

Т. С. ЕКИМЕНКО

Петрозаводская государственная консерватория (академия)  
им. А. К. Глазунова

УДК 782.91

## О ТОТЕМИЧЕСКИХ ОБРАЗАХ В БАЛЕТЕ А. БЕЛОБОРОДОВА «СКАЛА ДВУХ ЛЕБЕДЕЙ»

История профессиональной музыки Карелии насчитывает немного балетов, навеянных образами карело-финского эпоса «Калевала». Это ставшие уже классическими «Сампо» и «Кижская легенда» Г. Синисало (постановщик И. Смирнов), а также развивающий национальную линию балет «Скала двух лебедей» А. Белобородова<sup>1</sup>. Основой последнего явилась поэма нашего современника Т. Сумманена «Скала двух лебедей», сюжет которой, близкий по духу легендам Карелии, умело преобразован литературным даром поэта. Поэма привлекла композитора оригинальной трактовкой народных преданий и, несомненно, родством с идеями, поэтическим языком «Калевалы»<sup>2</sup>.

В поэме Тайсто Сумманена<sup>3</sup> «Скала двух лебедей» [4]<sup>4</sup> доминирует линия «тотемических»<sup>5</sup> представлений и образов. Т. Сумманен кропотливо изучал иконические знаки, тотемическое начало карело-финского эпоса для того, чтобы соединить его важнейшие черты с собственным художественным замыслом. Время создания поэмы совпало с глубоким научным изучением наскальных рисунков Карелии, появлением опубликованных археологических трудов (работы В. И. Равдоникаса, К. Д. Лаушкина, Ю. А. Савватеева), возрождением интереса к «Калевале». Тотемические образы незримо присутствуют в каждой главе, управляя жизнью и главных героев, и членов племени. Понять их значение помогают петроглифы – изображения, выбитые камнем на прибрежных скалах Онежского озера, иконические знаки Карелии. Как отмечает музыковед Н. Ю. Гродницкая, «Мир поэмы Сумманена навеян “первой летописью Карелии” – онежскими петроглифами» [1, с. 58]. Вслед за этнографом К. Д. Лаушкиным Н. Ю. Гродницкая акцентирует мысль о том, что скопление петроглифов в Карелии следует рассматривать как святилище – место поклонения и почитания небесных святых. «Солнцепоклонниками» называет Лаушкин создателей наскальных рисунков. К этой мысли учёный склоняется вследствие того, что «любимыми образами творцов и почитателей онежских петроглифов... являлись солнце и луна» [цит. по: 3, с. 352], солярные знаки, символизирующие «верхнее небо», защиту от тёмных сил.

В поэме «Скала двух лебедей» мотивы поклонения солнцу пронизывают всё повествование. Люди

племени обожествляли солнце: «Солнцу утра поклонялись, / солнце дня искали в тучах, / солнце вечера на запад / провожая, песни пели» [4, с. 59]. И обращались к солнцу как праоснове жизни, молились ему: «Матерь жизни, Свет Великий, / Солнце, милое навеки» [там же, с. 95].

Главенствующий в поэме тотем – *тотем лебедя* – выбран автором не случайно. Ведь лебедь является доминантным символом архаической системы древней Карелии<sup>6</sup>. Образ лебедя «весьма многозначен, что обусловлено целым рядом [его] природных качеств. Прежде всего, это способность перемещаться в “иные миры” во время ежегодных перелётов, что позволяло использовать образ водоплавающей птицы в ритуалах в качестве посредника – медиатора между миром людей и миром духов, миром живых и миром предков» [2, с. 40].

Среди наскальных рисунков лебедей особое значение уделялось фигуре с одним туловищем и двумя головами, направленными в разные стороны, либо парному изображению птиц, расположенных параллельно друг другу. Речь идёт о *парных образах*, которые в архаической системе связаны «с двоичной символической классификацией... универсальным средством описания устройства мира... космогонического принципа... с помощью которого раскрывается смысл мира, жизни и человеческого общества» [там же, с. 46–48].

И действительно, в поэме Сумманена преобладает образ лебединой пары, а также используется расплостранённое представление о способности души после смерти странствовать по небу в образе лебедя, чтобы «свидеться с родными / в лебединой белой стае» [4, с. 62]. Являясь проводником между миром живых и миром мёртвых, Ауру выбивает заклинание в камне (будит «камень камнем»), а в сущности, вырезает петроглифы), высекает на скале «лебедь-птицу». В финале поэмы Вирмо, прежде чем расстаться с миром живых, оставляет на скале изображения *двух лебедей*<sup>7</sup>.

Неповторимое художественное чутье подсказало поэту способ сплетения собственной поэтической идеи и древнего контекста в одно целое.

Балет «Скала двух лебедей» А. Белобородова создавался в два этапа. Первый вариант, написанный в 1988 году, был инструментован с учётом неполного

состава театрального оркестра, имеющегося в распоряжении композитора. Осенью 2006 года сюита из балета прозвучала на IX Всемирном съезде финно-угорских писателей, проходившем в Петрозаводске, после чего у А. Белобородова зародилась идея создания второй редакции балета<sup>8</sup>. К её премьере<sup>9</sup> автор сделал вариант для тройного симфонического оркестра; по словам композитора, практически каждый номер был заново переписан, удлинен, развит, инструментован<sup>10</sup>. В оркестр введено большое количество ударных инструментов (флексатон для изображения ветра, ксилофон, коробочка), добавлены бас-кларнет, английский рожок, контрафагот.

События в балете делятся на две части. Прошлое время – далекое минувшее героев, связанное со счастливыми воспоминаниями. Эти события сконцентрированы в I картине балета. Настоящее время, где царят зависть и злоба, борьба за власть – II и III картины балета. Три картины балета соответствуют трём фазам развития драмы: I картина – пролог (№ 1–6), II – завязка, развитие, кульминация драмы (№ 7–17), III – развязка драмы, лирическая кульминация (№ 18–23).

