



**Кочарова Галина Вартановна**  
кандидат искусствоведения  
профессор кафедры музыковедения и композиции  
Академии музыки, театра и изобразительных искусств Республики Молдова  
[galkocharova@gmail.com](mailto:galkocharova@gmail.com)

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

Статья публикуется по изданию:  
Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică (în baza materialelor științifice din cadrul proiectului *Registrul adnotat al creațiilor muzicale din Republica Moldova*). Nr. 1 (21).  
Chișinău: VALINEX SRL, 2014. P. 38-44.  
ISSN 2345-1408 Categoria C,  
(обновленная версия)

Борис Дубоссарский — один из наиболее талантливых композиторов и музыкальных педагогов Молдовы нашего времени, начавший в нынешнем году свой 70-й, юбилейный год — 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.

Не случайно поэтому на концерте, состоявшемся 18 февраля 2016 года в Органном зале Кишинева, особое внимание слушателей привлекла премьера его Второго скрипичного концерта, исполненного его

Кочарова Г.В. *Quatre tableaux pour orchestre à cordes* Бориса Дубоссарского:  
музыкальный экфрасис или индивидуальное художественное послание

воспитанником — скрипачом Илианом Гырнецом, лауреатом Международного конкурса имени королевы Елизаветы в Брюсселе, с Камерным оркестром Органного зала под управлением Георгия Мусты. Премьерным было и исполнение Гырнецом на бис Четвертого каприза из первой тетради капризов для скрипки соло, открывшей новый, еще не оконченный Борисом Дубоссарским цикл.

Помимо особой приверженности к сольным по природе жанрам скрипичной музыки, Борис Дубоссарский в своем творчестве стремится затронуть и более обширное музыкальное пространство. 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».<sup>1</sup> Есть в его творческом багаже и примеры оригинального стилевого моделирования, сочетающего необарочную и неофольклорную линии — подобно *Вивальдиане* — концерту для наоя и струнного оркестра.

Именно это сочинение композитор в свое время, перейдя порог своего 65-летия, представил в числе других на своем предыдущем, юбилейном концерте, состоявшемся 9 февраля 2012 года в Органном зале Кишинева. Тогда он включил в программу показываемых слушателям камерно-

---

<sup>1</sup> 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 в АМТАР в 2007 году под моим руководством. В этой рукописи, к сожалению, не изданной, определенное внимание уделено также и его циклу *Четыре картины для камерного оркестра*.

Кочарова Г.В. *Quatre tableaux pour orchestre à cordes* Бориса Дубоссарского:  
музыкальный экфрасис или индивидуальное художественное послание

инструментальных сочинений также три части из *Партиты* для камерным оркестром, цикл романсов, квартетные и сольные пьесы. Концерт этот замыкали *Четыре картины для струнного оркестра* (*Quatre tableaux pour orchestra à cordes*), прозвучавшие в тот вечер в исполнении Камерного оркестра Органного зала под управлением Кристиана Флори.

Произведение это имеет свою интересную историю. Предшественником его стал цикл *Пять картин для струнного квартета*, который композитор написал в 1987 году, а затем, в 1990 году, на его основе создал новую версию<sup>2</sup>, 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* [2, с. 90] 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, «симультанный» образ, аналогичный статическим в изобразительном искусстве. <...> Очевидно, главную роль здесь играет самостоятельное стремление музыки к

---

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

отражению видимого предметного мира». 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, становящееся 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* (или *экфразис*, от древнегреческого ἔκφρασις, что, в свою очередь, происходит от ἔκφραζω — высказываю, выражаю). Экфрасис по своему смыслу, в свою очередь, весьма 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* этот прием осмысливается в семиотическом аспекте, что привело автора к изучению явления экфрасиса как «случая 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 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* может быть направлено не на прямую зависимость от внешнего впечатления, сколько, наоборот, на стремление ориентировать слушателя на внутреннее представление некоей картины, собирательного образа или просто 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.

Полагаем, что именно в этом заключается то различие между картиной в изобразительном искусстве и в музыке, на которое указывает О. Соколов, говоря: «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].

