



ISSN 2658-4824 (Print), 2713-3095 (Online)
УДК 78.071.1
DOI: 10.33779/2658-4824.2021.3.084-102

Классики отечественной музыки XX века
Авторский цикл лекций

The Classics of 20th Century Russian Music
Authorial Cycle of Lectures

А.И. ДЕМЧЕНКО

*Международный центр
комплексных художественных
исследований
Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова
г. Саратов, Россия
ORCID: 0000-0003-4544-4791
alexdem43@mail.ru*

ALEXANDER I. DEMCHENKO

*International center
for Comprehensive
Art Research
Saratov State
L.V. Sobinov Conservatoire
Saratov, Russia
ORCID: 0000-0003-4544-4791
alexdem43@mail.ru*

Постскриптум. Ещё несколько композиторских имён

В предыдущих лекциях, составивших цикл «Классики отечественной музыки XX века», было рассмотрено творчество С. Рахманинова, И. Стравинского, С. Прокофьева, Н. Мясковского, Д. Шостаковича, А. Хачатуряна, Г. Свиридова, Р. Щедрина и А. Шнитке. Дополним эту панораму двумя заключительными лекциями: первая призвана расширить круг композиторских имён, вторая будет посвящена обзору музыки XX столетия с выходом в общемировое пространство.

Как известно, со времён Петра Великого, возводившего Санкт-Петербург, в России сосуществовали две столицы, каждая из которых имела своё лицо и свой стиль, в том числе в музыкальном творчестве. К концу XIX века сложились две композиторские школы: петербургская, ядром которой была «Могучая кучка», и московская во главе с П.И. Чайковским. В XX столетии эти школы продолжили плодотворное взаимодействие. Из имён, представленных в основных разделах,

Post Scriptum. A Few More Composers' Names

In the previous lectures, which made up the cycle “Classics of Russian Music of the 20th Century”, the works of Sergei Rachmaninov, Igor Stravinsky, Sergei Prokofiev, Nikolai Myaskovsky, Dmitry Shostakovich, Aram Khachaturian, Georgy Sviridov, Rodion Shchedrin and Alfred Schnittke were examined. Let us supplement this panorama with two final lectures: the first is intended to extend the range of composers' names, the second will be devoted to an overview of 20th century music with an outlet into the universal space.

As it is well-known, since the time of Peter the Great, who established St. Petersburg, two capitals coexisted in Russia, each of which possessed its own face and style, among other things, in the creation of music. By the end of the 19th century, two compositional schools had developed: the St. Petersburg school, the core of which was the “Mighty Handful”, and the Moscow school, headed by Piotr Tchaikovsky. During the 20th century, these schools continued their

© Демченко А.И., 2021

© Издатель: АНО ДПО НМЦ «Инновационное искусствознание», 2021

© Alexander I. Demchenko, 2021

© Publisher: Scholarly-Methodical Center “Innovation Art Studies,” 2021

в Петербурге-Петрограде-Ленинграде начинали свою деятельность Стравинский, Прокофьев, Мясковский, Шостакович, Свиридов, ставшие позднее москвичами (кроме Стравинского, который с начала 1910-х годов жил за рубежом).

Во второй половине XX века лидерами музыкального процесса в России стали московские композиторы Щедрин и Шнитке, рядом с которыми можно назвать множество других имён, в том числе Э. Денисова, С. Губайдулину, В. Мартынова. Существенный вклад в сокровищницу отечественной музыки продолжали вносить и представители ленинградской школы. Свидетельством этому станут приводимые ниже краткие очерки творчества Сергея Слонимского и Валерия Гаврилина.

Помимо двух столиц, на поприще музыкального искусства неустанно работают композиторы из целого ряда других, прежде всего консерваторских городов России, что ощутимо раздвигает масштаб панорамы музыкального искусства нашей страны — в качестве характерного примера приводится творческое наследие Елены Гохман.

Ключевые слова:

композиторские школы России XX века, ленинградская композиторская школа, современные композиторы регионов России.

fruitful interaction. Among the names presented in the main sections of my lectures, Stravinsky, Prokofiev, Myaskovsky, Shostakovich, Sviridov began their activities in St. Petersburg-Petrograd-Leningrad, and later they became Muscovites (except for Stravinsky, who lived abroad from the early 1910s).

In the second half of the 20th century, the leaders of the musical process in Russia were the Moscow composers Rodion Shchedrin and Alfred Schnittke, along with whom many other names can be mentioned, including Edison Denisov, Sofia Gubaidulina and Vladimir Martynov. Representatives of the Leningrad school continued to make a significant contribution to the treasury of Russian music. The following short overviews of the works of Sergei Slonimsky and Valery Gavrilin will testify to this.

In addition to the two capitals, composers from a number of other cities in Russia, primarily, those with conservatories, have worked tirelessly in the field of the art of music, which has significantly expanded the scale of the panorama of the musical art in our country — the creative heritage of Elena Gokhman is cited as a characteristic example.

Keywords:

compositional schools of Russia in the 20th century, the Leningrad compositional school, contemporary composers of the regions of Russia.

Для цитирования/For citation:

Демченко А.И. Постскрипtum. Ещё несколько композиторских имён // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 3. С. 84–102. DOI: 10.33779/2658-4824.2021.3.084-102.

Сергей Михайлович Слонимский (1932–2020) отличался чрезвычайно разносторонним кругом интересов. Помимо композиторского творчества, он был известен также как автор музыкаловедческих трудов (главный из них — книга «Симфонии Прокофьева»), пианист (выступал в основном с исполнением собственных сочинений), педагог (профессор Ленинградской/Петербургской консерватории по классу компо-

зиции) и много сил отдавал собиранию фольклора, публицистике, музыкально-общественной деятельности.

Он принадлежал тому поколению, которое активно выдвинулось в 1960-е годы, и потому его представителей нередко называют «шестидесятниками». В различных регионах многонационального сообщества тех лет особенно громко заявили о себе Андрей Эшпай, Эдисон Денисов, Авет Тертерян, Вельо Тормис,

София Губайдулина, Родион Щедрин, Альфред Шнитке, Елена Гохман, Гия Канчели, Арво Пярт, Валентин Сильвестров, Борис Тищенко, Валерий Гаврилин (имена приведены по хронологии рождения). Это поколение с самого начала оказалось очень инициативным в разработке новых идейно-тематических пластов, в обновлении музыкальной драматургии, композиционных форм и жанров, в развитии интонационного словаря и других средств художественной выразительности.

Опираясь на достижения русской и советской музыкальной классики, молодые композиторы вместе с тем активно расширяли круг своих музыкальных представлений. Они осваивали стилистику «русских» произведений И. Стравинского, бартоковские принципы претворения фольклора, черты «новой простоты» К. Орфа, технологию нововенской школы и более поздних систем мировой музыки.

