

II. Opera

ПОЛИЛИНГВИЗМ ЛИТЕРАТУРНОЙ ОСНОВЫ ОПЕР И КАМЕРНЫХ ВОКАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЙ ЗЛАТЫ ТКАЧ

POLILINGVISMUL BAZEI LITERARE
ÎN OPERELE ȘI ÎN CREAȚIILE VOCALE DE CAMERĂ ALE ZLATEI TKACI

MULTILINGUALISM OF THE LITERARY BASIS
IN THE OPERAS AND VOCAL CHAMBER WORKS BY ZLATA TKACI

ГАЛИНА КОЧАРОВА,

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

Статья посвящена памяти композитора Златы Ткач, представляющей искусство Республики Молдова, и предлагает вниманию читателя аналитический этюд на материале ее опер и камерно-вокальных сочинений. Автор заостряет внимание на проблеме полилингвизма их литературной основы, интерпретируемой в семиотическом и культурно-социальном аспекте, а также в соответствии с местными особенностями многонациональной культурной среды.

Ключевые слова: композитор Республики Молдова, литературная основа, опера, камерно-вокальные сочинения, полилингвизм, полиглотизм, культура.

Articolul de față este dedicat memoriei Zlatei Tkaci — un reprezentant marcant al artei muzicale din Republica Moldova, și prezintă un studiu analitic despre operele și creațiile vocale de cameră ale compozitoarei. Autoarea fixează atenția pe problemele polilingvismului bazei literare a acestor lucrări interpretându-le sub aspecte semiotice și socioculturale precum și în conformitate cu specificul ambianței culturale multinaționale din Republica Moldova.

Cuvinte-cheie: compozitoarea din Republica Moldova, bază literară, operă, creații vocale de cameră, polilingvism, poliglotism, cultură.

This article is devoted to the memory of Zlata Tkaci, a composer from the Republic of Moldova, and represents an analytical study based on her operas and chamber vocal creations. The author pays attention to the problem of multilingualism of their literary basis interpreted in semiotics and socio-cultural aspects and in accordance with the local conditions of the multinational cultural environment.

Keywords: composer from the Republic of Moldova, literary basis, opera, chamber vocal works, multilingualism, polyglotism, culture.

Картина мира, складывающаяся в мировоззрении любого художника и отраженная в его творчестве, индивидуальна и определяется его субъективным восприятием любых событий и явлений жизни. Однако одновременно она опирается и на вполне объективные законы социума, в котором формируется художник, накапливая собственный жизненный опыт или познавая опыт мировой культуры на протяжении многих лет. Вот что говорит по этому поводу К. Соколов в своей статье *Субкультуры, этносы и искусство: концепция социокультурной стратификации*: «Любое общество выстраивает некую гигантскую культурную суперструктуру — общенациональную картину мира, сопровождающую человека от юности до смерти и даже после ухода из жизни» [1, с. 183], добавляя далее: «В этой суперструктуре, по удачному выражению Г. Гачева, отражена «целостность национальной жизни: и природа, и стихия, и быт, и фольклор, даль, ширь, верх, низ, откос, дорога и т.п. — т.е. выявляется как бы выбор, основной фонд

национальных ценностей, ориентиров, символов, архетипов» [ibid.]⁹. В то же время исследователь специально подчеркивает, что «любое общество, какую бы сложную структуру оно ни имело, всегда обладает неким «ядром культуры». Ядро это состоит из общих для большинства субкультур фрагментов картины мира, позволяющих однозначно воспринимать некоторые ключевые ситуации» [ibid.].

