

## БАЛЕТ – КАНТАТА ВО СЛАВУ МИХАЯ ЭМИНЕСКУ

*Драматургические, жанровые и стилистические особенности балета «Лучафэрул»  
Евгения Доги*

**Сергей ПОЖАР**

Среди обширной молдавской эминесцианы, включающей около 300 самых разнообразных произведений более 60 авторов, имя Евгения Доги стоит особняком. Лауреат многих престижных премий, народный артист Молдовы и Советского Союза, академик, получивший медаль “Человек второго тысячелетия” от Американского биографического исследовательского института и включенный во многие словари мира, он за 35 последних лет не раз обращался к лире Михая Эминеску. Известностью пользуются его вокальный цикл “Ochiul tău iubit” (“Глаза твои люблю”) и отдельные романсы, хоры “Желание”, “Из сотен кораблей”, своеобразная сюита “Шесть песен для солиста, детского и женского хоров и симфонического оркестра”, “Сонет” для клавесина с оркестром, навеянные образами поэта. О нем и его преданной музе, поэтессе Веронике Микле, опера “Диалоги о любви”, находящаяся в работе...

Одной из вершин творчества композитора является его балет «Лучафэрул». Об истории его создания он вспоминает с удовольствием и каким-то особым волнением: “В начале 70-х годов мы с моим другом, поэтом и режиссером Эмилем Лютяну заканчивали работу над первым совместным фильмом “Лэутары”. Было грустно расставаться после долгой и очень интересной работы. Обоим одновременно пришла в голову идея создать балет по поэме Эминеску “Лучафэрул”. Вскоре под Киевом в прекрасную зимнюю пору в домике в лесу с печкой, натопленной березовыми дровами, родилось великолепное либретто моего друга. Я ухватился за это новое творение. Бам-бам-бам, не получается. Перешел на страницу, где вторая картина. Пошла. Берусь за третью. Опять пробуксовка, а чуть позже и вовсе остановка. По всей вероятности, запутался в сетях невидимой золотой паутины из лучей далекой звезды, что упорно не хотела опуститься на землю, чтоб проникнуть в покои прекрасной Каталины. Как выяснилось позднее,

я не сразу смог понять язык этого космического героя, точно так же, как и он не мог понять язык земных страстей юной принцессы. Лишь спустя десять лет Лучафэр смилостивился и опустился на мои нотные листы, создав тот мир, который меня увлек невероятно, увлек настолько, что я за короткий промежуток времени прожил, казалось, целую вечность”.

Так после большого перерыва буквально за два месяца родился необычный балет. Точнее, балет с чертами кантаты, поскольку в инструментальную ткань композитор умело ввел элементы вокального искусства – хорового и сольного. Для этого он использовал не только отрывки из поэмы, выполняющие функцию сквозных лейтмотивов, но и ряд других стихотворений Эминеску, что вкуче с детальной остановкой на каждом эпизоде событийно уплотненного первоисточника позволило вместить его содержание в семь развернутых картин партитуры. Для особых случаев предусмотрена партия чтеца. О жанровой неоднозначности произведения говорит и тот факт, что оно с успехом исполняется как на концертных, так и на сценических подмостках, существует в теле- и аудиоверсиях.

“Лучафэрул” Е. Доги – величественный памятник, воздвигнутый музыкой во славу поэта. Опираясь на национально почвенный мелодизм, на песенность как особый тип композиционного мышления, автор сумел найти единый эмоциональный тон, психологический настрой в жанровой полифонии спектакля, адекватный поэтической атмосфере лирики “последнего романтика XIX века” и позволяющий рассматривать всю музыку сквозь призму содержания и формы развернутой программной симфонической поэмы.

Гармоничное сочетание непрерывности развития с замкнутостью, структурной округленностью музыки – важнейшая особенность драматургии балета «Лучафэрул». С одной стороны, она зиждется на высокоразвитой системе лейтмотивов и создании широких симфонических построений, с другой – на контрастах, подчиненных как театральной, так и кинематографической логике.

