

В данных строках прослеживается идея вечного обновления в мире. Следует отметить семантическую нагруженность образно-мотивного ряда: үрхэ – утаан- модон (дымоход – дым – дерево), испокон веков являющихся символом таких понятий, как «род» и «семья». Эти образы-медиаторы, олицетворяя связь по вертикали, отражают авторское восприятие пространства и времени как линейного.

Медиаторные образы – субурги в поэме «Угай түүхэ» (Родословная), реки, гор, дерева, дороги как восхождения (в лирических стихотворениях) – олицетворяют модель вертикального времени и пространства. Так, хронотоп в поэме «Родословная» структурируется в соответствии с принципом концентрического сужения субурги – горы. Сопоставительный анализ двух поэм Л. Тапхаева показал нам, что если в поэме «Еохор» пространство мыслится по аналогии с кругом (вокруг костра), то в поэме «Угай бэшэг» пространство представляет собой структуру горы-субурги. Тематически обе поэмы сближает обращение к судьбе своего народа.

Способность поэта видеть и воспринимать действительность с определенной «высоты», названная М. Бахтиным трансгидиентностью, присуща Л. Тапхаеву зрелого периода. Автор стремится постичь смысл течения времени, объективно запечатлеть его в своем художественном мире, находясь на некоторой дистанции – временной и пространственной. Тем не менее пространство для Л. Тапхаева всегда является «родным». Своеобразие его поэтического мироощущения в том, что он «одомашнивает» космос. У него даже звезды как чайники в котле («И сгустки звездные во мгле/ кипят, кипят, как чай в котле...», 12, с.56). У него нет противопоставленного Дому пространства «антидома» или «чужого» пространства, что отражает буддийские основы миропонимания. Время и пространство как главные координаты поэтического мироощущения Л. Тапхаева, как доминантные категории, определяющие полноту смыслов, создают подвижную художественную модель мира, в которой выражена буддийская концепция бытия, преломляющаяся в индивидуально-авторском видении.

Литература

1. Петрухенцев Н.Н. 20 лекций по истории мировой культуры. – М., 2001.
2. Балданмаксарова Е.Е. Бурятская поэзия XX в.: истоки, поэтика жанров. – Улан-Удэ, 2005.
3. Гачев Г. Национальные образы мира: Евразия – космос кочевника, земледельца и горца. – М., 1999.
4. Тапхаев Л.Д. Еохор: поэмэ // Тапхаев Л. Гол харгы. – Улан-Удэ, 1984.
5. Ангараев А.Л. Тенденции художественного осмысления истории в бурятской литературе в современных условиях социальной действительности // Бурятская литература в условиях социокультурного контекста: материалы региональной научной конференции: в 2 ч. Ч.1. – Улан-Удэ, 2006.
6. Данчинова М.Д. Художественная картина мира: автореф. ... канд. филол. наук. – Улан-Удэ, 1999.
7. Андреева Т.Л. Мотив тоонто в бурятской поэзии // Вестник БГУ. Сер. 6: Филология. 2003. Вып. 6.
8. Тапхаев Л.Д. Хэнгэргэ. – Улан-Удэ, 1976.
9. Тапхаев Л.Д. Алтан үндэһэн. – Улан-Удэ, 1981.
10. Тапхаев Л.Д. Гол харгы. – Улан-Удэ, 1984.
11. Очирова Т.Н. Постоянство, или Цена устойчивости и бунта // Земли моей молодые голоса: сб. ст. – Улан-Удэ, 1981.
12. Золотые гольцы. – М., 1984.

Л.И. Протасова

доцент кафедры «Педагогика балета» Восточно-Сибирской государственной академии культуры и искусств
г. Улан-Удэ

Развитие бурятского балета в 1970-е гг.

В статье рассматривается деятельность бурятской балетной труппы. Репертуар 1970-х гг., состоящий из шедевров мирового балета, высокий профессионализм, талант ведущих мастеров сцены сделали бурятский балет уникальным.