В центре этой плеяды находились Слонимский, Щедрин и Шнитке, составившие её творческое ядро. Остановимся на первой из названных фигур и на конкретных примерах очертим амплитуду типичных исканий «шестидесятников» на исходной фазе их эволюции, то есть в 1960–1970-е годы.

Чувство особой окрылённости Слонимский испытал, приступив к разработке «нового русского стиля», когда вслед за вокальным циклом «Песни вольницы» (1959, оркестровая редакция — 1961) последовали Соната для скрипки *solo* (1960), Фортепианная соната (1962), кантата «Голос из хора» (1964), опера «Виринея» (1967). Здесь им был выдвинут комплекс ярких и оригинальных художественных идей, связанных прежде всего с раскрытием неизведанных ранее граней национального характера.

Одновременно у композитора пробуждается пылкий интерес к новейшим звуковым техникам: в вокальных композициях «Польские строфы» (1963), «Прощание с другом» (1966), «Монологи» (1967), в инструментальных ансамблях

«Диалоги» (1964, для квинтета духовых), «Антифоны» (1968, для струнного квартета), в Концерте-буфф (1964, для камерного оркестра).

В последующие годы более поздняя по «времени рождения» и преимущественно экспериментальная линия нашла продолжение в камерной опере «Мастер и Маргарита» (1973), в новых сериях инструментальных опусов типа «Колористической фантазии» (1972, для фортепиано) или *Solo espressivo* (1975, для гобоя).

Тем не менее для 1970-х стало характерным явное предпочтение, отдаваемое более традиционным формам выражения: таковы вокальные сборники «Десять стихотворений А. Ахматовой» и «Четыре стихотворения О. Мандельштама» (оба 1974), сочинения для хора *a cappella* «Четыре русские песни» (1974) и «Тихий Дон» (1977), «Симфонический мотет» (1976) и Вторая симфония (1977).

В числе факторов, обогащавших стиль, выступали и инонациональные источники — например, условно-античный в балете «Икар» (1971), старофранцузский в вокально-инструментальной сюите «Песни трубадуров» (1975), шотландский в опере «Мария Стюарт» (1978).

Отметим также роль свежо трактованной детской тематики (вокально-инструментальный цикл «Весёлые песни», 1971) и активно используемых эстрадно-джазовых элементов (Концерт для бит-группы и симфонического оркестра, 1973).

Очертив общий контур эволюции, определим некоторые постоянные величины, характерные для творчества Слонимского 1960–1970-х годов.

Для современного композитора феномен национального, как известно, осознаётся и реализуется во взаимодействии двух традиций — фольклорной и отечественной профессиональной.

Связи искусства Сергея Слонимского с классикой прослеживаются без труда. Они идут почти исключительно по линии петербургской школы, представленной именами Мусоргского, Римского-Корсако-

ва, отчасти Глазунова. Близки композитору и истоки более позднего происхождения, в частности некоторые пласты творчества Стравинского и Прокофьева.

Слонимскому в высшей степени присуще осознанное стремление быть национальным художником. Тщательное изучение фольклорных сборников, а главное — многократные поездки в сельские районы страны с целью услышать русские песни в их живом и, что особенно важно, современном звучании — всё это позволило композитору глубже понять основы народной музыкальной культуры.

Обращаясь в своём творчестве к народному материалу, Слонимский тяготел, с одной стороны, к архаическим пластам фольклора (например, календарные песни), с другой — к новым его формам (например, частушка и слободская лирика). Традиционные песенные жанры активно переосмысливались композитором, приобретая в его произведениях иной облик. В большей степени это касается протяжной песни, в меньшей — плясовой и молодецкой.

Нередко опираясь в своих сочинениях на народные тексты, композитор почти исключал прямое цитирование фольклорных мелодий и практиковал, как правило, использование лишь отдельных народно-песенных оборотов и приёмов. Кроме того, он вводит в профессиональный обиход приёмы народного интонирования: вокальные *glissandi* вверх и вниз, ритмоинтонационные импровизации исполнителя, интонирование с применением нетемперированных и ультрахроматических систем и многое другое.

На этой основе разворачивается авторски самостоятельное творчество по законам фольклора. Если взять «женские» номера «Песен вольницы», этого первого истинно оригинального произведения Слонимского, то ни на мгновение не возникает сомнения в том, что запечатлены здесь народные прообразы. Но при этом — никакого намёка на прямолинейный перенос элементов кре-

стьянского обихода. И какой утончённо-изысканной, напряжённой предстала здесь лирическая экспрессия!

Итак, наиболее ценные и яркие особенности стиля Слонимского были связаны с творческим развитием фольклорно-классической основы. Важнейшее качество его музыкального языка — гибкость, изменчивость интонирования — ведёт своё происхождение от вариантной, импровизационной народно-певческой манеры. Метроритмическая организация тяготеет к тактам свободного строения, ко всякого рода иррегулярным и много-составным комбинациям.

При «сцеплении» попевочного материала, помимо интенсивного варьирования ладовых наклонов, постоянно происходит непринуждённая смена тонических устоев — в этом скольжении опорного тона и состоит широко используемый Слонимским принцип модальности. Ладогармоническая палитра отличается непрерывной вибрацией мажоро-минорной светотени (практически на любой из ступеней звукоряда) и выразительным колорированием трезвучной основы.

Главное же состоит в следующем. Композитор рассматривал русскую музыкальную речь как систему универсальную, поскольку в ней скрещиваются, по его выражению, Север и Юг, Восток и Запад; недаром он любил повторять блоковское «*Нам внятно всё...*». Таковы некоторые страницы древневосточной лирики (камерная кантата «Песнь песней», 1975) и греческой мифологии (балет «Икар») или опыты реконструкции различных моделей западноевропейского музыкально-поэтического творчества («Песни трубадуров», опера «Мария Стюарт»).

В своей доминирующей части искусство Сергея Слонимского всегда оставалось искусством активного жизнеутверждения. Это вовсе не означает, что композитор не задавался трудными вопросами, избегал «болевых точек» человеческого бытия — достаточно напомнить вокальную сцену «Прощание

с другом» или блоковские романсы-исповеди (1981). Более того, его основные концепции подчёркнуто проблемны, насыщены драматическими коллизиями. Но присмотримся к типичным исходам этих коллизий.

Социально-историческая ситуация начала века, раскрываемая в кантате «Голос из хора», трагична. Узел противоречий стягивается к предпоследней части и, кажется, невозможно противостоять яростному натиску цинизма, неверия, варварства. Однако завершающее слово остаётся за верой в свет и разум — в тихих, умиротворяющих звучаниях Эпилога многократно напоминается истина «*Мир прекрасен*».