Принцип контраста заявляет о себе буквально на всех уровнях, начиная со средств выразительности и заканчивая резкими сменами эмоционального напряжения и разрядки. Он прослеживается в противопоставлении внутренней экспрессивности и внешней зрелищности, в чередовании развернутых массовых сцен

с камерными – сольными либо дуэтными и т. д. Подобные контрасты не только не исключают, но и способствуют интенсивности симфонического напряжения, в котором ведущую роль играют сквозные темы, то появляющиеся на фоне эпизодического материала, то полифонически сталкивающиеся друг с другом.

Даже наиболее статичная по содержанию первая картина представляет целую гамму настроений, выражающих душевное состояние главных героев. Здесь вырисовывается исходная сценическая ситуация, неоднократно повторяющаяся в дальнейшем по принципу эпической драматургии: принцесса Каталина призывает Звезду спуститься к ней, чтобы разделить земное счастье. Когда же светносный Лучафэр превращается в прекрасного юношу и молодые устремляются друг к другу, между ними возникает невидимая преграда, возвращающая все на круги своя. Взаимное тяготение при этом еще более усиливается.

Кажущаяся незамысловатость данной лейт-ситуации таит в себе глубокий смысл. Она концентрированно выражает центральную идею произведения Эминеску: несовместимость земного и небесного начал, извечное стремление человека к возвышенному. Проявляясь в различные моменты действия, эта лейт-ситуация служит образно-смысловым центром драматургического развития, становится первоначалом к дальнейшим поступкам. Ее композиционная функция вызывает ассоциации со строением повествовательных жанров устного народного творчества. Отсюда – резко возрастающее значение экспозиционно-репризных методов изложения и развития музыкального материала, появление отдельных признаков повторенной экспозиции. Это предопределяет и внутрик-позиционное варьирование. На уровне же всего произведения вырисовывается рондообразная планировка.

Первую картину, написанную композитором, кстати, в последнюю очередь [16, с. 541], можно сравнить с эпической интродукцией, где воздвигнуто монументальное основание всей партитуры. Это своего рода «поэма в поэме», эпический зачин музыкальной одиссеи, в сжатом виде заключающий в себе всю поэтико-симфоническую концепцию балета. Ее можно трактовать и как присказку, предвосхищающую увлекательную сказочную историю. И тут напрашивается сравнение с оперной увертюрой. Вспомним, что некая предустановленность сюжета в эпическом фольклоре, являющаяся как

бы кратким конспектом грядущих событий, никогда не смущала слушателей: «все равно их порадует сама возможность в очередной раз удивиться свободе и затейливости выдумки» рассказчика [1, с. 132].

Немаловажную роль играет и многоуровневость восприятия, когда человек, узнав вкратце о чем пойдет повествование, с интересом воспринимает его во всех подробностях с самого начала. Нечто подобное мы наблюдаем в «Лучафэруле»: хотя спектакль начинается с поднятием занавеса, собственно сюжет разворачивается лишь со второй картины.

Своеобразная «интродукция» – не только идейный, но и композиционный прообраз целого. Во-первых, у звуковой реализации сюжетно схожих лирико-эпических эпизодов множество точек соприкосновения. Последовательность тем-характеристик, их взаимообусловленность словно запрограммированы в «интродукции» и аналогичны чередованию монументальных, внутренне завершенных картин на уровне всего произведения. Во-вторых, само построение фабулы, исключая эффект неожиданности, а также неторопливость изложения напоминают строение сказки, как разновидности эпического рода литературы. Напомним, что именно румынская народная сказка «Девушка из золотого сада» послужила прообразом поэмы М. Эминеску (подробнее см.: 11, с. 346-347). Наконец, эмоциональный строй первой картины сродни камертону: по нему настраивается лирико-эпическая образность музыки.

Централизация наиболее важных моментов большой композиции во вступлении и дальнейшее развитие по принципу «досказывания» – один из основополагающих моментов эпического симфонизма. В этом плане можно провести параллель между первой картиной «Лучафэрула» и интродукцией «Руслана и Людмилы» М. Глинки, прологом «Князя Игоря» А. Бородин, вступлениями к Девятой симфонии Ф. Шуберта и к Пятой – А. Глазунова.

