

НЕОСАКРАЛЬНАЯ ТЕМАТИКА В СОВРЕМЕННОМ КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА (на примере кантаты *Trinitatea lupului* В. Гросу-Д. Киценко)

Наталья ОЗАРЕНСКАЯ,
Академия Музыки, Театра и Изобразительных Искусств

This article written by Natalia Ozarenskaia focuses on one of the current trends in contemporary art – *musica nova sacra*. This trend is associated with the actualization of the ancient cultural layers, with the appeal to the primitive symbols, beliefs and archetypes, with the reconstruction of the archaic ways of music material organization. The literature work chosen by D. Kitsenko for his cantata is the text of the Valeria Grosu's poem named *Trinitatea lupului*. The author examines the imagery system of the poem, which paradoxically unifies barbaric and Christian, the profane and the sacred features, and also shows how the concept of the poem affects the stylistic and structural particularities of a musical score. N. Ozarenskaia notes influence of a trinity idea upon the architecture of a three-part cycle and of each part separately as well as three stylistic areas: monody as a symbol of archaic era, polyphony as a sign of medieval music and extended tonality as a sign of the 20th century's music. Author reveals the nature of the relation of verbal and sound principles and formulates this type of relation as musical and poetic parallelism.

Key words: *musica nova sacra*, cantata, poem, trinity, monody, polyphony, musical and poetic parallelism.

Кантата Д. Киценко *Trinitatea lupului* была написана в 1999 г. по одноименной поэме В. Гросу для женского голоса, гобоя, кларнета, фагота, скрипок и виолончели. Это сочинение стало эмоциональной реакцией композитора на мощный социокультурный перелом, произошедший в Республике Молдова и подвергший ревизии традиционные ценности. Одним из последствий этого процесса стала актуализация архетипов, в том числе религиозной и мифологической проблематики, долгое время считавшихся нежелательными.

Композитор обратился к литературному источнику, парадоксально соединившему два мира. По словам поэтессы, «вся поэма балансирует между верой и дикарством». В беседа с автором настоящей статьи В. Гросу отметила, что в человеческой натуре «объединены дикие, инстинктивные порывы и христианская вера, и если вера выступает как дисциплина, упорядоченность, инстинкты действуют на уровне подсознания», подчеркивая тем самым важность воплощения в музыке дохристианского, архаического мышления, фольклорно-магического сознания. В то же время, исследователи подтверждают наличие в творчестве В. Гросу множества смысловых слоёв, восходящих к Ветхому и Новому Завету. Так, Э. Галайку-Пэун обнаруживает в архитектонике поэмы *Trinitatea lupului* «хрупкое равновесие оси координат в форме креста» (*Galaicu-Păun* 4). Синкретическое единство двух начал поэтического универсума В. Гросу делает возможным трансформацию варварского в христианское. Не случайно критик пишет о *Trinitatea lupului* как о поэме, впитавшей в себя «ритуал даков в рамках христианского сценария» (*ibidem*).

Литературная стилистика поэмы В. Гросу характеризуется не филигранной игрой смыслов, а витальностью, вещественностью, осязаемостью образов, их «плотской» интерпретацией: по словам критика, «стихи переполнены жизненностью, но вместе с тем, и невыразимой нежностью» (Galaicu-Păun 8). Поэтесса оперирует составляющими христианского культа: «(еретический) мед и воск (из которого сделаны свечи)» (ibidem). Постоянно балансируя между варварским и христианским, автор находит некую общую основу, которая и делает эти переходы естественными и оправданными (подобно «перетеканию» архаической триады в троицу). Следует отметить, что главное фольклорное достояние молдавского народа – баллада «Миорица» – также базируется на органичном слиянии дохристианских и христианских символов.