L. Protasova

The Development of Buryat Ballet in the Seventieth

The article depicts the work of Ballet Troupe. High professionalism, talented leading performers, refined repertoire of the masterpieces of the world Ballet have made troupe a unique one.

Балет Бурятии свое официальное рождение начинает с 1939 г., когда Бурятский драматический театр был преобразован в Музыкально-драматический. Опираясь на истоки танцевально-пластического искусства бурят, сценический танец постепенно вырастал в недрах драматического театра – сначала как вспомогательное средство. Так, в 1940 г. во время Первой декады бурятского искусства в Москве балет был представлен в операх «Баир» и «Энхэ-Булат-батор» в виде национальных бурятских танцев. Выдающийся мастер народного танца И.А. Моисеев, сохраняя самобытность бурятских плясок, творчески обработал их, сделал их сценически выразительными. В оперу «Баир» по настоянию руководителя декады 1940 г. И.М.Туманова был включен фрагмент из буддийской мистерии Цам. «Танец масок – Цам, который мы увидели на спектакле, большое событие, – писал С.В. Образцов. – Оно, безусловно, обогащает каждого из нас, мастеров театра. Это замечательный образец подлинно народного искусства. Великолепно поставленный на стройной сюжетной основе танцев, он является поистине сказочным зрелищем» (1).

Ещё перед войной художественное руководство театра в лице Г.Ц. Цыдынжапова и П.М. Берлинского ставит перед собой задачу – создавать не только национальные спектакли, но и осваивать классику. Первые балеты были созданы в годы Великой Отечественной войны: «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева (1943) и «Тщетная предосторожность» (1944) П. Гертеля. Балетмейстер М.С.Арсеньев избрал для первой классической постановки именно балет «Бахчисарайский фонтан», поскольку он очень подходил по составу для только что созданной, еще полупрофессиональной балетной труппы. Спектакль хорошо «ложился» на ведущих исполнителей. Первыми исполнителями были: Мария – М.Шалтыкова, Вацлав – Ц.Бадмаев, Зарема – А.Жигжитова, Гирей – Ф.Иванов, Нурали – И. Бадмажапов.

В следующем спектакле «Тщетная предосторожность» ярко проявилось дарование А. Тогоноевой. Уже этот спектакль продемонстрировал профессиональный рост балетной труппы. Если в «Бахчисарайском фонтане» на пуантах танцевали Мария, подружки, Зарема и вторая жена, то в «Тщетной предосторожности» классическому танцу было отведено значительно больше мест – на пальцы «поднялся» весь женский балет.

Новым этапом в истории музыкального театра была постановка балета «Лебединое озеро» (1948, балетмейстер К. Есаулова). Знаменательно, что первой исполнительницей партии Одетты была Лариса Сахьянова. «Постепенно, словно из-под руки скульптора, вырастал одухотворенный, наделенный глубокими человеческими чувствами образ трогательной и поэтической Одетты. Общественность и пресса отмечали, что Сахьянова рождена для роли этой сказочной девушки-лебедя» (2, с.3). Конечно, далеко не все удалось молодому коллективу, но в целом этот спектакль показал, что выросли не только солисты, большой рост сделала вся балетная труппа. В тот период все искания сценического искусства проходили под знаком дальнейшей профессионализации трупп. Начало 1949 г. было ознаменовано закономерным разделением музыкально-драматического театра на два самостоятельных творческих коллектива: театр оперы и балета и театр драмы.

В 1956 г. на сцене Бурятского театра оперы и балета состоялась премьера первого национального балета С. Рязова «Свет над долиной» (хореография М. Заславского). Создание национального балета на современную тему оказалось удачным, спектакль был хорошо принят зрителем. Это был первый опыт «в решении сложнейшей художественной проблемы воплощения на классической основе национального музыкально-хореографического произведения» (3, с.13).

