

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР

MUSICAL THEATRE

Г. С. Доржиева

Транспонирование национальной культуры в процессе формирования современного балетного театра Бурятии

Аннотация

Транспонирование особенностей национальной культуры в современный балетный театр — одно из ведущих направлений в развитии балета Бурятии. В статье эта проблема рассматривается на примере спектакля, представленного в репертуаре Бурятского театра оперы и балета имени Г. Ц. Цыдынжапова. Это постановка балета «Лик богини» Ю. Ирдынеева (балетмейстер А. Мишутин). Синтез современной и классической хореографии также анализируется в постановках «Лаборатории молодых хореографов — 2019», запечатлевающих дух истории и культуры бурятского народа.

Ключевые слова: национальная культура Бурятии, балет Бурятии, балет «Лик Богини».

G. S. Dorzhieva

Transposition of national culture in the process of formation of modern Buryatia Ballet Theater

Summary

The transposition of national culture into modern ballet theater, one of the leading directions in the development of Buryatia ballet. However, due to various reasons and circumstances, today the Buryat theater has formed a small national repertoire, consisting of two performances. Valuable was the theater's appeal to the ballet "The Face of the Goddess" (2021) by Yu. Irdyneev staged by the Russian-Japanese choreographer A. Mishutin. The analysis of the ballet "The Face of the Goddess" made it possible to identify new opportunities for mastering national culture, and to determine present trends and prospects for the actualization of the traditional heritage of the Buryat people. The mastering of Buryat culture occurs mainly as a result of its transfer to another artistic field.

For the first time in the history of ballet in Buryatia, the national theme was presented in performances based on a synthesis of modern and classical choreography. This happened due to the organization of the "Young Choreographers' Laboratory 2019". The productions managed to capture the spirit of history and culture of the people, embodying the plot in modern plastic language.

Keywords: Buryatia national culture, ballet of Buryatia, ballet "The Face of the Goddess".

В хореографическом искусстве вопрос включения национальной культуры в современный балетный театр является одной из главных художественных задач и сегодня приобретает всё более очевидную актуальность. Во-первых, в последние годы в Бурятии проявляется особый интерес к национальному искусству со стороны слушателя-зрителя. Во-вторых, поднимаются вопросы пополнения национального репертуара внутри театра. Наконец, Министерством культуры республики поставлены конкретные задачи создания национальных опер и балетов.

В данной статье предпринята попытка рассмотрения опыта проникновения национальных элементов культуры в современный балетный спектакль на примере Бурятского государственного академического театра оперы и балета им. Г. Ц. Цыдынжапова.

Приступая к изучению данной проблемы, необходимо отметить, что существует целый ряд исследователей, труды которых позволяют выявить особенности бурятской танцевальной культуры, воссоздать историческую картину этапов становления и формирования бурятского балетного театра, определить роль национальной культуры в театральном искусстве Бурятии. Так, интерес представляет диссертация О. Ю. Колпецкой [7], посвящённая изучению бурятского балета в контексте становления композиторской школы в республике в период 1950-х — первой половины 1970-х годов. Можно выделить и монографию «Балетный театр Бурятии» (1939–2000) Л. И. Протасовой [11], в которой исследуется процесс профессионализации и развития балетного искусства Бурятии, заключавшийся в проявлении самобытных народных художественных традиций и освоении традиций классического балета. Основные тенденции балета в Бурятии в период второй половины XX — начала XXI века в контексте национальной художественной культуры рассматривает в своей диссертации А. В. Шестидесятая [15].

Наконец, истории становления и развития бурятского балетного театра в период с 1939 по 1987 год уделено значительное внимание в монографии о музыкальном театре Бурятии О. И. Куницына [6].

Методологической основой статьи послужили и научные работы, посвящённые этнической истории и культуре бурят. В их числе отметим фундаментальный труд «Буряты» Л. Л. Абаевой [1]. Игровой культуре бурят посвящена диссертация О. Б. Буксиковой [2], в ней представлены предпосылки и взаимосвязь игровой и танцевальной традиций Бурятии. Буддийские священные танцы и пантомима были изучены В. Ц. Найдаковой [9]. Культурологическое исследование танцевального искусства Байкальского региона было осуществлено Д. В. Дугаржаповым [3].

Национальная культура бурятского народа оказала большое влияние на формирование современного балетного театра. Под национальной культурой мы понимаем синтез культур различных народов, ставших прародителями современных бурят; конфессий, получивших своё распространение на территории Бурятии, социальных слоёв и групп соответствующего общества. Эта культура характеризуется единством территории проживания, общностью экономической жизни, традиций, родственными связями.