В многонациональной Молдове одним из важных индикаторов, характеризующих сложную суперструктуру культуры общества, становится многоязычие, издавна свойственное жителям нашего региона. И вполне естественно, что повсеместно распространенное здесь многоязычие определило и особенности языкового тезауруса авторов-творцов, его комплексный характер. Многоязычный узус, отражаясь в художественном творчестве, порождает, по известному выражению Ю. Лотмана, «полиглотизм культуры» [3, с. 142] — феномен, ставший объектом изучения в семиотике культуры и основанный на соединении и взаимодействии в ней одновременно разных кодовых систем. Он пишет: «Культура в принципе полиглотична, и тексты ее всегда реализуются в пространстве как минимум двух семиотических систем... Зашифрованность многими кодами есть закон для подавляющего числа текстов культуры» [3, с. 143].

В музыке подобный полиглотизм всегда реализовывался через ее связь со словом, характеризующуюся как одна из форм синтеза искусств. Общеизвестно, что в программной инструментальной музыке, в вокальных, хоровых жанрах или в опере взаимодействие слова и музыки взаимообогащает их, позволяя выстроить многоярусную драматургию, достичь истинной широты художественных смыслов. Природу этого также помогает понять мысль Ю. Лотмана, со своих позиций утверждающего: «Не только элементы, принадлежащие к различным историческим и этническим культурным традициям, но и постоянные внутритекстовые диалоги между жанрами и разнонаправленными структурными упорядоченностями образуют ту внутреннюю игру семиотических средств, которая, ярче всего проявляясь в художественных текстах, оказывается, по существу, свойством любого сложного текста. Именно это свойство делает текст смысловым генератором, а не только пассивным вместилищем извне заложенных в нем смыслов. Это позволяет видеть в тексте образование, заполняющее пустующее место между индивидуальным сознанием — смыслопорождающим семиотическим механизмом, базирующимся на функциональной асимметрии больших полушарий головного мозга, — и полиструктурным устройством культуры как коллективного интеллекта» [3, с. 144].

А если композитор отбирает в качестве литературной основы своих произведений тексты на разных языках (то есть вербальный компонент в них еще и полилингвистичен, что отражает усложненную структуру его картины мира), то и драматургия его сочинений становится более разветвленной, да и адресат, которому автор направляет свое художественное послание — свой *message*, как принято сегодня говорить, оказывается гораздо более многоликим и духовно более богатым. В Молдове основой для поиска в этой области стала полиэтническая природа художественной культуры, которая, как известно, проявляет себя прежде всего через взаимодействие эстетических принципов и достижений представителей разных национальностей — всех тех, кто в совокупности своей составляет плеяду деятелей искусства в республике. Однако не следует забывать, что разнонациональные влияния могут пересекаться и в рамках творчества одного художника, писателя, артиста или музыканта. В последнем случае это происходит особенно органично, поскольку здесь присутствует важный объединяющий фактор — язык музыки, язык универсальный и не знающий границ.

⁹ Привлекает тот факт, что автор — социолог по профилю своих исследований — ссылается здесь на работу Георгия Гачева, сына погибшего в результате сталинских репрессий талантливого болгарского ученого в области эстетики и музыковедения Дмитрия Гачева [2, с. 87], чье наследие было заново открыто только в 60-е годы XX века. Его вдова и мать Георгия Гачева, Мирра Семеновна Брук, читала нам лекции по истории зарубежной музыки в Государственном музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных и была куратором нашей группы.

Ярким примером в этом плане является творчество Златы Ткач, оставившей после себя огромное наследие более чем из 800 произведений. В канву их синтетического по своей природе стиля органично вплетены элементы, свидетельствующие о широком освоении и самобытном претворении разнонационального фольклора — молдавского, украинского, болгарского, гагаузского, цыганского, еврейского и даже турецкого. Русская музыкальная традиция также проявила себя в ее творчестве через воздействие стилистики советской песни (особенно пионерской и детской), а также через влияние таких великих мастеров, как Прокофьев и, особенно, Шостакович. В плане же вербально-языковом оно очень точно отражает те ориентиры, которыми руководствовались члены нашего общества в советский и постсоветский период. Родившись в 1928 году в молдавском селе, а в годы войны оказавшись в эвакуации в детском доме в Намангане, Злата Ткач, можно сказать, «с молоком матери» с детства впитала в себя три языка, ставших для нее родными — румынский, идиш и русский. И в этом смысле, как мне уже довелось отмечать в своей большой монографии о ней [4, с. 170], в сфере вербальных отношений с миром её самой характеризует скорее не *полиглотизм* (ведь под полиглотом в нашем обычном, бытовом понимании, как правило, имеется в виду человек, который, помимо родного языка, знает много иностранных), а именно *полилингвизм*, типичный для представителя этнической субкультуры, живущего в многонациональном окружении.

