

II. Operă

МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТУРГИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ МОНООПЕРЫ АТЕХ Г. ЧОБАНУ И ЕЕ КОРРЕЛЯЦИЯ С ЛИТЕРАТУРНЫМ ПЕРВОИСТОЧНИКОМ

CONCEPȚIA MUZICAL-DRAMATURGICĂ A MONOOPEREI АТЕН DE GH. CIOBANU ÎN CORELARE CU SURSA LITERARĂ

THE MUSICAL-DRAMATURGIC CONCEPT OF THE MONOOPERA АТЕН BY GH. CIOBANU IN CORRELATION WITH THE LITERARY SOURCE

ИРИНА ЧОБАНУ-СУХОМЛИН,

профессор, доктор искусствоведения,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

Статья посвящена особенностям музыкального воплощения литературного первоисточника монооперы-балета «Атех, или откровения хазарской принцессы» Г. Чобану, в основу которой положены три фрагмента из знакового для конца XX в. художественного произведения — романа-лексикона «Хазарский словарь» М. Павича. Опираясь на жанровые характеристики современных моноопер, с одной стороны, и на исключительные качества образа Атех в романе, с другой, автор выявляет основные принципы подхода композитора к литературному тексту — селективность, экономия вербальных средств, упрощение содержательного плана за счет отказа от текста с символическим и мистическим компонентами и увеличение роли музыкально-драматургических средств. Рассматриваются различные типы семантического соотношения текста и музыки в моноопере — конвергенции (иллюстрация, параллелизм, ассоциация и др.) и дивергенции смыслов. Автор приходит к выводу, что смысловые концепты монооперы Г. Чобану возникают на пересечении, с одной стороны, принципа саморефлексии, с другой — идеи превращений, которая движет музыкально-драматургическим процессом.

Ключевые слова: моноопера, Атех, литературный первоисточник, Хазарский словарь, композиторская интерпретация текста, текст, саморефлексия, семантическое соотношение слова и музыки, вокализ

Articolul este dedicat particularităților abordării muzicale a sursei literare în monoopera-balet „Ateh sau revelațiile prințesei khazare” de Gh. Ciobanu, lucrare care se bazează pe trei fragmente din romanul-lexicon „Dicționarul khazar” de M. Pavic — operă artistică de reper de la sfârșitul secolului XX. Reieșind din caracteristicile de gen ale monooperelor moderne, pe de o parte, și din calitățile excepționale ale chipului prințesei Ateh în romanul dat, pe de altă parte, autoarea dezvăluie principiile de bază ale abordării textului literar de către compozitor, printre care se evidențiază selectivitatea, economia mijloacelor verbale, simplificarea planului de conținut prin eliminarea textului cu componente simbolice și mistice și creșterea rolului mijloacelor muzical-dramatice. Sunt dezbătute diferite tipuri de relație semantică între text și muzică în mono-operă precum convergența (ilustrare, paralelism, asociație ș. a.) și divergența de sensuri. Autoarea concluzionează că conceptele ideatice ale monooperei lui Gh. Ciobanu apar la intersecția principiului de autorefecție, pe de o parte, și a ideii de transformare care pune în mișcare procesul muzical-dramaturgic, pe de altă parte.

Cuvinte-cheie: monooperă, Ateh, sursă literară, Dicționarul khazar, interpretare componistică a textului, text, autorefecție, corelare semantică a cuvântului cu muzică, vocaliză

The article is devoted to the peculiarities of the musical embodiment of the literary source in the mono-opera-ballet „Ateh or the revelations of the Khazar princess” by Gh. Ciobanu, based on three fragments from the lexicon-novel “Dictionary of the Khazars” by M. Pavic, a reference work of art of the end of the 20th century. Following from the genre characteristics of modern mono-operas, on the one hand, and on the exceptional qualities of Ateh’s image in the novel, on the other hand, the author reveals the basic principles of the composer’s approach to the literary text — selectivity, economy of verbal means, simplification of the content plan by eliminating the text with symbolic and mystical components and increasing the role of musical-dramatic means. The author considers various types of semantic relation between the text and music in the mono-opera — convergence (illustration, parallelism, association and others) and divergence of meanings. The author comes to the conclusion that the semantic concepts of the mono-opera by Gh. Ciobanu occur at the intersection of the self-reflection principle, on the one hand, on the other hand — of the idea of transformations that moves the musical-dramaturgical process.