Уникальное сочетание географического расположения, исторических процессов, религиозных верований и природных особенностей Бурятии оказало непосредственное воздействие на формирование национальной культуры и придало ей своеобразие, выделив из ряда культур других народов, как близких, так и дальних¹.

Метафизическое становление характера бурят во многом формировалось в условиях религиозного синкретизма: шаманизма, буддизма, который получил своё распространение в конце XVII — начале XVIII века, в некоторой степени под воздействием христианства в форме православия и старообрядчества, пришедшего с русскими казаками-зем-

лепроходцами в XVII веке в период завоевания Сибири [См.: 12]. Вследствие этого традиции бурят сочетают в себе ценности шаманизма, буддизма и христианства, а национальная культура ассимилировала различные заимствования, сохранив свои отличительные особенности.

Бурятская культура, в которой проявилось влияние культур многих народов Центральной Азии, религиозных и природных факторов, включает в себя многие виды художественной деятельности: эпос, песенное и поэтическое творчество, игры и танцы. Все компоненты художественной деятельности основываются на преобладании традиционного уклада жизни и быта, опыте предков, моделях поведения и соблюдении ритуалов. В этом контексте важную роль играет эзотерическое мышление бурят, так как внимание к природным явлениям, шаманским символам и обрядам составляет значимую часть песенного творчества, хороводов, бурятского танца.

Важнейшим элементом бурятской культуры является традиционный круговой танец ёхор, представляющий собой культурный феномен, который передаётся из поколения в поколение. По мнению И. А. Манжигеева «ёхор как разновидность танцевального искусства представляет собой единство поэзии и пластики телодвижения...» [8. С. 24–25]. Танец ёхор почти неотделим от живых мелодичных напевов, со свойственной им широтой и красотой интонаций. Ёхор обычно начинается с образования небольшого круга инициаторов, зазывающих публику принять участие в танце, в запеве которого говорится о традиционной, вечно продолжающейся народной игре. Круг ёхора увеличивается по мере того, как растёт интерес у присутствующих. Танцоры, сцепив руки под локоть, что выражает «чувство локтя», постепенно ускоряя плывущие шаги, синхронно начинают подпрыгивать в унисон с ритмом запева танца. Существенная особенность ёхора состоит в резком, скачкообразном переходе от медленных скользящих шагов к быстрой ритмической пляске, при которой левая нога танцоров следует немного впереди правой.

У разных бурятских этнических групп существуют различные манеры исполнения ёхора. Например, для унгинских и улейских родов, в прошлом преимущественно занимавшихся скотоводством, характерно замедленное, спокойное исполнение танца, а у кахинских и шаралдайских бурят, в основе деятельности которых обработка земли, ёхор исполняется быстро, темпераментно. Иногда в старину поощрялся изнуряюще продолжительный ёхор².

Основой возникновения танца у бурят можно назвать шаманские ритуалы, во время которых жрецы прибегают к песням, слову, танцам, наряжаются в костюмы, надевают обрядовые маски. Это зрелищное театрализованное действо с использованием мимики, жестов, ударных и струнных щипковых музыкальных инструментов.

Торжественное религиозное служение Цам, устраиваемое по большим праздникам ламами — священниками-буддистами, тоже является танцем³. Во время исполнения Цама они облачаются в маски из папье-маше, костюмы из парчовой или шёлковой ткани, украшенные религиозными атрибутами. Бурятский театровед В. Ц. Найдакова даёт следующую характеристику танцевальной части Цама: «Танец состоял в том, что „маски“ то медленно, то быстро в такт музыке принимали различные пластические позы, скакали с одной ноги на другую, кружили по сцене, двигались взад и вперёд. При этом они держали в руках какие-либо предметы символического содержания и манипуляция этими предметами во время танца имела особый смысл» [9. С. 8]. Танцуя, ламы выполняют важные религиозные функции: «...В целом они танцуют соответственно четырём основным задачам Цама — успокоению, распространению, подчинению и подавлению» грозных сил и врагов религии [14]. Важно отметить театральные приёмы: во время обряда Цама ламы подражают движениям разных животных (льва, тигра, оленя, быка, мифической птицы Гаруды). «Исполнитель Цама, надев одежды и маску какого-нибудь персонажа, должен думать, что он реально и есть этот персонаж,

он должен читать его сердечные заклинания тарни, совершать движения, соответствующие смыслу его танца» [14]. Танцевальные движения сопровождаются музыкальными инструментами: длинные медные трубы-дунгчен (ухэр-бурээ), медные тарелки дэншик, колокольчики (хэнгэрэг), барабаны-дамару и ганлинг.

Кроме шаманских и буддийских ритуалов, на становление национального бурятского танца повлияли уклад жизни, явления природы, желание эмоционально выразить переживаемые события и рассказать о неудачах и победах.