В отношении еврейского населения это качество не раз отмечалось многими исследователями. В частности, академик Д. Эльяшевич, который, полагая необходимым ввести понятие русско-еврейской культуры, указывал на два ее уровня, определял специфику ее не как субкультуры, а как «особого культурного пространства», где «среда, аура» возникает «на пересечении огромного числа силовых линий: иррациональности еврейской истории и обусловленного ею еврейского менталитета (с идеей избранничества и феноменом галута в его центре), многовекового отсутствия *de jure* секулярной еврейской культуры, особенностей истории евреев в России, отношения к ним со стороны нееврейского населения, специфики самой русской истории и русского национального менталитета, наконец, билингвизма ашкеназийского еврейства» [5, с. 57]. Последнее заключение перекликается с тем, что говорит М. Даймонт, автор книги *Евреи, Бог и история*. Упоминая об уникальной выживаемости еврейского народа и чудесной силе его вечного обновления, этот ученый особо подчеркивает дуализм еврейской ментальности [6, с. 9, 11, 399].

В Молдавии советского периода подобный дуализм, с одной стороны, должен был бы обернуться скорее *триадой* параллельно используемых языков, что и имело место в быту евреев старшего поколения, однако в музыкальном творчестве лексика языка идиш долгое время оставалась «за кадром», став для композиторов-евреев в чем-то внутренне табуированной областью. Тогда источником вдохновения еврейская поэзия становилась лишь в русскоязычном варианте. Поэтому и для Златы Моисеевны Ткач вплоть до конца 80-х годов XX века языками, которые определили ее художественное мышление и, соответственно, литературную основу ее произведений, были молдавский и русский. Возможно, дело было в том, о чем писал в свое время скульптор Вадим Сидур: «Работа в метрополии проходит в силовом поле особого рода энергии, складывающейся из страха, давления, запретов, отсутствия информации и т. д.»¹⁰. В советские времена, как отмечает А. Юсфин, «духовный храм» музыкального творчества восточно-европейского еврейства «строился в меру сил и способностей каждым художником, безотносительно его творческой и политической ориентации и даже его собственных сознательных намерений, как и почти всегда: несмотря и вопреки» [7]. И далее: «Конечно, в

¹⁰ Эту фразу из письма В. Сидура 1954 года цитирует в своей статье *Еврейская профессиональная музыка эпохи ее официального несуществования в России* А. Юсфин [7], ссылаясь, в свою очередь, на опубликованную в московском журнале *Советская музыка* статью Л. Бакши *Попытка прощания* (здесь у А. Юсфина ошибка в указании фамилии автора: он пишет «Л. Бакша») [8, с. 40].

конкретных проявлениях творчество это было существенно индивидуально, по-разному сочетаясь с различной мерой конформизма и неконформизма. Но даже те из композиторов, кто проявлял ярко выраженную лояльность к режиму, бессознательно, и вопреки своим «принципам», в глубинных структурах своей музыки оставляли неустранимые отпечатки собственного происхождения и культуры» [ibid.].