Наиболее содержательные партитуры 1970-х годов — такие как «Драматическая песнь» (1973), «Симфонический мотет» и Вторая симфония — наполнены сумрачными медитациями, отнюдь не однозначными исканиями, вспышками напряжённого противоборства. Но всякий раз, как нечто абсолютно необходимое, возвышаются над ними обширные коды. Не скупясь на звуковое время и выразительные ресурсы, автор с чрезвычайной настойчивостью утверждает в русских интонациях мощных величальных *tutti* желанную ясность и твёрдость духа.

В опере «Виринея» соединены оба варианта заключений — «тихий» и «громкий». Развязка социального конфликта происходит в шестой картине; венчающий её антракт — это героико-революционный апофеоз. А следующее за ним завершение личной драмы (гибель Виринеи) осмысливается как просветлённый катарсис.

Показательно завершение «Марии Стюарт»: подлинным финалом становится не эпизод эшафота, а развёрнутая сцена Грустного скальда с хором, где примечательны строки: «*Пускай проходят короли, // Но вечен дух моей земли...*» Медлительно-величавое движение в мажорном ладу с пентатонной основой воспринимается как эпический гимн неумиряющей жизни — именно он

и закрепляется как итог музыкального повествования («*Выходят люди на поля. // Живёт шотландская земля!*»).

Особый аспект позитивного мироощущения раскрыт в той сфере творчества Сергея Слонимского, которую можно назвать дионисийской (воспользуемся заголовком «Дионисийского танца», одного из наиболее впечатляющих номеров «Икара»). В её разработке выявляются самые яркие и терпкие краски музыкального языка композитора, живость и остроумие его фантазии, особая сочность жанрового колорита, подлинно театральная броскость.

Амплитуда образов данной сферы очень широка: причудливо-звончатый сказочный мир (в первых трёх из «Хореографических миниатюр», 1963), картины массовых празднеств (в целой серии опусов, начиная с «Карнавальная увертюры»), зарисовки современного городского досуга (Концерт для бит-группы с оркестром), юмористические сценки (в числе лучших образцов — «Проходящая красotka» из упомянутых «Хореографических миниатюр»).

Примыкает к данной образной сфере линия, связанная с претворением жанра частушки (бойко-размашистые ритмы чётных номеров «Шести романсов на стихи А. Ахматовой», 1969) и скоморошьего начала (Пастораль и токката для органа, 1961, а также инструментальные ритуранели в «Песнях трубадуров»).

Радостью, смехом звенят сочинения, адресованные детской аудитории. Для них композитор непременно подыскивает занимательную интригу: скажем, из фортепианных пьес 1969 года — «Мультфильм с приключениями», «Марш Бармалея», из пьес 1978-го — «Чарли Чаплин насвистывает», «Колыбельная для кошки».

Это жизнелюбие не имеет ничего общего с расслабленностью души, оно наполнено пружинящей силой, побуждает к действию. Характерно, к примеру, об разное развитие многих номеров «Икара»: от гедонистической изысканности

и прихотливой дансантиности — к постепенному усилению энергии мужественного преодоления, наступательного динамизма, суровой решимости (в первой картине — «Лесная сцена», «Игры девушек»). И даже самые лирические эпизоды балета чужды размягченности, в них всё время прорывается волевая активность (см. в той же картине сцены «Сон Икара», «Дуэт Икара и Девушки», «Мечта Икара»).

Анализируя особенности творческого метода Сергея Слонимского, приходишь к мысли, что суть его может быть определена как стиль обострённых контрастов. Сразу же следует оговорить, что аналогичная формулировка приложима и к музыке ряда других композиторов его поколения, в первую очередь Родиона Щедрина. Следовательно, в этом было нечто общее и важное для художественного процесса тех десятилетий.

В каких же конкретно индивидуальных формах претворяется данный принцип Слонимским? Обратимся к одному из самых характерных для него контрастов, смысл которого условно можно выразить через сопоставление *демократизм — экспериментальность*. В данном случае эти понятия связываются с выбором тематики творчества и средств выразительности — выбором, который при прочих равных условиях ведёт либо к расширению, либо к сужению аудитории, способной к адекватному пониманию авторского замысла.

Демократическая направленность большинства лучших произведений композитора несомненна и базируется на отмеченном выше фольклорно-классическом фундаменте. Он умеет наделять свои темы подлинной общительностью. Пути обретения этого важнейшего свойства различны.

Забота о восприятии широкой слушательской аудитории ясно ощутима прежде всего в повышенном внимании к горизонтали, к рельефному, пластичному, выразительному мелосу. Может быть, особенно показателен в этом отно-

шении щедрый, разнообразный, свободно льющийся тематизм опер «Виринея» и «Мария Стюарт».

Один из секретов доходчивости заключается также в преобладающе речевой природе мелоса. Разумеется, интонации говора одушевляются музыкально, насыщаются кантиленностью, включаются в песенное по типу высказывание (причём не последнюю роль играет приём активного распева слогов). Это качество чаще всего предстаёт в непрямолинейных, опосредованных формах, пронизываемая и многие инструментальные сочинения (начало было положено в Альтовой сюите, 1959). И вовсе не случайно, что в балет «Икар» автор ввёл принципиально важную партию вокализирующего хора.

Поиск интонационной общительности мог быть связан и со стремлением опереться на богатейший опыт эмоционального высказывания, накопленный классикой XIX века. В вещах, подобных фортепианному «Интермеццо памяти Брамса» (1980), заметна ностальгия по открыто экспрессивному лиризму. Композитор был убеждён, что 1980-е годы станут временем расцвета романтических тенденций и, действительно, в нашей музыке тогда возникло целое направление, получившее название *неоромантизм*.

Внимательно вслушивался он и в народные жанры современной формации. Так, в 1975 году появились сразу две концертные пьесы, в которых использованы не только цветисто-пёстрая гамма попевок деревенско-слободской частушечности, но и соответствующий инструментарий: балалайка, ложки — в «Праздничной музыке» в качестве солирующих на фоне симфонического оркестра, в «Песнохорке» в составе инструментального ансамбля, сопровождающего голос (песнохоркой в Новгородской и Псковской областях называют женщину, которая поёт частушки).

И, наконец, Слонимский оказался весьма восприимчив к новым явлениям в музыкально-бытовой культуре. Начав с сатирического пародирования мещан-



ских мотивов в Первой симфонии, он в 1970-е годы противопоставил им своё серьёзное увлечение возможностями эстрадно-джазового музицирования, создав, помимо упоминавшегося Концерта для бит-группы с оркестром, «Экзотическую сюиту» для двух скрипок, двух электрогитар, саксофона и ударных (1976) и введя подобный материал в среднюю часть Второй симфонии.

