УДК 792.82:781.7:398
ББК 85.335.42
К 21

Караманова М.Л.
Краснодарский государственный институт культуры, г. Краснодар, Россия, karaman86@yandex.ru

Михайлова О.С.
Институт искусств и дизайна Алтайского государственного университета, г. Барнаул, Россия, argentum-ol@mail.ru

Функции национального калмыцкого фольклора в балете В. Чернявского «Легенда синих гор»

(Рецензирована)

Аннотация.
Анализируется ранее неисследованный балет В. Чернявского «Легенда синих гор» с целью выявления функций различных элементов фольклора в сочинении, возникшем на основе старинной народной калмыцкой легенды. Исследуются интонационно-тематические особенности ключевых сцен балета, символическое значение некоторых традиционных музыкальных инструментов, особое внимание уделяется характеристике действующих лиц. Изучение вопросов отражения сюжетов, образов и элементов фольклора в композиторском творчестве относится к наиболее актуальным направлениям современного музыкознания. Методология работы определяется традициями отечественного и зарубежного музыкознания в области исследования, главным из которых является метод музыкального анализа. В результате сделан вывод о том, что в балете использованы различные методы претворения фольклорных источников, а также обозначена роль последних в жанровом определении произведения. Практическая ценность работы заключается в возможности использования результатов исследования в курсе учебных дисциплин, связанных с изучением современной музыкальной культуры.

Ключевые слова:
В. Чернявский, Легенда синих гор, балет, калмыцкий фольклор, легенда

Karamanova M.L.
Krasnodar State Institute of Culture, Krasnodar, Russia, karaman86@yandex.ru

Mikhailova O.S.
Altai State University, Institute of Arts and Design, Barnaul, Russia, argentum-ol@mail.ru

Functions of Kalmyk national folklore in ballet by V. Chernyavsky “The Legend of the Blue Mountains”

Abstract.
The previously unexplored ballet by V. Chernyavsky “The Legend of the Blue Mountains” is analyzed in order to identify the functions of various elements of folklore in the ballet that arose on the basis of the Kalmyk ancient folk legend. The

article explores the intonation-thematic features of key ballet scenes, the symbolic meaning of some traditional musical instruments and pays special attention to the characteristics of the actors. The study of the reflection of subjects, images and elements of folklore in composer's work belongs to the most topical areas of modern musicology. The methodology of the work is determined by the traditions of domestic and foreign musicology in the field of research, the main of which is the method of musical analysis. As a result, it is concluded that various methods of implementing folklore sources are used in the ballet, the authors outlined the role of these sources in the genre definition of the work. The practical value of the work lies in the possibility of using the results of the research in the course of academic disciplines related to the study of modern musical culture.

Keywords:

V. Chernyavsky, Legend of the Blue Mountains, ballet, Kalmyk folklore, legend

Обращение к традиционной народной культуре на протяжении столетий остается характерной тенденцией профессионального искусства. Трансформируются музыкальные стили, язык и мышление композиторов, однако образы фольклора, сохраняющие свою архетипическую природу, неизменно продолжают получать воплощение в авторских концепциях. Как отмечает Н. Котикова, «чем органичнее связи композитора с народной музыкой, чем шире и глубже его знание национальной народной музыкальной культуры, чем больше он проявляет умения показать её образцы в новой художественной форме, – тем понятнее и роднее становится он своему слушателю» [1: 220].

Уникальность и поистине неисчерпаемость этой самобытной культуры делает ее привлекательной во все эпохи не только для композиторов, но и для исследователей. Изучение вопросов отражения сюжетов, образов и элементов фольклора в композиторском творчестве относится к наиболее актуальным направлениям современного музыкознания. Отечественная наука накопила немалый опыт в исследовании этой проблематики, однако на сегодняшний день все еще существует ряд тем, требующих изучения. В их числе – воплощение фольклорной тематики в творчестве современных композиторов и, в частности, Владимира Чернявского.

