

РОМАНТИЗМ БЕЗ БЕРЕГОВ (о творчестве Елены Гохман)

уществует устоявшееся представление о том, что искусство XX века начинало свою эволюцию под знаком антиромантизма. И это представление негласно распространяется затем на всю последующую траекторию современного художественного творчества. Однако реальная практика вновь и вновь подтверждает справедливость мысли, зафиксированной в названии книги Ю. Кремлёва «Прошлое и настоящее романтизма». Действительно, то, что гнездится в нашем сознании как атрибут искусства XIX столетия, существовало и до, и после данного исторического отрезка, периодически выходя на переднюю линию художественного творчества различных эпох.

В предлагаемой статье нас интересует «настоящее» романтизма. И попытаемся осмыслить его на конкретике ряда произведений лауреата Государственной премии России Елены Владимировны Гохман (1935–2010), 80-летие со дня рождения которой мы отмечали в прошлом году.

Как и у ряда других композиторов того времени, многое в её творчестве 1960–1980-х годов было отмечено именно *романтическими чертами* (разумеется, то был романтизм в его современной версии). Самым существенным в данном отношении было всемерное утверждение всего, что связано с миром личности и что в том числе означало следующее: едва ли не всё просматривалось в призме подчеркнуто индивидуализированного, субъективного. Исходя из этого, композитор чутко прослеживала малейшие колебания состояний своих героев, детально исследовала сложные перипетии их взаимоотношений.

Одна из явно романтических черт состояла в остроте и неожиданности *контрастов*, заставляющих вспомнить, к примеру, контрасты в шумановском фортепианном цикле «Карнавал», но ещё более резкие и непредвиденные. Что только ни противопоставлялось в музыке Е. Гохман тех лет! Полная душевная умиротворённость и дерзкое буйство проявлений; восторженность,

наивность, простодушие и абсолютная разубедительность, пугающий мрак дьявольщины; высоты духовности и нарочитый примитив; ярость, ожесточение и бессилие, изнеможение и т. д., и т. п.

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

Так, на всём протяжении камерной оратории «Испанские мадригалы» идёт нескончаемое противоборство света и мрака. В качестве конкретного образца можно указать № 4 («Плач гитары») с его невероятными взрывчатыми перепадами состояний: статика неторопливо текущих раздумий, относительный покой (хотя и томительный, внутренне напряжённый) – нервная экзотичность, доходящая почти до иступлённости.

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

Кроме того, «Мошенники поневоле» решены как свободный монтаж резко сопоставленных между собой ситуаций, состояний и лиц-масок, а драматургический остов «Цветов запоздалых» основан на пропасти, отделяющей «лейтмотив

любви» (символ поэзии, нежности, красоты, идиллических упований) от «лейтмотива де-нег» (олицетворение жёсткой прагматики, огрублённости и угловатости с отсветами зловещей беспощадности).

Как видим, использование обострённых контрастов имело тенденцию к их перерастанию в прямые антитезы, что резко драматизировало фабулу произведений Елены Гохман. Но тот же принцип мог применяться и с иной целью, вызывая эффект вольной игры контрастов с различным смысловым наполнением этой игры.

«Мелодия и Арабеска» для виолончели и фортепиано даёт пример всего-навсего единичного контраста, но контраста подчёркнутого буквально «по всем статьям», начиная с акцентированного стиливого противостояния: неоклассицизм, причём в ракурсе едва ли не нарочитого «ретро» – «модерн» и опять-таки в особом наклонении так называемой лёгкой музыки или концертно-танцевальной эстрады. «Мелодия» пленяет пластикой кантилены, текущей плавно, нестеснённо, широко до бескрайности. Возвышенный строй чувств (вплоть до прекрасноты) находит себя в светлой элегичности, дарящей ощущение душевной отрады, настроение благоденствия духа.

«Арабеска» построена как сугубо инструментальный диалог, изобретательный до изощрённости, напоминающий весёлую имитацию дуэли – дуэли остроумия, взаимного розыгрыша, в которой уколы партнёра парируются с лёгкой насмешливостью, 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).

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

Крайние части связывает лишь то, что всё в них нацелено на самое активное действие – в остальном же они даны в предельном размежевании. I часть – это бурлящая лава жизненной борьбы, вскипающая порывами-бросками волевых преодолений, захватывающая той одержимостью, которая граничит с самосжиганием. Таким образом, перед нами парафраз на «драматического» Бетховена. Финал – это брызжущее веселье, забавы в манере Гаргантюа и Пантагрюэля, стихия пересмешичества, густо пересыпанного перцем искромётных выпадов, пикантно-грубоватых бурлесков и дерзких острот на грани дозволенного.

