

REVELAȚIE VLADIMIRA ЧОЛАКА: ОТРАЖЕНИЕ САКРАЛЬНОЙ ТЕМАТИКИ СРЕДСТВАМИ НЕОАРХАИКИ

REVELAȚIE DE VLADIMIR CIOLAC: REFLECTAREA TEMATICII SACRALE
PRIN MIJLOACELE NEO-ARHAICII

THE REVELATION BY VLADIMIR CIOLAC: REFLECTION OF THE SACRED SUBJECTS
BY NEO-ARCHAIC MEANS

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

CZU 785.16(478)

Статья посвящена новому произведению молдавского композитора Владимира Чолака Revelație (Откровение) для струнного оркестра и представляет собой аналитический этюд, раскрывающий символику его названия в контексте основной концепции сочинения. В его основе лежит идея индивидуального художественного решения, ориентированного как на объективное, так и на субъективное восприятие религиозно-философской тематики и отражающего музыкальными средствами принципы современной тенденции создания новой простоты. Автор затрагивает при этом проблемы, связанные с осмыслением «нового сакрального пространства», с космизмом мышления, и, как результат, с обращением к неоархаике и архетипам старинных песнопений, переносимым в атмосферу инструментального музицирования.

Ключевые слова: молдавский композитор, Владимир Чолак, символика названия, Откровение, «новое сакральное пространство», космизм мышления, архетип, неоархаика, апология простоты, принцип аддиции, диатоника, аудиовизуальная версия

Articolul este dedicat unei creații noi semnată de compozitorul moldovean Vladimir Ciolac, intitulată Revelație pentru orchestra de coarde și prezintă un studiu analitic ce vizează simbolismul titlului în contextul conceptului general al opusului. La baza acestuia se situează o viziune artistică originală, orientată spre percepția obiectivă și subiectivă a tematicii religioasă-filozofice, ce reflectă prin mijloace muzicale principiile tendințelor contemporane de creare a unei noi simplități. Autoarea abordează probleme legate cu conștientizarea așa numitului „nou spațiu sacral”, cu cosmicitatea gândirii și, ca rezultat, cu folosirea metodelor neo-arhaicii și arhetipurilor cântărilor străvechi, transferate în atmosfera practicii muzicii instrumentale.

Cuvinte-cheie: compozitorul moldovenesc, Vladimir Ciolac, Revelație, simbolică titlului, „noul spațiu sacral”, gândirea cosmică, arhetip, neo-arhaică, apologia simplității, principiul de adiție, diatonică, versiunea audiovizuală

The article is devoted to the new work Revelație (Revelation) for string orchestra by the Moldovan composer Vladimir Cholak and is an analytical study revealing the symbolism of its title in the context of the basic concept of the composition. It is based on the idea of an individual artistic solution, oriented both to the objective and subjective perception of religious and philosophical themes and reflecting the principles of the modern trends of creating new simplicity by means of music. The author touches upon the problems associated with understanding the "new sacred space", with the cosmism of thinking, and, as a result, with the appeal to the neo-archaic and archetypes of ancient chants, transferred to the atmosphere of contemporary instrumental music making.

Keywords: Moldovan composer, Vladimir Cholak, symbolism of the title, Revelation, "new sacred space", cosmism of thinking, archetype, neo-archaic, simplicity apology, addition principle, diatonic, audiovisual version

В предлагаемой статье анализируется новое сочинение Владимира Чолака — *Revelație* для струнного оркестра, завершённое автором 2 июня 2017 года и 1 октября 2017 г. выложенное в аудиовизуальной версии в интернете его сыном, Максимом Чолаком¹. Записано оно здесь в исполнении Национального оркестра Молдавского Радио и ТВ под управлением Дениса Чаусова. Позже оно прозвучало в абсолютной премьере на авторском концерте В. Чолака 24 мая 2018 года, при участии Национального камерного оркестра Органного зала (дирижировал сам

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=GP9mt7JBcHo>

композитор) и, с тем же оркестром, в концерте фестиваля *Дни новой музыки* 4 июня 2018 года (дирижер В. Андриеш).

Произведение, озаглавленное как *Откровение*, имеет свою символику названия и в этом смысле ставит перед музыковедом-исследователем ряд проблем, связанных с отражением духовной тематики (а в аудиовизуальной версии – и мотивов космизма) как в содержательном аспекте, так и с точки зрения «явления Откровения» через формирование «нового сакрального пространства» музыки. Сам композитор сообщил автору статьи о концепции своей новой работы в электронном письме от 28 июня 2018 года следующее: «Замысел этого сочинения можно отнести к категории философско-религиозной, как размышление о жизни человека, его поступках и месте в этом сложном и противоречивом мире. Итог этих размышлений — встреча со Всевышним Создателем, где происходит откровенное осознание того, что ты сделал в этой земной жизни»².