Бурятское хореографическое искусство формировалось на основе танцевального фольклорного материала. На протяжении всего пути развития оно находилось в процессе взаимодействия культур, впитывало в себя веяния и влияния российского и западноевропейского искусства.

Переходя к исследованию национальных традиций в бурятском музыкальном театре, следует сказать, что репертуар бурятской балетной труппы берёт своё начало с постановки балета «Бахчисарайский фонтан» Б. В. Асафьева (1943), а затем в репертуаре было в основном классическое наследие, создавались национальные образцы хореографии и в то же время постигались новейшие хореографические течения.

К сожалению, бурятский балетный театр в целом уделяет мало внимания «национальной теме». За всю историю существования театра, охватывающую 84 года, создано всего пятнадцать национальных балетов. В настоящее время в репертуаре Бурятского театра оперы и балета есть два таких спектакля: балет «Красавица Ангара» Б. Б. Ямпилова и Л. К. Книппера в постановке М. С. Заславского, созданный в 1959 году; а также поставленный в 2021 году российско-японским балетмейстером А. С. Мишутинным балет Ю. И. Ирдынеева «Лик богини». Малая доля национальных спектаклей в репертуаре театра в значительной мере объясняется отсутствием профессиональных кадров — либреттистов, композиторов, хореографов. Также возможности театра ограничиваются малочисленностью коллектива артистов балета.

Рассматривая спектакли с национальными элементами в Бурятском театре, важно упомянуть о главном национальном балете республики «Красавица Ангара» Б. Б. Ямпилова и Л. К. Книппера (1959) в хореографии М. С. Заславского (некоторые сцены были поставлены И. А. Моисеевым), ставшем непреходящей ценностью бурятского искусства. В наибольшей степени конструкция спектакля приближена к классическому жанру. Связь с фольклором в данном балете ощущается и в музыке, и в хореографии, в образных характеристиках и сценическом оформлении. «Театром был создан глубоко поэтический спектакль, проникнутый наивной прелестью народных легенд и сказаний. Удачно найден художником А. И. Тиминим нежный голубовато-зелёный колорит оформления. Лиричная, мягкая хореография счастливо сочетает классическую танцевальную основу с элементами народного танца, создаёт неповторимый образный строй, чему в немалой степени способствует партитура, основанная на интонационном и ритмическом богатстве бурятского музыкального фольклора», — отмечает искусствовед Л. Савицкая, рассматривая спектакль, показанный в рамках прошедших гастролей в Москве и Ленинграде в 1979 году [Цит. по: 10. С. 15]. Более шестидесяти лет балет не сходит с афиши театра и является национальным достоянием республики. Его долгая сценическая жизнь подтверждает значимость этого балета для бурятского народа.

С точки зрения включения национальных элементов культуры в современный балетный спектакль на примере Бурятского государственного академического театра оперы и балета им. Г. Ц. Цыдынжапова особый интерес представляет спектакль «Лик богини» бурятского композитора Ю. И. Ирдынеева, впервые поставленный в 1990 году О. В. Игнатъевым.

Нельзя не отметить, что созданная в 1979 году Ю. Ирдынеевым партитура аутентичного балета пролежала более десяти лет из-за идеологических запретов, связанных с буддийской религией⁴. Балет стал первым спектаклем в

республике, затрагивающим вопросы буддийской философии. В 1990 году спектакль, поднимающий тему обращения к традиционным духовным ценностям, стал важным событием культурной жизни бурятского народа. Буддийская тема на сцене Бурятского театра оперы и балета, пусть и стилизованная и адаптированная для современного зрителя, вызвала большой общественный резонанс.

В основу либретто балета легла новелла «Рука богини» монгольского писателя Б. Ринчена, посвящённая творчеству скульптора Дзанабазара, выдающегося художника XVII — начала XVIII века. Великий мастер, переживший смерть любимой, в память о ней создал двадцать одну статую буддийской богини Тары⁵.

Постановку спектакля осуществил О. В. Игнатьев (художественный руководитель Бурятского государственного академического театра оперы и балета им. Г. Ц. Цыдынжапова в период с 1986 по 1991 год). В балете он попытался стилистически отразить отдельные положения, позы, характерные для индийского танцевального материала. Восточная медитативность музыки пронизывала балет, тем самым как бы вызывая к народной пластической памяти. О. В. Игнатьев создал хореографию спектакля, выделив основным языком пластики классический танец, а также включив элементы акробатики, цам-танца⁶ и положения рук богини Тары (самого популярного образа в буддизме). Постановка балета «Лик богини» в 1990 году стала новой ступенью в развитии бурятского театрального искусства и современной бурятской хореографии, а выраженная в нём высокая идея провозглашения общечеловеческих ценностей явилась залогом его успешного сценического будущего.