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

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

Настоящий компендиум контрастов сосредоточен в «Семи эскизах» для фортепиано. Энергичнейшее манипулирование ими начинается с «игры слов», которую позволила здесь себе композитор. Не ограничившись буквой Э (*Эскизы*), она даёт головоломную цепочку подзаголовков пьес с неизменным начальным *эпи*-. № 1. *Semplice* (Эпиграф), № 2. *Con moto* (Эпиталама), № 3. *Piacere* (Эпизод), № 4. *Nobile* (Эпистола), № 5. *Energico* (Эпиграмма), № 6. *Con anima* (Эпитафия), № 7. *Allegramente* (Эпилог). Опираясь на эту лексикографическую канву, автор, подобно исследователю-психологу, тщательно анализирует, из чего соткан «герой нашего времени». И приходит к выводу, что он очень разный, многоликий.

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

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

В отношении второго из названных моментов наиболее показательны № 5 и 7. Подзаголовку № 5 (Эпиграмма) отвечает включение в тематическую канву пьесы узнаваемых «осколков» интонационного контура известной детской песенки из мультфильма «Три поросёнка». Препарация материала на манер вертлявой клоунады порождает мини-сатирикон, в котором через гипертрофию гротеска передаётся эксцентричный выверт, язвительная ирония, сардоническая насмешка.

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

Как видим, невероятно сильные перебросы из крайности в крайность возникают не только между соседними пьесами, но и внутри них. Для примера достаточно указать на стык пьес № 3 (Эпизод) и № 4 (Эпистола). Первая из них – авангардная по письму, жёсткая, экспрессионистически заострённая. Средствами сонорно-кластерных напластований, звуковых «клякс» и резких регистровых сломов создаётся своеобразный триллер: нагнетание страхов, ужасов, кошмаров, погружение в пучину подсознания, притягивающую своей загадочностью, непостижимостью, запредельностью. И вместе с тем эта «чёрная дыра» не может не пугать своей неподвластностью разуму, своим зловещим демонизмом, падением в бездну иррационального.

Вторая пьеса – классически благородная, возвышенная в своей элегической мечтательности. В её контуре угадывается шопеновская Прелюдия *e moll* (она воспроизводится в характере свободного коллажа). Но спокойное течение этой медитативной лирики, наполненной светлой меланхолией, неоднократно прерывается вторжениями джазовой импровизации. Казалось бы, подобные вторжения игривых, ветреных, легкомысленных настроений в сосредоточенный лирический монолог должны восприниматься не иначе как досадное недоразумение, как загрязняющие пятна вездесущей суетоки. Однако следует признать, что в этих эпизодах обезоруживает присущий им светский шарм, очаровательная пикантность. Кроме того, нелишне прислушаться к наблюдению Р. Щедрина, который на обсуждении «Семи эскизов» по отношению к этой пьесе подметил следующее: словно бы распахивается окно и в комнату с улицы врывается иная музыка.

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

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

С другой стороны, сумрачная «разъедающая» медитация, напряжённейшее биение мысли, стремящейся пробиться к истине и снедаемой мучительными, неотвязными вопросами,

которые так и остаются без ответа (Эпитафия). Воспринимая подобные философско-трагедийные раздумья, невольно вспоминаешь древнее изречение: *во многих мудрости много печали*. Вслушиваясь в этот остро рефлексивный монолог, в эту подчёркнуто личностную речитацию, наполненную жгучей, экспрессивнейшей ностальгией, самую близкую ассоциацию находишь в *канте хондо* («глубокое пение», характерное для определённого рода испанского фольклора), соприкосновение с которым позволило так выразительно передать исповедь мыслящего и страдающего духа.

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

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

Превосходные образцы неоромантизма находим в вокальном цикле «Бессонница». Один из них – № 6 («Откуда такая нежность?»). Здесь сразу же обращает на себя внимание покоряющая органичность певческой интонации, трепетно-утончённая звуковая ткань, поразительная гибкость взаимодействия вокальной и фортепианной партий (напоминая лучшее у Шумана – ещё раз вспомним имя этого композитора-романтика). Однако подаётся всё это в сугубо современном истолковании, от которого в том числе идёт нервность болезненно чуткой и ранимой натуры.