Понятно, что уже само название в таком случае трактуется В. Чолаком в субъективном ключе, тогда как, в то же время, в научной литературе (в том числе и богословской) оно расшифровывается многопланово. Да и в целом проблема наименования музыкального произведения в настоящее время тоже оценивается по-разному. Например, К. Зенкин в статье *Культура в пространстве музыки* посвящает ей целый раздел — *Музыкальный смысл и его имя*, отдельно задаваясь вопросом — «какой может быть музыкальная герменевтика, выросшая из традиции христианского (в частности, православного) мирозерцания» [1, с.39]. Поэтому представляется нелишним обозначить основные аспекты трактовки термина *Откровение* в широком смысле этого слова, не сужая его до явления Апокалипсиса, как это, например, имеет место при использовании службы перевода *Google*.

И самые распространенные объяснения дают в интернете выдержки из Википедии и разного рода словарей. В первом, самом популярном источнике *Откровение* в религии и теологии трактуется как «разнообразное открытие Богом себя самого и своей воли людям. Откровение может исходить как непосредственно от Бога, так и через посредников. <...> В христианской традиции существует понятие естественного откровения (*Natural revelation*), называемого также повсеместным, общим (в значении всеобщего обладания <...>). Под этим понятием понимается открытие Богом самого себя посредством сотворённого мира, природы, и открытие Богом нравственных законов людям внутри их совести. Отличительная особенность этого типа откровения заключается в том, что для постижения его не требуется никакого сверхъестественного вмешательства, но достаточно способностей разума человека» [2].

Вполне очевидно, что, хотя в этих определениях на первом месте стоит имя Бога, В. Чолак все же в своем толковании заголовка нового сочинения исходит именно из понятия *естественного откровения*. Тем самым он в определенной степени минимализирует его смысл, а, точнее говоря — конкретизирует, одновременно оставляя слушателю пространство для более свободной интерпретации — то есть, дает ему основание говоря словами того же К. Зенкина, для «осознания неизреченной глубины музыки» [1, с.47]. Рассуждая об этой стороне в ракурсе давней традиции её именованья, ученый отмечает: «По-видимому, наибольшую свободу музыкальному мышлению могли предоставить различные виды храмовой музыки, не связанные с конкретной жанрово-бытовой ситуацией, а напротив, выводящие человека из плана времени в сферу вечности. Предваряющее же именование духовной музыки (*Credo, Sanctus, Stabat Mater* и др.), конкретизируя смысл, отнюдь не подвергало его ограничению, поскольку отсылало к Именам Сущности, чьи неизреченность и неопределимость бесконечного превосходят музыкальную стихию» [Там же].

² Из электронной переписки автора статьи с композитором (архив Г. Кочаровой).

Что же касается современного подхода, то здесь, когда мы сталкиваемся с явлением *сакрально-концертного искусства*, по определению Н. Гуляницкой [3, с.131], возникают некоторые разногласия. Так, например, В. Мартынов, вводя термин *сакральное пространство*, проводит четкое разграничение двух сфер музыки — композиторской и сакральной, подчеркивая: «В отличие от композиторской музыки *res facta*, григорианская традиция представляет собой не область рукотворности и сделанности, то есть не область искусства, но нерукотворную область священного, существующего помимо человека и его усилий. Именно эту область священного мы определим термином *сакральное пространство*» [4, с.128]. Автор исходит при этом из понимания музыкального произведения как вещи, замечая: «Уже в самом наличии идеи вещи таится непреодолимое препятствие на пути к пониманию природы сакрального пространства» [Там же]. В итоге он, связывая понятие произведения, или опуса с понятием публикации и с процессом потребления, возражает против тезиса о реальном существовании в современной музыкальной практике «нового сакрального пространства» и делает красноречивый вывод, что оно существует пока лишь как «линия горизонта, постоянно удаляющаяся от нас по мере нашего приближения к ней, это лишь интенция нашего современного существования» [4, с.142].

Владимир Чолак, однако, создавая музыку, принадлежащую духовной сфере, в этом смысле, по всей видимости, ставил себе именно подобную задачу формирования нового сакрального пространства через композиторское творчество. В его портфеле немало произведений, которые представляют собой и литургические жанры — впрочем, как правило, творчески им преображаемые в результате синтеза разнородных христианских традиций, а также использования современных средств выражения. Это, кстати, позволяет отнести его — уже достаточно опытного композитора — к тому из 2 типов художников, о которых пишет Г. Дауноравичене в статье *Сакральность современной музыки — миф или реальность?* [5, с.173]. Она, в частности, говорит о непримиримом конфликте между ними, имея в виду, с одной стороны, «покорного следователя традиции литургической музыки и, с другой — эголитарного художника, склонного к своей правде и к праву персонального общения с Богом» [Там же].