Следует отметить, что во второй половине XX века балет стал одним из тех жанров, в котором композиторы смогли в полной мере воплотить национальную образность. Используя сюжеты, близкие и понятные народу, а также интонации народного мелоса, элементы национального танца, композиторы один за другим стали создавать настоящие национальные шедевры. К числу таковых, например, можно отнести балеты, связанные с претворением бурятских фольклорных традиций – «Свет над долиной» С. Ряузова (1956), «Красавица Ангара» Л. Книппера и Б. Ямпилова (1959), «Сын земли» Ж. Батуева (1972); татарских – «Шурале» Ф. Яруллина (1950); карельских – «Сампо» Г. Синисало (1959); донских казачьих – «Тихий Дон» Л. Клиничева (1987) и др. Основой для балета В. Чернявского «Легенда синих гор» послужил калмыцкий фольклор – старинная легенда о гордой красавице-калмычке, бросившейся со скалы ради своей любви и чести.

Идея создания балета «Легенда синих гор» принадлежит балетмейстеру Калмыцкого государственного ансамбля песни и танца «Тюльпан» Анатолию Очирову. В 1974 году именно он предложил Владимиру Чернявскому, занимавшему в тот период пост главного дирижера и художественного руководителя ансамбля в театре, ознакомиться с либретто и написать музыку. Композитор сразу же вдохновился сюжетом

и приступил к работе. Выбор на В. Чернявского пал не случайно: либреттист знал, что автор будущего балета, проживая в республике десять лет, уже успел в значительной степени изучить калмыцкий фольклор, так как сам занимался собиранием народных песен.

В процессе создания балета В. Чернявскому пришлось добавлять многие номера, которых в либретто не было: композитору захотелось расширить ряд действующих лиц и тем самым внести яркие акценты в действие. Перед ним стояла ряд задача: создать балет, «в котором доминируют интонации, характерные для калмыцкого фольклора» [2: 109], передать характер главных героев – Амуланги и ее возлюбленного Эрдни-Баира, широко показать казахский лагерь противников во главе с Мурзой. Именно поэтому в балете появились образы шута, кухонных работников, джангарчи (сказителя), лазутчика, лучников, воинов и т.д.

Первая картина балета является экспозицией положительных образов и знакомит слушателей с традициями национального калмыцкого фольклора. Балет открывается эпической живописной картиной: старик, сидя на большом камне, читает книгу, в которой описана трагическая легенда о пленной прекрасной калмычке. Эту сцену сопровождает повествовательная тема, предвосхищающая увлекательный рассказ старца. Любопытно ее тембровое решение: тема звучит сначала в партии кларнетов, затем гобоев, и наконец, флейт. Постепенно поднимаясь в высокий регистр и разворачиваясь в пространстве, она словно олицетворяет восхождение калмыцкой красавицы Амуланги на вершину скалы. Примечательно, что эта же тема появится и в конце балета, где старец, закрывая фолиант со словами *Было это, или не было,* будет покидать сцену. Такая тематическая рамка не только придает форме сочинения завершенность и единство, но и создает традиционную для калмыцкого фольклора обрамляющую арку, в которой используются «вводные и финальные формулы к различным сказочным сюжетам» [3: 200], предваряющие и заключающие повествование. Соответственно, введение фольклорного образа старика-рассказчика и эпических форм наррации выполняет формообразующие, композиционные функции.

В музыкальной ткани сочинения уже с самого начала четко прослушиваются характерные для национальной калмыцкой музыки элементы: пентатонная ладовая организация, кварто-квинтовые звуковые сочетания, триольный и синкопированный ритм с переносом акцентов, что, в свою очередь, образует комплекс выразительных средств, характеризующих калмыцкий лагерь.

Также в первом номере звучат и колокола – еще один элемент национального фольклора. Колокола, колокольчики используются не только как прикладные инструменты для обогащения оркестровой фактуры, они несут в себе определенную символическую нагрузку. С давних времен колоколам и колокольчикам приписывалось магической воздействие, считалось, что они способны очищать жизненное пространство. Эти удивительные инструменты символизировали духовную сферу. Для калмыков, исповедующих буддизм, их звон являлся еще и символом мудрости, олицетворяющей гармонию между самим человеком и небом. Как отмечает А. А. Михайлова, «...не случайно калмыцкий женский национальный костюм неизменно украшался бубенцами (*шеркис бюс*) и серебряными монетами *(цаһан мёнгн бюс*), создающими при движении сакральный перезвон» [4: 49]. Колокольчики и бубенчики также выполняли функцию оберега от всевозможных злых сил. В этом контексте и имя главной героини, данное ей композитором, предстает глубоко символичным: в переводе

с калмыцкого Амуланга означает «мир, спокойствие, блаженство» – иными словами, это и есть та самая гармония, которая должна быть между человеком и высшими силами. Таким образом, в балете звучание колокольчиков выполняет символическую функцию, олицетворяя духовную чистоту и мудрость главной героини. Примечательно, что эти инструменты сопровождают образ героини и во второй картине балета, которая посвящена экспозиции враждебных сил: звучание колокольчиков появляется в рассказе лазутчика об Амуланге, которым он прерывает устрашающий жестким чеканным ритмом марш воинов Мурзы.

