

**ЖАНРОВЫЕ ИНТЕРФЕРЕНЦИИ В ЭЛЕГИЧЕСКОЙ ПОЭМЕ ИЗ ВОКАЛЬНО-СИМФОНИЧЕСКОГО ЦИКЛА ДЛЯ БАРИТОНА С ОРКЕСТРОМ  
ПО ПРОЧТЕНИИ Г. ЧОБАНУ**

INTERFERENȚE DE GENURI ÎN *POEMUL ELEGIAIC* DIN CICLUL  
VOCAL-SIMFONIC PENTRU BARITON ȘI ORCHESTRĂ  
*APRÈS UNE LECTURE* DE GHENADIE CIOBANU

GENRE INTERFERENCES IN THE *ELEGIAIC POEM* FROM THE  
VOCAL-SYMPHONIC CYCLE FOR BARITONE AND ORCHESTRA  
*APRÈS UNE LECTURE* BY GHENADIE CIOBANU

**ИРИНА ЧОБАНУ-СУХОМЛИН,**

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

**CZU [784.3.087.613.2:785.11]:781.61**

*В статье анализируется специфика межжанрового взаимодействия в «Элегической поэме» для баритона и симфонического оркестра на стихи Валерия Матея из вокально-симфонического цикла «По прочтении» („Après Une Lecture”) Г. Чобану. Исследователь отталкивается от определения жанра произведения самим композитором, а также его аннотации, которые акцентируют синтез академических жанров, дополненных фольклорной дойной в виде цитаты. Кросс-жанровый анализ «Элегической поэмы» с опорой на жанровые признаки позволил выявить первооснову ее поэтики.*

**Ключевые слова:** «Элегическая поэма», «По прочтении», музыкальный жанр, элегия, элегичность, поэма, дойна, поэтика, вокально-симфонический цикл, межжанровое взаимодействие

*În articol este analizată specificitatea interacțiunii între genuri în „Poemul elegiac” pentru bariton și orchestră simfonică pe versuri de Valeriu Matei din ciclul vocal-simfonic „Après Une Lecture” de Ghenadie Ciobanu. Cercetătorul se bazează pe definiția originală a compozitorului cu privire la genul creației, precum și pe adnotările sale, în care este reliefată sinteza genurilor academice, completate de doina folclorică sub formă de citat. Analiza cross-genuistică a „Poemului elegiac” din perspectiva trăsăturilor specifice genurilor a determinat identificarea principiilor fundamentale ale poeziciei sale.*

**Cuvinte-cheie:** „Poem elegiac”, „Après Une Lecture”, gen muzical, elegie, elegiac, poem, doină, poetică, ciclul vocal-simfonic, interacțiune de genuri

*The article is focused on the analyze of the specifics of inter-genre interactions in the “Elegiac Poem” to the verses of Valeriu Matei from the vocal-symphonic cycle for baritone and symphony orchestra “Après Une Lecture” by Ghenadie Ciobanu. The researcher relies on the original definition of a work’s genre by the composer himself, as well as on his annotation, which emphasize the synthesis of academic genres, supplemented by the folklore doina in the form of a quotation. Cross-genre analysis of the “Elegiac Poem” based on genre features made it possible to identify the fundamental principles of its poetics.*

**Keywords:** “Elegiac Poem”, “Après Une Lecture”, musical genre; elegy, elegiac, poem, doina, poetics, vocal-symphonic cycle, inter-genre interaction

**Введение.** В очередной, третьей пьесе из вокально-симфонического цикла *По прочтении* (*Après Une Lecture*) Г. Чобану обратился к сфере лирической образности, создав *Элегическую поэму* для баритона и симфонического оркестра на стихи Валерия Матея (2016). Продолжая свой многолетний творческий проект сочинения крупного произведения на стихи современных румынских поэтов, композитор, по его словам, воплощает идею выявления различных ипостасей в соотношении музыкального и поэтического текстов. При этом музыке отводится аффективная роль углубления и дополнения семантических значений поэзии [1] (здесь и далее перевод с румынского языка на русский принадлежит автору статьи — И. Ч.-С.). Тем самым композитор

подтверждает мысль, высказанную Т. Курышевой: в новой музыке «...содержательные — эстетико-философские — аспекты как одна из объективных ценностей музыкального искусства сохраняют свое значение, нередко именно они определяют сами технические поиски автора» [2].

Жанровые качества новых музыкальных сочинений привлекают внимание исследователей, прежде всего, в свете современных тенденций переосмысления академических жанров в результате творческих поисков композиторов, воплощающих свой художественный опыт отражения изменившейся картины мира. Способы взаимодействия жанров — процессы их взаимопроникновения или синтеза, смешения или жанровой игры, интерференции или интерполяции в современной музыке нередко обеспечивают уникальность произведения, позволяя глубже проникнуть в концептуальный замысел его автора.