Действительно, такого рода отпечатки собственного происхождения мы находим и в музыке З. Ткач, на которую, как уже говорилось выше, вообще оказывал значительное влияние фольклор самых разных народов, проживающих на территории Молдовы (здесь добавим, что между молдавским и еврейским музыкальным фольклором есть немало точек соприкосновения в плане музыкальной интонации и ладовых особенностей). Но в советский период она специально не подчеркивала свои этнические корни, а, напротив, всячески старалась выявить интернациональную основу своего менталитета — в том числе, и в модальности словесного выражения замысла своих произведений. В ее портфеле за многие годы творчества накопилось немало тому примеров. В ее детских песнях, в романсах и хоровых сочинениях, в вокально-хореографических поэмах «на равных» озвучены тексты на молдавском и русском языках, причем созданные на молдавской литературной основе сочинения при издании в Москве или Киеве приобретают русскоязычный вид или предлагаются в виде билингвы. В обоих языковых вариантах получили жизнь ее оперы — такие, как *Коза с тремя козлятами* (*Capra cu trei iezi*, в третьей редакции — *Волк-обманщик* = *Lupul minciunos*) или *Bobocel cu ale lui* (по новеллам Иона Друцэ и стихотворению Григоре Виеру *Как растут дети* в переводе Якова Акима), которая вначале была издана в Киеве под названием *Голуби в косую линейку*. Среди других её сочинений в оперном жанре обращают на себя внимание мини-оперы, созданные для филармонического музыкального лектория, среди которых, с одной стороны, есть русскоязычные — *Цветик-семицветик*, *Томчиш-Кибальчиш*, *Маленький принц*, а с другой — созданная по мотивам молдавской народной сказки комическая опера-притча *Повар и боярин* (*Boierul și bucătarul*), имеющая оба варианта текста — русскоязычный, согласно либретто поэтессы Идеи Векшегоновой, и молдавский, переведенный Анатолом Чокану (правда, по мнению носителей румынского языка, в этом переводе местами встречаются ошибки)¹¹. Их дополняет детская опера *Ziua de naștere a elefantului* (*День рождения слоненка*) на основе либретто Анжелы Кику на румынском языке. Более развернута по форме комическая опера *Lenoasa* (*Ленивица*), либретто которой принадлежит перу Анатола Чокану.

Особый интерес представляют, однако, те оперы З. Ткач, где в самом тексте либретто предусмотрено соседство и взаимодействие разных языков. Так, в опере *Шаг в бессмертие* в числе персонажей, окружающих Иона — главного героя оперы¹², привлекает внимание цыганенок Роман, поющий песню о жаворонке, с припевом на цыганском языке «Палэ рэка палбары», а в сцене в польском городке звучат и польские слова. Введена и молдавская народная песня, в результате чего в либретто оперы, автором которого является Эмилиан Буков, оказываются использованными четыре языка — русский, молдавский, польский и цыганский. В другом случае — в опере *Мой парижский дядя* по роману Аурелиу Бусуйока, опирающейся на русскоязычное либретто московского автора, Владимира Чайковского (видимо, в расчете на планировавшуюся, но, к сожалению, не состоявшуюся постановку оперы в Москве), в сцене — «наплыве» воспоминаний о Париже и об умирающей приемной дочери главный герой Алек поет ей колыбельную на молдавском языке.

В моноопере *Lamento*, созданной на основе повести *Асенька* Паулины Барочиной и получившей также название *Монолог матери* (а позже изданной как *Поговори со мною, мама*) [9, с. 84–114], З. Ткач использовала три языковых компонента, соответствующих каждый по

¹¹ В личной беседе автору этих строк такое мнение высказала Лучика Раевски, в настоящее время докторантка Академии наук Республики Молдова.

¹² Его прототипом стал Ион Солтыс, повторивший на войне подвиг Александра Матросова.

