

II. Operă

ЖАНРОВЫЕ ИНТЕРФЕРЕНЦИИ ОПЕРЫ АТЕХ Г. ЧОБАНУ И ИХ ПРОЯВЛЕНИЕ НА КОМПОЗИЦИОННО-АРХИТЕКТОНИЧЕСКОМ УРОВНЕ

INTERFERENȚE GENERICE ÎN OPERA ATEH DE GH. CIOBANU
ȘI MANIFESTAREA LOR LA NIVELUL COMPOZIȚIONAL-ARHITECTONIC

GENRE INTERFERENCES IN THE OPERA ATEH BY GH. CIOBANU
AND THEIR MANIFESTATIONS AT COMPOSITIONAL-ARCHITECTONIC LEVEL

ИРИНА ЧОБАНУ-СУХОМЛИН,

профессор, доктор (кандидат) искусствоведения,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

Автор статьи рассматривает жанровые особенности монооперы с балетом «Атех» Г. Чобану, опираясь на типологические характеристики монооперы, а также особенности литературного первоисточника — романа-лексикона «Хазарский словарь» М. Павича. В центре внимания исследователя находятся проблемы жанровой трансформации и драматургии монооперы, роли балета, формообразующего значения вокализов и мелодекламации, проявления принципов рефренности и цикличности. Автор приходит к выводу о полижанровом характере сочинения, который явился результатом жанровой гибридизации и интерференций, обеспечивающих, в том числе, и многомерность образа Атех.

Ключевые слова: моноопера, балет, жанр, монолог, молитва, откровение, вокализ, Атех, «Хазарский словарь»

Particularitățile generice ale monooperei cu balet „Ateh” de Ghenadie Ciobanu constituie obiectul de cercetare al prezentului articol. Analiza propusă de autoarea studiului se bazează pe caracteristicile tipologice ale monooperei precum și pe specificul sursei literare — celei al romanului-lexicon „Dicționarul Khazar” de Milorad Pavic. Cercetarea se axează pe un spectru de probleme ce țin de mutația genului de operă, de dramaturgia lucrării, de rolul pe care îl are baletul, de ponderea arhitectonică a vocalizelor și a declamațiunii, de manifestările principiilor de refren și ale celor de ciclicitate. Autoarea remarcă natura multigenerică a creației analizate ca o consecință a hibridizării și a interferențelor de genuri, ce oferă, totodată, multidimensionalitate chipului prințesei Ateh.

Cuvinte-cheie: mono-operă, balet, gen, monolog, rugăciune, revelație, vocaliză, Ateh, „Dicționarul Khazar”.

Generic features of the monoopera with ballet "Ateh" by Ghenadie Ciobanu is the subject of research in the article. The analysis proposed by the I. Ciobanu-Suhomlin is based on the typological characteristics of monoopera as well as on the specific literary source — that of the the novel-lexicon "Dictionary of the Khazars" by Milorad Pavic. The research focuses on a range of issues related to the mutation of the opera genre, the dramaturgy of the work, the role of ballet, the architectonic weight of vocalises and declamation, the manifestations of the principles of refrain and cyclicality (cyclic recurrence). The author concludes that the poly-genre nature of the analyzed work is a consequence of hybridization and interference of the genres which are provided also multidimensionality for princess Ateh's image.

Keywords: mono-opera, ballet, genre, monologue, pray, revelation, vocalize, Ateh, "Dictionary of the Khazars".

Музыкально-сценическое сочинение *Атех*, или *Откровения хазарской принцессы* (2005) Г. Чобану, по определению композитора, относится к камерной¹ разновидности оперного жанра — *моноопере*. В то же время, введение в ее исполнительский состав балета, постоянно принимающего участие в сценическом действии, «включает» еще одну жанровую ветвь современной оперы — *оперу-балет*. Жанровый гибрид, порожденный композитором —

¹ Автор разделяет точку зрения на жанровую типологию современной оперы, согласно которой камерная опера выделена в самостоятельную категорию («класс»), подлежащую дальнейшей классификации. См.: [1; 2].