Ярким примером интеграции национальной культуры в современный балетный театр стало новое сценическое решение балета «Лик богини», осуществлённое спустя тридцать лет после премьеры российско-японским балетмейстером А. С. Мишутиним. Современная хореографическая элегия явилась переосмыслением версии 1990 года.

Балет «Лик богини» в постановке А. С. Мишутина — редкая и весьма успешная попытка встраивания национальной темы в современный, актуальный спектакль. Здесь происходит адаптация национального к современному в русле синтеза литературы, музыки, хореографии и изобразительного искусства.

Внешний событийный уровень отсылает нас к легенде, в которой героями стали вполне реальные прототипы. Действующие лица спектакля: Мастер, Возлюбленная, Бритоголовый (монастырский художник), настоятель монастыря, Зелёная Тара, монахи, подмастерья, Пороки и Тары. В центре внимания одноактного балета «Лик богини» — история любви художника и девушки, где чувства и творчество находятся рядом, переплетаясь и дополняя друг друга. Это спектакль о силе искушения и о пороках, которые есть, наверное, в каждом, но не каждому дано их разглядеть, о чувствах, которые присущи каждому человеку. Однако на более глубинном уровне литературная основа спектакля имеет архетипический корень и отсылает к древнегреческому мифу о Пигмалионе. Таким образом, узконациональное интегрируется в общий контекст европейской культуры. Обращение к национальному мифу в этом балете ставит его на архетипическую основу, обладающую этнической и временной универсальностью. Миф отсылает к самым глубинным образам. Это помогает сюжету, отправляющему нас к событиям XVII века, быть актуально воспринятым современной аудиторией.

Творчество композитора Юрия Ирдынеева опережало своё время. Он часто экспериментировал, создавая современную бурятскую музыку. В балете «Лик богини» Ирдынеев добивался «органического слияния национальных выразительных средств, опирающихся на пентатонический мелос, и ряда современных, новых для бурятской музыки приёмов изложения и развития музыкального материала» [5. С. 102–103]. Религиозный фон почти незаметен, кроме картины молебна, где можно услышать речитативный, «бубнящий» звуковой план.

В музыкальной драматургии прослеживаются ясно прописанные человеческие характеры, индивидуализированность созданных образов, динамичность действия, ярко воссозданный колорит времени и культуры. В ней сходятся интонации бурятской и монгольской песенности, медитативность буддийских песнопений с молебном в виде хора.

Постановочная работа хореографа отмечена отражением специфической жестикуляции буддийских ритуалов, жестовой танцевальной культуры Индии, включением отдельных мотивов китайской хореографии и определённым стремлением объединить классическую и современную хореографию с традиционным бурятским народным танцем. Однако синтез всех вышеперечисленных направлений был выполнен не вполне органично в результате преобладания современной хореографии в пластической ткани спектакля. Сочетание не достигло созвучия, логика построения не стала симфонизированной. Это вносит некоторый диссонанс в восприятие. Значительный перевес современной хореографии в национальном спектакле смотрится инородным, эклектичным, в особенности в дуэтах главных героев Мастера и Возлюбленной и в монологе монастырского художника. В их плотном хореографическом тексте нет стилистических границ. Доминирующее современное направление с преобладанием партерной хореографии насыщено редкими движениями из народного пластического материала и объединено классическим танцем. Этим версия балета 2021 года отличается от версии 1990-го.

В хореографическом построении применяются традиционные для классического балетного спектакля сольные, дуэтные и кордебалетные сцены. Наиболее слаженной в спектакле стала ансамблевая сцена «мира грёз Возлюбленной», отражающая её (Возлюбленной) внутреннюю среду. Хореографическим решением сцена словно отсылает нас ко второму акту балета «Жизель» А. Адана, где происходит противопоставление реального мира ирреальному. И здесь, после ухода из жизни

Возлюбленной, главный герой — Мастер и двадцать одна ожившая статуя переносятся «в небеса богов». Коннотация к «Жизели» структурно-композиционная, выраженная в построениях по прямым линиям, диагоналям, повторениям одних движений, воспроизведённых последовательным образом в тех же хореографических рисунках. Отмечается особая воздушность, лёгкость, полётность, свойственная романтическому балету.

Характер движений подчёркивается костюмами кордебалета, передающими образы лебедей. Танцовщицы облачены в длинные струящиеся шифоновые платья, которые позволяют совершать большую амплитуду движения (см. ил. 1).

Можно предположить, что движения рук могут относиться к образу птицы. В традиционной культуре бурят образ лебедя (Хун шубуун на бурятском), как прародителя бурятских племён, является центральным и разнообразно представлен в бурятском фольклоре: в сказаниях, мифах, музыке, песнях и танцах.