Keywords: mono-opera, Ateh, literary source, Dictionary of the Khazars, composer’s interpretation of text, text, self-reflection, semantic relation between the text and music, vocalise

Моноопера XX–XXI вв. как один из развивающихся жанров, обладает устойчивыми жанровыми признаками, к числу которых, по мнению исследователей, можно отнести, в том числе, особое смысловое поле [1]. В то же время современная моноопера — это область экспериментов, стилистические рамки которых все более раздвигаются. В этом смысле моноопера с балетом *Атех, или откровения хазарской принцессы* Г. Чобану находится в русле основных тенденций развития этого жанра, отличаясь с одной стороны, характерным комплексом использованных средств, а с другой — демонстрируя новый синтез музыкально-театральных жанров (см. об этом более раннюю статью автора — [2]).

Задача статьи — оттолкнувшись от смыслопорождающего текста М. Павича, трактовать монооперу Г. Чобану как смыслопередающую художественную интерпретацию литературного источника, осуществленную композитором с привлечением синтетических выразительных средств — музыки и хореографии. В своем исследовании мы опирались на музыкальную партитуру, в определенной степени абстрагировавшись от сценического и хореографического прочтения спектакля, но принимая во внимание особые качества музыки, изначально предназначенной композитором для пластического воплощения.

Характерные жанровые черты монооперы, так или иначе связанные с единственным персонажем — камерный характер, монологизм, психологизм (акцент на внутренних переживаниях героини), ограничение событий по времени и месту действия, возможность акцентировать роль оркестра в прорисовке характера и ситуации и т.п., — обусловили преобладающее обращение композиторов к современным литературным источникам. Классические образцы этого жанра — *Ожидание* А. Шёнберга на текст Марии Паппенхайм, *Человеческий голос* Ф. Пуленка на либретто Ж. Кокто, — а также более современные монооперы — *Письмо незнакомки* А. Спадавеккиа по новелле С. Цвейга, *Ожидание* М. Таривердиева на стихи Роберта Рождественского, *Дневник Анны Франк* Г. Фрида, *Письма любви* украинского композитора В. С. Губаренко по новелле А. Барбюса *Нежность*, *Путешествие к любви* Фараджа Караева на стихи поэтов XX века, *Новый Адам* румынского композитора венгерского происхождения Эде Тереньи (Ede Terényi) по афоризмам скульптора Константина Брынкуша и др. — служат тому подтверждением.

В моноопере *Атех* Г. Чобану также использовал неизменный текст знакового для конца XX в. литературного произведения — романа-лексикона *Хазарский словарь* (1984) М. Павича, избрав для своего сочинения три фрагмента, связанных с принцессой Атех. Цельные по своей форме монологи хазарской принцессы получили в опере Г. Чобану статус *откровений* (о них см. [3]) — именно так назвал композитор три относительно замкнутых номера, присвоив им порядковые номера. В основу их положен текст двух молитв и одного стихотворения Атех. Текст двух квази-молитв — *Отче наш* и *Радуйся, Мария!* — носит нео-апокрифический характер и также подложен, как и весь *Хазарский словарь*.

Таким образом, текст монооперы Г. Чобану одновременно и уникален, и типичен для современных образцов этого жанра. В использовании первоисточника композитор следует главной тенденции создания современных моноопер на основе монологической речи, поскольку откровения также можно условно отнести к «дневниковой» прозе, к записям для себя. В то же время характер литературного первоисточника — большой роман-лексикон, в котором сведения о принцессе рассыпаны по многим страницам словарных статей, потребовал от композитора определенной работы в создании образа принцессы Атех для своего музыкально-сценического произведения, предопределив архитектонику последнего.