В данной статье предполагается обсудить ряд эстетических и творческих проблем, намеченных и решаемых композитором в рассматриваемом произведении. Целью работы является выработка основных направлений подхода к анализу жанровой модели и ее музыкальной поэтики в *Элегической поэме* Г. Чобану, в перспективе художественной оценки этой пьесы. В процессе изучения музыкального материала предполагается выяснить, какой смысл вкладывает композитор в синтетическое жанровое обозначение своего нового сочинения, какими музыкальными средствами и композиционно-техническими приёмами воплощается проектируемое названием жанровое содержание, какова творческая позиция автора в отношении используемой фольклорной цитаты и ее роль в *Поэме* Г. Чобану.

**1. Авторская концепция сочинения.** И. Стравинский в свое время утверждал, что «...композиторы и художники не мыслят понятиями... Работа композитора — это процесс восприятия, а не осмысления. Он схватывает, отбирает, комбинирует, но до конца не отдает себе отчета в том, когда именно смыслы различного рода и значения возникают в его сочинении» [3, с.216]. И все же авторская жанровая номинация важна для оценки тех моделей, на которые ориентировался композитор в процессе создания своего произведения. Корреляция авторского замысла, выражаемого жанровым обозначением и названием произведения, с полученным художественным результатом необходима для понимания смысловых полей, конструктивных параметров и общей музыкальной концепции опуса. В случае музыки с поэтическим словом композитор имеет дело с двумя пересекающимися вселенными, жанровые системы которых хотя и близки, но не совмещаются в единой проекции, обладая собственными выразительными средствами и методами воплощения.

Прибегая к тем или иным жанровым обозначениям, автор фактически соотносит свою творческую концепцию с багажом, который аккумулировали музыкальные жанры в ходе своего исторического развития. В перспективе понимания жанровой системы как организации по типу своеобразного тезауруса, обозначение жанра становится знаком определенной музыкальной сферы с присущей ей образностью, набором выразительных средств, характерной драматургией и т. п., актуализированных в произведении. Поиск и истолкование примет того или иного жанра способствует раскодированию авторского замысла, оценке уникальности опуса. В этом смысле авторская жанровая идентификация может стать фактором, моделирующим пути восприятия данного сочинения (перцепцию) и облегчающим его коммуникацию. Следовательно, важность авторского жанрового обозначения трудно переоценить, особенно в эпоху постмодерна, принципиального отказа от жанровых или стилистических норм и правил, или порождения всевозможных жанровых микстов.

В своей аннотации на произведение, напечатанной по случаю премьеры *Элегической поэмы* в одном из концертов Международного фестиваля *Мэрцишор*, Г. Чобану сообщал, что «литературный текст составлен мною из фрагментов поэм *Видение* из книги *Игра снов*, *В утреннем тумане* из сборника *Заморская звезда*, *Песня* из *Смерть Зенона*, а также текста *Дойны*,

который также принадлежит поэту [Валерию Матею]. Читая стихи из книги *Балканский крестовый поход* [4], я обнаружил чувствительную поэзию, столь же элегичную, сколь и драматичную. Предчувствие и беспокойное ожидание слышится в поэмах В. Матея: *Темноты касаюсь рукой, что / (споткнулась) замерла на старом воспоминании...* Окружающие предметы пробуждают меланхолические воспоминания: Предметы — это аура моей руки / Касаюсь их — и открываются другие пространства / в грустной цепочке колец / Со странными воспоминаниями, которые меня побеждают... Даже в моменты созерцания чувствуется меланхоличная, ностальгическая нота, преследуют дурные предчувствия и тревоги: Цвета исчезают в утреннем тумане, / Я радуюсь лишь опустевшему и седому лесу / Ветру, колядующему сумрачной глуши / с диким шиповником и гранитными берегами. С другой стороны, я нашел в поэмах из *Балканского крестового похода* драматизм, охватывающий диапазон от беспокойства до отчаяния и пессимизма.

Музыка, благодаря эмоциональным модуляциям от драматической собранности к элегическому измерению, обрисовывает в общих чертах вселенную образов всей книги, наделяя сжатый текст избранных стихов функцией введения в атмосферу ностальгических, созерцательных, беспокойных переживаний. Другими словами, музыка заменяет невысказанное. В сочинение введена дойна, созданная и исполненная Валерием Матеем — аутентичным исполнителем народной музыки. Дойна, это выражение предвечного состояния *dor* (тоски, грусти), звучит в кульминационный момент произведения» [1].

Приводим параллельный подстрочный, максимально приближенный к оригиналу, перевод указанных поэтических фрагментов, положенных в основу *Элегической поэмы*.