моноопера-балет, — уникален и противоречив одновременно. С одной стороны, сочинение Г. Чобану обладает всеми признаками монооперы, установленными исследователями этой разновидности современной оперы. Это и компактность задействованных средств как наивысший результат «камернизации» оперного жанра в XX веке (один персонаж, камерный состав оркестра), и монологизм (высказывание от первого лица) либо бахтинский «микродиалог» (диалог во внутреннем монологе с незримым, воображаемым собеседником) [3, с. 147]. Количественные, «арифметические» качества монооперы, положенные в основу типологии, порождают ряд ее качественных характеристик, отмечаемых исследователями данного жанра [2; 4]: сосредоточение на внутренних переживаниях героя оперы; свертывание реального времени и пространства во внутреннее, субъективное; драматургическое решение сжатия конфликта до рамок одной сцены; компенсаторная роль оркестра — дорисовка, договаривание, высшим проявлением которых является лейтмотивная система. Трактовка Г. Чобану этого современного жанра, отличающегося не просто гибкостью и пластичностью, а словно созданного для экспериментов и в процессе экспериментов, заслуживает особого внимания.

С другой стороны, введение балета, осуществленное, по-видимому, с целью обогащения звукового пространства визуальным рядом, неминуемо усложняет музыкальную и сценическую партитуру. Сам факт присутствия хореографического компонента в моноопере парадоксален: сколько бы ни было участников балетной труппы на сцене, моноспектаклем такую постановку назвать сложно. Возникает вопрос, зачем композитору понадобилось расширять состав участников, если, *primo*, моноопера в XX в. потому и расцвела, что большую оперу поставить сложно, *secondo*, постановка оперно-балетного спектакля возможна только на полноценной сцене, в то время как моноопера требует камерного сценического пространства? Очевидно, что интеграция хореографии в оперу обусловила необходимость решения композитором ряда задач, таких, например, как трактовка оперно-балетных форм, корреляция оперной и балетной партий героини монооперы, прояснение функции балета в опере (вспомогательно-дивертисментная, декоративная, комментирующая, и т.д.), параллельная или комплементарная драматургия и т.п. Следовательно, перед исследователем возникает проблема обоснования необходимости введения хореографии в музыкально-сценическую партитуру и определения роли балета в моноопере Г. Чобану.

Данная статья написана в продолжение осмысления этого новаторского проекта, который, несмотря на свою сравнительно непродолжительную сценическую жизнь, продолжает привлекать внимание музыковедов [5–13].

Amex стала первым творением композитора в области музыкального театра², обладавшего ко времени ее сочинения большим опытом работы в области театральной и кинематографической музыки. На пути к моноопере была сочинена музыка к спектаклям различных театров Республики Молдова, общим количеством в 15 постановок, 5 мультфильмам, 7 короткометражным фильмам,

² Напомним, что театральной постановке на сцене Национальной оперы и балета в Кишиневе (премьера 26 июня 2005 г.) предшествовали концертные исполнения сочинения. В отрывках (первое Откровение) *Amex* была представлена на международном фестивале *Дни новой музыки* (Кишинев, июнь 2004 г.), полностью сочинение прозвучало в студии Общественной компании Телерадио Молдова (20 февраля 2005 г.). Дальнейшая история спектакля связана с «фестивальной» жизнью. Моноопера *Amex*, или *Откровения хазарской принцессы* органично вошла в программу VII Биеннале Театра «Эуджен Ионеско» (*Bitei*), с темой *Между Востоком и Западом* (Кишинев, 16–28 мая 2006 г.). Спектакль был показан в Бухаресте, в рамках Международного фестиваля *Неделя современной музыки*, где осуществилась совместная постановка Национального театра оперетты им. Иона Дачиана и Кишиневского театра оперы и балета (29 мая 2006 г.). Видеозапись театральной премьеры и радиозапись концертного исполнения сочинения, сделанная Общественной компанией Телерадио Молдова, транслировались по каналам Национального телевидения, а также зарубежных станций, например, радио Амстердама. В рамках международных конференций, организованных в Киевской и Ростовской консерваториях (академии) состоялись показы монооперы в видеозаписи.