На наш взгляд, номерная структура монооперы в большой степени проецирует архитектуру оригинального жанра творения сербского писателя — романа-лексикона. В этом, по нашему мнению, проявляется еще одна тенденция, связанная с трактовкой литературного источника в современных монооперах: бережное отношение к тексту. По наблюдению исследователя камерной оперы XX в. А. Селицкого, так как в функции либреттистов выступают, как правило, сами композиторы, то жанрово-композиционные и лексические особенности литературной основы в принципе сохранены [4, с. 15].

При всей общности проявления отмеченных тенденций, моноопера Г. Чобану отличается от других образцов этого жанра, прежде всего, своим *элективным* подходом к литературному материалу, а затем — и способами музыкального прочтения литературного первоисточника.

- Во-первых, композитор селективно подошел к авторскому тексту М. Павича, выбрав лишь один персонаж романа из множества других, что было неизбежным в случае обращения к большому роману-лексикону.
- Во-вторых, из многих страниц, посвященных образу принцессы Атех в романе, а также сюжетных линий, намеченных в словарной статье об Атех, Г. Чобану отобрал лишь три законченных отрывка, поменяв их, к тому же, местами, т.е. расположив в иной последовательности в пространстве своей монооперы.
- В-третьих, примечателен выбор именно этих фрагментов текста, возможно, не самых репрезентативных для романного образа Атех, т.е. не самых напряженных, экспрессивных в сюжетно-драматургическом, лирико-драматическом либо символическом смыслах. Компонуя из романа-лексикона текст для своей монооперы, композитор проходит мимо многих богатых с точки зрения музыкального воплощения образов, например, таких как астрологическое, нумерологическое, символическое истолкование букв ее имени или онейрический мотив (у М. Павича Атех — покровительница секты ловцов снов). Объединяет все три фрагмента, прежде всего, монологичность высказывания.
- В-четвертых, не ограничившись селекцией текста, композитор изменил жанровую основу избранных фрагментов, заменив молитву и так называемое «стихотворение» о сновидении («Заснув вечером, мы, в сущности, превращаемся в актеров...») на откровения, о чем автор статьи более подробно написал ранее [2; 5]. Здесь же следует уточнить, что в такой замене нет существенного прорыва в принципиально иную жанровую сферу. И литературный, и музыкальный монолог часто сравниваются с *исповедью*, последняя же, как литературный жанр, нередко воплощается в виде дневников, автобиографических материалов, памятных записок и писем — т.е. всего того, что стало литературной основой современных моноопер. В то же время качество «исповедальности» монологов принцесс Атех и особенности их музыкального воплощения в моноопере Г. Чобану заслуживают отдельного внимания, с учетом того, что в музыке сложились определенные жанровые формы выражения исповедального слова [6].

Вся эта предварительная работа с оригинальным текстом М. Павича, произведенная композитором на этапе замысла своего произведения, обнажает его художественную концепцию — создать многомерный музыкально-сценический образ хазарской принцессы, оттолкнувшись от литературного первоисточника, но переработав его путем селекции и пермутации. Результатами переработки литературного первоисточника — романа-лексикона

Хазарский словарь М. Павича для монооперы *Атех, или Откровения хазарской принцессы* Г. Чобану стали:

- избирательность композитора в подходе к тексту,
- немногословие текстовой основы музыкально-сценического произведения: ограничение монооперы тремя прозаическими отрывками, два из которых — явно рефлексивного характера,
- упрощение содержательного плана за счет отказа от текста с символическим и мистическим компонентами либо уменьшение их роли, и в то же время — достижение художественной обобщенности и глубины музыкального образа Атех вследствие лимитации вербального ряда.