Уже на Второй декаде бурятского искусства и литературы в г. Москве, проходившей в 1959 г., театр показал и классику, и созданные национальные произведения: оперы «Князь Игорь» А. Бородина, «Побратимы» Д. Аюшеева, балеты «Во имя любви» Ж. Батуева, «Красавица Ангара» Л. Книппера и Б. Ямпилова. Успех на Декаде был необычайно большой. Высокую оценку спектаклю дала столичная пресса. На спектакле «Красавица Ангара» побывала знаменитая Галина Уланова, ее теплый отзыв был дорог для коллектива театра: «Я очень рада присутствовать при рождении профессионального балета одного из народов нашей страны. Спектакль “Красавица Ангара” произвел на меня хорошее впечатление. Материал для балета выбрали интересный – это что-то эпическое, величественное, как сам Байкал. Балет оформлен очень красочно, по всему чувствуется, что его создавали с любовью» (4). О втором балете «Во имя любви» известный театровед и критик Н.Эльяс писал: «Ясность музыкальных характери-

стик и тем, свежий и яркий национальный колорит помогли постановщикам и исполнителям создать масштабный спектакль, вылепить запоминающиеся реалистические образы» (5).

Музыкальный театр уверенно утвердился на профессиональных позициях: появился свой национальный бурятский балет. Надо заметить, бурятская труппа в 1956 г. пополнилась выпускниками Ленинградского хореографического училища, которые приняли активное участие в декадном отчете 1959 г., а в дальнейшем явились первыми педагогами в создавшемся в 1961 г. Бурятском хореографическом училище.

В 70-е гг. балетная труппа значительно окрепла. После окончания Ленинградского академического хореографического училища приехали работать в театр О. Короткова (1961), Л. Протасова, Б. Чернинов, Л. Чеменева (1966). Исполнилась мечта Г.Ц. Цыдынжапова – свое Бурятское хореографическое училище сделало в 1967 г. первый выпуск. В театр пришли профессиональные артисты: Е. Самбуева, Т. Миханюшина, И. Дружинина, С. Дамбаева, Д. Бадмацзыренова, Н. Майорова, О. Болтоева, В. Ганженко, Ю. Муруев, А. Павленко, А. Ешонов, Б. Бадмажапов. Благодаря постоянному пополнению балетной труппы театра профессионально подготовленными артистами сложились условия для воплощения больших, сложных сценических полотен на качественно новом художественном уровне. Значительно расширился балетный репертуар театра. В эти годы с балетным коллективом работали известные балетмейстеры П. Гусев, Ю. Громов, М. Заславский, М. Мартиросян, В. Херардо, Г. Майоров, а также молодой, талантливый балетмейстер Г. Ковтун. Продолжала активно ставить свои работы бурятский балетмейстер А. Батубаева. Были поставлены спектакли «Спартак», «Кармен-сюита», «Золушка», «Антоний и Клеопатра», «Пахита», «Раймонда», «Тщетная предосторожность», «Гаянэ», «Сын земли», «Вечный огонь», «Испанские миниатюры», «Романс о влюбленных», «Вечно живые», «Жизель», «Синие дали тайги».

Большим значительным спектаклем явился балет А. Хачатуряна «Спартак». Оттолкнувшись от редакции балета Ю.Н. Григоровича, А. Батубаева стремилась найти свое толкование замечательной музыки А. Хачатуряна, свое решение в трактовке образов. Было подготовлено два равноценных состава: Спартак – П. Абашеев, А. Сыдыкбаев, Фригия – Е. Самбуева, Л. Протасова, Эгина – О. Короткова, Л. Гурова, Красс – А. Мягков, А. Павленко.