Качественно новым явлением для стиля Слонимского предстал тематизм оперы «Мария Стюарт», где сквозь вуаль ренессансной мадригальности и шотландского колорита отчётливо проступает тонко претворённая городская песенно-романсная интонация отечественного происхождения.

Наряду с подобным материалом ярко демократической направленности активно развивалась в творчестве композитора и линия подчёркнуто экспериментального характера. С начала 1960-х годов он стал широко вводить в свою музыку всякого рода кластерные комплексы, элементы алеаторики, пуантилизма, сонорную технику. Ныне всё это привычно для слушательской аудитории, однако до сих пор отдельные его опусы подобного плана могут привести в замешательство своей лабораторной направленностью либо тотальным проведением какого-либо одного технологического принципа.

Такова, к примеру, «Колористическая фантазия», представляющая в авторской записи как большой график, состоящий из множества условных обозначений. Или отметим туттийный раздел «Драматической песни» (цифра 30), где каждому оркестранту предлагается автономная партия с индивидуализированным рисунком — в результате партитура насчитывает 80 линий.

Тяготение к новациям объяснимо некоторыми свойствами натуры музыканта. Одно из них — склонность к игровой стихии, что отчётливо проявляется в детской музыке, но ощутимо и в ткани масштабных партитур. Например, в опе-

ре «Мастер и Маргарита» исполнители на фаготе и флейте *piccolo* участвуют в сценическом действии, одетые в костюмы Коровьева и Кота Бегемота. Элементы хеппенинга занимают воображение композитора, и он нередко «провоцирует» артистов на импровизацию, создавая канву для музыкально-исполнительского представления.

Существует, однако, и более общая, глубинная причина, предопределяющая активный авторский поиск — необходимость адекватного моделирования сложных, напряжённых процессов современной действительности.

Взять, к примеру, сферу, которую принято определять как интеллектуально-психологическую. Для её воспроизведения Слонимский использовал арсенал специфических средств, среди которых наиболее примечательны свободный метроритм и микрохроматика. Применение четвертитоновой шкалы с характерной для неё «переливчатостью» интонирования позволяло добиться особой тонкости и дифференцированности в запечатлении эмоциональных нюансов.

В графической записи мобильного ритмического движения композитор применял тщательно разработанную им систему обозначений, реализация которой требует от каждого исполнителя слышания всей партитуры, в результате чего возникает иллюзия полной свободы мелодического развёртывания. Разумеется, рассчитывать в данном случае приходилось только на безусловно инициативных музыкантов, что резко ограничивало распространение подобных сочинений. Тем не менее Слонимский настойчиво продолжал создавать камерные опусы именно в этой манере; один из них — «*Musica lyrica*» для флейты, скрипки и клавесина (1981).

Многие новшества затем получали права гражданства в сочинениях вовсе не экспериментальных:

– такова, скажем, каденция солиста в «Тихой музыке» для флейты и симфони-

ческого оркестра (1981), выполненная на основе свободной ритмической записи;

– таков в «Симфоническом мотете» стереоэффект трёх групп низких медных, расположенных в кулисах и у задней стены;

– таково в монологе Марии из оперы «Мария Стюарт» сведение звуковой ткани всего к двум одноголосным линиям — сопрано и флейты (в цикле «Польские строфы» аналогичная комбинация казалась довольно экстравагантной).

Столь же успешным оказался художественный поиск композитора и в последующие десятилетия. Это доказывают получившие широкий резонанс Третья симфония (1982) и лучшие из последующих тридцати с лишним симфоний, созданная им большая оперная классика («Гамлет» 1991, «Видения Иоанна Грозного» 1995, «Король Лир» 2001, «Антигона» 2004) и вокально-симфонические монументы типа Реквиема (2004).

Возвращаясь к творчеству Сергея Слонимского времён «шестидесятничества», можно утверждать, что сила его музыки состояла в прочной опоре на жизненную почву. Он был в числе первопроходцев плодотворного движения, связанного с новым подходом к фольклорным и классическим традициям, и стал одним из самых влиятельных представителей «новой фольклорной волны». Он создал обширную галерею образов, подкупающих яркостью и правдивостью национального характера.

Его внимание было обращено к разработке больших идей гражданского звучания, и симптоматично, что одно из центральных его сочинений — опера «Виринея» — достойно продолжило линию столь важной для русского театра народной музыкальной драмы. Высоким гуманизмом отмечено его композиторское кредо — утверждение красоты и поэзии бытия.

Согласимся, что отечественное искусство 1960–1970-х годов невозможно представить без лучших произведений Сергея Слонимского, и он по праву при-

надлежит к кругу художников, определяющих облик музыкальной культуры наших дней.

Валерий Александрович Гаврилин (1939–1999) — автор симфонических и хоровых произведений, песен, камерной музыки, музыки к драматическим спектаклям и кинофильмам. В числе основных его произведений — балеты «Дом у дороги» (1984), «Анюта» (1986), «Женитьба Бальзаминова» (1989), вокально-симфонические композиции «Скоморохи» (1967), «Военные письма» (1972), «Земля» (1974) и хоровая симфония-действие «Перезвоны» (1982), вокальные циклы «Немецкая тетрадь» в двух сериях (1961, 1972), «Русская тетрадь» (1964), «Вечерок» (часть 1-я «Альбомчик», 1973; часть 2-я «Танцы, письма, окончание», 1975).

Ещё на рубеже XIX и XX столетий возникли и до сих пор продолжаются бурные дискуссии на тему неуклонно набирающего силу процесса глобализации. В этих условиях остроактуальной оказывается позиция, отстаивающая суверенность национальной идентифицированности. В художественном творчестве ближайшая предыстория соответствующих тенденций нынешнего времени приходится на вторую половину XX века. Одним из ярких представителей отечественного искусства, отстаивавших драгоценность «русскости», был рано ушедший из жизни композитор Валерий Гаврилин.

Эпоха второй половины XX века, которой всецело принадлежало его творчество, в искусстве России в качестве одной из жгучих проблем настоятельно поднимала вопросы национальной сущности. В связи с этим в отечественной музыке тех десятилетий значимые позиции заняло движение, вошедшее в историю под названием «*новая фольклорная волна*». Гаврилин являлся виднейшим представителем данного движения, и созданное им давало яркие ориентиры по-новому интерпретированного модуса национальной идентификации. Разумеется, его наследие



отнюдь не сводится только к взаимоотношениям с фольклором, но именно на этих взаимодействиях сложилась сердцевина творческого «я» композитора.