двум телевизионным фильмам, а также к полнометражному художественному фильму *Водоворот*. Имя композитора фигурирует в различных базах кинематографических данных, в том числе — в Internet Movie Data Base (IMDB) [14]. В творческом портфеле композитора насчитывается также немало разнообразных симфонических и вокально-симфонических сочинений.

Жанровое определение произведения — моноопера с балетом, моноопера-балет — как указывалось выше, принадлежит композитору. Однако, как известно, *классификация* не сводится к механическому объединению — группировке сочинений по формальному признаку, а подразумевает установление определенных связей на уровне драматургии, композиции, музыкально-выразительных средств и т.д. В XX в. индивидуализация нарастает, поэтому и жанровая *типология* должна принимать во внимание возрастающее количество эмпирических наблюдений, в данном случае, о разновидностях камерной оперы как класса и ее разновидности — моноопера, которая в сочинении Г. Чобану оказалась связанной с балетом, породив новую ветвь — монооперу-балет.

Сложность жанровой типологии сочинения Г. Чобану, по нашему мнению, связана, прежде всего, с выбором первоисточника. На первый взгляд, кажется, что композитор не отступил от традиции, сочинив монооперу на основе монологической прозы — трех фрагментов романа-лексикона *Хазарский словарь* М. Павича. Несмотря на то, что использованные тексты взяты из словарных статей, под одним и тем же названием *Атех* фигурирующих в двух различных частях — христианской и иудейской (красной и желтой книгах³), все они отличаются цельностью и законченностью. Объединяет их образ принцессы Атех и монологический характер высказывания: в первом монологе — «я» и «она» (мать), во втором — «ты» (Отец мой) и «они» (виртуальная команда символического корабля), в третьем — «мы» (люди-актеры), «ты» (зритель) и «я» (актриса).

Однако избранные композитором отрывки *Хазарского словаря* по своим жанровым определениям, заявленным в романе — две молитвы и стихотворение, — отличаются от литературных жанров, типичных для других моноопер XX в. Эпистолярные жанры письма как формы дистантного общения с отсутствующим адресатом, его замена — телефонный монолог, либо мемориальные — дневника, записок как монолога с чертами внутреннего диалога, по наблюдению А. Селицкого, составляют литературную основу современных моноопер [2]. При всем сходстве упомянутых эпистолярно-мемориальных жанров и молитвы, проявляющихся в личностном самовыражении, откровенном, интимном тоне изложения от первого лица, искренности мыслей, гамме чувств, нередко доходящих до страсти или драматизма, принципиальные отличия между ними оказываются более важными. Так у эпистолярно-мемориальных жанров и молитвы различен адресат монолога, форма и цель обращения и т.п., но самое главное — молитва основывается на вере.

Закономерно возникает вопрос о роде молитв из *Хазарского словаря*: являются ли «неканонизированные» *Отче наш* и *Радуйся, Мария!* (или *Ave Maria* в католичестве, в православии — *Богородице Дево*) молитвами восхваления, благодарения, прощения, покаяния, плача? На самом деле ответ на поставленный вопрос находится совсем в другой плоскости: следует вспомнить, что культовый роман-лексикон — литературная мистификация (почти бодрийеровская гиперреальность), и эти тексты — не более чем квази- или псевдомолитвы, как и квази-стихотворение, приписываемое Атех. Эти тексты, как и в целом образ Атех в романе — плод творческого воображения, постмодернистский литературный симулякр по Ж. Бодрийеру.

³ Словарная статья под названием *Атех* из зеленой, мусульманской книги оказалась не востребованной композитором, по-видимому, из-за отсутствия в ней монологов.