Рассматривая круг современно-романтических черт творчества Елены Гохман, обратимся к тому, что было связано с раскрытием трагического мироощущения. В продолжение всё той же

контрастности, доводимой до поляризации, её музыка фиксировала внутренний разлом, словно бы жизнь расходилась по швам. По одну её сторону кружилась ярмарочная карусель, бурлило веселье, отплясывался бесшабашный трепак, блистал юмор, раздавался гомерический хохот – всем этим переполнены, например, Квинтет-буфф для медных духовых инструментов и опера «Мошенники поневоле».

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

«Последние строфы» – это интимная исповедь изверившегося человека, потерявшего всякую надежду на лучшее. Интимная в том смысле, что это исповедь наедине с собой, для себя – исповедь, не требующая даже малейшего соучастия. Интимная она и в том отношении, что для её воспроизведения требуется сугубо лирический тенор, причём желательно, чтобы в исполнении он приближался к полуфальцетному или так называемому микрофонному пению.

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

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

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

Но тускнеющей вечерней зари и «прощального света» умерших чувств слишком мало для поддержания жизни. Она, в сущности, уже кончилась. И хотя ещё прослушивается неровный, сбивчивый пульс стывущего сердца, всё лишено

смысла и цели – ведь утрачено то сокровенное, без чего остаётся пустота тягостного прозябания и горькие думы над могилой жизни. Сгущается сумрак безнадёжности, кончаются слова, и вот-вот оборвётся ниточка души, связующая с канувшим безвозвратно.

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

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

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

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

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

Как это выглядело, можно судить по следующему вокальному циклу, который к тому же даёт представление о всё более глубоком вхождении в полосу безвыходности. «Три романа на сти-

хи *Николая Асеева*» воспринимаются как серия тупиковых состояний. Основное из них напоминает существование на вулкане тревог, катаклизмов, когда всё внутри дрожит в величайшем напряжении, предчувствии неминуемых бедствий, нервном биении эмоций, которые пульсируют судорожными вспышками с резкими прерывами.

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

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

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

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

Я не могу без тебя жить!
Мне и в дожди без тебя – сушь,
Мне и в жару без тебя – стыть,
Мне без тебя и Москва – глушь...

Почему ж ты, Испания, в небо смотрела
когда твоего поэта увели для расстрела?
Андалузия знала и Валенсия знала –
что ж земля под ногами убийц не стонала?

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

Своего предела трагедийная линия творчества Елены Гохман достигла в цикле «Бессонница». Здесь есть несколько страниц относительного просветления и успокоения души (например, «Откуда такая нежность?», «Живу, не видя дня...», «Новый год», «Свете тихий»). Однако суть и основа заключена в сильнейшем

трагизме. Отчаяние, безысходность и лихорадочно-взрывные, но безнадёжные попытки противостоять крошечной тьме – так выглядела доведённая до крайней точки мученическая драма романтической личности.

Эта драма приобрела к концу 1980-х годов характер катастрофы, что можно было тогда наблюдать в сочинениях целого ряда отечественных авторов, но в вокальном цикле «Бессонница» получило, пожалуй, самое острое воплощение. «Союзнницей» композитора в этом стала поэзия Марины Цветаевой – как известно, герою её стихов в высшей степени присущи трагический тонус и болезненно острая восприимчивость. Не случайно с творчеством этой поэтессы у Елены Гохман многое связано и за пределами «Бессонницы». Были у композитора до этого встречи со стихами других авторов – Анна Ахматова, Саломея Нерис, Сильва Капутикян. Но только соприкосновение с художественным миром Цветаевой высекло огонь такой силы.

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

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

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

Казалось бы, насколько драматичной и пронзительной воспринимается поэзия Марины Цве-

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

Теперь рассмотрим внимательно в облик героини вокального цикла «Бессонница». Сразу же ясно, что перед нами натура, наделённая всеми богатствами души. Сколько в ней красоты, утончённости и какими сокровищами чуткости, нежности может она одарить! Однако выпадает на её долю слишком немного – изредка зыбкое просветление, луч слабой надежды, тень доброго воспоминания, ещё реже островки ласки, тепла, покоя, грёз. Вот и весь свет в окне, всё счастье. Но как научился человек дорожить этими крупинками! Ценит их буквально на вес золота, отдаётся им с величайшим трепетом, прикасается к ним с предельной бережностью, лелеет, пестует, боготворит. Проживает каждое мгновение отрады как драгоценный дар, удерживает всеми силами, потому что знает, что любое из них неповторимо и может стать последним.