В балете «Лик богини» ведущим пластическим лейтмотивом «сцены Видения» (Мастера) стали: движение по кругу, взмахи рук и *pas tombé*. Переплетение бурятской пластики, классической и современной хореографии в спектакле воспроизведено уместно и гармонично. Визуально эффектной выглядит финальная сцена торжественных ансамблевых линейных построений и переходов двадцать одной Тары (см. ил. 2).

Перемещение танцовщиц на пуантах — *pas de bourrée* — в сочетании с традиционными положениями, соответствующими изображениям бурятской буддийской иконописи, наполнило действие национальным колоритом.

Включение традиций бурятского танца добавило балету «Лик богини» самобытности. Новый опыт даёт начало формированию богатой и персонализированной танцевальной лексикой.

«Национальное» проявляется в эпизоде спектакля с использованием устрашающих масок из религиозной мистерии Цам (см. ил. 3).



Ил. 1. Ю. Ирдынеев. Балет «Лик богини»



Ил. 2. Ю. Ирдынеев. Балет «Лик богини». Сцена Видения

Маски Цам разделялись на три группы: маски мифических животных, докшитов (грозных божеств) и персонажей, представляющих живых людей. В балете «Лик богини» отрицательный герой — Бритоголовый (монастырский

художник) и его Пороки были представлены в масках докшитов. Избавившись от Мастера, Бритоголовый предлагает Возлюбленной стать его супругой. Получив отказ, рассвирепевший художник надевает маску Ямараджи⁷ и начи-



Ил. 3. Ю. Ирдынеев. Балет «Лик богини»

нает танцевать ритуальный танец, чтобы напугать её. Сердце девушки не выдерживает, и она умирает. Здесь происходит практически прямое транспонирование религиозного обряда на театральную сцену, при этом религиозные смыслы смещаются в противоположную сторону. В религиозном обряде Цам основная цель заключается в противодействии злым силам и защите последователей Будды. В данной мизансцене Бритоголовый, испытывая сильнейшие любовные чувства к Возлюбленной, не в силах преодолеть её любовь к Мастеру. Облачившись в маску злого существа, он осуществляет переход на тёмную сторону и сам становится олицетворением этого зла. Таким образом, автор балета трактует и обряд, и танец по-своему. Внешние атрибуты соблюдаются, однако изначальные религиозные смыслы данного обряда, ритуального танца здесь намеренно не транспонируются, а меняются и даже искажаются на противоположные.

Наличие масок в спектакле помимо прямой передачи сюжета, усиления конфликта между ведущими героями, возможно, имеет эзотерическое значение (наблюдается обратное движение

от театра к ритуалу). Маски в спектакле придают зрелищность, проявляют особую театральность.

Наличие в спектакле компонентов национальной культуры в организации сценического пространства (действие происходит в юрте), декораций с национальными орнаментами, костюмов, стилизованных в соответствии с требованиями балетной эстетики и буддийских канонов, цветовой семантики, обеспечили эффектность, сценичность спектакля.

Другой опыт интерпретации национальной культуры в балетном театре был реализован благодаря организации «Лаборатории молодых хореографов 2019». Целью проведения лаборатории стало создание новых форм, а также развитие постановочной деятельности в республике. Главным условием участия в ней было создание работ на основе бурятских легенд и сказок.

Хореографами лаборатории стали Д. В. Бородицкий, А. Д. Рюнтю из Москвы, А. А. Закусова, Д. А. Пимонов, О. А. Васильева из Санкт-Петербурга, А. Н. Кызыбеев из Улан-Удэ и М. Комарова из Латвии. Процесс создания работ занял две недели. За время подго-

товки было создано семь хореографических композиций: «Бургэд», «Легенда о девушке-лебедь», «Счастье и горе», «Девочка-луна», «Дева-лебедь», «Наян Наваа», «Сарма». Все постановки так или иначе обрели современную форму и были решены языком современной хореографии. В контексте рассмотрения вопроса интеграции национальной культуры в современный балетный театр интерес представляют мини-спектакли «Бургэд» А. Н. Кызыбеева и «Сарма» Д. В. Бородицкого. В обеих работах в разной степени были включены национальные элементы бурятской культуры.

Одноактный балет «Бургэд» основан на одноимённой легенде о жизни бурят, о любви, способной пережить любые сложности. Спектакль молодого хореографа А. Н. Кызыбеева вышел логично структурированным, музыкальным, однако в содержании он уступил работам более опытных постановщиков, продемонстрировав своеобразную наивность в воплощении сюжета. Балету не хватило драматического содержания, режиссёрских решений в отдельных сценах, танцовщикам — осмысленности в исполнении. Создалось впечатление, что хореограф занимался только движением, забыв о музыкальной драматургии произведения. Специально для этой постановки музыку написал молодой бурятский композитор Л. Д. Очиров, сумевший наполнить музыкальную драматургию балета яркими образными характеристиками главных героев Бургэд, Гэрэл и Эрлиг-харэ. Тем не менее, на наш взгляд, стиль авторской музыки не соответствовал жанровым рамкам балетного театра: помимо преобладающих национальных мотивов звучали элементы в современно-эстрадном ключе.