В своей моноопере композитор идет вслед за автором романа, предлагая аналогичную музыкальную мистификацию — голос хазарской принцессы, песни Атех, хазарские танцы и ритуал, звучание инструментов и т.п. Жанр избранных фрагментов *Хазарского словаря* был изменен Г. Чобану в полном соответствии с требованиями к моноопере как жанру: в опере вместо двух молитв и одного стихотворения появились откровения. Нам уже приходилось писать о данной жанровой трансформации в сочинении *Атех* [11]. Здесь же заметим, что Г. Чобану вслед за М. Павичем интересовало не столько религиозно-теологическое толкование Божественного откровения (хотя в свете документально-исторических сведений о так называемой «хазарской полемике» этот уровень понимания слова незримо присутствует). Композитор трактует откровение как откровенное признание, исповедь, глубокое постижение сущности явлений, в данном случае — самопознания. Сообщение знания о самом себе, самоанализ с элементами рефлексии, персональный опыт, наблюдения «я — другой» переносит содержание текстов в область психологии личности, что вполне соответствует психологизму традиционных моноопер. А формы сообщения Божьей воли — видения, сновидения, пророчества, экстатический опыт, — как нельзя лучше корреспондируют романному образу принцессы Атех, остающемуся за рамками текста монооперы, но дорисовываемому музыкальными средствами — ее своеобразной ауры. Следовательно, выбор названия для сцен оперы следует признать несомненной удачей композитора: многозначность слова «откровение» вполне соответствует множественности измерений прозы М. Павича.

Партитура монооперы, всеяд за текстом романа-лексикона, насыщена музыкальными знаками, функцию которых могут выполнять и жанры. Свою симеотическую природу они проявляют благодаря нагруженности различными смыслами в других Текстах. Так, например, музыкальный жанр молитвы в моноопере *Атех* Г. Чобану может расцениваться как знак религиозного компонента не только в литературном первоисточнике — *Хазарском словаре* М. Павича, но и истории всего «хазарского вопроса» о выборе религии. А откровения через понятие *послания* корреспондируют с понятием трансцендентного начала — Божественной сущности — Священного писания. (Заметим, что религиозная линия в моноопере — в тексте избранных фрагментов и в музыке — представлена в имплицитной, т.е. скрытой, неявной форме). Более простыми случаями (альшванговское «обобщение через жанр») оказываются ассоциативные связи с устоявшимися жанрами блестящей, виртуозной оперной арии или оперного марша как средств стиливого уточнения ситуации в тексте: рулады вокализирующей Атех после слов «разучиваем свою роль» в третьем *Откровении* в сочетании с маршем (с. т. 58). Возможность интеллектуальной дешифровки жанровых компонентов монооперы способствует интертекстуальным связям.

Откровение в опере *Атех* — это не просто один из интерферирующих жанров, пусть даже с семиотической составляющей. Концепция откровения в моноопере Г. Чобану выражает основную идею оперы и образа ее героини — принцессы Атех, придавая органичность и целостность всему сочинению. На наш взгляд, эта концепция полностью соответствует содержанию того единственного абзаца, которым отличается женская версия *Хазарского словаря* от мужской. В женской версии этот фрагмент выражает интуитивное, эмоционально-чувственное мировосприятие в отличие от более рационального, противоречивого мужского постижения мира⁴.

⁴ «У меня было такое чувство, что в наших пальцах сконцентрировались и соприкоснулись прошлое и настоящее. Поэтому, начав читать предложенный им текст, я на мгновение потеряла нить мысли и потонула в своих чувствах. В эти мгновения моего отсутствия и погруженности в себя вместе с каждой прочитанной, но непонятной или непринятой строкой протекали века, и когда спустя несколько секунд я вздрогнула, пришла в себя и снова установила контакт с тем, что читаю, я поняла, что тот читатель, который возвращается из океана своих чувств, принципиально отличается от того, кто совсем недавно в этот океан вошел. Не прочитав этих страниц, я получила и узнала из них очень много...» [15, с. 337].