Отмеченные черты композиторского вмешательства свидетельствуют о намерении ее автора перенести основную смысловую нагрузку в область музыкальной драматургии и музыкального ряда в целом. При этом в опере используются различные типы семантического соотношения текста и музыки (хореографический компонент, важный в триединстве слова, жеста и музыкального звучания, в данной статье, однако, не обсуждается, так как он «достраивался» к уже готовой аудиозаписи монооперы).

Так, примером *параллелизма* музыкального и текстового содержания — следования музыки за текстом, приближающегося к звуковой иллюстрации, могут стать вокальные рулады героини после слов «разучиваем роль» в третьем Откровении (раздел *cantabile, in metro*, с. 14 партитуры). А звучащий здесь условный парадный театрально-цирковой марш (*Allegro*) не только вполне соответствует образам сцены, театральной роли, ее разучивания, но и знаменует собой противопоставление дневного бодрствования и ночного сна. Поэтому педали, обрывки пассажей, фигуры *ad libitum*, призрачные звучности колокольчиков и виброфона начального раздела последнего Откровения, передающие зыбкое состояние сна и причудливые роли из наших сновидений, сменяются другой условной реальностью — актерскими ролями театра жизни.

Ассоциативное смысловое соотношение складывается, например, во втором Откровении, где машинерии человеческого муравейника на корабле (метафора муравьев, муравейника и корабля с парусами в тексте) соответствует стихия музыкального движения инструментальных разделов (подвижный темп, пассажи шестнадцатых, трехдольный метр, размер 6/8). Метроритмические и темповые особенности, начальная мелодия флейты, дублированной первыми скрипками на фоне пиццикато струнных, пунктирный ритм во втором предложении неквадратного периода неповторного строения, повторенного дважды, участие ударных сообщают первому же инструментальному разделу черты танцевальности (с. 3). По своей жанровой модели он вызывает ассоциации с жигой — интернациональным подвижным танцем в трехдольном метре, в сложном размере, известным также как народный танец моряков, ассимилированный впоследствии в профессиональном музыкальном творчестве. Черты жиги как прообраза инструментальных разделов второго Откровения еще более усиливаются при возвращении темы, которая постоянно варьируется и полифонизируется. Квази-имитационная фактура складывается на основе варьирования начального тематического мотива, в качестве одного из вариантов композитор использует типичное для жиги обращение.

Следовательно, по принципу семантического *сходства (конвергенции)* музыки и текста строится вымышленный мир героини — художественное пространство каждой из сцен

оперы. В то же время его логику непросто осознать, исходя из либреттно-ориентированного (или логически ориентированного) сознания зрителя или слушателя. Отобранные фрагменты романа относительно замкнуты по своему содержанию, обеспечивая композитору возможность формирования оперы из отдельных сцен. Более того, в их совокупности, все три текста, на первый взгляд, не предлагают сквозного развития сюжета. Однако, смысловое подобие текстов пролога, первого и третьего Откровений, объединенных идеей игры, перевоплощения, и их схожее музыкальное решение обеспечивают моноопере стройность драматургической концепции и композиционного воплощения.

При всем этом в опере Г. Чобану не ограничивается *однонаправленным действием* двух составляющих музыкального целого — музыки и прозаического текста, прибегая также к методам *расхождения (дивергенции) смыслов*. Механизм их действия основан на «отключении» смысла литературного источника, его подмене и последующем достраивании музыкальным рядом. Российский музыковед И. Степанова — автор исследования о диалектике семантических связей слова и музыки¹ [9], — выделяет такие принципы композиторской интерпретации, как перераспределение смысловых акцентов, смысловые противоречия и антиномии, перенос в различные жанровые, стилистические и даже культурные контексты. Возможность организации смысловых контрапунктов (или, другими словами, полисемантического синтеза слова и музыки) заложена, прежде всего, в литературном тексте М. Павича — гипертексте, отличающемся нелинейным пространством, постмодернистским переключением смыслов. Это открывает практически неограниченные возможности для композитора (заметим, что и для постановщиков спектакля в целом!). Ассоциативность музыкального мышления, проявившаяся в моноопере Г. Чобану и связываемая с постмодернизмом, также обусловлена особенностями литературного источника.