Первая картина балета принципиально важна еще и потому, что она представляет главных персонажей, знакомит с их контрастными музыкальными характеристиками. Так, лирическим переживаниям Каталины соответствуют песенно-романсовые попевки, близкие молдавскому городскому фольклору и отлитые в закругленную мелодику большого диапазона и широкого дыхания. Это «тот тип открытой мелодичности», который, по мнению Э. Денисова, «перешел в жанры, называемые легкими»

[4, с. 137] и обширно представлен в эстрадной части творческого багажа Доги. Несложная консонирующая гармонизация не выходит за рамки ладового мышления композиторов XIX века, а тембровая палитра отличается четким разделением инструментов на солирующие и аккомпанирующие. Ведущий мелодический голос нередко конкретизируется в сольных вокальных партиях Каталины и пажа Каталина (как в седьмой картине), наличие коих – еще одна существенная особенность драматургии балета.

Всеми названными качествами обладает основная тема – тема любви. Неизменно сопровождающая каждое появление Каталины, она служит своеобразным индикатором ее душевных движений, передает все нюансы ее настроения. Если первую картину можно уподобить фундаменту целого сочинения, то тема любви – его квинтэссенция. Широта и завершенность изложения с преобладанием динамики волнового движения, симметричность структуры, вариантность как метод внутритематического развития, гибкость оркестровой ткани – все эти свойства темы воссоздаются на различных композиционных уровнях: в отдельных мелодиях, разделах, даже целых картинах.

В самом начале партитуры в переключках хора и оркестра одновременно появляются еще два лейтмотива. Они интонационно и ладово близки между собой и тоже связаны с образом Каталины. Один символизирует ее юность и чистоту мировосприятия, особенно активно развиваясь во второй и третьей картинах (наиболее схожий вариант – в хоровой колыбельной придворных, укладывающих принцессу спать). Другой – многократно повторяемое обращение к Лучафэру:

«Сойди, Лучафэр, с высоты  
Лучом закатным в небе,  
Войди в мой дом, в мои мечты  
И озари мой жребий!».

Этот поэтический рефрен, широко используемый Эминеску, становится в исполнении хора музыкальным рефреном балета, способствующим композиционному единству. Вклиниваясь периодически в узловые моменты драматургии, он создает смысловые обобщения, раскрывает подтекст происходящих событий. В его построении и в дальнейшем развитии обращает на себя внимание простота средств воздействия, что придает черты декларативной плакатности. Излагаемая в унисон женской и мужской группами хора, тема в основе своей несколько аскетична. Ее звучание напоминает

осовремененное античное песнопение. Следы архаики, присущие древнегреческим записям, проступают в тетраходной структуре, в нисходящем лапидарном движении. В мелодике наличествует своеобразная «меза», коей древние греки называли опорный тон звукоряда. Сопровождение темы отличается строгостью, сдержанностью, а частое дублирование духовыми инструментами придает ей еще большую значимость.

Земной реальности со всеми ее внешними событиями и внутренними переживаниями противопоставлена сфера небесная, ирреальная. Возвышенно-отрешенной, таинственной и непостижимой предстает она в образах Лучафэра, затем Властелина (в шестой картине), чему способствует вся система выразительности. Восходит она к традиционным приемам обрисовки фантастических персонажей в русской и западно-европейской театральной классике. Имеется ввиду апелляция к средствам, избегающим прямых жанровых аналогий. Это нарочито утрированные – изломанные и скачкообразные – интонационные ходы, угловатый ритм, остродиссонирующие гармонические последовательности, основанные на малосекундовых сочетаниях. В оркестровке тоже прослеживаются глубокие традиции: обращение к сугубо инструментальному началу с преобладанием скорее колористических пятен, чем динамических эффектов. В качестве метода развития тематизма, наряду с вариантностью, широко используется оstinatность. Таковы два важнейших тематических комплекса, образующих «составной» портрет Лучафэра.