Назвав составные части своей монооперы «откровениями», композитор predeterminedил их замкнутость, с одной стороны, и принципиальную смысловую гомогенность — с другой. Архитектоника монооперы складывается из трех *Откровений* в обрамлении *Пролога* и *Эпилога*, а также *Ритуала*, помещенного в точку золотого сечения. Можно согласиться с мнением Е.С. Мироненко, увидевшей в таком расположении частей признаки концентричности [6, с. 344]. Однако другое соображение музыковеда — о структурной алеаторичности монооперы *Атех* («При желании их — <отрывки> — можно перетасовать как карты по задумке писателя» [6, с. 339]) — полностью опровергается ее драматургической концепцией (которая отнюдь не «нелинейна»). Перечислим основные аргументы в пользу единой драматургической линии монооперы *Атех*.

1. Монологи Атех отобраны композитором таким образом, что оказываются связанными с идеей *перевоплощения* — примериванием личины своей матери перед зеркалом в первом *Откровении*, образом корабля как символа странствий — во втором, и новым *перевоплощением* — театральными ролями в третьем *Откровении*.

2. В конце *Пролога*, на фоне электронных звучностей (запись), в исполнении Атех мелодекламируются первые, «шекспировские» строки стихотворения Атех, полный текст которого положен в основу третьего, последнего *Откровения*: «Заснув вечером, мы, в сущности, превращаемся в актеров и всегда переходим на другую сцену для того, чтобы сыграть свою роль». Эта мысль оказывается эпиграфом ко всей опере-балету и ключом к ее драматургической концепции «театра в театре». Следовательно, в сравнении с романом М. Павича при формировании образа Атех в моноопере происходит смещение акцентов на ролевую игру, что и выразил композитор в своей аннотации к постановке: «В образе Атех, вслед за Павичем, я переплел такие женские ипостаси как любовница, предводительница, актриса, философ и просто мудрая женщина» (ранее мы обозначили их как Пресвятая Богородица, Прекрасная Дама, Великая Блудница, Премудрость-София — основные ипостаси условно-символического выражения Вечно Женственного [11, с. 68]).

3. В первом *Откровении* происходит экспозиция образа Атех, высказывание идет от первого лица, разворачивающееся на глазах у зрителя вживание в личину матери буквально иллюстрирует пресловутый Эдипов комплекс. В соответствии с задачами экспонирования, композитор поменял местами фрагменты-квазимолитвы *Хазарского словаря*: вначале *Радуйся, Мария!*, затем *Отче наш*. В музыкальном отношении в первом *Откровении* вводится первый лейткомплекс — секундово-терцовый, который выступит в роли основного строительного материала мелодических и ладовых образований монооперы.

4. Все три *Откровения* Атех объединяет принцип *рефренности*. Композитор нашел удивительное для оперы средство — *вокализ*. «Упражнение для правильной постановки голоса», частично заменяющее традиционный монолог главной героини, становится важнейшим приемом архитектоники и оперной драматургии. Концертность романтических вокализов, их кантиленность в противовес мелодекламации романских фрагментов, особый фони́зм — бестекстовые вокальные вибрации гласных, — участвуют в строении формы как отдельно взятой сцены — *Откровения*, так и всех трех *Откровений* вместе взятых. Семантическая функция вокализов (точнее — асемантическая) — вуалирование смыслов, пусть даже символистских, звучащих в вербальном выражении. Вокализ — своеобразная «тень» слова, голос звучащий, но абсолютно «невесомый» в содержательном значении. Это одновременно и «забытые стихи» принцессы Атех, лишившейся «лексикона», и символический образ произнесения непроизносимого — трансцендентный выход в сферы трансцендентальные, недостижимые в обыденной человеческой жизни, непостижимые с помощью человеческой логики. Формообразующая функция вокализов — структурирование

пространства каждой сцены путем чередования их с мелодекламацией⁵. При этом, благодаря их особой тембро-фонической окраске, вокализы, при всем их интонационном различии, принимают на себя функцию рефренов — во все трех *Откровениях*, и код — во втором и третьем *Откровениях*. Таким образом, вокализируемые разделы организуют пространство не только отдельных сцен, но и оперы в целом, выступая в роли арок. Драматургическая функция вокализов — «проживание» текста романских фрагментов: эмоциональная реакция, аффективное состояние, игра и изживание страстей, выражение рефлексии на сообщение или действие, переданное мелодекламируемым текстом. Не случайно композитор утверждает, что именно в вокализах — квинтэссенция образа Атех.