И опять-таки разумеется, что подобное утверждение допустимо лишь с учётом предельной свободы этих взаимоотношений со стороны творящего субъекта, а в ряде случаев — максимальной опосредованности его связей с народной культурой, что обеспечивало совершенно явственное звучание неповторимо-самобытного авторского голоса. Для Валерия Гаврилина это выступало в сопряжении с генеральной нацеленностью его творческих устремлений, «мейнстрим» которых — всемерная демократизация художественного языка, желание видеть в качестве адресата своего искусства самую широкую аудиторию.

Преследуя подобную цель, из общекомпозиторских возможностей он в полной мере использовал такие ресурсы, как щедрость мелодизма (причём мелодизма подчёркнуто «коммуникабельного») и чрезвычайная выпуклость, острота, броскость рельефа музыкальной ткани в целом. Идя навстречу массовой культуре, он широко практиковал синтез элементов академических и популярных жанров, не раз смыкаясь с тенденциями так называемого *третьего направления*. Допустим, в партитуру вокально-симфонической поэмы «Военные письма» (1972) введены эстрадные голоса (в том числе с ориентацией на индивидуальную манеру знаменитого тогда Э. Хилля), эстрадно-симфонический оркестр и средства электроники.

Стремление быть «докладным» (выражение М.И. Глинки) любой слушательской аудитории с наибольшей очевидностью проявилось в балетах. В 1980-е годы Гаврилин пережил настоящий бум этого жанра: «Анюта» (1981, с последующими редакциями вплоть по 1986 год), «Дом у дороги» (1984), «Подпоручик Ромашов» (1986), «Женитьба Бальзаминова» (1989). В лучших из них — первом и последнем

— он самым непосредственным образом отталкивался от бытовых жанров, из которых излюбленными для него были марш, вальс, галоп, тарантелла. На этой жанрово-характеристической, нередко «шлягерной» основе композитор оригинально преобразует саму модель балета, трактуя его как своего рода хореографическую версию водевиля и оперетты.

В условиях характерного для многих композиторов второй половины XX столетия резко выраженного усложнения музыкального языка, Гаврилин настойчиво искал пути преодоления разрыва искусства с рядовыми слушательскими кругами. И шёл к этому композитор очень конкретно — через тех, кого он сделал основными персонажами своих произведений.

Для него таковыми стали прежде всего те, с обликом которых обычно связывается представление о народе, — люди современной русской деревни. Действительно, у этого уроженца исконно русского города Вологды многое было сродни писателям-деревенщикам того времени, в том числе свойственное им завуалированное или открытое неприятие урбанизма. И отнюдь не случайно к двум ведущим из них отсылают нас важнейшие сочинения Гаврилина в центральном для него «формате» хорового действия: «Перезвоны» — «По прочтении В. Шукшина», а также «Пастух и пастушка» — «По прочтении В. Астафьева» (осталось в эскизах).

Воплощая коренное, «аграрное» в русской жизни, композитор активнейшим образом апеллировал к традиционной песенной культуре. Кстати, его глубокий интерес к народному творчеству подтверждается и тем редким фактом, что Ленинградскую консерваторию он окончил не только по классу композиции О.А. Евлахова, но и как фольклорист у Ф.А. Рубцова. И сразу же следует подчеркнуть, что в отношении народно-песенного искусства он был весьма избирателен, ассимилируя в своём

творчестве преимущественно его актуально живущий слой.

Причём особое внимание Гаврилин уделял той среде, что «вырастает» из сёл и «вращается» в города, обитая преимущественно в предместьях и пригородах. На Руси это обычно именовали словом *слобода*, и свойственный ей определяющий звуковой «тон» Г. Свиридов обозначил названием одного из своих вокальных циклов — «Слободская лирика». Интонационный костяк музыки Гаврилина как раз и складывался в основном в опоре на те жанры, которые бытуют на некоем перепутье между деревенской и городской культурой.

Помимо «просторечного» бытия слободской стихии, композитор в той или иной степени открывал для академического искусства существование ещё одной среды — обывательско-мещанской. Музыка Гаврилина как бы утверждает: коль это присутствует в самой реальности, то оно естественно может быть и предметом художественного наблюдения.

И, наблюдая жизнь слободского и мещанского «сословий», композитор заведомо пристрастен к своим героям в том смысле, что склонен не столько изобличать (хотя объективности ради порой делает и это), сколько поэтизировать приметы облика и особенностей существования этого слоя народонаселения России. Такое происходит, к примеру, в случаях, когда Гаврилин прибегает к потенциалу укоренившегося в этой среде так называемого жестокого романса с его сублимированной «душевностью».

Превосходным образцом происходящего при этом вознесения над банально-тривиальным является вокальный цикл «Вечерок (Листки семейного альбома)» (1975). Его персонажи — люди из полумещанской среды, но из их обывательского мирка извлечена обаятельнейшая поэтика простодушно-открытого, доверчивого и доверительного лиризма.

В ауре цветущего здесь сентиментального гуманизма совершенно органичной оказывается жажда милого, доброго, приятного (показательно название одной из частей: «А нежность по сердцу»). Этой жажде душевности отвечает опора на стилистику *retro* (в духе XIX века) с инъекциями советской лирической песни типа «Не забывай» И. Дунаевского и частичными реминисценциями высокой романсной манеры классического прошлого.

Ублажая и умиротворяя человеческую душу, пестуя её тихий праздник, музыка этого цикла вместе с тем несёт в себе констатации скоротечности взаимного чувства, сообщающие звуковой ткани налёт огорчительности, что вносит в общий строй цикла черты глубины и одухотворённости.

Однако в целом стремление к раскрытию простых человеческих радостей, ласковость и теплота тона, особая «округлость» очертаний, камерность и «уютность» звучания (дуэт женских голосов с фортепиано, трактованный в характере домашнего музицирования) позволяют проводить прямые параллели с бидермайером первой половины XIX века, чем композитор по-своему ответил на заявивший о себе к середине 1970-х годов неоромантизм.

«Вечерок» завершил разноплановые искания Гаврилина в жанре вокального цикла, а его первой творческой удачей в данном направлении стала «Немецкая тетрадь»: вслед за первой (1961) появилась вторая (1972) — обе на стихи Г. Гейне. Общеизвестной вершиной среди вокальных циклов Гаврилина явилась «Русская тетрадь» (1965), появление которой стало одним из самых больших событий «новой фольклорной волны» и сразу же было по достоинству оценено самыми авторитетными музыкантами: «Это исключительно талантливое и интересное произведение» (Д. Шостакович), «“Русская тетрадь” в высшей степени самобытна» (Г. Свиридов).