В результате музыка задала движенческую основу спектаклю — стилизованную бурятскую хореографию с небольшим включением современных техник. Пластика бурят, национальная музыка, декорации с изображением степных просторов и лесных пейзажей, традиционные костюмы, обувь, буддийские символы, несомненно, придали спектаклю колоритность и красочность.

Данный опыт на бурятской сцене доказывает, что прямая иллюстрация текста, прямой перенос «национального» в балетный театр не приводят к большим художественным результатам, тексту необходима трансформация, собственное переосмысление, а также глубинное изучение национальной культуры.

Постановка балета «Сарма» хореографа Д. В. Бородицкого, напротив, продемонстрировала попытку необходимого перекодирования национальных элементов. Основой «Сармы» стал бурятский эпос о мифическом культовом герое народов Центральной Азии и Южной Сибири, «небесном всаднике», «боге войны» — Гэсэре. «Сарма» — это мощный, шквалистый, разрушающий ветер на озере Байкал, вырывающийся из долины реки Сарма. Тему Сармы в балете хореограф трактует как ветер перемен, возможность созидания, где Гэсэр представляется как образ творца.

Хронометраж балета составляет 20 минут. За это время перед зрителем развёртывается целая панорама с эпическими картинами жизни древних бурят. Здесь нет главных и второстепенных героев. Каждый находящийся на сцене стал отражением образа Гэсэра. С первой же сцены балет как бы отсылает нас к народным корням, погружает в глубины исторической памяти. Танцовщики выстраиваются в линию перед зрителями на авансцене и под традиционную музыку и звуки буддийской молитвы по очереди произносят: «Булат, би — Гэсэр; Елена, би — Гэсэр» и т. д., что в переводе с бурятского языка означает «Булат, я — Гэсэр, Елена, я — Гэсэр». Эта торжественная сцена символизирует причастность каждого героя, каждого участника спектакля к глубинным истокам народа, такая трактовка сюжета как бы иллюстрирует общность корней, связь поколений, демонстрирует то, что частица эпического героя есть и в них, и то, что им могла передаться от великого воителя способность к подвигам.

Образ Гэсэра как символа борьбы за свободу и справедливость, символа духовной мощи проводится красной линией на протяжении всего спектакля. Стилизованная музыка с горловым

пением способствует ощущению ритуальности и как бы дополняет действие. Хореографическое полотно было насыщено национальным материалом. Особенно удачной выглядела переработанная бурятская народная хореография, совмещённая с обрядовыми плясками, разными техниками современной хореографии и элементами акробатики.

В качестве декораций в балете использовался прозрачный плёночный фон (задник), его волнение и колыхание имитировали движение степного ветра. В таких минималистичных декорациях обыгрывались сцены из жизни кочевых бурят. Логика построения и развёртывания сцен в сочетании с костюмами и декорациями позволила сформировать целостное сценическое решение спектакля. Это был небольшой удачный шаг в сторону интеграции национальной культуры в балетный театр. Несмотря на непродолжительность, «Сарма» стал своего рода балетом-эпопеей.

В последнее время наблюдается рост этнического самосознания бурят. Проводится всё больше исследований на тему развития национального самосознания, идентификации отдельных этносов. Больше внимания уделяется изучению и развитию народных традиций, поднимаются проблемы сохранения бурятского языка, всё больше открывается танцевальных студий народного бурятского танца для детей, секций и т. д. Можно сказать, что бурятский народ поддерживает постановки на национальные темы, как и всё, что связано с его культурой и традициями.

Процессы взаимовлияний художественных традиций на протяжении всей истории развития бурятского балетного театра подготовили благоприятную основу для интеграционных процессов в бурятском искусстве. Такие процессы позволяют выявить как новые возможности «национального», новые художественные поиски и результаты в области театра, так и определить национальные культурные тенденции, понять перспективу актуализации материала самобытной культуры бурятского народа на современном этапе, сбалансировать нацио-

нальное и интернациональное, традиционное и новаторское. В дальнейшем необходимо глубокое изучение национального наследия для его органичного воплощения на балетной сцене. В настоящее время следует прилагать больше усилий для исследования транспонирования национальной культуры в балетный театр, кроме того, следует также учитывать то, как художественные характеристики национального наследия могут быть применены в современной профессиональной хореографии.