отдельности определенному типу речевого акта (диктума): иврит звучит в обращенном к Богу плаче Этны *Rebojne shel ojlom*, открывающем и закрывающем эту её оперу-монолог, русский язык выступает как основной в рассказе о происходивших в ее жизни событиях, а в сцене оживающих воспоминаний об умершей дочери, в сохраняемой памятью матери реплике Асенки и с целью воссоздания манеры её детской речи — «островком» вводится идиш: *Di bobbe ot ungoibn ċu machn di pirishkes*. Это дало композитору возможность не просто воплотить разные эмоциональные состояния ее героини (а прозаический текст повести написан от одного лица), но и подчеркнуть контрасты в характере взрослой речи и речи ребенка, подчиненной естественной ритмике живого произнесения слова. Язык идиш особенно обогащает здесь общую картину, одновременно создавая эффект театрализации монолога «в лицах». Колорит его отличается благодаря необычной фонетике, отраженной в подтекстовке музыкальной речи в тех случаях, когда парные согласные образуют отдельный слог, и в этом смысле он обладает особой, диалектной спецификой в силу столь характерного консонантизма.

Во взаимодействии всех трех языков автор находит средства для воплощения и будничности счастливых дней, и тревожной атмосферы больничного ожидания беды. Однако власть слова, «омузыкаленного» в речитативе, сохраняется лишь до наступления наиболее трагичного момента, когда *слово* становится неспособным выразить всю боль утраты, и в кульминации композитор «вытесняет» его, прибегая к экмелике: стоны Этны звучат на повторяющихся *glissandi* в самом напряженном, верхнем регистре, постепенно теряя силу, а затем, по мере спуска в низкий регистр, и высотную определенность.

Опера эта, появившись в 1995 году, органично вписалась в новое направление творческих поисков З. Ткач, связанных с открытым ее обращением с конца 80-х гг. к своим еврейским корням. Надо сказать, что сама Злата Моисеевна в личных беседах (а также в газетных заметках и интервью) всегда подчеркивала двойственность своей культурной самоидентификации, постоянно упоминая о своей второй «матери» — Молдове, на земле которой она родилась, выросла и творила. Решив же намеренно заявлять о себе как о еврейском композиторе, она обращается не только к еврейскому *мелосу* в своих обработках народных песен или в инструментальных сочинениях — подобно тому, как она делает это в *Концерте для двух флейтистов и симфонического оркестра* памяти трагически погибшего отца. Она все активней прикасается и к еврейской *поэзии*, начав с переводов из Овсея Дриза и стихов Моисея Лемстера, а также избирает русскоязычные стихотворения женщин-поэтесс — Мирославы Метляевой и Эмилии Слезингер. На основе этих замыслов родились вокальные циклы *Имя доброе свое (Dajn guter nomen)*, *Чай со звездами (Tej mit štern)*, *История дорожного посоха (Vandărštoks gešixtă)*, *Колокольчик (Dos glekele)*¹³, *Я не хочу загадывать вперед, Потухшие костры*. В цикле *Из еврейской поэзии (Fun idishe poâzie)*¹⁴ — к сожалению, неизданном, за исключением единственного романа *Феникс*, опубликованного в общем сборнике романсов на идиш и русском языках на стихи поэтов-евреев [11] — использованы тексты Льва Беринского и Моисея Лемстера. Нельзя не упомянуть и о жанровой зарисовке *Славатич* на основе одноименной баллады поэтессы Любови Вассерман — матери Серго Бенгельсдорфа, общение с которым во многом стимулировало сочинение еврейских романсов и обработок народных песен, в том числе и в плане возможности их исполнения. Еще одно специфическое по жанру сочинение — *Кадии* — по стихотворению М. Лемстера, посвященное теме Холокоста в Молдове и Транснистрии, сочетает в себе два языка — идиш и иврит¹⁵, появляющийся на словах молитвы (*Văjs gadol, văjs kadaš, šmaj rabo*). Очевидно

¹³ У этого цикла есть еще одно, авторское, но публично не озвученное название — *Небесная овца*.

¹⁴ Подробнее об этом цикле см. в нашей статье *Стилевые основы вокального цикла «Из еврейской поэзии» Златы Ткач* (на румынском языке) [10].