Начиналась эта самобытность с того, что всё здесь выходило далеко за пределы привычной трактовки жанра вокального цикла. Преподнося совершенно новаторскую версию шумановской музыкальной повести «Любовь и жизнь женщины», Гаврилин делает своей героиней русскую девушку в её крестьянско-слободском облике с соответствующим «просторечием» и в тексте, и в музыке.

Бунт против стесняющих условностей и норм общепринятого этикета по-своему отражается в композиционной свободе, в импровизационной нестеснённости высказывания, вызывая подчас неистовый гиперболизм выражения (вплоть до хмельного разгула).

Отсюда же и свобода в оперировании жанровой системой: многообразие эмоциональных состояний передаётся посредством использования широкого спектра фольклорных моделей (от страдальной и причитания до плясовой и частушки во всевозможных её преломлениях) с их не менее свободной гибридизацией. Так, в № 5 («Сею-вею») сама по себе частушка предстаёт в весьма неожиданном «амплуа» — это частушка отчаяния, переходящая затем в плач и, наконец, в трепак.

Столь притягательный для «шестидесятников» мир неординарной личности предстал здесь в особом повороте. Это казалось и в диапазоне состояний (от ничем не замутнённой светлой созерцательности до «смертного» крика отчаяния), и в «дичинке» дерзостей, и в «истошном» задоре, и в «оголённой» экспрессии, и в использовании натуралистических приёмов (к примеру, мотивы-выкрики на гиперболизированных скачках).

Но, пожалуй, самое большое открытие «Русской тетради» состояло в том, что народно-национальный характер оказался столь психологически усложнённым — через проникновение в тайники любящего сердца, через обрисовку двойственных состояний, через всевозможные подтексты (в частности рисуется напускное

веселье, под покровом которого бьётся нерв боли, рвущейся из глубин души).

Переходя к последнему, центральному в творчестве Гаврилина жанру, стоит заметить, что самому композитору некоторое время казалось, будто главное его призвание — опера. Это чувство сопровождало его в основном на исходном этапе, когда были сочинены «Семейный альбом» (1969), а в эскизах — «Моряк и рябина» (1968), «Пещное действо» (1970), «Утешения» (1972). Интерес к данному жанру в конечном счёте трансформировался в тот особый симбиоз, который обозначен в названии третьего из перечисленных сочинений — *действие*.

Но ещё до этого именно с таким наименованием появились «Скоморохи» (первоначальное название — «Скоморошья игрища», 1967), где предполагалось и участие танцовщиков. В соответствии с запрограммированной идеей (мечта об уничтожении зла на земле) здесь превалирует горькое шутовство и язвительный смех в адрес власть предержащих. Естественно, используются либо чисто скоморошья ответвления фольклора (особенно ощутимые в эпизодах балаганно-ярмарочного звучания), либо в согласии с «методой» скоморошества ведётся гротескное шаржирование пространственных жанров (сказ, плясовая, колыбельная, детские песенки-читалки), к которым в целях пародирования присоединяются «академические» вальс и галоп.

Законченные контуры действия как глубинно национального жанра и во всех отношениях сложившуюся манеру Гаврилина находим в следующем после «Русской тетради» его высшем создании — в «Перезвонах» (1982). В этом «доподлинном» эпосе народной жизни (кстати, практически всё здесь требует «народной» манеры хорового пения) композитор по-прежнему очень свободен во взаимоотношениях с фольклорными прототипами, в том числе активно модернизируя исконные жанровые моде-

ли и синтезируя их признаки. Так, в № 8 («Скажи, скажи, голубчик») он вводит сопряжение страдальной с протяжной, добавляя к ним колыбельную.

В остальном, в сравнении с «Русской тетрадь», стиль Гаврилина становится значительно объективнее и, не обходя трудных, напряжённых сторон народной жизни, композитор всемерно акцентирует её здоровое восприятие, многократно выводя повествование к реальным радостям бытия. Действительно, в этом действе довольно много чисто игрового, шутливого и откровенно весёлого (один из ярких образцов — № 6 «Воскресенье»). Едва ли не ведущий пласт произведения связан с атмосферой деревенских и слободских посиделок (№ 4 так и называется — «Посиделки») с их балагурством и юмором прибауток.

Именно на этих посиделках рождается подлинное откровение «бабьей души» — № 7 («Вечерняя музыка»), которое становится «тихой» кульминацией цикла, передающей мгновение сердечной благодати, завораживающую негу мечтаний на закате дня. Господствующие по объёму страницы лирики и досуга перемежаются опечаленными хорами-думами (упоминавшийся выше № 8, а также № 10 «Белы-белы снега») и ещё чаще — небольшими ритуальными «дудочки» (солирующий гобой), в пастушьих наигрышах и распевах которой запечатлены и пасторальная гармония духа, и сопричастие природному бытию. К слову, вероятнее всего, именно от этого гаврилинского опыта оттолкнулся Р. Щедрин, присовокупив к составу *a cappella* в хоровом концерте «Запечатлённый ангел» свирель (обычно её партию исполняют на флейте) с аналогичной функцией соприродных ощущений.

И, наконец, всё действие опоясано аркой крайних частей, более всего передающих лихую удаль русской природы. Но если № 13 («Дорога») подаёт стихию молодечества в достаточно праздничном ключе, а сопровождающий её колокольный

трезвон «оправдывает» общее название произведения, то № 1 («Весело на душе») оказывается динамической кульминацией цикла и его драматическим зачином. Здесь в сложном, противоречивом симбиозе сопряжено очень многое: волевой напор, бурное течение жизненного потока, тревожный пульс дороги испытаний, вольница и разбойство «забубённой» души русской, но также сумрачный стоицизм, за которым кроются внутренняя жертвенность и обречённость.

Елена Владимировна Гохман (1935–2010), за исключением времени учёбы в Московской консерватории, всю жизнь провела в Саратове, преподавала в Саратовской консерватории, которая была открыта третьей в России после Петербургской и Московской.

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

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

Яркому претворению испанского колорита в оратории сопутствует органично сочетающийся с ним «русский дух». В таких случаях музыка стилистически резонирует тому, что в отечественном



искусстве 1960–1970-х годов вылилось в направление под названием «*новая фольклорная волна*». Свойственное данному направлению совершенно свободное, подчёркнуто оригинальное истолкование черт национального архетипа нашло преломление через особого рода «народный артистизм» с его броской нарядностью, исключительной прихотливостью ритмического рисунка, через поэтику девичества с его чистотой и таинством неизведанного.

