

**QUATRE TABLEAUX POUR ORCHESTRE À CORDES БОРИСА ДУБОССАРСКОГО:
МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЭКФРАСИС ИЛИ ИНДИВИДУАЛЬНОЕ
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПОСЛАНИЕ**

*QUATRE TABLEAUX POUR ORCHESTRE À CORDES DE BORIS DUBOSARSCHI:
EKFRASIS MUZICAL SAU UN MESAJ ARTISTIC INDIVIDUAL*

*QUATRE TABLEAUX POUR ORCHESTRE À CORDES BY BORIS DUBOSSARSCHI:
MUSICAL EKFRASIS OR INDIVIDUAL ARTISTIC MESSAGE*

ГАЛИНА КОЧАРОВА,

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

Статья посвящена произведению Бориса Дубоссарского «Quatre tableaux pour orchestre à cordes» («Четыре картины для струнного оркестра») и представляет собой аналитический этюд этого цикла с точки зрения его жанра и основной концепции. Трактуя жанровое название в семиотическом аспекте, автор предлагает идею музыкального экфрасиса. Однако анализ образной концепции и методов драматургического развития позволяет ей сделать вывод о присутствии в цикле черт сюиты, со свойственным каждой из частей замыслом. В целом же общий контекст сочинения позволяет увидеть, что в его основе лежит идея индивидуального художественного послания, ориентированного как на объективное, так и на субъективное восприятие.

Ключевые слова: Борис Дубоссарский, музыкальная картина, сюита, цикл, камерный оркестр, авторское жанровое наименование, музыкальный экфрасис, композитор Республики Молдова, индивидуальное художественное послание.

Articolul de față este dedicat examinării piesei „*Quatre tableaux pour orchestre à cordes*” de Boris Dubosarschi și prezintă analiza acestui ciclu de tablouri muzicale sub aspectul genului și al conceptului general. Abordând atribuția generică a lucrării în context semiotic, autoarea propune termenul de ekfrazis muzical. Însă analiza cercului de imagini și a metodelor de dezvoltare a dramaturgiei muzicale relevă manifestarea unor idei caracteristice în fiecare din cele patru tablouri — toate având denumiri proprii, îi permit autoarei de a constata prezența în acest ciclu a trăsăturilor suitei instrumentale. Contextul general al lucrării demonstrează faptul că la baza ei stă ideea unui mesaj artistic individualizat orientat atât spre o percepție obiectivă, cât și spre una subiectivă.

Cuvinte-cheie: Boris Dubosarschi, tablou muzical, ciclu, suită, orchestra de cameră, denumirea de autor a tipului de gen, ekfrazis muzical, compozitor din Republica Moldova, mesajul artistic individual.

This article is devoted to the musical composition “*Quatre tableaux pour orchestre à cordes*” („*Four musical pictures for string orchestra*”) by Boris Dubossarsky, a composer from the Republic of Moldova, and represents an analytical study of this cycle. The author analyzes this work in the semiotic aspect and proposes the term of musical ekphrasis. Besides that, she investigates the composer’s conception of genre and the complex of images in the aspect of the title of the cycle and the titles of all pieces from this chamber suite which has features of an individual artistic message.

Keywords: Boris Dubossarsky, musical pictures, suite, cycle, string orchestra, composer’s conception of genre, musical ekphrasis, composer from the Republic of Moldova, individual artistic message.

Борис Дубоссарский — один из наиболее талантливых композиторов и музыкальных педагогов Молдовы нашего времени — в своем творчестве обращается преимущественно к жанрам инструментальной музыки, и это вполне понятно, поскольку он, скрипач по своей исполнительской специальности, в совершенстве знает природу струнных инструментов. Помимо этого, прекрасное композиторское образование (по сочинению — в классе В. Загорского и, в индивидуальных контактах, у С. Лобеля, по гармонии — у Л. Гурова, по полифонии — у М. Копытмана, по истории смычкового искусства — у Б. Котлярова) дало ему возможность существенно расширить круг интересующих его жанров, включая такие масштабные, как симфония, кантата и многие другие. Контакты же с талантливыми исполнителями (в том числе и играющими на молдавских народных инструментах) определили его опыты с редкими порой составами инструментального ансамбля, позволяющими использовать интересные тембровые «миксты».¹ Есть в его творческом багаже и примеры оригинального стилизового моделирования — подобно *Вивальдиане* — Концерту для наия и струнного оркестра. Его, перейдя порог 65-летия, композитор представил, в том числе, на своем юбилейном вечере 9 февраля 2012 года в Органном зале Кишинева, включив в программу также три части из *Партиты* для наия с камерным оркестром, цикл романсов, квартетные и сольные пьесы. Концерт замыкали *Четыре картины для струнного оркестра* (*Quatre tableaux pour orchestre à cordes*), прозвучавшие в тот раз под управлением Кристиана Флори. Сам факт такого показа, увенчивающего всю вереницу номеров, означает, на наш взгляд, что композитор полагал это произведение очень важным для себя.