В основе спектакля лежал драматический конфликт с большими контрастами – это «помпезно-тяжеловесные темы Рима и героико-драматическая музыка гладиаторов, напыщенно-крикливая тема Красса и благородная, мужественная – Спартака, чувственно-знойное адажио Красса и Эгины и нежный, поэтический дуэт Спартака и Фригии» (6, с.228). Симфонизм музыки балета «Спартак» заключается прежде всего в обобщенности ее эмоциональной драматургии, она (музыка) несет богатый внутренний смысл. Опираясь на эти свойства музыки, А. Батубаевой удалось решить спектакль средствами действенного классического танца, создать крупные, цельные образы главных персонажей – римского полководца Красса, вождя восставших рабов Спартака, куртизанки Эгины и чистой, нежной Фригии. Хореографический язык исполнителей партий Спартака и Красса изобилует большими труднейшими прыжками, но характер их различен. Энергичные и порывистые прыжки Спартака плавны и свободны, тогда как у Красса они жесткие, резкие.

В этом спектакле интересный образ Спартака создал П. Абашеев. В минуты раздумий его танец более сосредоточен, его тяготит пленение. В массовых же сценах, когда Спартак среди сподвижников, танец его выражает готовность к борьбе, раскрываются порыв и темперамент вождя, предводителя. В такие минуты образ Спартака-Абашеева наполнен героическим драматизмом. Образ Красса в исполнении А. Павленко получился более глубоким и эмоционально насыщенным, чем у другого исполнителя – А. Мягкова, благодаря точно найденной позировке, движению, изображающему внутреннее состояние жестокого, властолюбивого римского вельможи. На премьере в партии Эгины выступила уже набравшая опыт и мастерство О. Короткова. Высокая, обладающая хорошей внешностью и природными данными, балерина создала образ коварной и корыстной женщины, жаждущей власти. Ее танец наполнен энергичными прыжками, отточенными пируэтками, в сценах оргий, пиров и вакханалий – дерзкими, порой эротическими поддержками в дуэте с А. Мягковым – Крассом.

Резким контрастом Эгине в спектакле проходит образ Фригии, верной спутницы Спартака, созданной молодой артисткой Е. Самбуевой. Эмоционально, целомудренно ведет она партию

Фригии. Дуэты Фригии и Спартак в исполнении Самбуевой и Абашеева полны красоты и нежности, это пластические образы теплых и скорбных излияний, взаимного преклонения.

Однако, думается, что в спектакле А. Батубаевой не хватало четкой разработки воинствующего, действенного танца. Тем не менее появление на сцене Бурятского театра оперы и балета такого масштабного спектакля, как «Спартак», имело большое значение: на балетной сцене появилась действенно-симфоническая хореография, принципы которой становятся основой драматургии балетного спектакля.

Большой удачей для коллектива стала встреча с ленинградским мастером хореографического искусства балетмейстером Ю. Грозовым, поставившим классический балет А. Глазунова «Раймонда» (либретто Ю. Грозова по мотивам Л. Пашковой, хореография М. Петипа).

Ю. Грозов – превосходный знаток классического балетного наследия, традиций петербургской академической школы балета. В своей постановке балета «Раймонда» балетмейстер сумел воссоздать на сцене хореографию М. Петипа, оживив ее в эпизодических моментах. Получился великолепный спектакль. В этом балете, по словам В. Красовской, в последний раз расцвела эстетика спектаклей XIX в., прозвучала лебединая песнь М. Петипа. «Ведущая роль музыкальной драматургии в балетном спектакле становилась совместным делом композитора и хореографа: их объединяли задачи симфонизации танцевального действия» (7, с.320).

В балете Петипа главенствовал принцип сюитности, формы классического и характерного танцев то чередовались, то растворялись друг в друге. «Раймонда» открыла дальнейшие пути симфонизации танца, не только классического, но и характерного. Все это балетмейстер Грозов сумел сохранить, оживить, не потеряв почерк М. Петипа. С блеском выступили не только солисты труппы Л. Сахьянова, О. Короткова, А. Павленко, П. Абашеев, Е. Самбуева, Э. Кондратьева, Ю. Муруев, В. Ганженко, И. Дружинина, Б. Васильев, Д. Бадмацыренова, а также безупречно были исполнены массовые танцы. Спектакль «Раймонда» показал, можно сказать, академический уровень исполнения данного балета и имел большой успех.