Смысловая траектория «Испанских мадригалов» выстраивается как многоэтапное повествование, ведущее от радостных упований и нежных грёз через столкновение с жестокими реалиями действительности к осознанию неизбежности жизненных крушений. В плане образной конкретики это выглядит так: цепь красочных картин и тонко поданных лирических настроений неуклонно оттесняется сгущённо-драматическими состояниями с выходом к подлинно трагедийным кульминациям. В личной бездушной военщины неотвратимо надвигается машина террора и уничтожения. Но жизнь на то и жизнь, чтобы бесконечно возрождаться — даже после самых больших потрясений. О том, насколько это удаётся, повествуется в завершающих частях оратории «Испанские мадригалы».

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

Радикализм авторской позиции, заявивший о себе в вокально-симфониче-

ской фреске «Баррикад», темброво подчёркнут следующим образом: от большого симфонического оркестра отсечены группы струнных и деревянных духовых инструментов, то есть суровость звучания и грозовой колорит этого бунтарского сочинения подчёркнуты тем, что солиста (бас) и хор сопровождают только медные духовые, поддержанные ударными и низко звучащими контрабасами. А укрупнённые мелодические линии, полные мужества и силы, натиск решительных ритмов и открыто плакатный штрих позволили осязаемо передать дух суровых социальных столкновений.

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

Кроме всего прочего, Елена Гохман предложила в этом сочинении свой вариант разработки жанра *концерта для оркестра* — жанра нового, который сформировался только к середине XX 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 резуль-

тате 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.

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

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

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

Третий стиливой пласт связан с фигурой Рапсода. Он наблюдает за происходящим с чеховскими героями и отзывается на него комментариями с позиций нашей современности. Его «зонги» выдержаны в духе гитарной песни (он и сам на сцене с гитарой, и гитара введена в оркестр), но этот песенный слог предстаёт более строгим, возвышенным и неизмеримо более развитым по структуре, не раз модифицируясь в утончённую романсовость. Введение подобных номеров высвечивает свойственное «Цветам запоздалым» соприкосновение со стилистикой мюзикла (в частности с «Шербурскими зонтиками» М. Леграна).

Особыми ресурсами в упрочении контактов с широкой аудиторией располагала лирика, которая по самой своей природе предрасполагает к душевной отзывчивости и общительности. В ряду различных преломлений данного феномена исключительное место занимает то, что мы определяем понятием *вокальная лирика*, под знаком которой прошли многие годы творчества Елены Гохман. Это словосочетание означало для неё не только характер формального указания на жанр, но и заключало в себе глубокий внутренний смысл. Лирика в значении широком, объёмном — как жизнь человеческой души во всевозможных её про-

явлениях. А вокальная — это не просто пение, мелодия, распев. Это ещё и трепетный голос, идущий из невидимых глубин наших, это выявление того, что мы называем духом человеческим.

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

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

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

Понятно, что то была критическая точка существования — бесконечно

долго столь трудный час человеческой судьбы продолжаться не мог. И в следующем после «Бессонницы» вокальном цикле «Благовещенье» (1990) были намечены пути преодоления психологического дискомфорта и мрака жизни. Важнейшей опорой в устанавливаемом приятии жизни становятся духовные песнопения, восходящие к церковным праздникам. Песнопения эти претворены очень индивидуально, по-своему: упругие, чрезвычайно динамичные по ритму распевы поддержаны мощным, укрупнённым мазком фортепианной фактуры, придающим общему звучанию эпическую весомость.

Магистраль последующей эволюции творчества Елены Гохман складывалась в согласии с вектором, намеченным в вокальном цикле «Благовещенье». И магистраль эта по своим параметрам смыкалась с тем, что мы в последнее время всё чаще связываем с понятием *Постмодерн*. Его стиливые контуры во всей своей отчётливости обозначились в балете «Гойя» (1996). По внешним своим очертаниям перед нами — достаточно конкретное повествование о судьбе и творчестве великого испанского художника. Но под этой «внешностью» данная партитура таит всеохватывающее жизненное содержание, причём за фабулой, выстроенной по канве одноимённого романа Лиона Фейхтвангера, просматриваются как «вечные вопросы» существования, так и драматические коллизии, характерные для нашей страны в нелёгкие, смутные, чрезвычайно противоречивые 1990-е годы.

Реализация столь объёмного, многомерного среза жизни потребовала максимальных исполнительских ресурсов. Звуковой мир этого монументального действия создаётся не только средствами оркестра — вводятся сольные номера (как и в «Испанских мадригалах», композитор вновь избирает стихи Федерико Гарсиа Лорки) и хоровое пение (на канонические латинские тексты мессы и реквиема).

Всё это спаяно воедино не только скрепами развёртывания сценического сюжета, но и неукоснительно целеустремлённым сквозным развитием музыкального ряда, выстроенного на принципах симфонической организации материала.

Если в предыдущие десятилетия в творчестве Елены Гохман ведущими были камерные жанры, то с середины 1990-х годов её художественные интересы сосредоточились на крупных плотных ораториальных планах (ведь даже «Гойя» — в определённом смысле балет-оратория). Композиции эти по всем параметрам соответствуют нашим представлениям об облике оратории как монументального произведения самой серьёзной проблематики. Причём в русле этой проблематики находятся как «вечные» темы, так и глобальные вопросы, занимающие сознание человечества переживаемой ныне эпохи.

Первым из такого рода сочинений стала «*Ave Maria*» (2000) с её жанровым обозначением *Библейские фрески*. Оригинальность авторского замысла в данном случае вне всякого сомнения. Мы привыкли к тому, что «*Ave Maria*» — это небольшое вокальное или хоровое сочинение (вспомним шедевры Ф. Шуберта и Ш. Гуно). У Елены Гохман под таким названием выступает грандиозная композиция для солистов, хора, органа и большого оркестра, и подобное приходится наблюдать в мировой практике музыкального искусства, пожалуй, впервые. В ходе развёртывания данного повествования как бы перед взором Богоматери проходит путь её Сына: от Рождества к возмужанию, проповедям и деяниям, а затем через жестокие испытания к Вознесению. Этому замыслу, а также использованной здесь канонической латыни марианских песнопений, мессы и реквиема, соответствуют заголовки пяти частей, следующих *attacca*: I. *Introitus*, II. *Credo*, III. *Crucifixus*, IV. *Sancta Maria*, V. *Finalis*. Их грани, как правило, отмечаются звучанием коло-

колов, которые выступают в функции вестника-предвещения и усиливают атмосферу священнодействия.