Название стихотворений, строки	Оригинальный текст	Перевод
<i>Cântec, 11–12</i>	Ating cu mâna negura ce peste	Касаюсь рукой темноты (дымки), что
	O veche amintire s-a oprit...	остановилась (застыла) над старым воспоминанием...
<i>Cântec, 1–2</i>	Obiectele-s aura mâinii mele,	(Объекты) Предметы — это аура моей руки
	Le ating — și alte spații se deschid...	Касаюсь их — и открываются другие пространства ...
<i>В утреннем тумане, 1–2</i>	Culorile dispar în ceața dimineții,	Цвета исчезают в утреннем тумане,
	Mă bucur doar de codrul pustiu și-ncărunțit...	Я радуюсь лишь опустевшему и седому лесу
<i>Дойна В. Матей</i>	Hai, doru și iar doina,	Хэй, дор и вновь дойна,
	Hai, doru și iar doina,	Хэй, дор и вновь дойна,
	De când sunt eu și lumea	С тех пор, как существую я и мир,
	Lumea-i vechi eu bătrân,	Мир старый я старик
	Lumea-i vechi eu bătrân,	Мир старый я старик
	Îmi port crucea și-al meu gând.	Я ношу свой крест и мою думу.
	Lumea mari-i felurită,	Мир большой и разнообразный,
	Lumea mari-i felurită,	Мир большой и разнообразный,
Viața mea e pustiită.	Моя жизнь опустела	
<i>Cântec, 1–4</i>	Obiectele-s aura mâinii mele,	(Объекты) Предметы — это аура моей руки
	Le ating — și alte spații se deschid	Касаюсь их — и открываются другие пространства ...
	În trista-nlănțuire de inele	В печальном нанизывании колец

	Cu amintiri ciudate ce mă îving...	Со странными воспоминаниями, которые меня одолевают...
Viziune, 1–4	Pădurea cade înspre stele	Лес падает к звездам
	Cu iarba și cu frunza moartă	С травой и мертвым листом
	Și flutură prin aer steme	И развеваются на ветру знамена
	Din alte lumi ce-abia se-arată	Других миров, едва видимых

**2. Жанровые основы Элегической поэмы.** Авторское название произведения вполне соответствует области лирического в музыке, объединяя элегию и поэму — два лирических жанра, использующихся обычно для выражения чувств. Однако элегия, в соответствии со своей этимологией (греч. *ελεγεια* — жалоба), как правило, соответствует модусу печали, в его глубоко личном, интимном выражении. Печаль как один из аффектов, воздействующих на человеческую душу, в художественных произведениях, как известно, приобретает множество оттенков, от трогательно-нежного, пасторального до экзистенциально-философского. История музыки знает и примеры взаимодействия элегического начала с фольклорными интонациями, что наблюдается, скажем, в русском романсе первой половины XIX в. В академической музыке XX в. происходит существенное переосмысление жанрового архетипа элегии — плача-жалобы и углубление сферы элегического, приближающегося к трагическому конфликту.

В данной статье мы дифференцируем элегию как музыкально-поэтический либо музыкальный жанр, элегичность или элегическое начало, определяющее характер музыки, передаваемый ремаркой *elegiaco* (например, *Andante elegiaco* в Симфонии №3 С. Рахманинова) — элегический модус по Е. Назайкинскому, и элегический топос как целый комплекс музыкально-поэтических средств, обеспечивающих специфическую выразительность.

Поэма как концепционный жанр нередко используется для выражения глубоких философских идей, отражающих мировоззренческие аспекты художественного сознания. Этим объясняется привлечение программности, симфоническое воплощение и лирико-драматическое содержание многих музыкальных поэм. Хотя поэма не обладает устойчивыми конструктивными признаками, свойственными простым жанрам марша, баркароты и т. п., некоторые особенности ее организации, такие как интонационная концентрация и драматизированное развитие могут быть отнесены к жанрообразующим факторам [5, с.98]. В связи с этим на первый план выходит такое качество жанра как поэмность, определяемая поэтичностью в музыке, нередко приводящая к межжанровым взаимодействиям.

Несмотря на то, что оба жанра — элегия и поэма — не исключают поэтическую составляющую лирического или лирико-драматического содержания, все же в более близкое композитору время они получили наибольшее распространение в инструментальном варианте (вспомним, например, *Элегическую поэму*, соч. 12, для скрипки с фортепиано Э. Изаи, *Элегическую поэму* для струнного оркестра *Памяти Н.Я. Мясковского* Н. Пейко, *Элегическую поэму* для виолончели с оркестром А. Мосолова, а количество фортепианных и вокальных элегий и произведений элегического характера трудно сосчитать). Обращение к музыкальному жанру поэмы со словом можно трактовать не только как сохранение исходного литературного жанрового идентификатора, но и метафорически, как параллель к поэтическому миру ее автора. Тем более, что сам композитор намекает на это, говоря об общем впечатлении от стихов, собранных в поэтической антологии. Еще одна общая грань этих жанров — относительная свобода их формы, при неравновеликих масштабах.