В опере нет «хронологии», нет предыстории и постистории, не очерчено конкретное пространство. Отсутствуют противоречия, конфликт, который дает остроту переживания и динамику образа. В опере нет сквозного драматического действия в связи с отсутствием линейного сюжета, что, несомненно, определяется литературным первоисточником, но есть жизнь чувств. В то же время в тексте *Атех* сложно проследить и жизнь эмоций, понимаемую как логическое следование — зарождение, развитие, кульминации. При всем том текст М. Павича открывает широкое поле деятельности для композитора, позволяя с легкостью переключать музыкально-смысловые планы, что наблюдается наиболее отчетливо в вокализах, с их частой сменой музыкальных образов.

В вокальной партии наблюдается не столько разнообразие форм эмоционально-речевого выражения личности — восклицания, упреки, сомнения, неуверенность и т.д., что так легко воплощается музыкальными средствами, сколько конструирование цельного музыкального языка Атех, из которого сотканы разговорно-речевые интонации, стон, смех, крик, шепот, энергичные рулады и т.п. В этом можно усмотреть проявление одного из композиционных методов XX в., который М. Лобанова определяет как «сознательное воссочинение языка на

¹ Несмотря на то, что феномены, рассмотренные в упомянутой диссертации — богослужebное пение, песенный фольклор, романс XIX в., авангардные направления в камерно-вокальной музыке XX века на русском языке — далеки от материала монооперы Г. Чобану, написанной на современную постмодернистскую прозу, ряд выводов работы отличается универсальностью. В частности, плодотворным представляется положение о зависимости результата музыкальной интерпретации от субъективного фактора — индивидуальных черт поэтики композитора — «чувственного или рационального восприятия поэзии, эмоциональных и эстетических доминант и т. д.», и объективных свойств самого текстового источника [9].

основе фонетического слоя, заданного композитором» [7, с. 97–98]. Заметим, что о «музыкальном доммысливании» образа Атех говорит сам композитор в своих комментариях к опере, процитированных молдавским музыковедом Е. Мироненко, рассматривающей монооперу-балет *Amex* в контексте принципов «нового музыкального театра» [8, с. 339].

К аналогичным выводам приходит российский исследователь И. Степанова, исследовавшая диалектику семантических связей слова и музыки [9]. Доказав неактуальность синтеза слова и музыки, понимаемого как слияние, для современного искусства, она считает, что ведущей моделью сочетания семантических уровней становится парадокс, который «фокусирует в себе один из основополагающих принципов эстетики постмодернизма — принцип «смыслового достраивания» [ibid.]. При этом разгадка семантических «ребусов», предложенных композитором, нередко оказывается многословнее самого музыкального произведения. В этой связи вновь сошлемся на композитора, который в беседе с автором статьи подчеркивал, что в моноопере *Amex* ему пришлось решать иные проблемы, нежели соотношение музыки и слова — т.е. адекватного воплощения именно авторского слова сербского писателя, что привело к отказу от известных форм музыкально-поэтического синтеза, в том числе идеи музыкальной иллюстрации. Композитор, по его словам, ставил задачу передать глубину и многозначность не только образа Атех в произведении Павича, но и всего романного контекста.

При этом личное, интимное содержание, оценочные элементы в первом Откровении, обращения к воображаемому собеседнику во втором и третьем монологах Атех, рефлексия в первом и третьем и т.д. вполне вписываются в содержательные схемы жанра современной монооперы.