¹⁵ Это сочинение существует в двух версиях — с фортепиано и с камерным оркестром. В варианте, опубликованном в нотном сборнике *Имя доброе свое* (в сопровождении фортепиано), дан также параллельный текст на русском языке в переводе Рудольфа Ольшевского [12].

разграничение их «сфер влияния»: идиш был для З. Ткач языком «домашним», иврит же она использует эпизодически, причем именно в контексте ритуального песнопения.

Позже З. Ткач написала также три баллады на иврите — *Harahaman, Rakefet, Shalom-Alecham*, руководствуясь, однако, скорее поэтическим ритмом стихов И. Прайера и Л. Кипниса, чем логикой словесного текста. Сужу об этом по тому, как она отвечала на мой вопрос: «Как точно переводятся эти тексты?» — «Не знаю...». Что же касается идиш, то выйти за рамки бытового его знания ей помогало общение с Серго Бенгельсдорфом и, конечно, с Ихилом Шрайбманом, который реализовал и переводы на идиш её романсов из цикла *Имя доброе свое*. Что же касается русского языка, то в камерно-вокальных ее сочинениях она долгие годы сотрудничала со многими русскоязычными поэтами — такими, как москвички Идея Векшегонова и Валентина Лебедева (кстати, в прошлом — супруга поэта Виктора Бокова), киевлянин Владимир Воскобойников, а в Молдавии — Виктор Чудин, Емилиан Буков, Рудольф Ольшевский (его последнее, предсмертное стихотворение даже побудило ее написать романс *Реквием*, посвященный в том числе и памяти ушедших за последние годы в иной мир друзей-музыкантов).

В первой своей версии именно на русском языке прозвучали и такие её вокальные циклы, как *Из молдавской поэзии, Из еврейской поэзии*, циклы на стихи Овсея Дриза *Имя доброе свое* и *Чай со звездами*. Переводная поэзия на русском языке, как видно из этого списка, живо интересовала ее, и один из последних в своей жизни романсов она написала на стихи латышской поэтессы Инары Роя из поэтического сборника, подаренного ей мною. Однако не только переводные, но и оригинальные русские тексты поэтов разных национальностей оказались ей близки — достаточно вспомнить имена Сергея Михалкова или Роберта Рождественского или цикл 1965 года *Песни из фашистского ада*. А в 1987 году З. Ткач обратилась к замыслу нового вокального цикла — на стихи Людмилы Дорошковой. Как говорила тогда композитор, ее особенно тронула трудная судьба этой девушки и непосредственный, искренний тон самих стихов. Л. Дорошкова, как сказано в пояснениях к ее дебютной книжке — одесситка, переехавшая в Бельцы, страдала жестоким недугом, приковавшим ее к постели на многие годы. Единственной отдушиной для нее стало творчество, и она, до этого уже печатавшая свои стихи в газетах — в том числе и таких, как "Правда" и "Комсомолка", в местной прессе и в альманахе "Поэзия", наконец, была представлена широкому читателю разносторонне — целым сборником из более чем ста поэтических миниатюр, озаглавленным *Год активного солнца* (1987).

Поначалу композитора особенно тронули три из этих стихотворений — *Полет, Костер* и *Полюби меня, хороший*. Они и составили небольшой цикл в первой его версии, названный по последнему романсу — *Полюби меня, хороший*. Позже, в 1988 году автор расширила цикл, дополнив его еще двумя романсами, составившими его обрамление. В результате его первоначальный замысел трансформировался, усложнился, рельефней выявив основную концепцию всего сочинения. Названы эти два романса ею самой: первый — *О, сколько раз*, а пятый, заключительный — *И вновь...*, но самое интересное в том, что текст обоих романсов в первоисточнике составлял одно целое: в качестве их поэтической основы З. Ткач избрала стихотворение *Искрылось солнце*, откуда для первого номера цикла она взяла две начальные его строфы, останавливающие внимание слушателя на словах "О, сколько раз в страну чудес/ Мечта меня носила". Затем, после своеобразного "путешествия в страну чудес и мечты", мысленно совершаемого в трех центральных романсах, заключительный номер вновь возвращал к образу солнца, искристого, золотого — солнца, которое героиня, словно зачерпнув его из ручья, пьет с ковшика ладони. И здесь главной становится третья, последняя строфа стихотворения, что создает во всем цикле своеобразную смысловую репризу-кodu и одновременно придает цельность его идее.