Исходя из образно-смыслового значения поэтического текста, Дога выстраивает композицию балета путем сопряжения сцен, действие которых происходит в замкнутом и в открытом пространстве. Сцены замкнутого пространства, ограниченные царским дворцом (вторая, третья и пятая картины), отличаются четким членением на относительно законченные эпизоды и опираются на целостную композицию, названную С. Катановой в ее монографии о советском балете «классической структурой» [5, с. 10]. Музыкальное развитие здесь организовано по принципу монотематизма, а также вариантно-вариационного изменения исходного материала. В картинах же, отображающих открытое пространство (четвертая и седьмая – роща на берегу моря, шестая – звездное царство) преобладает сквозное тематическое движение, грани разделов формы подвижны и гибки. Это ведет



к динамизации действия, его непрерывности. «Поэмно-симфоническая структура» [5, с. 134], лежащая в их основе, вызывает постепенное укрупнение музыкальных форм к финалу. Особенно оно ощутимо в двух последних картинах – кульминационных сценах обобщающего значения в духе симфонических поэм.

Иными словами, эпическая неторопливость, картинность и лирическое спокойствие вполне согласуются с завершенностью музыкальных образов и структурной законченностью отдельных эпизодов и разделов в начале произведения. В моменты же возрастающего напряжения, вызванного активностью, столкновениями, драматизацией и сближением контрастных образов, тенденция к расчлененности уступает место слитности, единому току симфонического движения.

Таким образом, еще одна характерная особенность драматургии балета – «эмоциональное crescendo» вплоть до самых последних тактов – проявляется во всех элементах художественной формы, включая структуру. Она сказывается в постепенной устремленности динамической волны от спокойной созерцательности к двуединой кульминации: драматической – в сфере небесной (шестая картина) и лирико-эпической – в сфере земной (седьмая картина). Возникает некое подобие сонатной формы высшего порядка. Если первая, вторая и отчасти третья картины являются в основном экспозиционными, а вторая половина третьей, четвертая и пятая выполняют функцию разработки, то шестую и седьмую картины можно назвать динамизированной репризой.

Несмотря на всю лиричность произведения, упомянутый выше принцип конфликта осуществлен согласно законам эпической драматургии: действующие силы не столько борются, сколько контрастируют друг с другом. С этой точки зрения композиция балета подчинена общему принципу симметрии, который, прежде всего, сказывается в расположении картин.

Например, первую и седьмую картины легко уподобить прологу и эпилогу. Вторая и шестая поларны с точки зрения как содержания (земная сфера, где пока нет места любви, противопоставляется звездному миру, поданному в подчеркнутом любовном контексте – в страданиях и метаниях одинокого Лучафэра), так и средств музыкальной выразительности и методов их развития. Эти картины сближает статичность действия. Между ними расположены контрастные сцены, посвященные приклю-

чениям главных героев и переносящие действие то в земную, то в небесную сферы.

В центре же всей композиции – четвертая, наиболее развернутая и событийно насыщенная картина, а именно то место в самой середине произведения, где старуха-гадалка указывает принцессе вверх – на ярко сияющую звезду. По сценарию Эмиля Лотяну, выступившего в качестве либреттиста, эта сцена, вообще отсутствующая у Эминеску, является переломной в драматургии балета. Ведь то, что Каталине лишь грезилось, становится явным.

Не случайно уже в следующей сцене той же четвертой картины (второе адажио главных героев) образно-интонационные комплексы двух сфер вступают в конфликтное взаимодействие.

Также чрезвычайно важен симметричный сцене с гадалкой момент из шестой картины, когда Властелин Вселенной указывает Лучафэру с заоблачной высоты вниз на – развлекающихся пажа и принцессу. Увидев их взаимную увлеченность, пусть даже временную, сиюминутную, страдающая Звезда многое вдруг для себя осознает – наступает горькое прозрение.

Полностью выдержаны в эпическом ключе вторая и пятая картины. Они сравнимы с промежуточными частями симфонического цикла, когда скерцозность и декоративность оттягивают развязку драмы. Симметричные им третья и шестая картины – целиком лирические.