Отметим, что национальный колорит в балете также подчеркивается композитором введением в оркестр двуструнной домбры. Этот традиционный музыкальный инструмент является неотъемлемой частью культуры калмыков и именно он становится знаковым для музыкальной характеристики калмыков, поскольку под его звучание исполняются практически все народные танцы.

В балете композитор часто использует калмыцкие мелодии, обогащая их звучание современными гармоническими красками. Особенно ярко это прослеживается в танцевальных номерах, которые представляют собой самобытные аутентичные картины, насыщенные подлинной энергией кочевого народа. К числу таковых относится, например, девичий танец «Берячуд» («Молодицы») из первой картины. В его основе – народная калмыцкая мелодия «Золотогривый конь». Этот танец молодых калмычек написан в традиционной форме народных танцев, отличающейся квадратной структурой – это вариации, которые позволяют композитору «играть» с темой в разных регистрах и тембрах, постепенно трансформируя первоисточник. Как и свойственно народной танцевальной музыке, основным средством музыкального развертывания является повторность и мелодико-ритмическое варьирование мотивов при сохранении четкой ритмической организации. Вместе с постепенным темповым ускорением уплотняется оркестровое звучание: скромный девичий танец разрастается в искрометную танцевальную сцену. Сразу за ней следует танец юношей, который звучит еще в более подвижном темпе. Эти два танца объединяет не только тематизм, но и приемы его развития: в танце юношей основная мелодия также подвергается ритмическому, мелодическому, фактурному и тембровому варьированию. Примечательно, что в данном номере продолжает главенствовать четкий и чеканный ритм, что позволяет сделать вывод о его особой образно-художественной функции в балете, передавая неукротимую энергию кочевого народа.

Яркий национальный колорит представлен и во втором акте балета (третья картина). Развернутая народная сцена предстает перед нами уже в начале акта, который начинается с торжественного праздничного благопожелания Амуланге и Эрдни-Баиру. Сказитель (джангарчи) преподносит пиалу с джомбой (калмыцкий чай) молодым и желает им счастья и долгих лет любви, присутствующие дарят подарки. Композитор моделирует в балете свадебный обряд, издревле выполняющий сакральные функции в жизни народа. Значимость этого эпизода подчеркивается композитором, во-первых, введением чайной церемонии, которая у калмыков наделяется особым значением и связывается с божественными ритуалами; во-вторых, добавлением в партитуру балета женского голоса – меццо-сопрано. Примечательно, что этот голос обезличен – он звучит из-за сцены и исполняет старинную народную песню «Сяврь-день-дынь». Заметим, что по своей природе эта песня никак не связана с калмыцкими обрядами: она привлекла композитора своим

неторопливым развертыванием и эпическим складом, и поэтому он решил использовать ее в качестве величальной на свадебном торжестве. Эта же песня будет звучать в конце балета в эпизоде гибели Амуланги, но в другой окраске – скорбно, бесчувственно, отрешённо, как память об угасшей любви, которую отнял у неё Мурза.

Обрядовую сцену сменяет один из самых известных и любимых в народе танцев – «Чичирдык». Свое название этот «танец-тряска» получил из-за соответствующих движений танцующих. В этом номере композитор цитирует тему калмыцкого народного танца. Яркий, узнаваемый колорит ему придает четкий ритм с характерной ритмической фигурой и постоянно варьируемой мелодической попевкой. «Чичирдык» в воплощении В. Чернявского – это тема и девять вариаций, на протяжении которых постепенно увеличивается темп, уплотняется фактура и меняются солирующие инструменты. В финальных вариациях пляска достигает своей кульминации, и виртуозные движения солистов позволяют услышать тот самый сакральный перезвон, который издают украшающие национальные калмыцкие костюмы бубенцы и серебряные монеты. Калмыцкая танцевальная мелодия цитируется композитором и в танце «Семирдык» («Шажки»), который исполняется исключительно под звучание домбры.