Молдавская поэзия также составляет огромный пласт в гипертексте камерно-вокальных сочинений З. Ткач. Сюда входят во множестве созданные ею песни для детей, два небольших

цикла, на стихи Эмиля Лотяну и Аурелиу Бусуйока (каждый из двух романсов), *Три монолога* на тексты Григоре Виеру, отдельные романсы и песни (в том числе эстрадные). Ее цикл на стихи разных поэтов *Из молдавской поэзии* существует в двух версиях — на русском языке для голоса и фортепиано он был издан в Москве, а позже, когда был оркестрован его аккомпанемент, он исполнялся и был опубликован с молдавским текстом (*Din poezii Moldovei*) [13]. К 90-м гг., когда композитор уже начала писать свои еврейские романсы, она обратилась и к поэзии Михая Эминеску на румынском языке, создав двухчастный цикл — *Atât de fragedă* и *Camadeva* [ibid.]. А в последние годы, уже за порогом XX века, она «омузыкаливает» стихи своей близкой подруги — Агнесы Рошка, с которой она много сотрудничала и при сочинении хоровых произведений. Ее поэтические образы воплощены в последнем триптихе вокальных циклов З. Ткач — *Soare de toamnă*, *E dorul apă vie* [ibid.] и *Ție*, опубликованном благодаря усилиям Агнесы Рошка уже после смерти композитора, вместе со стихами, которые З. Ткач отобрала для дальнейшей творческой работы, но так и не успела положить на музыку [14].

З. Ткач принадлежат и разные созданные для детей "музыкальные азбуки", где достойно представлен в поэтическом ключе и русский, и молдавский, и еврейский алфавит. Среди них первой была *Поющая азбука* на румынском (*Alfabetul cântă*, 1989), затем появилась *Веселая азбука* на стихи Григоре Виеру (1993), через год после нее, в 1994 году, на идиш — *Звучащие* (в другом варианте — *звенящие*) *буквы* (*Di klingendike ojsiis*, на стихи Льва Квитко и Ихила Шрайбмана) и, наконец, снова на румынском — *Cântă, joacă, litera* (*Пой, играй, буква*),¹⁶ на стихи Анжелы Кикиу (1997).

Полилингвизм, выразившись в вербальном многоязычии творчества З. Ткач, говорит о соответствии ее исканий сегодняшним условиям господства плюралистического мышления, когда, по словам музыковеда С. Бауэр, «получает признание принцип множественности взаимодополняющих «картин мира» [15, с. 19]. Она пишет далее: «Однако то, что первоначально воспринималось как «раскол» единого пространства культуры, в наше время начинает познаваться как закономерное явление дифференциации, аналитического «расщепления» старой культуры, направленное на последующий процесс интеграции в новый тип культурной целостности <...>. Результатом стало рождение нового художественного мышления и, соответственно, нового семиотического статуса музыкального искусства» [ibid.]. В этом плане на закате жизни З. Ткач еще раз красноречиво представила смысловую и языковую многогранность своего творчества в двух последних опубликованных ею вокальных сборниках 2004 и 2005 гг. [11; 13], презентация которых прошла одновременно на одном и том же вечере в Малом зале Молдавской государственной филармонии 17 мая 2005 года. На нём прозвучал двадцать один романс, из них десять в первом отделении — на еврейском и русском языках, одиннадцать во втором — на румынском, и даже *Чай со звездами* из одноименного цикла на стихи Овсея Дриза, ранее опубликованный на русском и идиш, был предложен на сей раз слушателям в переводе Игоря Крецу на румынский язык, как *Ceai stelar* — то есть в соответствии с тем, как он был опубликован в сборнике 2005 года *Soare de toamnă*.