В. Чолак, думается, по большей части находясь в своем богатом и разнообразном творчестве в опыте воплощения идеи *Откровения*, в анализируемом нами сочинении, на сей раз более конкретно озаглавленном в данном ключе, ищет путь к этой своей правде и к праву обращения к Богу в попытках приближения к «доконцертным» музыкальным формам, возрождая принципы интонирования, характерные для старинных распевов, не столько исполняемых, сколько словно рождающихся по наитию свыше в процессе молитвенного акта. В этом смысле он в чем-то соприкасается мыслью и с трактовкой сакральности у В. Мартынова.

Впрочем, при этом он переносит эти принципы в современный контекст, модернизируя их согласно требованиям ретро-стиля и, в частности, *нео-архаики*. Напомню: об «*актуализации и востребованности* в новейшей культурной ситуации «старой» стратегии, сосредоточившей в себе многовековой жизненный потенциал» [6, с.5], пишут даже ученые-медиевисты. Н. Ефимова, автор этой формулировки, добавляет к ней: «Ныне в музыкальный обиход активно возвращаются некогда забытые аналитический инструментарий, техники, термины, смыслы ...<...> Универсально-множественные интонационные системы, нацеленные на саморазвитие, системы многовариантного прочтения, тяготеющие к синтезу, к конструированию, модальность, полимодальность, присущие ныне языку высокой музыки — все это было уже знакомо Каролингскому времени, переходной ко второму тысячелетию эпохе» [6, с.5–6].

Исследователь обращает внимание на особый вектор той эпохи, «обращенный в сторону единосущностной музыки, ее неисчерпаемых возможностей, направленный на постижение истиной Красоты Божественного закона, на стяжание Божественной благодати, а через нее на

уразумение этого закона», полагая, что он «вновь как будто бы вернул *opus musica* к его исходной ступени, к желанию все начать «с нуля» [Там же, с.8].

Этот принцип — начать «с нуля» — стал основным импульсом и для построения всей структуры музыкального интонирования и в *Revelație* В. Чолака, где из одного-единственного тона *f* — как символа первоэлемента звуковой материи — своего рода «монады», воплощающей абсолютный покой и состояние квиетизма в своем исходном звучании на *pp*, постепенно вырастает многоголосное песнопение. Его общий характер определен авторскими обозначениями темпа и способа исполнения: *Con chiaro tristezza, Moderato con moto*. Однако, несмотря на указание на подвижно-умеренный темп, оно развивается степенно, неспешно в ритмическом отношении (по метроному половина=55), поскольку основано на движении исключительно крупными длительностями (целыми и половинными, где-то продлеваемыми пунктирами или остановками на бревисах), местами организованным по принципу *cantus planus*, но в целом скорее свойственным старинным хоралам.

С точки зрения фактуры наслаиваемые голоса нечасто эквиритмичны, они скорее разнородны по своей мелодической функции: одни образуют педали, иные повторяют краткие остинатные фигуры; более индивидуализированные в мелодическом отношении темы развиваются автономно, создавая разветвленные контрапункты, порой с элементами противодвижения.

Контуры тем, положенные в основу этих переплетений голосов, определяются строго диатоничным характером преимущественно плавного движения (лишь в т.68 проявляется ладовая переменность за счет введения звука *d natural*, а в тт.75–77 в гармонической вертикали возникает романтически звучащий аккорд — малый-уменьшенный септаккорд, здесь выступающий как Π_7 *b-moll*). Диапазон начальных мотивов подвергается постепенному расширению по принципу аддиции — добавления близлежащих тонов в поступенном движении или за счет ходов на терцию, что способствует формированию не только тематизма, но и ладовых структур. Автор мыслит модально, избирая поначалу тетракорд как своего рода архетип лада и как отправную точку для формирования темы первых скрипок, вводя фригийские обороты и даже интонацию из средневековой секвенции *Dies irae* (в т.43), однако тональное мышление все же явно проступает, управляя общей композицией: вся пьеса выдержана в *f-moll*, что подчеркивается и присутствием репризности (с ц.9 партитуры), которая позволяет придать общей форме, увенчанной кодой-*morendo*, стройность и законченность. Кода, вступая после ферматы, мощного диссонантного аккорда *tutti* на *ff* и глубокой генеральной паузы, воплощающей риторическую фигуру *aposiopesis*³, полностью перестраивает восприятие на кардинальную смену настроения: нисходящее гаммообразное движение, начинающееся с фригийского оборота и затем передаваемое от партий верхних голосов к нижним, с «оседанием» тонов поступенного звукоряда в кластерную педаль за счет множественных *divisi*, приводит, несмотря на последний всплеск эмоций, к постепенному и окончательному растворению звучности, с возвратом к исходному *pp*.