Сочинение это имеет свою интересную историю Предшественником его стал цикл *Пять картин для струнного квартета*, который Б. Дубоссарский написал в 1987 году, а затем, в 1990

¹ Более подробно о творческой биографии Б. Дубоссарского, анализируя ряд его камерно-инструментальных сочинений, пишет Ирина Белтей в своей дипломной работе *Борис Дубоссарский: некоторые направления творческого поиска в области камерно-инструментальной музыки*, выполненной к 60-летию юбилею маэстро и с успехом защищенной под моим руководством в АМТАР в 2007 году. В этой рукописи, к сожалению, не изданной, определенное внимание уделено также и его циклу *Четыре картины для камерного оркестра*.

году, на его основе создал новую версию², опустив одну из частей — по его словам, чисто квартетную по своему духу. Это была не просто переделка: в получившемся симфонизированном произведении сложилась иная, переосмысленная общая концепция.

Четыре картины, сохранив следы более раннего квартетного цикла, привлекают также характером программного замысла, в связи с которым автором были отобраны и названия частей, и общее жанровое обозначение. Оно (особенно если иметь в виду нечастое обращение композитора к программным разъяснениям) имеет особый смысл для слушателя. Для музыковеда оно также дает пищу для размышлений — и прежде всего в плане уточнения жанра цикла и составляющих его картин.

Начнем с разговора о том, как обычно истолковывается само понятие «музыкальная картина». Так, О. Соколов в своей работе *Морфологическая система музыки и ее художественные жанры* пишет: «Этот жанр выделяется среди всех прочих в музыке своей художественной функцией. Как гласит само название, и подтверждают лучшие образцы, музыкальная картина должна создавать целостно-пространственный, «симульный» образ, аналогичный статическим в изобразительном искусстве. <...> Очевидно, главную роль здесь играет самостоятельное стремление музыки к отражению видимого предметного мира» [2, с. 90]. Возникает вопрос: необходимо ли в музыке такое возвращение к миметическому принципу, предполагающему сиюминутный или интроспективный, основывающийся на эстетике воспоминания взгляд на мир? Или индивидуальное художественное послание слушателю предполагает все-таки примат интерпретирующего сознания более чем, скажем, изобразительное искусство, и потому не может быть рабом механистического отражения?

В этом плане не случайно, опираясь на труды А. Логвиненко, М. Арановского, В. Розина, О. Ендуткина в своей диссертации *Жанр музыкальной картины в симфоническом творчестве русских композиторов второй половины XIX – начала XX веков* напоминает о введенном в музыковедении термине *картинность*, отмечая: «Картинность есть некое широкое понятие, связанное, в целом, с конкретизацией образности, визуальными представлениями, возникающими в процессе художественной перцепции. Это позволяет расценить данное явление как тип художественного мышления, выражающийся в таком способе репрезентации действительности, при котором эмоциональные впечатления являются импульсом для ассоциаций их с предметными образами» [3]. Как видим, автор на первое место ставит при этом опыт индивидуального восприятия художником визуальных образов, становящегося стимулом для рождения музыкального замысла.

Однако в любом случае в программности такого рода, устанавливающей обязательную связь между визуальным и музыкальным рядом, на наш взгляд, присутствует близость приему *экфрасиса*. Здесь уместно пояснить, что *экфрасис* (или *экфразис*, от древнегреческого ἔκφρασις, в свою очередь — от ἔκφράζω — высказываю, выражаю) близок *метафоре* и объясняется в литературоведении как «описание произведения изобразительного искусства или архитектуры в литературном тексте» [4]. В кандидатской диссертации Е. Третьякова *Экфрасис как матричная репрезентация образных знаков*, где этот прием осмысливается в семиотическом аспекте, автор определяет сущность экфрасиса как случай «художественной дискурсии, осуществляемой между объектом, инициировавшим появление текста <...> и собственно экфрастическим текстом в условиях эстетической коммуникативной цепи» [5].