4. Положение инструментального *Ритуала* в точке золотого сечения, концентрация в этой части интонационного материала монооперы, ее фактурно-тембровых и ладовых форм, прием «отстранения» в линии драматургического развития — смена вокально-инструментального звучания чисто инструментальным, уход от рефренности вокализов — все это способствует наделению данной части функцией кульминации в пространстве монооперы.

5. Наконец, использование длящихся электронных звучностей в обрамляющих оперу *Прологе* и *Эпизоде* и тем самым реализующих функции вступления и заключения, формирует *фактурно-тембровую арку*. Такая стройная конструкция противоречит идее как «открытой формы», так и «момент-формы», свойственной алеаторическим композициям.

6. В то же время именно благодаря такому обрамлению — «плывущей» электронике, словно появляющейся из вечности и в вечности же растворяющейся, а также периодическому чередованию мелодекламации и вокализов, нарушаемому лишь *Ритуалом* (который, как всякий ритуал, основывается на «мифе о вечном возвращении» по М. Элиаде), возникает ощущение *цикличности*, подобие кольцевой структуры — мифологический Уроборос, «мой конец — мое начало». После философского заключения «весь мир — театр, а мы в нем — актеры» смысловая и музыкальная спираль словно возвращает все к началу — к новому рождению, к матери. Заключение электронных звучностей одновременно и завершает сочинение, останавливая происходящее на сцене, и оправдывает новое рождение — возвращение к электронному же началу и роли, которые, благодаря своей виртуальности (роман-мистификация!) воспринимаются как «вечное возвращение». Опера построена так, что последний монолог Атех вполне может расцениваться как возврат к начальному *Откровению*. В этом плане моноопера является сколком романа в миниатюре: многомерность романа свертывается в образ принцессы Атех, который также разноплановый.

Что же касается роли балета в моноопере *Атех*, то помимо пластического и визуального ряда (*движение и зрелищность*), балет несет еще одну важную нагрузку — *презентации*, стирающей различия между виртуальным миром фантазий, сновидений и т.п. и актуальностью. Происходит это путем сценического воплощения — разыгрывания, инсценировки ситуаций, обрисованных в монологах Атех. Это стало возможным благодаря насыщению сценического действия персонажами: то это мать — двойник Атех, то воображаемый любовник, то команда на корабле, то театр масок и т.д. Следовательно, введение балета обеспечивает полиперсонажность, свойственную современным постановкам моноопер без балетного компонента, а также способствует конструированию виртуальной реальности, понимаемой как реальность, существующая в сознании и восприятии героини.

В то же время балетное либретто, не говоря уже о хореографической партитуре, не прописано изначально композитором, так же впрочем, как и отдельное оперное либретто —

⁵ Форма трактовки *мелодекламации* (или музыкальной декламации, свойственной мелодраме) и ее нотация в моноопере *Атех* максимально приближена к шенберговскому *Sprechgesang*: звуки, нотированные на нотном стане и обладающие определенной ритмической организацией, интонируются приблизительно.