Глубина образа, как известно, обеспечивается, по крайней мере, смысловой двуплановостью: то, о чем нет речи в тексте, что предполагается, скрытые смыслы (коннотации), но связанные с явлением — первым планом, — на основе ассоциации, аллюзии, реминисценции. Реальность человеческих чувств — и условное пространство, конкретные социальные роли (мать, отец, дочь) — и жизнь подсознания, связь временного (игра) и вневременного (ритуал) — эти и другие смысловые компоненты текста романа-лексикона нашли свое отражение в моноопере *Amex* Г. Чобану, повлияв на ее композиционное решение, начиная с выбора средств и заканчивая драматургическим планом и архитектурной целого.

Очевидно, что в случае сложных для понимания текстов композитору приходится принимать неординарные меры для их отчетливого восприятия. В этом свете введение балета может рассматриваться как «признание» композитора в невозможности выразить всю глубину содержания литературного первоисточника М. Павича только музыкально-текстовыми средствами и попытку дополнить их пластически-визуальным рядом. Обращение к вокализу в таком случае можно трактовать, как стремление усилить невыразимое содержание вербального литературного текста и переключить внимание с конкретности слова и «видимости» хореографии на интонационную экспрессию музыкального образа. Возможно, композитора привлекло в вокализе освобождение от диктата слова (десемантизация), игра «чистыми» вокальными красками; по крайней мере, противопоставление слову — таков смысл вокализа в авангардных опусах XX в. С одной стороны, это в большой степени способствует освобождению от известных условностей системы «слово и музыка», с другой позволяет передать богатую жизнь эмоций, и тем самым служит обогащению смысла слова, но на уровне ассоциаций.

Речитатив (мелодекламация) и вокализ в моноопере вполне можно рассматривать, как замену традиционным оперным речитативу и арии: речитатив передает драматическое действие, а ария служит воплощением эмоционального отклика персонажей на происходящие события. Декламационное произнесение текста певицей в *Atex* приобретает качества речитатива *secco*, хотя и записанного в современной манере *Sprechstimme*: детально ритмизованный в музыкальном смысле, он может звучать без аккомпанемента, а также при поддержке отдельных инструментов, чаще педалей виолончелей и контрабасов, либо ударных, как, например, в начале третьего Откровения, в среднем диапазоне голоса, иногда с инструментальными вставками, выражающими настроение, в свободной форме, при полной синтаксической зависимости от текста. В отличие от декламируемого текста М. Павича, вокализ обычно сопровождается оркестровым звучанием. Такое распределение ролей между речитативом и вокализом порождает драматургический принцип чередования напряжений и разрядок, переводящий предметно-фабульный, внешний план монооперы в область внутреннего мироощущения, рефлексии.

И здесь проясняется творческий замысел композитора, увидевшего в пространствах гипертекста М. Павича многозначный образ Атех и успешно реализовавшего его в музыкально-сценическом воплощении в своей моноопере с балетом. Художественный концепт сочинения Г. Чобану фокусируется в смысловых глубинах этого женского образа, наделенного музыкальной трактовкой, которая в определенной степени традиционна для жанра монооперы, и в то же время открывает новые горизонты в ее эволюции. С одной стороны, конструирование композитором образа героини для монооперы происходит в соответствии с жанровыми признаками последней, на основе корреспондирования с литературным источником. Одинокая загадочная женщина, со сложными взаимоотношениями с окружающим миром, переживания которой движут музыкальную драматургию, организующую смену эмоциональных состояний — это типичный персонаж современных образцов этого жанра. Однако, средства его репрезентации — первичные жанры, интонационная среда, драматургический план, архитектура монооперы — выстраиваются по принципу музыкального смыслообразования.

С другой, смысловые акценты, расставленные композитором, вполне вписываются в эволюцию так называемого новоевропейского канона личности, с присущими ей свойствами самоуглубления и саморефлексии (И. Кон), который прослеживается в современной психологии. Симптоматично, что тенденция к размыванию цельной личности в художественных произведениях XX в. изучается не только в литературоведении, но и в психологии. Отмечаемый процесс связывается как с углубленной рефлексией, так и с примериванием различных ролей и масок¹, вполне в духе образа Атех, конструируемого в моноопере на основе романного текста. В произведении Г. Чобану, как указывалось ранее, тексты литературного источника также объединены идеей перевоплощения, испытания себя в разных ипостасях, образом театральной игры [2, с. 27].