Последующее развитие национальных тем в балетных произведениях Бурятии сегодня является актуальным и имеет общенациональную значимость для поддержки интереса к многовековой бурятской истории и подъёма самосознания народа. Кроме того, новые постановки на национальную тему способствуют расширению репертуара Бурятского балетного театра.

Примечания

- ¹ На территории Бурятии издревле проживали тунгусо-маньчжурские и древнемонгольские народы, чьи традиции существенно повлияли на бурятский этнос. Резко-континентальный климат Восточной Сибири, уникальные условия природных ландшафтов (тайга, горные массивы, пустынные степи, обширные водоёмы) и низкая плотность населения в немалой степени определили национальный характер, особенности жизни и быта и оказали влияние на становление национальной культуры

- ² В прошлом, когда не было других форм культурных взаимосвязей между родовыми общинами, ёхор выполнял социальную функцию общения и обмена информацией. Этот фольклорный танец отражал в себе пульсацию жизни народа, был показателем социальных и политических событий, происходивших в жизни бурят. В древнейшем искусстве ёхора образно выкристаллизовались исторические, национальные особенности бурят, их характер, трудовые навыки и этнопсихология.
- ³ Цам — это мистерия, синкретическое действие, частью которого является танец, обозначаемый тем же термином.
- ⁴ Судьба буддизма в Бурятии в советский период претерпела серьезные изменения. С 1925 года советская власть начала проводить антирелигиозную политику, направленную на уничтожение буддизма и других религий. Были закрыты монастыри, храмы, школы буддийской философии, а многие монахи были арестованы и расстреляны. Религия буддизма была объектом политических репрессий за инакомыслие, несовместимое с коммунистическим мировоззрением. Антирелигиозная кампания советской власти в Бурятии продолжалась до конца 1980-х годов, когда была провозглашена политика перестройки и начался процесс восстановления свободы вероисповедания. В настоящее время буддизм является одной из основных религий Бурятии. Для бурятского народа буддизм имеет огромное значение — это не только религия, но и культурный феномен, пронизывающий многие аспекты жизни данной этнической группы.
- ⁵ Тара (санскр. «Спасительница») — одна из главных бодхисаттв (просветлённых существ) буддизма. В иконографии буддизма существует 21 главное проявление или форма Тары. И у каждого проявления есть своя функция, связанная с определённым действием.
- ⁶ Цам (тиб. «чам» — танец) — буддийская мистерия, представляющая собой священные танцы и пантомиму в масках, исполняемые священниками при ламаистских монастырях, первоначально возник в Тибете и связан с тантрийской системой буддизма и ламаизма [См.: 9].
- ⁷ Ямараджа — в буддизме бог смерти, властелин ада и верховный судья загробного царства.

Список литературы

References

1. *Абаева Л. Л.* Буряты. М.: Наука, 2004. 633 с.
Abaeva L. L. Buryaty [Buryats]. Moscow, Nauka, 2004, 633 p. (In Russ.)
2. *Буксикова О. Б.* Традиционные игры бурят в конце XIX — начале XX вв. и опыт их трансформации в национальной хореографии. Дис. ... д-ра искусствоведения. Улан-Удэ, 2000. 143 с.
Buksikova O. B. Traditsionnye igry buryat v kontse XIX — nachale XX vv. i opyt ikh transformatsii v natsional'noi khoreografii [Traditional games of the Buryats in the late 19th — early 20th centuries and the experience of their transformation in national choreography]. Doctor's degree dissertation. Ulan-Ude, 2000, 143 p. (In Russ.)
3. *Дугаржапов Д. В.* Танец в культурном пространстве народов Байкальского региона. Дис. ... канд. культурологии. Улан-Удэ, 2004. 144 с.
Dugarzhapov D. V. Tanets v kul'turnom prostranstve narodov Baikalskogo regiona [Dance in the cultural space of the peoples of the Baikal region]. Ph. D. thesis. Ulan-Ude, 2004, 144 p. (In Russ.)
4. Искусство Бурятской АССР. Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1959. 238 с.
Iskusstvo Buryatskoi ASSR [Art of the Buryat ASSR]. Ulan-Ude, Buryatskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1959, 238 p. (In Russ.)
5. *Куницын О. И.* Музыка Советской Бурятии. М.: Советский композитор, 1990. 216 с.
Kunitsyn O. I. Muzyka Sovetskoi Buryatii [Music of Soviet Buryatia]. Moscow, Sovetskij kompozitor, 1990, 216 p. (In Russ.)
6. *Куницын О. И.* Музыкальный театр Бурятии: монография. Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1988. 256 с.
Kunitsyn O. I. Muzykal'nyi teatr Buryatii [Musical theater of Buryatia]. Ulan-Ude, Buryatskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1988, 256 p. (In Russ.)
7. *Колтецкая О. Ю.* Бурятский балет 1950-х — первой половины 1970-х годов: к проблеме становления жанра. Дис. ... канд. искусствоведения. Красноярск, 2003. 184 с.