И, наконец, третий лирический жанр — дойна, которая явно привлечена композитором как знак, как одно из характерных проявлений национального мироощущения. Это обращение к незамутненным родникам музыкально-поэтического фольклора Молдовы, по замыслу композитора составляет своего рода кинематографический прием *flashback* — яркая

ретроспекция кадра из прошлого, в его первоизданном виде, судя по оригинальной, цитатной форме подачи дойны. С другой стороны, в этом можно увидеть и обращение к одному из кодов современной музыкальной культуры Молдовы, так как “лирика вызывает ассоциации, молниеносно доводящие до сознания читателя образ, обычно уже существующий в культурном сознании эпохи” [6, с.157].

**3. Преломление жанровой специфики поэтического текста в образном строе сочинения.** Составной характер поэтической основы *Элегической поэмы*, однако, не приводит к ощущению мозаичности. Кажущаяся калейдоскопичность образов, нередко присущая образцам постмодернистской поэзии, в данном случае воспринимается как проявление авторской рефлексии по поводу духовной ли утраты божественных заповедей, персональных ли переживаний личности, культурного ли разрыва с традиционными ценностями и т. п. — все эти трактовки вполне обоснованы. В выбранных композитором поэтических строчках обнаруживается немало образов и мотивов, типичных для элегической сферы лирики — это упоминание о старом воспоминании, об (утреннем) тумане, седом лесе, пожухлой траве, одиночестве, старости и т. п. Застылость поздней осени, лес с мертвыми травой и листьями вызывает ассоциации с увяданием природы, угасанием жизни, предчувствием наступления зимы-смерти, чему способствуют и намеки на переход в иные миры. Тем более, что мир в какой-то момент оказывается перевернутым — лес падает к звездам. Составляющие этой строчки — лес (кодры) и звезды, присутствующие здесь как символ недостижимо-прекрасных миров, являются типичными румынскими образами национальной поэзии, иррадирующими в слой архетипических представлений.

Их неспешное нанизывание создает тоскливо-тягостное ощущение, которое соответствует эмоциональному состоянию элегической печали — выражение, ставшее речевым штампом. В то же время для построения музыкальной композиции важно движение этого эмоционального состояния, которое в *Поэме* развивается от интуитивных предчувствий и видений через погружение и пребывание, т. е. культивирование его и одновременно — духовное видение символов (дойна), к внутренней драматизации (благодаря введению знаков других миров в тексте).

Поэтический текст, собранный из фрагментов разных стихов одной книги В. Матея, демонстрирует, на наш взгляд, пограничный характер его творчества, определяемый колебаниями от психологического типа к визионерскому, по К.Г. Юнгу [7]. «Содержание психологического художественного творчества, — к которому психолог относил в том числе и большую часть лирических стихотворений, — происходит неизменно из областей человеческого опыта, из психологического переднего плана, наполненного наиболее сильными переживаниями» — утверждал К.Г. Юнг [7, с.106]. В то же время при визионерском типе художественного творчества «потрясающее зрелище мощного явления повсюду выходит за пределы человеческого восприятия», и «значимость и весомость состоят здесь в невероятном характере этого переживания, которое враждебно и холодно или важно и торжественно встает из вневременных глубин» [7, с.107]. Несомненно, именно трансцендентность поэзии привлекла композитора, увидевшего в избранных строках возможность не только погружения в глубины элегического, но и воплощения состояний пребывания на грани, сопоставления миров.

Поэт словно пытается заглянуть в закрытые от человеческого взора непостижимые глубины «других миров, едва заметных» — «становящегося и еще не ставшего», либо касаясь аурой своей руки предметов — «и открываются другие пространства...». Но в большинстве поэтических строк разлит образ глубокой печали, порожденной осознанием бренности бытия и величия мира, материал переживания не содержит в себе ничего необычного; напротив, здесь

привычные мотивы одиночества, тщетности жизни, судьбы, старости, вечной природы человека и резонирующей с его чувствами живой природой.

Установленная элегическая топика поэзии В. Матея — типичные образы, устойчивые тематические мотивы, цитата и т.п. — не могла не отразиться на музыкально-композиционном решении *Элегической поэмы* — ее интонационно-тематической основе, фактуре и оркестровке, жанровых признаках. Элегический контекст, сформированный избранными поэтическими строками, передающими определенное мироощущение, потребовал от композитора соответствующей музыкальной поэтики.