Анализируя процессы моделирования мифопоэтического мышления в современном искусстве, исследователи выделяют три типа – «негационный, реставрационный и креационный» (термины Н. Григорьева) (101). Интересующий нас так называемый «креационный» тип возникает в искусстве, религии, обыденном сознании тогда, «когда исторический процесс приводит в действие глубинные слои сознания» (ibidem) народа, что не противоречит описанным выше социокультурным реалиям современной Молдовы. Отметим, что проблематика докторской диссертации В. Гросу «Мифологические мотивы в современной поэзии» также свидетельствует о глубоком научном осознании различных типов освоения мифа в этом виде искусства.

По словам поэтессы, «поэма посвящена зверю», поэтому значение слова *trinitate* исключает «троицу» и сужается до понятия «тройственности». Известно, что слово *trinitate* в христианской религии, означающее святую Троицу, может использоваться для обозначения группы из трех лиц или предметов, образующих единство. В то же время, понятие *trinitate* можно трактовать и как реализацию древнего архетипа триады, существовавшей в различных древних цивилизациях (например, поклонение трем божествам). По свидетельству поэтессы, она сознательно отказалась от христианского толкования слова, ограничив концепцию сочинения «сказочной, мифологической идеей тройственности». Тем не менее, сама В. Гросу не могла не предполагать, что вынесенный в заголовок образ *Троицы* как основополагающего символа христианства неминуемо повлияет на читательское восприятие.

Обратимся к более подробному рассмотрению образного строя поэмы В. Гросу. Помимо аллюзий на образ Троицы, она основана на взаимодействии различных персонажей и символов, которые можно условно разделить на две группы: «одушевлённые» условные герои и «неодушевлённые» символы-идеи. К первым относится собирательный образ волка как персонажа детской фантазии, представленный в первой части. По словам поэтессы, образ волка в воспоминаниях детства «это и сказки, и страх, когда родители пугали волком, и детское восхищение перед очень сильным зверем, доведенное до мистического уровня» – «*doarme căte un lup în ficcare copilărie*» (Гросу 40). В целом же волк в восприятии ребенка – и страшный, и не страшный, и опасный, и притягательный одновременно. По словам В. Гросу, ребенок воспринимает образ волка «на уровне инстинкта, а не сознания». Сказанное переключается с понятием З. Фрейда *иллюзия*, с

механизмом создания религиозных представлений, материал для которого «берется из индивидуального детского опыта человека» (150). Более того, согласно Фрейдю, религия суть «повторение детского опыта» (idem). Не случайно, исходя из этой же посылки, Э. Фромм называл религиозные мифы «ребячьими понятиями о реальности» (217).

Во второй части образ капитолийской волчицы символизирует зарождающуюся цивилизацию. «Это уже история, мифология, римская волчица, но в каждой из частей образы выражены не прямолинейно, – говорит поэтесса, – всё смешано, как во сне, нет четкой линии». Здесь воплощается языческая мифология, дакийские мотивы:

– *Dar mai întâi, din constelație/ Căzu lupoaica, curse lapte/ Să prindă la cheag viitoare civilizație/ Și-n marmura-i albă să se îmbrace solzoasa cetate*» (41). В последней строфе второй части содержится намек на упадок Римской империи – «*Asta văzu ultima dată stînd pe muchia zării/ Lupoaica stearpă cu sfîrcurile însîngerate*» (idem).

В третьей части поэмы «волчица попадает в современность» Эта часть посвящена, по словам В. Гросу, «современному волку, когда всё идёт к его уничтожению, и одновременно сохраняется восхищение перед зверем и его гордостью». Вот как это отражено в поэтическом тексте поэмы:

Ascuns în baltă, în hleiuл mocirlos / Își învață odrasla să deie din coadă / Să se tîrîie umil, dar să apuce de os / Înaintea cîinilor din grămadă (Гросу 42).