- Kolpetskaya O. Yu. Buryatskii balet 1950-kh — pervoi poloviny 1970-kh godov: k probleme stanovleniya zhanra* [Buryat ballet of the 1950s — the first half of the 1970s: to the problem of the formation of the genre]. Ph. D. thesis. Krasnoyarsk, 2003, 184 p. (In Russ.)
8. *Манжигеев И. А. Бурятский ёхор. Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1985. 36 с.*
Manzhigeev I. A. Buryatskii ekhor [Buryat yokhor]. Ulan-Ude, Burjatskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1985, 36 p. (In Russ.)
 9. *Найдакова В. Ц. Буддийская мистерия Цам в Бурятии. Улан-Удэ: Бурят. ин-т обществ. наук, 1997. 38 с.*
Naidakova V. Ts. Buddiiskaya misteriya Tsam v Buryatii [Buddhist mystery tsam in Buryatia]. Ulan-Ude, Burjatskij institut obshhestvennyh nauk, 1997, 38 p. (In Russ.)
 10. *Найдакова В. Ц. Национальные театры Сибири. Улан-Удэ: ВСГАКИ, 2001. 67 с.*
Naidakova V. Ts. Natsional'nye teatry Sibiri [National theaters of Siberia]. Ulan-Ude, Vostochno-sibirskaja gosudarstvennaja akademija kul'tury i iskusstva, 2001, 67 p. (In Russ.)
 11. *Протасова Л. И. Балетный театр Бурятии (1939–2000). Улан-Удэ: ВСГАКИ, 2017. 196 с.*
Protasova L. I. Baletnyi teatr Buryatii (1939–2000) [Ballet Theater of Buryatia (1939–2000)]. Ulan-Ude, Vostochno-sibirskaja gosudarstvennaja akademija kul'tury i iskusstva, 2017, 196 p. (In Russ.)
 12. *Самеева В. С. Религиозная толерантность в Бурятии // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2013. № 2(10). С. 125–129. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/religioznaya-tolerantnost-v-buryatii/viewer> (Дата обращения: 18 января 2023).*
Sameeva V. S. Religioznaja tolerantnost' v Burjatii [Religious tolerance in Buryatia]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologija i iskusstvovedenie*. 2013, no. 2(10), pp. 125–129. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/religioznaya-tolerantnost-v-buryatii/viewer> (Accessed: 18 January 2023). (In Russ.)
 13. *Ходорковская Л. С. Бурят-монгольский театр. Очерк истории. М.: Искусство, 1954. 234 с.*
Khodorkovskaya L. S. Buryat-mongol'skii teatr. Ocherk istorii [Buryat-Mongolian theatre. History essay]. Moscow, Iskusstvo, 1954, 234 p. (In Russ.)
 14. *Цендина А. Д. «История цам в Монголии» — сочинение настоятеля монастыря Гандан габджу Эрдэнипэла // Oriental Studies. 2018. № 11(3). С. 61–67. Режим доступа: <https://publications.hse.ru/pubs/share/direct/237775498.pdf> (Дата обращения: 20 июня 2022).*
Tsendina A. D. "Istorija cama v Mongolii" — sochinenie nastojatelja monastyrja Gandan gabdzhu Jerdjenipjela [A History of Tsam in Mongolia by the Abbot of Gandan Monastery Ka-Chu Erdenipel]. *Oriental Studies*. 2018, no. 11(3), pp. 61–67. Available at: <https://publications.hse.ru/pubs/share/direct/237775498.pdf> (Accessed: 20 June 2022). (In Russ.)
 15. *Шестидесятая А. В. Национальный балет Бурятии второй половины XX — начала XXI веков. Дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2010. 258 с.*
Shestidesyataya A. V. Natsional'nyi balet Buryatii vtoroi poloviny XX — nachala XXI vekov [National Ballet of Buryatia in the second half of the 20th — early 21st centuries]. Ph. D. thesis. Saint-Petersburg, 2010, 258 p. (In Russ.)

Об авторе

Доржиева Галсана Содномовна — аспирант кафедры современной хореографии и сценического танца Российского института театрального искусства — ГИТИС. Москва, Россия.
galsana93@mail.ru

About author

Dorzhieva Galsana (Sodnomovna) — Postgraduate student of the Department of Contemporary Choreography and Stage Dance, Russian Institute of Theater Arts — GITIS. Moscow, Russia.
galsana93@mail.ru