Отметим, что исследователь делает здесь попутно немаловажное для нас замечание: «Вербальная интерпретация активно функционирует и в применении к эстетическому объекту не

² Партитура издана с помощью Симона Камартина (Швейцария) в 2003 году [1] и включает в себя также список инструментальных сочинений Б. Дубоссарского разных лет.

только вербального, но и иных кодов» [5], что дает нам право ввести понятие *музыкального экфрасиса*. И в литературном, и в музыкальном экфрасисе имеет место интерсемиотический переход и, соответственно, происходит интерсемиотическая трансформация. Правда, в литературе экфрасис связан с заменой живописного кода вербальным, в музыке же имеет место скорее переход от иконического к общесмысловому кодированию, да и само название «музыкальная картина», метафоричное по своей сути, может быть направлено не на прямую зависимость от внешнего впечатления, сколько, наоборот, на стремление ориентировать слушателя на внутреннее представление некоей картины или определенного круга образов, близких тем, что видятся автору сочинения. Так или иначе, задачей композитора становится создание интерпретативной модели, которая включается в акт коммуникации между ним и слушателем.

Именно на это указывает О. Соколов, отмечая, в чем заключается различие между картиной в изобразительном искусстве и в музыке: «Эстетическая задача музыкальной картины, таким образом, аналогична изобразительному искусству, но в музыке она может быть решена только специфическим способом: путем подчеркивания длительного постоянства музыкального впечатления с одной стороны и, с другой, использования преимущества временного искусства. Если живопись или скульптура запечатлевают явление в одном моменте его жизни, проецируя на этот момент всю его жизнь, то музыка может передать само течение Жизни» [2, с. 90–91]. И далее автор добавляет: «Важнейшую особенность музыкальной картины поэтому составляет своеобразный динамизм, заключающий в себе различные колебания, а подчас и взаимопроникновение динамики и условно-музыкальной статики. То, что эта пара понятий, имеющая для музыки универсальное значение, попадает в эстетический фокус жанра, объясняется особым типом интонационного сопереживания — созерцательной точкой зрения, которая создает в восприятии дистанцию от объекта, ослабляет ощущение напряженности или полярности эмоциональных состояний и препятствует их идентификации с собственными переживаниями слушателя» [2, с. 91].

Как же воплощаются принципы жанра музыкальной картины у Б. Дубоссарского? Заметим, что музыкальные картины, собранные им в единый цикл, наделены автором, в свою очередь, собственными названиями, однако их заголовки, не вызывая прямых зрительных ассоциаций, направлены скорее на создание мысленных аналогий не столько с картинами, сколько с чисто музыкальными жанрами: I – *Elegia*, II – *Scherzo-capriccioso*, III – *Méditation*, IV – *Bolero*. В результате все четыре пьесы воспринимаются как части свободно построенной сюиты, объединяемой по законам двукратного парного темпового контраста (*Adagio – Allegretto scherzando – Lento – Moderato. Ben ritmico*), а также наличием тональных связей между частями и даже интонационными переключками. Есть и своеобразные динамические «рифмы»: три первые части заканчиваются затиханием громкости — *morendo* обозначено после *p* и истаявающего «в высях» соло скрипки в конце первой части. Тихому началу отвечает затем тихая же кода в драматичной второй части, с кратковременным «всплеском» динамики в конце после *p* и затем быстрым динамическим спадом до *ppp*. Движением от исходного *p* и *dolce* отмечено начало третьей части, ведущей к *ppp*, а затем к *pppp* в конце её. И лишь в *Bolero*, открывающемся звучанием *pp* на *pizzicato*, в коде после *pp* идет вторжение *mf* и лишь потом, после *diminuendo*, появляется завершающий весь цикл общий аккорд на *sf*.

Особая драматургическая роль тишины в этой сюите музыкальных картин видится в любовании акустической атмосферой чистоты, возвышенности, что оценивается в современном музыкознании с позиций некой семантической двойственности этого феномена. Как пишет И. Некрасова, только «в сочинениях монодраматургического типа создание звучащей материи тишины является основной и единственной задачей автора. Нередко в таких сочинениях тишина становится синонимом созерцательной красоты, особого эстетизма, изысканности или природной

«тихости», естественности. Ведущими факторами развития здесь являются: статичность времени, экстенсивный тип развития-развертывания, отказ от жанрового прообраза, десемантизация средств. Истоки такой тишины коренятся в симфонических Адажио, в камерных сочинениях XIX–XX веков» [5, с. 155–156]. Таким образом, поскольку именно тишина и создает здесь атмосферу созерцательности, она способствует созданию эффекта картинности.