Откуда такая нежность?

Не первые – эти кудри
Разглаживаю, и губы
Знавала – темней твоих.

Откуда такая нежность?

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

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

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

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

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

Вот такая, в высшей степени нежная, красивая и в то же время внутренне сильная человеческая натура заявлена в вокальном цикле «Бессонница». И натура эта обречена на существование в сплошной осаде тревог, в железных тисках опасностей, подавляющих воздействий, среди невероятной непрочности нынешнего мира. Всё время нужно быть настороже, в постоянной готовности к беде. Повсюду и всечасно подстерегает судьба – далёкими вздрагиваниями глухо урчащей дьявольской бездны, коварными уколами из-за угла или всегда неожиданными, беспощадно хлещущими ударами.

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

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

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

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

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

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

Ночь! Я уже 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 срыва, полыхающее пламя горящих нервов и кровоточащая рана души – вот в чём была суть трагизма 1980-х. Только какая-то самая малость оберегала от полного отчаяния, поддерживала горение еле теплящейся свечи в этой крошечной тьме.

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

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

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

Пройдя круги ада, человек обретал высшую мудрость.

Мудрость, которая опирается на самое сокровенное, негасимое и святое в душе. Мудрость всепонимания и всепрощения.

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

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

Итак, в вокальном цикле «Бессонница» была до последнего предела доведена драма души. Герой музыки Елены Гохман предстал здесь на краю бездны отчаяния, в безвыходно-катастрофическом тупике жизни. Невероятное напряжение, нескончаемый нервный спазм трагического мироощущения, психологизм исключительно чуткого реагирования на малейшие колебания «погоды» внутри и извне нашли себя, с одной стороны, в сверхимпульсивной порывистости, подчёркнуто «рваных» ритмических рисунках, окончаниях-опаданиях фраз с неожиданными

модуляционными омрачениями. С другой – в заострённой колокольности (она выступает символом фатальных предзнаменований) и грохочущей аккордике рояля (олицетворяет патетику обрушивающихся на личность подавляющих воздействий).

Понятно, что это была критическая точка существования – бесконечно долго столь трудный час человеческой судьбы продолжаться не мог. И в следующем после «Бессонницы» вокальном цикле «*Благовещенье*» были намечены пути преодоления психологического дискомфорта и мрака жизни. Заметим, что произведение это создано в 1990 году, то есть на грани десятилетий. И следует подчеркнуть, что это была своего рода граница между двумя большими историческими периодами, которые можно обозначить как вторую половину XX века (1960–1980-е годы) и рубеж XXI столетия (с 1990-х).

В согласии с вектором, намеченным в данном цикле, как раз и складывалась магистраль последующей эволюции творчества Елены Гохман. И магистраль эта по своим параметрам смыкалась с тем, что мы в последнее время всё чаще связываем с понятием *Постмодерн*. По-своему симптоматичным был сдвиг жанровых предпочтений от преимущественно камерных опусов к монументальным полотнам и в первую очередь – к композициям ораториального плана. Отчётливо контуры Постмодерна обозначились в балете-оратории «Гойя», а затем в трёх духовных ораториях первой половины 2000-х годов: «*Ave Maria*» с её жанровым обозначением *Библейские фрески*, вокально-симфонические медитации «*Сумерки*» и «И дам ему звезду утреннюю...» с подзаголовком *духовные песнопения*.

Происходившие в это время этико-эстетические изменения выглядели следующим образом: преодоление всего излишне субъективного и акцентированно личностного, отказ от романтической исключительности и экстремальности (и соответственно – от леворадикальных крайностей), переход к более объективному, выверенному, общезначимому восприятию жизненных процессов, тяготение к большей уравновешенности образного строя с избытанием трагизма, дисгармонии, содержащими в себе потенцию жизнеотрицания, вытесняемого позицией отчётливого жизнеутверждения.

Причём речь идёт о жизнеутверждении вне каких-либо утопий: реальное бытие воссоздаётся во всём его противоречивом многообразии, с

присущими ему светом и тенью. Однако, не игнорируя сложностей жизни и её зияющих бездн, так умножившихся на современном этапе, всеми силами утверждается вера в неё.