композитор руководствовался текстами М. Павича. Помимо этого следует принимать во внимание тот факт, что сочинение хореографии происходило не одновременно с музыкой. В распоряжении хореографа — Раду Поклитару — была не только музыкальная партитура и репетиционное звучание оркестра, но и готовая студийная аудиозапись монооперы. Поэтому конечной сценической продукцией стал новый жанр — *моноопера с балетом*, хотя с учетом почти постоянного участия последнего в сценическом действии, а также вовлечения в этот процесс оперного персонажа возможна и другая жанровая версия — *моноопера-балет*. Музыкально-сценическое пространство монооперы по крайней мере двупланово: на первом плане — героиня, фон — балет. Однако нередко солистка становится участником кордебалета, что требует от исполнительницы партии Атех не только вокальной, но и хореографической пластики. В свою очередь, артисты балета иногда подыгрывают Атех, участвуя в хореографических «дуэтах», как в начале монооперы.

В заключение сделаем некоторые обобщения.

1. Новаторское сочинение *Атех, или Откровения хазарской принцессы* Г. Чобану является *полижанровым* творением сравнительно небольшого масштаба, синтезирующим монооперу как разновидность камерной лирической оперы, современный балет, ритуал, молитвы, трансформируемые в откровения, вокализы.

2. *Жанровая многомерность* сочинения оправдывается литературным *первоисточником* — постмодернистским романом-лексиконом М. Павича и многоликим образом Атех. Моноопера Г. Чобану несомненно резонирует с прозой М. Павича, оказываясь музыкальной проекцией романа в миниатюре, воплощая загадочный, виртуально-реальный образ хазарской принцессы.

3. Стройная *форма* монооперы *Атех* обеспечивается несколькими факторами: действием принципа рефренности — с одной стороны, арочной конструкцией, концентричностью — с другой и циркулярностью — с третьей.

4. Композиторский опыт Г. Чобану вновь доказал *пластичность жанровых свойств монооперы*, среди которых внутренними, определяющими нормами являются качества, связанные с характеристикой «камерная» — как определения отдельного класса внутри феномена оперы (камерная опера), а также передающиеся составной частью термина — «моно», — как ее подвида. Т.е. при несомненном полиморфном характере жанра монооперы его ядро позволяет идентифицировать это явление.

5. Динамика жанра проявляется в обогащении жанровой модели путем *гибридизации* (опера с балетом) и *интерференции* — переплетения, межжанровых взаимодействий. В области последних в опере Г. Чобану наше внимание в первую очередь привлекли малые жанры *молитвы, вокализа, откровения*, а также синтетический *ритуал*, хотя в ряду жанровых интерференций современной монооперы рассматривается вокальная поэма, театрализованный вокальный цикл (в связи с «эстетикой одиночества») и симфония (в связи со средствами симфонизации) [2]. Таким образом, в данной статье мы остановились на жанрах, наименование которых было указано композитором в партитуре или писателем в романе-лексиконе, т.е. использовано в так называемой «эксплицитной» (открыто выраженной) форме.

6. Помимо констатации самих фактов жанровой интерференции, большое значение приобретает характеристика не только *включенных жанров*⁶, но и *базового* — монооперы, что оказывается важным для оценки результатов взаимовлияния. Доказательствами интерференции служат выявленные жанровые (и стилистические) признаки, которые в то же время могут оказаться *интертекстуальными маркерами*, т.е. отсылками к иным Текстам (или музыкальным стилям) за пределами данного произведения.

⁶ Об откровении-молитве см. также следующую статью автора: [11, с. 67–68], о ритуале: [10].

7. Использование жанровых интерференций в процессе обращения к гибкому жанру современной монооперы с целью его обогащения можно трактовать как одну из составных частей *метода* композиторской работы на пути конструирования музыкально-сценического образа Атех. Многоуровневая трактовка жанра нагружает произведение смыслами, отсылающими к их исходным системам. Разнообразие этих интерферирующих жанров — от ритуального плача (бочета) до оперной арии и инструментальных танцев, а также связанных с ними смысловых полей, — придает не только глубину и перспективу образу героини монооперы, но и обеспечивает реализацию композиторской идеи о различных женских ипостасях, воплощенных в образе Атех. В определенном смысле этот подход можно отнести к категории «традиционных», не разрушающих сложившихся представлений о сущности и выразительных возможностях различных жанров. Новизна в этой области заключается в наборе жанров, участвующих в интерференции, и особенностях их музыкального стиля.