**4. Музыкальная поэтика *Элегической поэмы*.** Композитор актуализирует состояние созерцательности, иллюзорности, создаваемое благодаря перечисленным образам поэтического текста, с помощью определённого круга музыкальных средств. Единство настроения и вариативность избранной темы — в данном случае нюансировка элегического состояния, — свойственные лирическим образцам, обеспечиваются звуковысотной и интонационной организацией *Элегической поэмы*. Пять разделов произведения объединяются современной модальностью (неомодальность), признаками которой являются: линейная координация оркестровой ткани, конструирование мелодических линий путем сцепления кратких формул, ладовая переменность, возникающая благодаря работе с разными отрезками (спектрами) звукорядов, в том числе и хроматизированных, и их дальнейшему суммированию, несмотря на отсутствие стабильных звукорядных моделей.

Таким образом, в *Поэме* выявляется зональное осмысление звукового пространства на основе отдельных сегментов, в основе которых могут лежать узкообъемные архаические структуры (секундовые и трихордовые конструкции). Их интонационное осмысление порождает вариативные секундово-терцовые формулы с терцово-квартовой основой, как например, первый же мотив кларнетов *a-gis-f-fis* (в числовом выражении — 131, где единица равна полутону) или первых скрипок, дублированных флейтами в новом звуковом сегменте *d-cis-h-c* (121), а также его вариант у вступившего голоса *h-d-cis-d* (311) с дублированным продолжением у флейт *d-cis-ais-h* (131). Заметим, что с первых же тактов произведения преобладают мотивы нисходящего мелодического профиля, начало элементов с мелодической вершины, что при тихой динамике, разреженной фактуре с небольшим количеством звуковых событий способствует созданию элегического характера.

Подобное осмысление ладового пространства в *Поэме* имеет, как минимум, два прямых следствия: сочетание разных ладовых сегментов у инструментов в оркестровой фактуре при линейно-мелодической координации их, как правило, с участием гетерофонии, производит эффект полимодальности (например, в третьем разделе, т.127–166). Кроме того, при общей вариантности как основного принципа развития, наложения мотивов различной структуры, реальные либо гипотетически результирующие, приводят к конечному результату — суммарному 9–12-тоновому звукорядному составу. Наконец, на композиционном уровне такого рода модально-мелодический музыкальный материал тяготеет к фазовому принципу организации, проходя несколько этапов в своем развертывании, что полностью соответствует авторской концепции сочинения, проясняемой ее поэтической основой, текстом аннотации и заглавием.

Еще одна область выразительных средств, к которой обратился Г. Чобану в своей *Поэме* для воплощения элегической образности — это ее оригинальное темброво-фактурное решение, отражающее одну из основных тенденций композиторского поиска в области обновления темброколорита оркестровой ткани в XX веке. Тщательная, детальная проработка оркестровой фактуры, внимание к мельчайшим ее элементам, несомненно, повлияли на тембровую красочность произведения.

Для создания ощущения зыбкой туманности, передачи состояния видения-воспоминания, усиливающего ассоциативность, композитор задействовал современные темброкolorистические свойства оркестровой ткани, воспользовавшись приемом разделения (*divisi*) струнных на большое количество линий — одним из примечательных фактурных приемов в музыке второй половины XX в. Как известно, струнный квинтет в оркестре — вполне самостоятельная группа, небывало гибкая и подвижная, способная исполнять не только мелодические линии, но и сопровождать их многозвучными сочетаниями без применения *divisi*. Оно, согласно Н. Римскому-Корсакову, встречается преимущественно на *p*, т.к. уменьшает силу звучания струнных, кроме того, чаще встречается деление на 2 партии, а в партитуре Г. Чобану — от 2 до 5.

*Divisi* струнных, кроме партий виолончели и контрабаса, появляется с первых тактов произведения, создавая эффект акварельной звучности, который сохраняется и в дальнейшем. Роль этого оркестрового приема особенно возрастает в третьем разделе (начиная с т.127), где партии первых и вторых скрипок делятся соответственно на 5 и 4 линии. При активизировавшемся ритмическом движении шестнадцатыми длительностями композитор добивался необходимого ему более прозрачного звучания, в сочетании с тихой динамикой, выписанным указанием *senza accenti* и неплотным расположением голосов. Этот пласт дублируется высокими деревянными духовыми (флейты с кларнетами), в которых линии также разделены между тремя атомизированными партиями благодаря краткости мелодических мотивов и фраз, разделенных частыми паузами, спланированными к тому же в диагональном порядке.