Здесь центральное место отведено образам волка-отца и волчонка-сына. «Отец-волк учит волчонка, рожденного уже не в вольных лесах, а в болоте и грязи, выживанию, и понимает, что в крови волчонка всё равно бунтует дикая, свободная натура. Отец-волк не может ему всего объяснить и воет от отчаяния, и тут сын-волчонок начинает слушать внимательно, он понимает только волчий язык, только вой». С одной стороны, эта идея перекликается с положением З. Фрейда о том, что «человек как бы напоминает свой детский опыт и возвращается к тому времени, когда он чувствовал, что находится под защитой отца, обладающего высшей мудростью и силой» (150). С другой стороны, образ волка в поэме имеет более широкие культурные коннотации. Д. Киценко, в свою очередь, говорил о том, что волк как древний тотем присутствует у многих народов мира, и у молдаван он имеет особый, сакральный смысл.

Возвращаясь к выразительным средствам поэмы В. Гросу, следует отметить, что сам поэтический текст носит заклинательный, суггестивный, магический характер. Этот эффект достигается путем привлечения ярких брутальных метафор – «*să miroase a lup și a sălbătăcie*» (Гросу 40), а также за счёт фонического построения – чередование звуков *s, ș* в словах *sub, și-i, să, să-și, să se, să-i, și, și-n, își* внутри четверостиший, создающее фонический эффект.

В поэме происходит развитие образов: если в первой части представлен некий обезличенный волк, то во второй это уже мифологический волк, частично очеловеченный, поскольку волчица вскармливает молоком человеческих детёнышей. Своеобразный «антропоморфизм» лишь

усиливается в третьей части, поскольку волк учит своего детеныша жить по человеческим законам. С точки зрения концепции времени, в поэме наблюдается развитие от прошлого к настоящему: первая часть – архаика, доисторическое время; вторая – античность, древний Рим; третья – современность. Эта линейная хронологическая направленность будет усилена стиливым решением музыкального ряда сочинения.

В музыкальном решении кантаты Д. Киценко *Trinitatea lupului* ведущая роль отведена принципу троичности, проявляющемуся на разных уровнях музыкального целого. Прежде всего, музыкальное произведение, как и поэма, состоит из трёх частей. Количество и темповое соотношение частей (*Sostenuto-Allegretto-Sostenuto*) переосмысливает темповые закономерности трехчастного цикла «быстро-медленно-быстро» и вполне типично для творчества Д. Киценко.

Троичность повлияла также на выбор исполнительского состава, основанного на взаимодействии трех тембровых групп (женский хор, деревянные духовые и струнные), каждая из которых выполняет свою роль. Так, женскому хору отведен значимый рельефный тематический материал, излагаемый исключительно в вокальной партии. Духовые инструменты исполняют развернутые по горизонтали мелодические линии «вокального» происхождения, либо создают эффект «эха» по отношению к вокальной партии. Струнные же отвечают за построение и поддержку вертикали (как, например, кварто-квинтовые созвучия и параллельные квинты у виолончелей). Если в крайних, медленных частях сочинения фактурные функции оркестровых групп поляризованы, то в средней части, где доминирует звукоизобразительность, они наделяются сходным музыкальным оформлением. Так, в эпизоде «бега волчицы» из II части, *Agitato*, детский страх перед зверем воплощается оркестровым *tutti*.

Фактура данного эпизода основана на расслоении и регистровом удалении пластов: остинатные репетиции в третьей октаве у флейты с восходящими ходами имитируют звучание примитивных народных духовых инструментов, а партия виолончели в большой октаве создает разреженную фактуру, дополняемую педалями гобоя и кларнета в среднем регистре, создавая эффект пустотности. Ритмические структуры здесь заведомо неразвиты и базируются на примитивной пульсации восьмыми либо четвертями у литавр.

Идея троичности проецируется и на стиливое решение сочинения, в котором взаимодействуют три историко-стилевые сферы: монодия либо ранние формы многоголосия, и, прежде всего, гетерофония, как символ архаики; ранние полифонические формы (диафония, простые виды имитационной полифонии) как знак средневековой музыки; и, наконец, расширенная хроматическая тональность, диссонирующая вертикаль, свойственные некоторым техникам композиции в музыке XX века. Кратко охарактеризуем каждую из перечисленных стиливых сфер.