Игра музыкальными смыслами, в которую выливается сценическая игра принцессы Атех, важное место в которой отводится жанровым взаимодействиям, пронизывает это постмодернистское сценическое сочинение Г. Чобану — образец «нового музыкального театра в Республике Молдова» [6, с. 334].

Библиографические ссылки

1. БАСОК, М.А. *Современная камерная опера: к проблеме специфики жанра*: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 1984.
2. СЕЛИЦКИЙ, А.Я. *Отечественная камерная опера второй половины XX века*: учеб. пособие. Ростов-на-Дону, 2008.
3. БАХТИН, М.М. *Проблемы поэтики Достоевского*. Москва, 1982.
4. ТОЛОШНЯК, Н.А. *Украинская камерная опера: (к проблеме эволюции жанра)*: автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Киев, 1991.
5. МИРОНЕНКО, Е. «Атех или Откровения хазарской принцессы» Г. Чобану: Оперный театр Молдовы на пороге перемен. В: *Оперный театр вчера, сегодня, завтра*. Ростов-на-Дону, 2010, с. 218–233.
6. МИРОНЕНКО, Е. *Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX-XXI веков: (инструментальные жанры, музыкальный театр)*: монография. Кишинев: Primex-Com, 2014.
7. МИРОНЕНКО, Е. *Опера «Атех или Откровения хазарской принцессы» Геннадия Чобану как феномен нового музыкального театра в Молдове* [online]. [accesat 22 sept. 2014]. Disponibil: <http://2010.gnesinstudy.ru/index.html%3Fp=1113.html>.
8. МИГУЛИНА, Т. От зари и до зенита. В: *Экономическое обозрение* [online]. 2005, № 24 [accesat 22 sept. 2014]. Disponibil: <http://www.logospress.md/node/18207>.
9. ЧОБАНУ-СУХОМЛИН, И. «Атех или откровения хазарской принцессы»: персонаж культового романа на молдавской сцене. В: *Кодры. Молдова литературная*. 2005, № 3/4, pp. 238–256.
10. ЧОБАНУ-СУХОМЛИН, И. Инструментальный ритуал в опере *Атех* Г. Чобану. In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2012. Chișinău, 2013, nr. 4 (17), pp. 23–32.
11. ЧОБАНУ-СУХОМЛИН, И. Музыкальный лик хазарской принцессы: развитие традиции и современная интерпретация в моноопере Г. Чобану. В: *Сборник научных трудов Института юдаики* [online]. Кишинев, 2011, вып. 2 [accesat 22 sept. 2014], с. 64–76. Disponibil: <http://cdce.wvu.edu/r/download/130455>.
12. BARBAS, V. Reflexe interculturale în mono-opera „Ateh, sau Revelațiile prințesei khazare” de Ghenadie Ciobanu. In: *ARTA, 2010* [online]. Ser. Arte audio-vizuale. Chișinău, 2010 [accesat 22 sept. 2014], pp.87–92. Disponibil: <http://artploshadka.wordpress.com/2011/03/21/valeria-barbas-reflexe-interculturale-in-mono-opera-%E2%80%9Eateh-sau-revelatiile-printesei-khazare-de-ghenadie-ciobanu/>. ISSN 1857-1050.
13. COMAN, D. Unele reflecții asupra operei lui Ghenadie Ciobanu „Ateh, sau Revelațiile prințesei khazare”. In: *RevArt*. 2010, nr. 1, pp. 89–94.
14. Ghenadie Chobanu. In: *IMDB* [online]. [accesat 22 sept. 2014]. Disponibil: http://www.imdb.com/name/nm0158684/?ref_=fn_nm_nm_71.
15. ПАВИЧ, М. *Хазарский словарь: роман-лексикон в 100 000 слов. Женская версия*. Пер. с серб. Л. Савельевой. Санкт-Петербург: Азбука, 2000.