Несмотря на разделение группы первых и вторых скрипок вначале на семь, а затем и на девять самостоятельных голосов, ощущения предельной мелодизации оркестрового звучания не возникает. Объяснением служат особенности интонационно-тематического материала (секундово-терцовый комплекс), который не стремится к мелодической яркости, запоминаемости, а также фактурный прием, обеспечивший искомое качество звукового образа приглушенного, сновиденческого, иллюзорного характера, — оркестрово-ансамблевая гетерофония. Возможность разделения партий струнных *divisi* используется композитором в целях создания гетерофонных линий унисонно-вариантного типа, а не для усиления гармонического звучания.

Сочетание неспешного движения и статики, минимальной звуковой событийности, разреженности и повторности обеспечивает уникальный звуковой эффект. Он сохраняется и при усилении фигурационного движения шестнадцатых в верхнем регистре во втором разделе (начиная с т.40), а также в третьем (с т.127). Пласт, образованный наложением разных звуковых линий в верхнем оркестровом регистре, становится фоном для отдельных звуковых вспышек низких инструментов, задерживаемых на педали, — фагота с контрафаготом, виолончелей с контрабасами и валторн с тубой. Многомерность звукового пространства еще более усиливается благодаря присоединяемому тембру колокольчиков.

Тонкую иллюзию «красок, исчезающих в утреннем тумане», создает ощущение движения в разных плоскостях, образующееся в результате специфической формы фактурно-ритмического изложения. *Divisi* скрипок и флейт с кларнетами, вариантная гетерофония сочетаются в данном разделе с варьированной остинатностью. Изоритмическое остинато складывается из двадцатикратного неизменного повторения двухтактных мелодико-ритмических формул в каждой из девяти различных линий, сформированных пятнадцатью оркестровыми партиями (на основе дублировок и *divisi*). Несмотря на вариантное соотношение большинства участвующих линий, реализующих идею гетерофонного многоголосия, а также краткость остинатной формулы и ее, как правило, фигурационный характер, возникает

ощущение внутреннего свободного движения, поскольку наложение этих линий приводит к прихотливой звуковой и ритмической игре. В целом, отметим большую нагрузку на струнные и деревянные духовые инструменты, выступающие, как правило, в комбинациях, которые обеспечивают необходимых по замыслу композитора эффект элегичности.

Круг музыкальных средств, выявленных в *Элегической поэме*, вполне соответствует арсеналу воплощения элегического модуса, охарактеризованному И. Маричевой — российским исследователем элегий в русской музыке, в том числе: общее приглушенное звучание, органнй пункт (педали) и остинато, ровный ритм фигураций сопровождения и редкие смены гармонии, преобладание нисходящего движения в мелодии, «мотивы вдоха» (нисходящие секунды), восходящие к арии *lamento*, задержания (камбиата) и мелодии, прерываемые паузами в целом, хроматизация, тембры флейты и гобоя как «тембровые топосы элегии», большая роль струнных как носителей мелодического начала и т.п. При этом исследователь определяющее значение отдает «топосу элегического времени», которое трактуется как «сопоставление двух образов времени — циклического и векторного» [8, с.16]. Именно в нем, по мнению исследователя, «находят выражение константы жанра, восходящие к архетипу [ритуальному плачу — И. Ч.-С.]: два мира, переход из одного в другой, меняющаяся сущность» человека [8, с.18]. Сопоставление двух типов времени-пространства нередко отражается в композиции и архитектонике музыкальных элегий.

**5. Трактовка дойны.** В связи с этим особого внимания заслуживает факт включения подлинного фольклорного образца — дойны (дойнообразной песни) в *Элегическую поэму*. Аутентичная, сольная, неаккомпанированная форма подачи цитаты обусловила сохранение всех ее сущностных признаков: безакцентный и несимметричный ритм (*parlando rubato*), свободно льющаяся, отражающая душевные порывы мелодия, нередко нисходящего профиля, возможно с плачевыми ниспадающими интонациями, свободная форма, что вполне вписывается в общую элегическую концепцию произведения.

В тексте авторской дойны можно обнаружить следы еще одного слоя образных представлений о мире — христианских реминисценций. Они связаны не только с прямым упоминанием одного из важнейших атрибутов христианства — «ношу свой крест», но и с мотивами скоротечности жизни («я старик») и скорби как отражение христианских представлений о бренности мира. Развивая эту идею, приходим к выводу о более глубоком смысле дойны, включенной композитором в свое произведение, как знака более древней символики — мифологической.

Дойна, обладающая большим символическим потенциалом, бесхитростная или глубоко эмоциональная исповедь-признание в своих переживаниях, средоточие состояния тоски, предвечной грусти, разлитой в ее словах и образах, находящей концентрированное выражение в специфически-румынском понятии *dor*, рождает ассоциации с мифологическим сюжетом изгнания из рая. В общей композиции *Элегической поэмы* авторская дойна, данная в аутентичном звучании в аудиозаписи, воплощает состояние безысходной грусти и уныния по поводу невозможности возвращения в изначальное состояние райского блаженства.