В инструментальную ткань партитуры маэстро ввел элементы вокального искусства – явление достаточно редкое в балете. К этому побудила возвышенная поэзия Эминеску [8]. Так, с одной стороны, огромную роль в сочинении играет фоническое начало, подход к пению, как к ярчайшей звуковой краске, символизирующей то суровую эпичность (хоровой лейтмотив призыва), то разлив лирических чувств (лейтмотив любви, дуэт сопрано и тенора из седьмой картины и т. д.). Широко используется интонационно-психологическая гибкость человеческого голоса, его способность передавать тончайшие эмоциональные изменения. С другой стороны, для композитора важен конкретный смысл произносимых слов, помогающих точнее сформулировать музыкальную мысль. К тому же, сам поэтический первоисточник на редкость музыкален и отдельные его строфы невольно просятся на нотный стан [9]. Куда как меньше положены на музыку лотяновские строки, предложенные специально для укрупнения сюжета: куплеты бравых трубадуров, странствующих

“из ниоткуда – в никуда”, любовный дуэт Каталины и пажа Каталина.

Роль хора существенна и многообразна. Являясь своеобразным комментатором событий, он живо реагирует на происходящее: радуется, сочувствует, страдает, скорбит. Тем самым создается эмоциональный настрой, помогающий зрителям глубже осмысливать сценическую ситуацию. Хор выступает как бы связующим звеном между танцорами и публикой. Не случайно, по рекомендации автора, он расположен в глубине зала, на верхнем ярусе. Противопоставление двух его групп – мужской и женской – находящихся друг против друга, создает эффект антифонного пения, истоки которого восходят еще к античной трагедии.

К сожалению, в спектакле Молдавского академического театра оперы и балета, поставленном в 1983 году, не удалось до конца осуществить замысел композитора. Включение в действие хора изначально предполагало иное режиссерское решение в стиле античной трагедии. Хор должен был располагаться на заднике сцены, на специальном возвышении в виде широкой лестницы, как бы ведущей вверх к храму. Тогда бы в его функции входило не только пение, но и представление пантомимы с определенной пластикой жеста, групповых композиций и просто мимическое выражение радости, воодушевления либо скорби, воплощенных в традиционных греческих масках.

Задуманная трактовка роли хора, а также вывод на сцену двух оперных солистов созвучно аналогичным приемам в опере-оратории И. Стравинского «Царь Эдип», в балете С. Слонимского «Икар».

Тем не менее, в ряде случаев хор – активный участник действия, своего рода отстраненный помощник, какие являлись в волшебных сказках с целью предопределить судьбу основных действующих лиц, содействовать скорейшему достижению цели. «Следя за судьбой сказочного героя, пишет В. Пропп, мы вынуждены установить его полную пассивность. За него все выполняет помощник, который оказывается всемогущим, всезнающим или вещим» [12, с. 190].

Коллективное слово в лейттеме призывает увеличивать ее значимость, убедительность. (Вспомним, по аналогии, речь Головы из «Руслана и Людмилы» М. Глинки или призыв Святослава прекратить распри в «Ярославне» Б. Тищенко.)

Хор досказывает зрителям мысли и чув-

ства, которые балетные персонажи не могут точно передать пластикой. В седьмой картине – это средство прямого декларирования основной идеи произведения. А лейтмотив призыва Каталины, вклинивающийся в действие подобно рефрену, создает смысловое обобщение и эмоциональный подтекст.

Хор выступает и как своеобразный носитель жанрово-бытового начала. Колыбельная юных пажей и придворных (во второй картине), бесхитростно радостные куплеты странствующих трубадуров (в четвертой), гимническое пение дворцовой свиты (в пятой) служат косвенной характеристикой Каталины.

Нередко хор без слов вплетается в оркестровую ткань как собственно колористический элемент. В седьмой картине, например, он укрупняет тему земного человеческого счастья, придает ей особую значимость.

Еще одна драматургическая функция хора связана с тем, что он способствует разграничению образных сфер. Семантически закрепленный за теплым образом Каталины, он противопоставит холодной инструментальности музыки Лучафэра, содействуя более рельефному выявлению основного конфликта. В то же время, в кульминационные моменты хор объединяет контрастные планы в один общий. Так, в шестой картине он присоединяется к мольбам лучезарной Звезды и скорбит вместе с ней в реквиеме по утраченным мечтам.