Ярким примером такого реального, достигаемого в трудных преодолениях, но безусловного оптимизма можно считать ораторию «Сумерки», обращённую к самой жгучей проблеме современности – проблеме сохранения природы и выживания человечества. При всей болевой настроенности музыкальной концепции в целом, вопреки юдоли и скверне земной, утверждается вера в жизнь и поётся хвала мирозданию. Завершающий это произведение всеочищающий катарсис несёт в себе надежду на то, что *homo sapiens* сумеет одуматься и не погубить себя и свой земной дом.

На последнем витке художественной эволюции многое из «левых» устремлений отошло для Елены Гохман в прошлое. Это касается прежде всего этики максимализма со свойственными ему крайностями и претензиями на исключительность. Надо признать, что её творчество рубежа XXI столетия не обнаруживает звуковых изощрений и той «сверхэксклюзивности», которой нередко отмечены поиски сегодняшнего авангарда. Однако думается, что эти поиски отнюдь не являются магистралью искусства последних десятилетий.

Показательной в данном отношении является *Парти́та для двух виолончелей и камерного оркестра*, дающая богатейший материал для осмысления художественной практики Постмодерна. Эта десятичастная композиция, суммирующая «номенклатуру» сюитных жанров разных времён и народов (Прелюдия, Пavana, Скерцо, Пастораль, Гавот, Пассакалья, Тарантелла, Жига, Ариетта, Постлюдия), в высшей степени концентрированно выразила устремление к тому эстетико-стилевому модусу, который лучше всего обозначить понятием *классичность*.

В самом общем плане за этим понятием стоит с особой очевидностью заявившая о себе приверженность композитора духу и принципам музыкальной классики. Однако сразу же необходима оговорка: в опоре на критерии основных пластов классики прошлого выдвигается подлинно современная классика. В содержательном аспекте ей соответствуют мудрая сдержанность и уравновешенность жизненных проявлений, их сбалансированность и то свойство, которое находит себя в формуле *единство многообразия*

и многообразие единства. Исходящие от этой музыки душевная просветлённость, чувство внутреннего покоя и ощущение удовлетворённости сущим подводят к мысли: жизнь, как таковая – несомненно, высшее благо, и следует до-

вериться одному из умов времён Просвещения, который утверждал, что независимо от всех язв и противоречий земного существования мы живём в лучшем из миров.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вишневская Л. А. Вариации на тему «EGCH» // Музыка и время. 2006. № 8. С. 13–14.
2. Григорьева А. В. Камерная вокальная музыка композиторов России // История музыки народов СССР. Т. 7, вып. 2. М., 1997. С. 153–189.
3. Демченко А. И. Итог: мудрая сдержанность и душевный покой // Музыкальная академия. 2012. № 2. С. 71–82.
4. Демченко А. И. У времени в плену. Саратов: Приволжское кн. изд-во, 1991. 79 с.
5. Елене Гохман посвящается. К 70-летию со дня рождения / ред-сост. А. И. Демченко. Саратов: Саратовская гос. консерватория им. Л.В. Собинова, 2005. 244 с.
6. Кремлёв Ю. А. Прошлое и будущее романтизма. М.: Музыка, 1968. 80 с.
7. Королевская Н. В. Слово и музыка в произведениях саратовских композиторов: в пространствах смысла. Саратов: Саратовская гос. консерватория им. Л.В. Собинова, 2014. 296 с.
8. Христиансен Л. Л. Как советские композиторы слышат музыку стихов Гарсиа Лорки // Музыкальная классика и современность. Вопросы истории и эстетики: сб. науч. тр. Л., 1983. С. 2–24.