Все становление этой композиции подчинено процессуальному принципу: она словно рождается на наших глазах, как свободный полилог голосов людского хора, проходящий через несколько последовательных волн постепенного динамического и регистрового разрастания и обновления тематизма, начало которых обозначается цифрами партитуры. Принцип аддиции и здесь выступает как основа для формирования многоголосия за счет наслаиваемых партий, тонов вертикальных образований, тембровых комплексов. Кажущаяся «апология простоты»,

³ Вообще рассмотрение мотивных структур и оборотов в этом сочинении с точки зрения их формульности (в том числе, и в связи с использованием архетипов интонирования и риторических фигур) может стать предметом отдельного обсуждения.

оцениваемая при изначальном визуальном ознакомлении с партитурой, оборачивается, однако, достаточной сложностью при слуховой оценке возникающих гармонических звучностей. Наряду с «пустыми» квинтами, протянутыми либо комбинируемыми между собой и с другими интервальными элементами, важное место здесь занимают секундовые фонические эффекты, частично создаваемые с помощью гетерофонных приемов голосоведения. Септимы здесь по большей части звучат мягко, в отличие от секунд, в конце концов формирующих в репризе и коде поликластерные гармонии, которые, по-видимому, по сути своей призваны создать сонорные эффекты, свойственные «внеземной атмосфере».

В связи с данной ассоциацией в завершение нашей статьи обратим внимание еще на один аспект рассмотрения произведения В. Чолака *Revelație* — а именно, на космизм⁴ авторской концепции, нашедший наиболее непосредственное освещение в аудиовизуальной версии, созданной при участии М. Чолака. Здесь, по сути дела, также по-своему отражена идея сакрального пространства, созданного Божественной волей, а для землян воплощенного в созерцании неба и размышлении о месте человеческой личности и роли его в общей картине мира. Голубая Земля, окутанная облаками, мириады звезд, формирующие пламя небесного света или угадываемые контуры воображаемых небожителей, огромные галактики и отдельные звездные туманности — все это словно концентрирует в себе Божественный свет, который еще ярче оттеняется бархатным темно-синим фоном звездного неба. И это не воображаемый, а, по выражению В. Топорова, реальный мир, «реальное бытие, его целостность, понимаемое как благо и отсылающее к идее б о ж е с т в е н н о г о как носителя этого блага»⁵. Именно таким видится и нам понимание общего замысла нового сочинения В. Чолака, которое, несмотря на принадлежность к жанру инструментальных произведений, повествует его голосом об убеждениях композитора, посвятившего большую часть своего творчества воплощению сакральной тематики.

Библиографические ссылки

1. ЗЕНКИН, К. Культура в пространстве музыки. Музыкальный смысл и его имя. В: *Музыка в пространстве культуры*: избр. ст. Ростов-на-Дону, 2003, вып. 2, с.37–55. ISBN 5-86692-184-7.
2. Откровение. В: *Википедия* [online]: Свободная энциклопедия [accesat 25 iun. 2018]. Disponibil: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Откровение>.
3. ГУЛЯНИЦКАЯ, Н. Творим ли мы духовную культуру? В: *Христианская культура: прошлое и настоящее: К 2000-летию Рождества Христова*. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2004, с.131–143. ISBN 5-8269-0040-7.
4. МАРТЫНОВ, В. Зона opus posth. и новое сакральное пространство. В: *Научные труды Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского*. Москва, 2004, сб. 47: Новое сакральное пространство. Духовные традиции и современный культурный контекст, с.123–142. ISBN 5-89598-145-3.
5. ДАУНОРАВИЧЕНЕ, Г. Сакральность современной музыки — миф или реальность? В: *Миф. Музыка. Обряд*. Москва: Композитор, 2007, с.159–178. ISBN 5-85285-829-3.
6. ЕФИМОВА, Н. Дистанцированный тысячелетием диалог: От каролингов к неоархаике. В: *Научные труды Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского*. Москва, 2004, сб. 47: Новое сакральное пространство: духовные традиции и современный культурный контекст, с.5–13. ISBN 5-89598-145-3.
7. МАГНИЦКАЯ, Е. *Творческая интерпретация космоса*: монография. Москва: РАМ им.Гнесиных, 1996. ISBN 57196-0341-7.

⁴ Проблемы космоса и интерпретации темы космоса в музыке, в том числе и в плане преломления сквозь призму религиозно-философской и мифопоэтической парадигмы подробно рассматривает Е. Магницкая [7].

⁵ ТОПОРОВ, В. О ритуале. В: *Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках*. Москва: Наука, 1988, с.17 [Цит. по: 7, с.62].