Трактовка же сольных вокальных партий Каталины и Каталина значительно уже, и порой дублирует отдельные функции хора. Здесь существенно то, что в отличие от хорового пения, по своей природе семантически закрепленного за эпическим, коллективным началом, сольное звучание человеческого голоса – лучшее средство передачи субъективной лирики. Так, в четвертой картине песнь любви принцессы даже оттеняет все иные лирические образования. Широкий распев солирующего сопрано повторяется дважды и создает впечатление все большего «вживания» в нежный и хрупкий образ, наслаждение его красотой. Обращение к слову раскрывает конкретный смысл лейттемы, как целомудренно-робкого объяснения в любви. Импровизационная свобода ритма, повторяющихся звуков и попевок, всевозможные фигуры инструментально-пастушечьего типа неожиданно сближают романсовую мелодию с дойной, наделяя ее чарующим ароматом молдавских лугов и кодр.

Несмотря на развернутую сеть лейтмоти-

вов, на значительную образную трансформацию исходных тем, конфликтность и другие признаки симфонизма, музыка «Лучафэрула» не представляет собой подлинно симфонической концепции, а является видом межжанровой диффузии. Сказанное проясняет важное наблюдение М. Арановского, который подчеркивал, что в условиях синтеза симфонии с вокальными жанрами «внемузыкальный, понятийный слой лежит, так сказать, на поверхности, являясь господствующим, и потому допускает значительное количество словесного текста и способы мышления, свойственные вокальной музыке. Симфоническому же мышлению приходится в таких случаях пробиваться на поверхность, чтобы вопреки преобладанию словесно-вокального начала, придать целому черты специфически музыкального единства» [12, с. 206].

Нечто подобное мы наблюдаем в произведении Доги, за одним лишь исключением. Стремясь не затемнить обобщенно-поэтическую концепцию балета, композитор использует словесный текст очень осторожно. Во всяком случае, гораздо реже, чем вокальное звучание без слов. При этом он оперирует преимущественно одними и теми же стихотворными четверостишиями Эминеску, наиболее концентрированно выражающими основные идеи.

Очевидно, что драматургия «Лучафэрула» опирается, с одной стороны, на образцы классического балета как прокофьевского типа, так и линии Чайковского – Глазунова. С другой стороны, она включает определенные черты кантатно-ораториального жанра. При более дифференцированном подходе можно разглядеть истоки вокального начала именно в жанре кантаты. Имеются в виду меньшие, по сравнению с ораторией, масштабы хорового изложения; отсутствие драматической разработки сюжета, обычно раскрываемого в героико-эпическом плане; преимущественно камерный характер звучания; тяготение к сфере лирики; однородность содержания, в основе которого лежит одна идея, объединяющая все части; наличие прославляющего начала.

Думается, точнее всего можно определить жанр «Лучафэрула» как балет с чертами кантаты, где каждое из жанровых слагаемых легко схватывается и опознается слушателем. Подобная жанровая трактовка оправдывается не только наличием «типизированного содержания», которое В. Цуккерман видит, прежде всего, в подходе к категории жанра [15, с. 25], но и практикой «общественного бытования», являющей-

ся, по мнению А. Сохора, ее «всеобщим и универсальным признаком» [13, с. 132].

Действительно, известная теория А. Сохора о том, что «жанр произведения определяется его соответствием объективным требованиям той или иной обстановки исполнения» [14, с. 246], подтверждает выдвинутое нами жанровое определение «Лучафэрула». Этот балет в течение ряда лет с успехом шел на молдавской театральной сцене, был представлен во время гастролей на подмостках Москвы, Ленинграда, Киева, Минска [10]. Однако его музыка неоднократно звучала и в концертных залах, по радио, была записана на двойной магнито-альбом, исполнялась даже на открытом воздухе в сквере у Оперного театра, где самодостаточно воспринималась и без зрительного ряда, вплотную приближаясь к кантатно-ораториальному жанру. Именно для подобных случаев предусмотрена партия чтеца, декламирующего ключевые отрывки из эминесковского первоисточника. Примечательно, что и на телевидении «Лучафэрул» представлен в двух вариантах: как спектакль и как концертное сочинение.