Думается, что тот вечер, как и все творчество Златы Ткач — яркое свидетельство её широкого взгляда на мир и её постоянного устремления поддержать культурный плюрализм и принцип равноправия языков народов, населяющих Молдову. Он ещё раз подтвердил интернационализм её композиторского мышления — тот интернационализм, который З. Ткач всячески старалась отразить в литературной основе создаваемых ею вокальных сочинений, вписывая их в картину мира наших современников и адресуясь с этой целью к самой широкой слушательской аудитории.

¹⁶ В другом варианте перевода — *Пой, танцуй, буква*.

Библиографические ссылки

1. СОКОЛОВ, К.Б. Субкультуры, этносы и искусство: концепция социокультурной стратификации. В: *Теория художественной культуры*. Москва, 1997, вып.1, с. 168–189.
2. ГАЧЕВ, Г. *Национальные образы мира*. Москва: Советский писатель, 1988.
3. ЛОТМАН, Ю. Текст и полиглотизм культуры. В: Ю.М. ЛОТМАН. *Избранные статьи в трех томах* [online]. Таллинн, 1992, том 1: Статьи по семиотике и топологии культуры [citat 27 sept. 2013], с. 142–147. Disponibil: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Lotm/13.php.
4. КОЧАРОВА, Г. *Злата Ткач: Судьба и творчество*. Кишинэу: Pontos, 2000.
5. ЭЛЬЯШЕВИЧ, Д. Русско-еврейская печать и русско-еврейская культура. К проблеме генезиса. В: *Евреи в России: история и культура*: сб. науч. тр. Санкт-Петербург, 1994. Сер. Труды по иудаике; вып. 3. Disponibil: <http://www.jewish-heritage.org/tp3a7r.htm>.
6. ДАЙМОНТ, М. *Евреи, Бог и история*. Москва: Имидж, 1994.
7. ЮСФИН, А. Еврейская профессиональная музыка эпохи ее официального несуществования в России. В: *Евреи в России: история и культура*: сб. науч. тр. Санкт-Петербург, 1994. Сер. Труды по иудаике; вып. 3. Disponibil: <http://www.jewish-heritage.org/tp3a15r.htm>.
8. БАКШИ, Л. Попытка прощания. В: *Советская музыка*, 1992, № 1.
9. ТКАЧ, З. *Shalom-alechem*: сб. вокальных сочинений на иврите, идиш и русском языках. Кишинэу: Pontos, 2001.
10. СОСЕАРОВА, G. Repere stilistice în ciclul vocal „Din poezia evreiască” de Zlata Tcacî. In: *Conferința de totalizare a muncii științifico-didactice a profesorilor pe anul 1999 (12 mai 2000): tezele raporturilor și comunicărilor*. Chișinău, 2000, p. 79–83.
11. ТКАЧ, З. *Dos glekele*: романсы на идиш и русском языках на стихи поэтов-евреев. Chișinău: Pontos, 2004.
12. ТКАЧ, З. *Имя доброе свое*. Кишинев: Лига, 1996.
13. ТКАСІ, Z. *Soare de toamnă*: culegere de romane pe versurile poezilor Moldovei. Chișinău: Cartea Moldovei, 2005.
14. ROȘCA, A. *Flacăra iubirii*: romane. Muz.: Zlata Tcacî. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006.
15. БАУЭР, С. Модальность как категория мышления и специфика ее воплощения в музыкальном тексте. В: *Звук, интонация, процесс*: сб. тр. РАМ им. Гнесиных. Москва, 1998, вып. 148, с. 16–36.