Это включение подлинного фольклорного материала в авторское произведение не приводит к эффекту коллажа из-за отсутствия стиливого размежевания. На интонационном уровне дойна оказывается подготовленной предшествующим развитием, которое органично готовит ее появление, не превращаясь, тем не менее, в модернизированную звуковую архаику, с одной стороны, и не приводя к образно-стилевому расслоению, полистилистике — с другой. Не синтезируя интонационно-тематические элементы (то есть, не растворяя их друг в друге), а интегрируя "симбиотическим" способом, Г. Чобану применяет здесь метод, неоднократно опробованный им в таких произведениях, как, например, *Код Энеску* и др.



Опираясь на сравнительно однородный в интонационном отношении материал, в котором преобладает секундово-терцовый комплекс, композитор путем соответствующей работы подает его в различных ипостасях: в элегически-понижающих тонах с помощью утонченных оркестровых красок; в оригинальном, первозданном виде необработанной фольклорной цитаты и в эмоционально-приподнятом тоне миража «других миров» (или возможного будоражащего воспоминания о Золотом веке). Старинные «одежды», которые «набрасывает» композитор на свое произведение — с одной стороны, и элемент драматизации, который, впрочем, свойственен романтическим литературным элегиям и поэмам, — с другой, явно призваны не просто показать нюансы определенного настроения, но подчеркнуть возвышенное, мистическое состояние духа, печальющегося, томящегося, но все же готового обрести в себе новые силы.

В то же время, не противопоставляя счастливое прошлое безысходному настоящему, Г. Чобану не следует по пути внутренней драматизации, предписанной элегическим инвариантом. На концептуальном уровне *Элегической поэмы* дойна действительно может олицетворять утраченную идиллию, внося контраст циклического времени по отношению к векторному обрамляющих ее частей. Однако драматургическое решение произведения, наоборот, содержит элемент драматизации — активизацию векторного времени на границах 4 и 5 разделов, связанную с упоминанием о других мирах. Тем самым, композиция значительно усложняется, во-первых, введением подлинного фольклорного образца, во-вторых, внезапным драматическим сдвигом образной сферы в последнем разделе произведения. Психологическое ощущение границ миров возникает дважды: при переходе к дойне (4 раздел), где ощущение бега времени сменяется переживанием его необратимости, и резкой сменой оптики на драматическую — в начале 5 части. Добавив к этой смене хронотопов лирико-монологический тип высказывания, многофазность общей композиции, наличие тематической арки между первой и последней частями, сквозное вариантное движение интонационно-тематического материала, прорастание новых интонационных образований, повторяемость мелодико-ритмических формул (остинатность) и т.п., констатируем наличие определяющих качеств поэмы в рассматриваемом произведении как результат межжанрового синтеза.

**В заключение**, обобщим наблюдения, сделанные в процессе кросс-жанрового анализа *Элегической поэмы* Г. Чобану.

1. Трактовка жанров элегии и поэмы композитором в *Элегической поэме* свидетельствует о трансформации самого подхода к жанровым моделям: отказе от сохранения жанровых канонов, при сохранении некоего «образа» их, позволяющего гибко изменять жанровую модальность, в зависимости от творческих установок автора.
2. В сочинении выявлены черты, конститутивные для элегического начала (модуса) на содержательном уровне: чувства фундаментального одиночества, утраты (традиций, архаических связей, почвенности), эмоциональные состояния, охватываемые емким понятием *dog* и т.п.
3. Безусловно, элегическое в *Поэме* Г. Чобану присутствует как модус, а не как жанровая форма. Сама реализация элегического модуса — в форме и поэмы, и дойны, и гипотетической элегии — открывает расширяющийся коридор смыслов. В такой трактовке модуса можно говорить об эстетизации элегического комплекса, который не сводится к какому-то одному оттенку или даже гамме близких чувств и настроений, а возводится до вселенского, предвечного (исконного) чувства, уподобляемого в поэме полисемантическому понятию *dog*, имеющего национальную окраску.
4. Элегическая топика поэтического текста, а также музыкальные средства, ее выражающие, находятся в полной гармонии. К числу «имманентных, присущих музыке

форм выражения невыразимого», можно отнести средства «остановленного» и циклического времени — разного рода остигательность, педали, вариантную гетерофонию, малообъемные ладовые структуры, тихую динамику и т.п.