Архаичность сонорной концепции сочинения выражается в намеренном отказе от достижений музыки Нового времени, в опоре на более древние слои музыкального мышления, в частности, на ранние формы многоголосия. Среди них – гетерофонный склад вокальной партии сочинения, использование различных форм горизонтального ладового синтеза (система переменных диатонических ладов, полиладовость) и др.

Второй стиливой сферой является имитационная полифония и диафония. Примечательно использование композитором несложных форм имитационной полифонии. Среди примеров такого рода в третьей части кантаты – имитация в партиях альтов и сопрано на словах «ruilul de lup», точный двухголосный канон в прямом движении в партиях сопрано и альтов в первой части цикла на словах «Să i se-nfioare rădureața carne sub vîlva zburliță». При этом по вертикали образуются параллельные кварты, квинты, септимы, неприготовленные ноны, характерные для средневековой диафонии.

Обращаясь к используемым в сочинении приемам музыки XX века (таким, как расширенная хроматическая тональность, диссонансирующая вертикаль и др.), подчеркнем, что в III части сочинения применяется хроматическая 12-тоновая тональность с устоем а. В хоровых партиях, построенных на 12-тоновом хроматическом звукоряде в двухголосном изложении, подчеркивается острое звучание характерных интервалов (увеличенная квинта, секунда, уменьшенная кварта), способствуя общей хроматизации фактуры финальной части сочинения.

Анализируя преломление принципа троичности на уровне композиционных структур и интонационных связей сочинения, следует отметить, что в «смешанной форме» I части взаимодействуют «принцип тождества» и «принцип контраста» (Асафьев 104). Так, композиционная структура А В С, атрибутивная для сквозной формы, синтезируется со структурой А А¹ А², типичной для вариационной формы, порождая индивидуализированную «трех-пятичастную» конструкцию А А¹ В А² С. Можно предположить, что столь высокая степень индивидуализированности архитектоники обусловлена влиянием поэтического сюжета произведения.

В заключение отметим, что при отборе поэтических текстов композитор отдает предпочтение тем произведениям поэты, в названиях которых содержатся аллюзии христианского толка (Trinitatea, Schimbarea la față). Композитора привлекают тексты, изобилующие мифологической и христианской символикой. Структура и символика поэмы повлияли и на отбор приемов композиционного плана музыкальной партитуры (например, реализация идеи троичности на разных уровнях музыкального целого). Композитор бережно обогащает исходную поэтическую концепцию поэмы В. Гросу, благодаря чему достигается музыкально-поэтический параллелизм словесного и звукового рядов. Органичное слияние религиозно-христианской и мифологической символики, обогащенной элементами фольклора, в рамках интегрирующей авторской концепции, позволяет отнести Trinitatea lupului к неосакральным сочинениям. Этот рабочий термин вводится нами для обозначения опусов, ориентированных как на мифологическую поэтику, так и на реконструкцию архаичных принципов организации музыкального материала. Неосакральность стала одной из наиболее заметных тенденций в композиторском творчестве последних десятилетий, подтверждением чему могут служить такие сочинения, как Sub soare și stele Г. Чобану, Noaptea sf. Andrei Т. Згряню, Descântece И. Якимчука.

Библиографические ссылки

Galaicu-Păun, Emil. *Binecuvîntată erezie*. Contrafort, № 9-10 (95-96), septembrie-octombrie, 2002, p. 8.

Григорьев, Николай. *Искусство в системе культуры*. Ленинград: Наука: 1987, с. 99-104.

Grosu, Valeria. *Schimbarea la față*. Chișinău: Hyperion, 1990.

Сумерки богов. Ницше Ф., Фрейд З., Фромм Э., Камю А., Сартр Ж. П. Сост. и общая ред. А Яковлева. Москва: Политиздат: 1990.

Асафьев, Борис. *Музыкальная форма как процесс*. Ленинград: Музыка, 1971.