В 1972 г. состоялась премьера новой редакции «Красавицы Ангары», где М. Заславский усилил действие, оно стало более единым, чем раньше, динамичным и эмоционально насыщенным. Балетмейстер достиг гибкого соединения классического начала с национальными элементами, значительно углубил образ Енисея, добавив ему танец-монолог. В партии Енисея выступил молодой танцовщик А. Павленко, воспитанник Бурятского хореографического училища. П. Абашеев перевоплотился в коварного Черного Вихря. Спектакль «Красавица Ангара» имел большой успех. В канун нового 1973 г. главные участники – композиторы Л. Книппер, Б. Ямпилев, постановщик М. Заславский, художник А. Тимин, танцовщики Л. Сахьянова и П. Абашеев были удостоены Государственной премии РСФСР им. М. Глинка.

Вопрос создания национальных балетов стоял всегда остро, и поиски в решении этой проблемы велись постоянно. Так, композитор Ж. Батуев и либреттист Н. Балдано в 1972 г. вернулись к теме бурятского героического эпоса «Гэсэр». В 1967 г. постановка балета «Гэсэр» была признана неудачной (балетмейстер А. Батубаева) прежде всего из-за перегруженности событиями либретто, рыхлости драматургии» (8, с.107). Учтя ошибки первого балета «Гэсэр», в новом либретто под названием «Сын земли» Н. Балдано взял за основу только одну линию эпоса, подчинив ей все действие. В либретто вошли те эпизоды, которые, в основном, выявляли единение героя со своим народом. Вначале богатырь Гэсэр побеждает в состязаниях, где наградой служат рука прекрасной Алма-Мэргэн и волшебный меч, превращающий врагов в камень. Соперник Гэсэра Хаара-Зутан похищает меч и дарит его властителю соседней страны жестокому Гал-Нурман-хану. Гэсэр готов сражаться с врагами, но он безоружен. Народ, собрав все силы, кует новый меч своему герою, и Гэсэр побеждает врагов.

Главным в этой постановке было «стремление как можно яснее выразить основную концепцию эпоса: «Гэсэр» – символ народной силы» (9, с.48). Эта мысль отразилась в названии балета – «Сын земли». Балетмейстер М. Заславский создал замечательный национальный балет, гибко и органично сочетая классическую хореографию с национальными элементами. Исполнители основных партий спектакля, мастера сцены Л. Сахьянова, П. Абашеев и молодой Ю. Муруев внесли значительную лепту в успех спектакля.

Одной из проблем в бурятской балетной музыке остается освоение современной темы. После балета «Свет над долиной» С. Рязова (1955) эта тема была затронута лишь в 1966 г. в одноактном балете «Патетическая баллада» Б. Ямпилова на либретто М. Мнаканяна. Однако

в балете эта тема была решена в условном, символическом плане. И только в 1976 г. М. Заславский взялся за постановку балета Ж. Батуева «Вечный огонь» на тему Великой Отечественной войны (либретто М. Заславского). Этот балет Ж. Батуев посвятил Герою Советского Союза гвардии полковнику В.Б. Борсоеву, погибшему при освобождении города Львова.

К сожалению, спектакль получился не очень удачным, что и отметила критика: «При всем бесспорном мелодическом и ритмическом обаянии музыки «Вечного огня» целое вызывает чувство неудовлетворенности, что связано с музыкально-драматической слабостью (частично, может быть, идущей от недочетов либретто) – в балете преобладают «дивертисментность», нет лейттем, развития, контрастов» (10, с.102). Нам думается, что для создания балета на современную тему, необходимо прежде всего иметь убедительное, интересное либретто.