Еще одним из колоритных номеров балета является «Танец с тюльпанами», исполняемый подругами Амуланги. В самый разгар весны в степях Калмыкии можно наблюдать удивительное и красочное явление – цветение степных тюльпанов. Разнообразные по цветовой гамме и сортам они являются знаковой достопримечательностью республики. Мелодия танца в размере 6/8 отличается удивительной легкостью, нежностью и грациозностью и органично дополняет галерею фольклорных образов балета. Следует отметить, что композитор не прибегает здесь к цитированию-звучит оригинальная авторская тема, вобравшая в себя интонации народной музыки. Кульминацией этой картины является Второе Адажио Эрдни – Баира и Амуланги с тихим solo скрипки и героический «Богатырский танец». Последний основан на старинной калмыцкой народной песне «Сём хамарта паранцуз» («Длинноносый француз»), созданной во времена Отечественной войны 1812 года.

Примечательно, что в характеристике казахского лагеря В. Чернявский не обращается к цитированию народных песен, их ладовым и интонационным особенностям. Композитор дает им обобщенную характеристику, используя типичные для всей восточной музыки мелодические обороты – ходы на увеличенные секунды, как, например, в танце казахских девушек-наложниц во второй картине. В музыкальных образах мужчин на первый план выходит ритмическое начало: в танце воинов оно приобретает грозный и агрессивный характер, а в танце Мурзы, жаждущего победы над калмыцким народом и любви Амуланги, несколько комический и неуклюжий.

Таким образом, в балете В. Чернявского «Легенда синих гор» калмыцкий фольклор выполняет множественные функции: образно-художественные, композиционные, знаковые и символические. Благодаря этому в балете создаются крепкие смысловые связи между отдельными номерами. Национальный колорит воссоздан композитором посредством использования традиционных музыкальных инструментов, танцевальных жанров, песен, а также обрядовых сцен. Обращаясь к фольклорным источникам, В. Чернявский применяет различные методы их претворения. Так, композитор использует прямое цитирование народных мелодий: это характерно как для жанровых сцен, например, как в девичьем танце «Берячуд»,

так и для обрядовых эпизодов (свадебное торжество). Также в балете присутствует прием так называемого жанрового цитирования, когда композитор пишет собственные оригинальные мелодии по типу фольклорных образцов. Яркий пример такой мелодии – тема танца с тюльпанами, имеющая тесные интонационно-тематические связи с калмыцкими народными песнями. Авторские темы пересыпаны народными интонациями за счет использования мелодических попевок, ритмических формул, пятиступенных, семиступенных ладов, а также типичных закономерностей некоторых традиционных жанров калмыцкого музыкального наследия. Фольклорная природа тематизма балета является определяющей как в особенностях музыкальной характеристики действующих лиц, логике драматургии произведения, так и в его жанровой принадлежности. Исходя из всего вышеперечисленного, авторами статьи было дано жанровое определение балета, который можно обозначить как народный лирико-героический балет-легенда.

Примечания:

1. Котикова Н.Л. Изучение и обработка народной песни // Творчество ленинградских композиторов / ред. И.В. Голубовский. Ленинград: Музгиз, 1956. С. 220-225.

2. Хабунова Е.Э., Эльбикова Б.В. Традиция «обрамления» в калмыцком сказочном фольклоре // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер.: Филология и искусствоведение. 2018. Вып. 3 (222). С. 198-205.

3. Михайлова А.А. Феномен бытования саратовской гармоники в калмыцкой традиционной культуре: музыкально-этнографический аспект // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 1 (12). С. 48-53.

References:

1. Kotikova N.L. Study and processing of a folk song // Creativity of Leningrad composers / ed. by I.V. Golubovsky. L.: Muzgiz, 1956. P. 220-225.

2. Khabunova E.E., Elbikova B.V. The tradition of “framing” in Kalmyk fairy-tale folklore // Bulletin of the Adyghe State University. Ser. Philology and the Arts. 2018. No. 3 (222). P. 198-205.

3. Mikhailova A.A. The phenomenon of the existence of the Saratov harmonica in the Kalmyk traditional culture: musical and ethnographic aspect // Problems of musical science. 2013. No. 1 (12). P. 48-53.