REFERENCES

1. Vishnevskaya L. A. Variatsii na temu «EGCH» [Variations on the Theme “EGCH”]. *Muzyka i vremya* [Music and Time]. 2006, No. 8, pp. 13–14.
2. Grigor'yeva A. V. Kamernaya vokal'naya muzyka kompozitorov Rossii [Chamber and Vocal Music by Russian Composers]. *Istoriya muzyki narodov SSSR* [The History of Music of the Peoples of the USSR]. Volume 7, Issue 2. Moscow, 1997, pp. 153–189.
3. Demchenko A. I. Itog: mudraya sderzhannost' i dushevnyy pokoy [The Result: Wise Restraint and Tranquility of the Soul]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2012, No. 2, pp. 71–82.
4. Demchenko A. I. U vremeni v plenu [In the Captivity of Time]. Saratov: Privolzhskoe kn. izd-vo, 1991. 79 p.
5. Elene Gokhman posvyashchaetsya. K 70-letiyu so dnya rozhdeniya [Dedicated to Elena Gokhman. Towards her 70th Anniversary]. Edited by A. I. Demchenko. Saratov: Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, 2005. 244 p.
6. Kremlev Yu. A. Proshloe i budushchee romantizma [The Past and Future of Romanticism]. Moscow: Muzyka, 1968. 80 p.
7. Korolevskaya N. V. Slovo i muzyka v proizvedeniyakh saratovskikh kompozitorov: v prostranstvakh smysla [Words and Music in the Works of Composers of Saratov: in the Space of Meaning]. Saratov: Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, 2014. 296 p.
8. Khristiansen L. L. Kak sovetskie kompozitory slyshat muzyku stikhov Garsia Lorki [How Soviet Composers Hear the Music of the Poetry of Garcia Lorca]. *Muzykal'naya klassika i sovremennost'. Voprosy istorii i estetiki: sb. nauch. tr.* [The Musical Classics and Moderns. Questions of History and Aesthetics: a Collection of Scholarly Papers]. Leningrad, 1983, pp. 2–24.

Романтизм без берегов (о творчестве Елены Гохман)

Существует устоявшееся представление о том, что искусство XX века начинало свою эволюцию под знаком антиромантизма. Оно негласно распространяется затем на всю последующую траекторию современного художественного творчества. Однако реальная практика подтверждает справедливость мысли, зафиксированной в названии книги Ю. Кремлёва «Прошлое и будущее романтизма». В данной статье на примере ряда произведений саратовского композитора Елены Гохман (1935–2010) делается попытка осмыслить «настоящее» романтизма. Как и у ряда других композиторов, многое в её творчестве отмечено романтическими чертами. Важен взгляд сквозь призму подчеркнуто индивидуализированного, субъективного. Одна из романтических черт – острота и

неожиданность контрастов, тенденция к их перерастанию в прямые антитезы как драматизация фабулы. Ещё одна грань художественных устремлений музыкального искусства с конца 1970-х годов – неоромантизм, что подразумевает прямое сближение с жанровой системой и стилями художественной культуры XIX столетия. У Елены Гохман она предстала как естественное следствие присущих её музыке трепетной эмоциональности и взволнованного лиризма. Неоромантизму свойственно и возрождение вокальной лирики, что получило выражение в череде вокальных циклов композитора.

Ключевые слова: современное композиторское творчество, саратовские композиторы, Елена Владимировна Гохман, романтизм, неоромантизм.

Romanticism without Boundaries (About the Music of Elena Gokhman)

The conventional view is that 20th century art began its evolution under the sign of anti-romanticism. Thereupon it is tacitly proliferated on the entire subsequent trajectory of the contemporary arts. However, the real compositional practice confirms the fairness of the thought expressed in Yu. Kremlyov's book "Proshloye i budushcheye romantizma" ["The Past and Future of Romanticism"]. In this article the attempt is made to comprehend the "present state" of romanticism, on the example of a number of compositions by Saratov-based composer Elena Gokhman (1935–2010). As in the case of a number of other composers, many of her compositions are marked with romantic features. It is important to look through the prism of the markedly individualized and the subjective. One distinct romantic feature is the sharpness and unpredictability of contrasts, the tendency of their growing over into direct antitheses in the guise of the dramatization of the story line. Another frontier of artistic aspirations of the art of music from the late 1970s is Neo-Romanticism, which presumes a direct rapprochement with the genre system and styles of the artistic culture of the 19th century. In Elena Gokhman's case it manifested itself as the natural result of the tremulous emotionality and impassioned lyricism inherent in her music. Neo-Romanticism is also characterized by the revival of vocal lyricism, which received manifestation in a number of the composer's song cycles.

Keywords: contemporary musical oeuvres, Saratov-based composers, Elena Vladimirovna Gokhman, Romanticism, Neo-romanticism.

Демченко Александр Иванович

ORCID: 0000-0003-4544-4791

доктор искусствоведения,

профессор кафедры истории музыки

E-mail: alexdem43@mail.ru

Саратовская государственная

консерватория им. Л. В. Собинова

Саратов, 410012 Российская Федерация

Alexander I. Demchenko

ORCID: 0000-0003-4544-4791

Dr. Sci. (Arts),

Professor at the Music History Department

E-mail: alexdem43@mail.ru

Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya

im. L. V. Sobinova

Saratov State L. V. Sobinov Conservatory

Saratov, 410012 Russian Federation