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

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

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

Очертив эволюцию творчества Елены Гохман, можно констатировать следующее. Апробировав в своей творческой лаборатории едва ли не всё и вся,

нередко выходя на различного рода художественный эксперимент, она в конечном счёте более всего тяготела к органичному сочетанию традиционных и авангардных приёмов композиторского письма и к свободному использованию любых ресурсов стиливой амплитуды с целью наиболее действенного и точного воплощения своих художественных замыслов.

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

ЛИТЕРАТУРА

1. Валерий Гаврилин. О музыке и не только... СПб.: Композитор, 2003. 344 с.
2. Валитова М.Г. Стиль поздних симфоний С.М. Слонимского : дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2019. 231 с.
3. Гаврилин В.А. Слушая сердцем... СПб.: Композитор, 2005. 456 с.
4. Демченко А.И. Валерий Гаврилин: ракурсы национальной самобытности // Тезисы Всероссийской научной конференции «Валерию Гаврилину посвящается...» // Международный фестиваль искусств «От авангарда до наших дней» : Буклет. СПб., 2014. С.37. С. 37–42.
5. Демченко А.И. Елена Гохман. Художественная культура Саратовского края. Саратов: SGK, 2021. С. 481–565.
6. Демченко А.И. Об одном из шедевров Сергея Слонимского // Musicus : Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова, 2020, № 3. С. 41–48.
7. Демченко А.И. Постмодерн Елены Гохман // Искусство как феномен культуры: традиции и перспективы. М.: РГУ им. А.Н. Косыгина, 2021. С. 26–58.
8. Демченко А.И. *Con tempo*. Композитор Елена Гохман. М.: Композитор, 2016. 160 с.
9. Диалог искусств и арт-парадигм, том XXII (Посвящение Елене Гохман — начало). Саратов: SGK, 2021. 336 с.
10. Диалог искусств и арт-парадигм, том XXIII (Посвящение Елене Гохман — окончание). Саратов: SGK, 2021. 346 с.
11. Зайцева Т.А. Композитор Сергей Слонимский: портрет петербуржца. СПб.: Композитор, 2009. 390 с.
12. Рыцарева М.Г. Композитор Сергей Слонимский. Л.: Сов. композитор, 1991. 252 с.
13. Сергей Слонимский — собеседник. СПб.: Композитор, 2015. 192 с.
14. Супоницкая К. Валерий Гаврилин. М.: Молодая гвардия, 2018. 527 с.

**Об авторе:**

Демченко Александр Иванович, доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник Международного Центра комплексных художественных исследований, Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова (410012, г. Саратов, Россия),
ORCID: 0000-0003-4544-4791, alexdem43@mail.ru


REFERENCES


1. Valeriy Gavrilin. *O muzyke i ne tol'ko...* [About Music, and Not Only...]. St. Petersburg: Kompozitor, 2003. 344 p.
2. Valitova M.G. *Stil' pozdnykh simfoniy S.M. Slonimskogo : dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Style of the Late Symphonies of Sergei Slonimsky : Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2019. 231 p.
3. Gavrilin V.A. *Slushaya serdtsem...* [Listening with the Heart...]. St. Petersburg: Kompozitor, 2005. 456 p.
4. Demchenko A.I. Valeriy Gavrilin: rakursy natsional'noy samobytnosti [Valery Gavrilin: Angles of National Identity]. Tezisy Vserossiyskoy nauchnoy konferentsii "Valeriyu Gavrilinu posvyashchaetsya..." [Abstracts of the All-Russian Scholarly Conference "Dedicated to Valery Gavrilin..."]. *Mezhdunarodnyy festival' iskusstv "Ot avangarda do nashikh dney"*. Buklet [International Festival of Arts "From the Avant-garde to the Present Day". Booklet]. St. Petersburg: 2014, pp. 37–42.
5. Demchenko A.I. *Elena Gokhman. Khudozhestvennaya kul'tura Saratovskogo kraya* [Elena Gokhman. The Artistic Culture of the Saratov Region]. Saratov: Saratov State L.V. Sobinov Conservatory, 2021, pp. 481–565.
6. Demchenko A.I. Ob odnom iz shedevrov Sergeya Slonimskogo [About One of the Masterpieces by Sergei Slonimsky]. *Musicus: Vestnik Sankt-Peterburgskoy gosudarstvennoy konservatorii imeni N.A. Rimskogo-Korsakova* [Gazette of the St. Petersburg State N.A. Rimsky-Korsakov Conservatory], 2020, No. 3, pp. 41–48.
7. Demchenko A.I. Postmodern Eleny Gokhman [The Postmodern Style of Elena Gokhman]. *Iskusstvo kak fenomen kul'tury: traditsii i perspektivy* [Art as a Phenomenon of Culture: Traditions and Perspectives]. Moscow: Rossiyskiy Gosudarstvennyy Universitet imeni A.N. Kosygina [The A.N. Kosygin State University of Russia], 2021, pp. 26–58.
8. Demchenko A.I. *Con tempo. Kompozitor Elena Gokhman* [Con tempo. Composer Elena Gokhman]. Moscow: Kompozitor, 2016. 160 p.
9. *Dialog iskusstv i art-paradigm* [Dialogue of the Arts and Art-Paradigms]. Tom XXII [Volume 22]. Posvyashchenie Elene Gokhman — nachalo [Dedication to Elena Gokhman — the Beginning]. Saratov: Saratov State L.V. Sobinov Conservatoire, 2021. 336 p.
10. *Dialog iskusstv i art-paradigm* [Dialogue of the Arts and Art-Paradigms]. Tom XXIII [Volume 23]. Posvyashchenie Elene Gokhman — okonchanie [Dedication to Elena Gokhman — the Conclusion]. Saratov: Saratov State L.V. Sobinov Conservatoire, 2021. 346 p.
11. Zaytseva T.A. *Kompozitor Sergey Slonimskiy: portret peterburzhtsa* [Composer Sergei Slonimsky: Portrait of a St. Petersburg-based Composer]. St. Petersburg: Kompozitor, 2009. 390 p.
12. Rytsareva M.G. *Kompozitor Sergey Slonimskiy* [Composer Sergei Slonimsky]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1991. 252 p.
13. *Sergey Slonimskiy — sobesednik* [Sergei Slonimsky — Interlocutor]. St. Petersburg: Kompozitor, 2015. 192 p.
14. Suponitskaya K. *Valeriy Gavrilin* [Valery Gavrilin]. Moscow: Molodaya gvardiya, 2018. 527 p.



About the author:

Alexander I. Demchenko, Dr.Sci. (Arts), Professor,
Chief Research Associate
of the International Center for Comprehensive Art Studies,
Saratov State L.V. Sobinov Conservatoire
(410012, Saratov, Russia),
ORCID: 0000-0003-4544-4791, alexdem43@mail.ru