5. Г. Чобану не ограничивается музыкальной *интерпретацией-комментированием* избранных поэтических строк В. Матея, раскрывая и углубляя музыкальными средствами сферу элегической образности. Композитору удалось *интегрировать* в единое художественное целое разрозненные поэтические строки автора, свои музыкальные представления по их прочтении и возникший в процессе обобщающий фольклорный образ — фольклоризированную дойну, объединенные по принципу ассоциативных связей в едином художественном пространстве. В процессе создания сочинения дойна стала тем адекватным, в представлении композитора, образом, который концентрированно выразил смысловое ядро поэзии В. Матея, при всем ее тематическом многообразии. Это обеспечило *органичность* обращения к дойне, тем более, взятой в авторском исполнении поэта.
6. Фольклорная цитата в рассматриваемом произведении служит своего рода маркером элегического, одним из важнейших мотивов которого является комплекс утраты, воплощаемый имманентными музыкальными средствами. Рефлексии по поводу причин утраты и ее истолкование в сочинении Г. Чобану — не столько экзистенциальной, сколько духовной природы. Они прежде всего связаны с национально-историческими пластами (в том числе, чистыми образцами родного фольклора как источниками творческого вдохновения). Включив подлинный фольклорный образец, который стал жанрово-стилистической координатой сочинения, композитор выразил воспринимаемый им как драматический разрыв личного времени и времени безначального, вечного.
7. Использование цитаты, несмотря на ее «прямой характер», служит не только локализации элегического начала, но и заостряет проблему своего контекста. Композитор отказывается от реконструкции традиционной среды для заимствованного музыкального отрывка в пользу конструирования нового музыкального пространства. Введение культурно-музыкальных проекций не только усложняет эмоциональную перспективу, но и придает произведению семантическую многослойность.
8. Несмотря на почти генетическую связь романтической поэмы с элегией, эти жанры изначально разноуровневые: с одной стороны — миниатюра, с другой — более развернутый концептуальный жанр. Поэтому элегичность оказывается уточняющим качеством поэмы, семантическое отношение объединяемых жанров происходит по принципу дополнения, конкретизации, на уровне поэтических и музыкальных средств. Переключение в дойну в форме цитаты, с сохранением своих границ, несмотря на ее интонационную подготовку в предыдущих разделах, не ведет к ее слиянию с другими жанрами, здесь можно усмотреть даже гетероглоссию. В целом, механизм жанрового взаимодействия в Элегической поэме можно оценить, как взаимодействие по принципу интерференции со знаком плюс — переноса или подключения признаков одного жанра в жанровую систему другого, что дает новый синтез.
9. В задачу композитора входил *стилевой синтез* всех отдельных элементов, т.е. не просто выстраивание их по принципу образно-смыслового *подобия*, а высшее объединение с опорой на основные параметры стиля — единство и скоординированность компонентов при создании новой целостности — музыкального произведения. Гармоничное соединение интонационного и содержательного планов, в том числе — интонационная спаянность всех разделов произведения, включая дойну, обеспечивает семантическое единство поэтического и музыкального рядов Элегической поэмы.

10. Идея цикла *По прочтении* может трактоваться в эстетическом смысле как рефлексия по поводу традиций, как расширение границ собственного культурного пространства, конструирование нового в резонансе с традицией.

#### Библиографические ссылки

1. *Programa concertului din cadrul Festivalului Internațional Mărțișor*, din 05.03.2017, Filarmonica Națională. Interp. Vitalie Cebotari (voce bariton) și Orchestra simfonică a Filarmonicii Naționale, dirijor Mihai Agafița. Chișinău, 2017.
2. КУРЬШЕВА, Т. Новая музыка и современные композиторские техники. В: *Музыкальная журналистика и музыкальная критика*. Москва: ВЛАДОС-Пресс, 2007. ISBN 978-5-305-00198-3.
3. СТРАВИНСКИЙ, И. Диалоги. *Воспоминания. Размышления. Комментарии*. Ленинград: Музыка, 1971.
4. МАТЕИ, V. *Cruciada balcanică*. Chișinău: Mesagerul, 2013. ISBN: 978-9975-9907-9-0.
5. СОКОЛОВ, О. *Морфологическая система музыки и её художественные жанры*. Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского университета, 1994.
6. ГИНЗБУРГ, Л. *О лирике*. 2 изд., доп. Ленинград: Сов. писатель, 1974.
7. ЮНГ, К. Психология и поэтическое творчество. В: *Самосознание европейской культуры XX века*. Москва: Изд-во полит, литературы, 1991, с.103–118.
8. МАРИЧЕВА, И. *Элегия и элегичность в русской музыке XIX века*: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. [Место защиты: Магнитог. гос. консерватория им. М.И. Глинки]. Магнитогорск, 2010. 23 с. [доступно в интернете]. [дата обращения: 19.07.2019]. Режим доступа: <https://search.rsl.ru/ru/record/01004616902>