Еще в самый разгар создания партитуры музыковед Е. Владимирова предположила, что у Доги получится балет-опера [3]. Так считал и сам маэстро. Предположение это оказалось неверным, поскольку результат композиторской работы выявил недостаточную развитость оперных форм. Спустя почти два десятилетия Е. Клетинич настаивал на более точном жанре – музыкально-хореографическая драма [6, с. 101]. В свою очередь, Г. Лудман определяет «Лучафэрул» как развернутую «вокально-хореографическую поэму или картину» [7], что вполне соответствует лирико-повествовательному характеру жанра поэмы, отличающемуся свободой построения и эмоциональной насыщенностью. И все же, самая верная, на наш взгляд, формулировка – балет с чертами кантаты.

Взаимодействие симфонических и кантатно-ораториальных форм в балете наблюдается давно. Среди ярких примеров назовем «Берег надежды» и «Сотворение мира» А. Петрова, «Тропую грома» К. Караева и «Хиросиму» Г. Жубановой. Появилось также множество произведений синтетических жанров: балет-симфония Э. Тамберга, балет-оратория «Материнское поле» К. Малдобасанова, балет-кантата «Пушкин» А. Петрова, опера-оратория «Июльское воскресенье» В. Рубина, опера-балет «Давид Сосунский» Э. Оганесяна. Почти каждое из



них известно и в сценическом, и в концертном прочтении.

Процесс сближения различных жанров затронул и творчество молдавских авторов. Особенно активным он стал в 60-70-е годы прошлого века, когда профессиональная музыкальная культура республики подбиралась к своей зрелости. Здесь выделяются прежде всего вокально-инструментальные симфонии С. Лобеля (Пятая и Шестая), И. Маковея, театрализованная оратория В. Полякова «Песнь зари» для хора, солистов, балета и оркестра, симфония-балет В. Загорского «Перекресток». Появление «Лучафэрула» Евгения Доги, отмеченного Государственной премией СССР за 1984 год, стало еще одним шагом в расширении выразительных возможностей музыкального искусства края: впервые в партитуру молдавского балета были введены сольные вокальные и хоровые партии. Ее музыка легко узнаваема в каждом своем такте. Покоряющая искренностью и самобытностью, необычностью построения, она представляет значительный интерес как для профессиональных исследователей, так и для всех любителей Прекрасного.

#### Литература

1. Аникин В., *Русская народная сказка*, М., 1984.
2. Арановский М., *Симфонические искания. Исследовательские очерки*, М., 1979.
3. Владимирова Е., *Труд, талант и вдохновение*. – Кодры, 1980, № 12.
4. Денисов Э. *Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники*, М., 1986.
5. Катонина С., *Музыка советского балета. Очерки истории и теории*, Л., 1979.
6. Клетинич Е., *Евгений Дога – знакомый и неизвестный*, М., 1999.
7. Лудман Г., *Музыка Е. Доги на балетной сцене*. – Кодры, 1984, № 9.
8. Пожар С. *Вдохновенная песнь лэутара. Музыкальные заметки на эминесковских страницах*, – Колумна, № 6, 1991.
9. Пожар С., *Музыкальное путешествие к Михаилу Эминеску* (К 100-летию со дня смерти поэта), Кодры. Молдова литературная, № 1, 1989.

10. Пожар С. *Талант, мастерство, гражданственность*. (Творческий портрет Е. Доги). – Кодры, 1987, № 3.

11. Попович К. Михаил Эминеску. Жизнь и творчество. – Кишинев, 1982.

12. Пропп В., *Русская сказка*. Л., 1984.

13. Сохор А., *Стиль, метод, направление*. В кн., Вопросы социологии и эстетики музыки, Т. 2, – Л., 1981.

14. Сохор А., *Эстетическая природа жанра в музыке*, Там же.

15. Цуккерман В., *Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования в музыке*. Простые формы, М., 1980.

16. Doga Eugen, *Cum am scris baletul „Lucafărul”*. // Eminescu – focul meu. Poetul în arte, Chişinău-Bucureşti, 2000.



Apă neîncepută din izvorul neamului, vara anului 2005