В области классического репертуара в театре шли интересные постановки. Старинный балет «Тщетная предосторожность» ведет свою историю еще с XIX в. Легкий незамысловатый сюжет спектакля, пронизанный юмором и иронией, был решен Ю. Громовым на классической основе с усложненной балетной лексикой. В спектакле были заявлены в основном молодые исполнители: Т. Муруева, Л. Протасова, Е. Самбуева, Т. Дудеева, В. Ганженко, Ю. Муруев, В. Андреев, А. Перепечай, Г. Куклин.

Нельзя не отметить балет А. Хачатуряна «Гаянэ». В его постановке М. Мартиросян продемонстрировал талант и мастерство балетмейстера, умение хореографическим языком соединить и передать национальный колорит музыки А. Хачатуряна, ее темперамент и ритм, раскрыть обобщенные идеи борьбы сил добра и зла. Успех балета «Гаянэ» показал, как выросла профессионально труппа. М. Мартиросян сумел раскрыть в своем спектакле новые ее возможности. В нем одинаково зрело зарекомендовали себя и старшее поколение, и молодежь.

Яркий калейдоскоп испанских танцев подарила улан-удэнцам балетная труппа в спектакле «Испанские миниатюры», поставленном Виано Гомес де Фонсеа Херардо, испанцем по происхождению. В работе над этим спектаклем труппа столкнулась с определенными трудностями в координационном освоении пластики испанских танцев, техники их исполнения (балет поставлен на народной основе). Надо отдать должное солистам и артистам кордебалета, которые с блеском справились со своими задачами.

Анализируя спектакли 70-х гг., можно сделать вывод, что балетная труппа в тот период, как и весь театр, подошла к очередному отчету в Москве в хорошей профессиональной форме. В 1979 г. в Москве были показаны три балета – «Красавица Ангара», «Жизель», «Легенда о любви» и состоялся творческий вечер Л. Сахьяновой, в котором впервые исполнялся одноактный балет Б. Ямпилова «Синие дали тайги». Главным балетмейстером балетной труппы была назначена С.М. Тулубьева, ученица и последовательница А.Я. Вагановой.

Многие центральные газеты очень радушно, со вниманием и теплотой отозвались о спектаклях из Бурятии. Достоинство была отмечена в отзывах и рецензиях отличная репетиторская работа руководителя балетной труппы С.М. Тулубьевой. Ей удалось поднять сценическую культуру коллектива, о чем свидетельствовали спектакли «Жизель», «Легенда о любви». Вновь в Москве хорошо прозвучал неувядающий балет «Красавица Ангара», который в очередной раз был отмечен своеобразием художественного решения, поэтичностью и образностью танцевального языка. Л. Сахьянова – Красавица Ангара оставила о себе самые восторженные отзывы. «Душой, поэтическим камертоном всего представления, несомненно, стал образ красавицы Ангара в исполнении народной артистки СССР Л. Сахьяновой. Поразительная текучесть движений, певучая пластика рук, полетность прыжка, музыкальность и артистичность отличают эту замечательную танцовщицу» (11). С большим успехом прошел творческий концерт Л. Сахьяновой, состоящий из трех отделений. Постановщик спектакля «Синие дали тайги» Г. Майоров построил балет на принципах симфонической хореографии. Смысл балета обобщен и емко. Прибегая к подобному решению, Майоров стремился добиться максимального слияния музыки, танца, живописи. Программа концерта была необычайно разнообразна и состояла из классических, современных и национальных номеров.