Установленные жанровые метаморфозы оперы — монолог, граничащий с молитвой, переосмысленной как откровение, трактуемое как акт самопознания — явно принадлежат обрисованному смысловому полю. Заметим, что обращение к молитве — не первый случай в

¹ Подмена личности маской — популярный сюжет в искусстве XX в. — во второй половине века нередко персонифицировался в виде древнегреческого божества Протея, постоянно менявшего обличье.

творчестве Г. Чобану. Однако сравнение с произведением *Забывшие песнопения: музыкальное приношение Дософтею* обнаруживает эволюцию творческих взглядов композитора. Монолог кающегося грешника (Пс. 101) ведется здесь от лица страдающей персоны, которая, тем не менее, надеется на спасение через страдание и уничтожение, это разговор с Богом цельной личности о раскаянии. «Душевные страсти», выражаемые соответствующим христианским словарем, и музыка, передающая смену эмоциональных состояний, интегрируются в музыкальном смысле в единую замкнутую структуру.

«Откровения» Атех — не столько о собственном духовном опыте, сколько о самопознании. Об этом свидетельствует, например, образ зеркала из первого Откровения — прямой знак авторефлексии. Еще более показательна для понимания музыкально-драматургической и семантической концепции монооперы идея ролевой игры и превращений, провозглашаемая в начальном вставном двустишии главной героини: «Заснув вечером, мы, в сущности, превращаемся в актеров...», раскрываемая по-разному в крайних Откровениях — первом и третьем. В такой кольцевой организации поэтического текста (реприза стихотворения начального Пролога в последнем, третьем Откровении), симметричной архитектонике целого, а также в темброво-интонационном решении крайних частей — Пролога и Эпилога («плывущая» электронная запись — *pastro* и редкие оркестровые звучности на ее фоне) обнаруживается концепт «время–вечность». Тем самым, в опере Г. Чобану включается еще один смысловой план — глубинных архетипических представлений, обобщающих психологизм саморефлексии Атех.

Композитор не создает системы лейтмотивов, что могло бы привести к калейдоскопической смене разнохарактерных эпизодов. Однако этого не происходит благодаря тому, что Г. Чобану придерживается принципа структурной завершенности, как на уровне отдельных сцен — Откровений, так и на уровне целого, где наблюдается отмеченная ранее концентричность. Поэтому, несмотря на стилевые аллюзии и полижанровость Откровений, отражающих богатые семантические поля литературного первоисточника, композитору удалось избежать эклектичности, нередко свойственной образцам музыкального постмодернизма.

В чем проявляются постмодернистские черты монооперы *Атех*? Здесь отсутствует усложненный музыкальный язык как признак элитарного искусства модернизма, и, наоборот, наблюдается стилевое переключение: от электронного звучания — к мелодекламации, от звукоподражательных моментов (смех, стон и т.д.) — к мелодике в стиле *bel canto*, от монодии *Pituala* — к первичному жанру бравурного марша. В этом также можно усмотреть стремление к музыкальному комментированию литературного источника. Да и трудно представить, что текст М. Павича, изобилующий знаками и символами, с постоянным переключением пространственно-временных, ассоциативно-семантических и даже культурных планов, может быть реализован в каком-то ином контексте.

Таким образом, обобщая наблюдения над особенностями преломления литературного первоисточника в музыкально-драматургической концепции монооперы с балетом *Атех, или откровения хазарской принцессы* Г. Чобану, изложим некоторые выводы. Творческий замысел монооперы *Атех* складывается на основе:

- «генетических» качеств монооперы как жанра, предназначенного для раскрытия психологического мира одного героя;
- специфики литературного источника, который стал основой многомерного образа Атех;

- их авторской, индивидуальной трактовки в созданном музыкально-сценическом произведении.