Пьесы из цикла *Quatre tableaux pour orchestra à cordes* Б. Дубоссарского, впрочем, нельзя отнести к монодраматургическим сочинениям, в них важную роль играют контрасты, причем именно тихие разделы подчеркивают, делают более выпуклыми и яркими динамичные эпизоды сочинения. Уже в первой части — *Элегии*, открывающейся на *pp* мягко звучащим хором струнных *divisi*, выдержанным скорее в духе колыбельной, внимание сразу привлекает экспрессивная, исполняемая на баске тема-монолог скрипки. Она вовлекает постепенно в общее переплетение линий и остальные голоса и приводит к яркой, высоко драматичной кульминации, после которой свободный монолог-речитатив солирующей виолончели в высоком регистре, подобно каденции, концентрирует в себе особое напряжение. После стремительного ниспадения пассажей виолончели и фермат — остановок на затихающих басовых нотах, вводящих слушателя в состояние ожидания, возвращение тихой темы-хорала у засурдиненных струнных *divisi* на *ppp*, уравновешивая форму, в репризе-коде воспринимается как показ фонового элемента, сопровождающего легкое, прихотливое движение триольных фигур у первой скрипки соло. Эффект тишины способствует и смягчению общего уровня диссонантности, достигаемого за счет секундовых «трений», создающих местами эффект политональных сочетаний.

Вторая часть — *Scherzo-capriccioso* — лишь поначалу, на наш взгляд, соответствует по характеру музыки авторскому названию, довольно быстро переключаясь в сферу токатных «злых» образов. Резкие перепады звучности, остигатное движение позволяют аккумулировать здесь напряжение до уровня, временами напоминающего о симфонических «военных» полотнах Шостаковича (как, например, о Токкате из Восьмой симфонии). Эту общность подчеркивают и характерные интонационные обороты в диапазоне уменьшенной кварты и ходы по звукоряду тон-полутон, параллелизмы акцентируемых и остро диссонирующих больших септим, используемых как элементы полигармонических вертикалей, связываемых противоположным голосоведением высшего порядка, а также данных в глиссандном движении — восходящем и нисходящем одновременно. Кульминационную зону образует здесь раздел *Allegro molto. Furioso*, не завершаемый, а обрываемый в своем неистовом «нагнетании зла». Последующий после «говорящей» ферматы на тактовой черте возврат к остиганию повторяемому в басах, но, тем не менее, затаенно звучащему исходному мотиву, вступающему в диалог с короткими ответными репликами первых и вторых скрипок и альтов, слишком краток по времени, чтобы уравновесить состояние пережившего психологическую драму героя, не наблюдавшего со стороны трагедию (возможно — трагедию Холокоста), а прошедшего по тропе страданий бок о бок с ее участниками.

Эту задачу — осмысления трагедии и поиска утешения в более неторопливом и развернутом диалоге — композитор решает лишь в следующей, третьей части — *Медитации*, где особую роль играет сольное начало, по-своему обнаруживающее себя уже в первой части, а теперь обретающее новое дыхание в характерном для неоромантического мышления контексте. Здесь молчание, тишина, возникающие после кульминации первого раздела, предвосхищают новый всплеск эмоций, достигающих высокого уровня динамики в эпизоде *Più mosso*. В нем на гребне волны воображение позволяет услышать в вернувшейся начальной теме, обретшей мощный, победный характер в представлении альтов, виолончелей и контрабасов, звучание наподобие тембра басов симфонического оркестра, противопоставляемых исступленному остиганию первых и вторых скрипок. Так создается объемное резонирующее пространство, заполненное обертонами и гармонически проясненное по колориту. В краткой же репризе-коде засурдиненные скрипки,

играющие исходную тему в верхнем регистре в параллельную дециму, напоминают по характеру органные миксты, представляя исходный образ ещё в одной ипостаси.

Единственная в этом сюитном цикле танцевальная часть — *Болеро* — по сути, единственная музыкальная картина массового танца. Однако она не вполне соответствует избранной модели танца по жанровым признакам — прежде всего, поскольку она необычна она по своему метрическому облику. Написанная в размере 5/4, организованном по типу 3+2, с синкопированным «вторжением» четверти на второй доле, она, однако сохраняет в фигуре аккомпанемента черты характерной для испанского танца ритмоформулы. Легкость и изящество ее звучания поначалу соответствуют скорее жанру пикантного юмористического скерцо, и этому впечатлению способствует также прием *pizzicato*, господствующий в начальных вариациях. Очевидно, однако, что далее уже само название по образцу равелевского *Болеро* продиктовало композитору идею оркестрового варьирования: от исподволь начинающегося развития путем постоянного обновления на фоне оstinатного ритмического движения оно приводит к проведению кантиленных тем. Вначале это происходит у виолончелей *arco* в высоком регистре, вносящих контраст в общее звучание, а затем у первых и вторых скрипок, идущих в дециму на фоне активизирующихся, вплоть до индивидуализации, партий аккомпанемента (даже у контрабасов, вместо исходной оstinатной фигуры, появляется новая оstinатная формула, с глиссандным элементом).