Музыкальные картины, собранные Б. Дубоссарским 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

Кочарова Г.В. *Quatre tableaux pour orchestre à cordes* Бориса Дубоссарского:  
музыкальный экфрасис или индивидуальное художественное послание

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 *Volero*, 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. Велущими 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].

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, вовлекающая затем в общее переплетение линий и остальные голоса и приводящая к яркой, высоко драматичной кульминации, после которой свободный монолог-речитатив солирующей виолончели в

Кочарова Г.В. *Quatre tableaux pour orchestre à cordes* Бориса Дубоссарского:  
музыкальный экфрасис или индивидуальное художественное послание

высоком регистре, подобно каденции, концентрирует в себе особое напряжение. После стремительного ниспадания пассажей виолончели и фермат - остановок на затихающих басовых нотах, вводящих слушателя в состояние ожидания, возвращение тихой темы-хорала у засурдиненных струнных *divisi* на *ppp*, уравнивая 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 токкатных «злых» образов. Резкие перепады звучности, оstinатное 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 акцентированных и остро диссонирующих больших септим, используемых как элементы полигармонических вертикалей, связываемых противоположным голосоведением высшего порядка, а также данных в глissандном 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 оstinатно повторяемому в басах, но, тем не менее, затаенно звучащему исходному мотиву, вступающему в диалог с краткими ответными репликами первых и вторых скрипок и альтов, слишком краток по времени, чтобы



Кочарова Г.В. *Quatre tableaux pour orchestre à cordes* Бориса Дубоссарского:  
музыкальный экфрасис или индивидуальное художественное послание

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 остинато 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* — не вполне обычна 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).

Наращение динамики в этой части приводит и к измельчению ритмических единиц, и к громкостному нарастанию. 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, поскольку 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 выше, сольные и диалогические эпизоды, придающие индивидуализированность общему замыслу сочинения. Фактически, таким образом, композитор достигает высокой степени синтеза средств, характерных как для оркестровой, так и

Кочарова Г.В. *Quatre tableaux pour orchestre à cordes* Бориса Дубоссарского: музыкальный экфрасис или индивидуальное художественное послание

для камерно-ансамблевой партитуры, то поднимая оркестр до уровня симфонического, то трактуя его, в том числе, и как ансамбль солистов. Тем самым, он 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 — то есть, 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, созерцательности, направляя слушателя мыслью скорее в сторону объективных и субъективных размышлений, ориентируя его на опозитизированное восприятие мира во всем его многообразии, но в преломлении сквозь призму авторского его видения.

### Библиографические ссылки

1. BORIS DUBOSARSCHI *Quatre tableaux pour orchestra à cordes*. SEM 0315 Sordino Ediziuns Musicalas, CH -7180 Disentis/Mustér, 2003, 44 p.
2. СОКОЛОВ, О. *Морфологическая система музыки и ее художественные жанры*. Нижний Новгород: Издательство Нижегородского университета, 1994, 218 с.
3. ЕНДУТКИНА, О. *Жанр музыкальной картины в симфоническом творчестве русских композиторов второй половины XIX - начала XX веков*. Интернет-ресурс: <<http://www.dissercat.com/content/zhanr-muzykalnoi-kartiny-v-simfonicheskom-tvorchestve-russkikh-kompozitorov-vtoroi-poloviny-#ixzz2zX0r3b87>> (21.04.2014)

**Кочарова Г.В. *Quatre tableaux pour orchestre à cordes* Бориса Дубоссарского: музыкальный экфрасис или индивидуальное художественное послание**

4. *Экфра́сис*. Статья в Википедии. Доступно в интернете: <<http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%EA%F4%F0%E0%F1%E8%F1>> (21.04.2014)
5. ТРЕТЬЯКОВ, Е. *Экфрасис как матричная репрезентация образных знаков*. Интернет-ресурс: <<http://www.dissercat.com/content/ekfrasis-kak-matrichnaya-reprezentatsiya-obraznykh-znakov#ixzz2zXZ9gB4D>> (21.04.2014)
6. НЕКРАСОВА, И. *О драматургических функциях тишины в современной музыке*. В: Южно-Российский музыкальный альманах – 2006. Ростов н/Д.: РГК им. С.В. Рахманинова, 2007, с. 155-158