Композитору удалось добиться корреспондирования исходных текстов благодаря гибкому и оригинальному подходу к их претворению.

Смысловые концепты монооперы Г. Чобану возникают на пересечении, с одной стороны, принципа саморефлексии, с другой — идеи превращений. В то же время в музыкально-драматургическом решении изначально не заложен конфликт «я – не я», поэтому разные ипостаси образа дополняют друг друга, многомерный образ Атех внутренне неконфликтен.

Текст М. Павича для Г. Чобану выступил не просто смыслопорождающим текстом, но метатекстом, породившим новые уровни смыслов. Т.о. роман сербского писателя помог автору — в соответствии с его личными творческими идеями — воплотить ускользающие смыслы вечности и тексты Культуры в духе эпохи постмодерна. Основанием для этого стало следование литературному первоисточнику, который оказался настолько благодатным для музыкальной трактовки, что композитор не счел необходимым перерабатывать его с учетом условностей музыкально-театральных жанров. Отказавшись от сочинения самостоятельного оперного либретто (в понимании литературного сценария или изложения содержания), композитор все же выступил в роли либреттиста, сохранив неизменными тексты М. Павича (в переводе на три языка — румынский, русский и английский), но расположив их в соответствии с собственной музыкально-драматургической концепцией.

Библиографические ссылки

1. ПРИХОДОВСКАЯ, Е. Смысловый потенциал жанра монооперы: границы и перспективы. В: *Теория и практика общественного развития*: междунар. науч. журнал [online]. Краснодар: Хорс, 2015, вып. 4 [accesat 22 sept. 2014]. ISSN 2073-7623 Disponibil: http://teoria-practica.ru/rus/files/arhiv_zhurnala/2015/4/culture/prikhodovskaya.pdf
2. ЧОБАНУ-СУХОМЛИН, И. Жанровые интерференции оперы *Атех* Г. Чобану и их проявление на композиционно-архитектоническом уровне. В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău: Valinex, 2014, nr. 1(21), pp. 22–30.
3. ЧОБАНУ-СУХОМЛИН, И. Музыкальный лик хазарской принцессы: развитие традиции и современная интерпретация в моноопере Г. Чобану. В: *Сборник научных трудов Института иудаики* [online]. Кишинев: Ин-т Иудаики, 2011, вып. 2, с. 64–76 [accesat 22 sept. 2014]. Disponibil: <http://cdce.wvu.edu/t/download/130455>
4. СЕЛИЦКИЙ, А.Я. *Отечественная камерная опера второй половины XX века*: учеб. пособие. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовской гос. Консерватории им. С.В. Рахманинова, 2008.
5. ЧОБАНУ-СУХОМЛИН, И. «Атех, или откровения хазарской принцессы». Персонаж культового романа на молдавской сцене. В: *Кодры*. Кишинев, 2005, № 3/4, с. 238–256.
6. ШЕЛУДЯКОВ, О.Е. Исповедь и проповедь как феномены искусства (на примере музыкальной культуры позднего романтизма). В: *Вестник Екатеринбургской духовной семинарии*. Екатеринбург: Изд-во Екатеринбургской православной дух. семинарии. 2011, вып. 1, с. 161–178.
7. ЛОБАНОВА, М.Н. *Музыкальный стиль и жанр: история и современность*. Москва: Сов. композитор, 1990.
8. МИРОНЕНКО, Е. *Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX–XXI веков* (инструментальные жанры, музыкальный театр). Кишинев: Primex Com, 2014.
9. СТЕПАНОВА, И. *Слово и музыка: Дialeктика семантических связей*: дис. ... д-ра искусствоведения в форме науч. докл. Москва, 1999 [accesat 22 sept. 2014]. Disponibil: <http://www.dissercat.com/content/slovo-i-muzyka-dialektika-semanticheskikh-svyazei>