Нарастание динамики в этой части приводит и к измельчению ритмических единиц, и к нарастанию громкостному. Обновляется на всём протяжении пьесы (а точнее — танцевальной картины, массовой сцены) и интонационный фонд, за счет накопления полутоновых ходов, особенно экспрессивно звучащих в контексте этой, наиболее диатоничной части, вкрапления же увеличенной секунды служат намеком на национально-характерные детали музыкальной речи, включая функцию этнической памяти и придавая этой картине дополнительный локальный колорит.

Отдельный предмет для разговора при обсуждении этого сочинения — разнообразие штрихов у струнных. Композитор, «изнутри» знающий специфику оркестровой игры, использует здесь весь арсенал штрихов, в том числе и более характерных для сольного исполнительства — таков, например, прием *staccato* у скрипок и альтов. Это особенно показательно для финала, несмотря на то, что именно в этой части на первый план выходит не столько сольное, сколько ансамблево-оркестровое начало.

Особую роль играют в цикле, как уже говорилось ранее, сольные и диалогические эпизоды, придающие индивидуализированность общему замыслу сочинения. Фактически, таким образом, композитор достигает высокой степени синтеза средств, характерных как для оркестровой, так и для камерно-ансамблевой партитуры, то поднимая оркестр до уровня симфонического, то трактуя его, в том числе, и как ансамбль солистов, порой вступающих в отношения концертирования. Тем самым автор расширяет круг выразительных возможностей камерного оркестра, столь необходимых ему в процессе создания *индивидуального художественного послания*, каким видятся его *Четыре картины для струнного оркестра*. По сути дела, отталкиваясь от идеи цикла картин, связанного с переводом визуальных впечатлений в сферу музыкальных событий — т. е. реализуя принцип *музыкального экфрасиса*, Борис Дубоссарский прибегает к *инверсии смысла* этого слова. Он, частично сохраняя в своих пьесах лишь отдельные черты картинности, уходит от прямой иллюстративности, пассивной созерцательности, направляя слушателя мыслью скорее в сторону объективных и субъективных размышлений, ориентируя его на опозитивированное восприятие мира во всем его многообразии, но в преломлении сквозь призму авторского его видения.

Библиографические ссылки

1. DUBOSARSCHI, Boris. *Quatre tableaux pour orchestra à cordes*. Disentis/Mustér: Sordino Ediziuns Musicalas, 2003. SEM 0315.
2. СОКОЛОВ, О. *Морфологическая система музыки и ее художественные жанры*. Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского ун-та, 1994.
3. ЕНДУТКИНА, О. *Жанр музыкальной картины в симфоническом творчестве русских композиторов второй половины XIX – начала XX веков*: автореф. дис. ... канд. искусствоведения [online]. В: disserCat – электронная библиотека диссертаций. [accesat 21 apr. 2014]. Disponibil: <http://www.dissercat.com/content/zhanr-muzikalnoi-kartiny-v-simfonicheskom-tvorchestve-russkikh-kompozitorov-vtoroi-poloviny-#ixzz2zX0r3b87>.
4. Экфрасис. В: *Википедия* [online]: Свободная энциклопедия. [accesat 21 apr. 2014]. Disponibil: <http://ru.wikipedia.org/wiki/Экфрасис>.
5. ТРЕТЬЯКОВ, Е. *Экфрасис как матричная репрезентация образных знаков* [online]: автореф. дис. ... канд. филолог. наук. В: disserCat – электронная библиотека диссертаций. [accesat 21 apr. 2014]. Disponibil: <http://www.dissercat.com/content/ekfrasis-kak-matrichnaya-reprezentatsiya-obraznykh-znakov#ixzz2zXZ9gB4D>.
6. НЕКРАСОВА, И. О драматургических функциях тишины в современной музыке. В: *Южно-Российский музыкальный альманах* – 2006. Ростов-на-Дону, 2007, с. 155–158.