В статье корреспондента ТАСС Ю. Болдоханова цитируются высказывания театроведов, хореографов и критиков в интервью, взятых им после представления. «Лариса Сахьянова – зрелый мастер, владеющая не только большим художественным опытом, но и от природы наделенная талантом, ярким и щедрым», – утверждал театровед Н. Эльяш. Ленинградский балетный критик В. Прохорова тепло и очень верно сказала, что «есть балерины, которые становятся ба-

лерины, Л. Сахьянова балериной родилась, она балерина во всем». Московский театровед-хореограф Л. Бочарникова выразила свое впечатление так: «Творческий вечер Ларисы Сахьяновой имеет свое очарование еще потому, что она сегодня балерина уникальная. То, что она сегодня показала, – это великий труд, великая любовь, которые она превратила в искусство...» (11). По итогам гастролей в Москве и Ленинграде Бурятскому театру оперы и балета было присвоено звание академического театра.

Период 70-х гг. был, таким образом, наиболее интенсивным в творческой жизни бурятского балета. В это десятилетие были созданы замечательные классические и современные произведения, продолжалась работа над развитием национального репертуара, шел поиск в создании национальных бурятских балетов на современную тему. Все это требовало больших творческих размышлений, проб, многое делалось впервые. Благодаря тому, что труппа бурятского балета обладала замечательными мастерами, глубоко талантливыми и в своем роде необычайными, уникальными, были достигнуты несомненные успехи.

Литература

1. Образцов С.В. Подлинно народное искусство // Бурят-Монгольская правда. – 1940. – 24 окт.
2. Бельгаев Г., Хогоева Н. Народная артистка СССР Лариса Сахьянова. – Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1979.
3. Мартыненко Л. Балет Бурятии. – Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1979.
4. Уланова Г. От души и сердца // Правда. – 1959. – 7 дек.
5. Эльяш Н. Два бурятских балета // Советская культура. – 1959. – 5 дек.
6. Ванслов В. Балеты Григоровича и проблемы хореографии. – М.: Искусство, 1971.
7. Красовская В. Русский балетный театр второй половины XIX века. – Л.; М.: Искусство, 1958.
8. Куницын О. Музыкальный театр Бурятии. – Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1988.
9. Куницын О. Жигжит Батуев. – Улан-Удэ, 1995.
10. Куницын О. Музыка Советской Бурятии. – М.: Советский композитор, 1990.
11. Мордвинов М. Классика и фольклор // Правда. – 1979. – 13 июня.
12. Болдохонов Ю. Большой вечер бурятского балета // Правда Бурятии. – 1979. – 12 мая.

О.А. Русинова

заведующая кафедрой истории и теории музыки Восточно-Сибирской академии культуры и искусств, доцент
г. Улан-Удэ

Динамика становления симфонических жанров в музыке Бурятии

Автор анализирует особенности становления симфонических жанров в бурятской музыке, аргументирует, обосновывает их историю, выявляет тенденции развития.

O. Rusinova

The dynamics of formation of Buryat music symphonic genres

The author analyses peculiarities of the origin and development of genre system of Buryat symphonic music and advances arguments for its division into periods and also exposes its tendencies.

Симфоническая музыка является одной из наиболее значительных сфер профессиональной музыкальной культуры Бурятии. Открыв историю музыкального профессионализма, в ходе дальнейшего его исторического развития она заняла, безусловно, лидирующее положение, определяемое не только количественным превосходством симфонических произведений, но их культурообразующим значением – многоаспектным влиянием на другие жанровые сферы. С другой стороны, развитие симфонических жанров отразило изменения, происходящие в идейно-образном, стилистическом, драматургическом содержании бурятской музыки, в чем проявляется репрезентирующая функция симфонических жанров.

К симфонической сфере обращались все бурятские композиторы различных творческих устремлений, принадлежащие к разным поколениям, причем в творчестве каждого из них она занимает постоянное и важное место. Наконец, подчеркнем, что многие симфонические произведения обладают значительными художественными достоинствами.

По сравнению с другими жанровыми направлениями симфоническая музыка изучена мало, что никак не согласуется с той действительно важной ролью, которую она играет в истории