Следуя традиции жанра, в балете Белобородова большинство номеров – танцы. При помощи танца экспонируются основные образные линии, главные герои и иные участники балета. Танцевальные номера преимущественно сосредоточены в I картине. Среди них – «Танец ведуна» № 3, «Танец девушек» № 5, «Танец Ромашки» № 6. В последующих картинах выделяются «Танец Роммо» № 9, «Танец воинов» № 11.

Рассмотрим тематизм номеров балета, связанных с *тотемическими образами*<sup>11</sup>. Один из них – «Ветер»<sup>12</sup> – имеет сквозное значение. Он открывает и I (звучит после Вступления), и II картины, предвосхищает развитие событий как «счастливого прошлого», так и «сурового настоящего». Кроме того, этот номер играет роль своеобразной анафоры – в связи с повторением начальных эпизодов в обеих картинах. Его функция сравнима с эпическим/сказочным зачином (и, кстати, аналогична выражению «Вначале было...», «В первый раз... во второй раз... в третий раз» кумулятивной сказки). Таким образом, «Ветер» в балете – это надвременной образ, источник всего живого на земле, праоснова любого существования. И то, что ветер становится доминирующим тотемом в балете Белобородова, создаёт нужную для музыки неповторимую атмосферу древних языческих представлений и верований.

В мелодической линии номера «Ветер» (№ 2 и № 7) наряду с квартовостью подчёркивается тритон как опорный интервал мелодического движения (в примере № 1 он выделен скобками). Охватывающая широкий амбитус начальная взлетающая септима (сумма кварты и тритона) повторяется и в конце мелодии (но в заполненном виде). На нижней строке примера выписан звукоряд мелодии. Вариантная

третья ступень (ре-бемоль–ре-бемоль) указывает на модальную неустойчивость – переменность гемольного и лидийского ладов. Излюбленный Белобородовым пятидольник (вариант калевальского размера) подчёркивает архаический колорит мелодии.

Пример № 1

«Ветер» № 2, т. 46–49



«Тотемический танец» (№ 4) – один из самых загадочных номеров балета. Ни автор музыки, ни либреттист не уточняют названия зооморфного образа, не выписывают его. Слушателю необходимо самостоятельно домыслить и определить его. Сам композитор в беседе признавался, что в музыке этого танца он задумывал воссоздать тотем хищного животного – волка или медведя.

«Тотемический танец» строится на соединении контрастных тематических образований. Одно из них основано на краткой малообъёмной мелодической интонации, утолщённой плотной аккордовой вертикалью. Заметим, что тема Белобородова связана с ритуально-заклинательным характером благодаря тому, что она имеет тенденцию развиваться аналогично рассчитанной полиметрии (известной в условиях мотивно-мелодической организации музыки, например, у Стравинского). Кроме того, налицо заготовленная перегармонизация мелодической линии верхнего голоса. Если в первом четырёхтакте примера № 2 мелодия трубы выступает в качестве терцового тона каждого вертикального комплекса, то во втором четырёхтакте (при перегармонизации) она же выступает в качестве квинты (причём – повсеместно – уменьшённой квинты). Неустойчивость опоры подчёркивает зыбкость и «шаткость» темы. Но главное её качество – опора на тритон. Амбитус каждого из восьми голосов в примере № 2 (удвоенное четырёхголосие) в обоих четырёхтактных отрезках не выходит за пределы малой терции. А комплексное двухголосие (имеются в виду два голоса в малотерцовом отношении) разворачивается в объёме уменьшённой квинты, охватывая, таким образом, часть звукоряда тон-полутон. Звукоряд (выписан под примером) в первом четырёхтактном отрезке связан с минором, включающим варианты II и V ступени (II<sup>г</sup>, II<sup>нат.</sup>, V<sup>г</sup>, V<sup>нат.</sup>), что указывает на ладовую переменность (эолийского и локрийского). Во втором четырёхтактном отрезке диссонантность ещё более усиливается благодаря введению многосоставных аккордов терцовой структуры и расщеплённых тонов (например, первое созвучие в такте 5 примера № 2 можно расценить как нонаккорд с двумя квинтами).

## Пример № 2

«Тотемический танец», № 4, т. 200–207

Образец современного типа языка находим в «Фантастическом танце» III картины (№ 22). Это одно из самых грандиозных оркестровых полотен балета, в котором дар композитора-симфониста проявился наиболее очевидно. Танец появляется в тот кульминационный момент, когда главные герои (Вирмо и Ромашка), выбив на скале петроглифы, «перевоплощаются» в лебедей, то есть уходят в «иной» мир, трансформируются из физического, реального мира в потусторонний. Здесь – развязка драмы взаимоотношений главных героев и племени, после которой следует эпилог «Рассвет».

В «Фантастическом танце» композитор использует комплекс тематических образований. Их объединяет единая основа – пронизывающий весь номер остинатный ритм, порученный ударным инструментам. Белобородов применяет принцип, использованный Равелем в знаменитом «Болеро» – ритмическое остинато, создающее ощущение безостановочного движения и безудержно надвигающейся растущей силы. Но в отличие от «Болеро» (где остинато поручено одному инструменту – малому барабану), в «Фантастическом танце» Белобородова остинатный ритм передаётся от одного инструмента к другому (коробочка, малый барабан, бонги), неизменной остаётся лишь метроритмическая основа мотива, его протяжённость. На ритмическое остинато наслаиваются, а затем и соединяются в одновременности несколько тем. Отметим некоторые особенности номера:

– Две темы, экспонируемые в «Фантастическом танце», основаны на серийном материале. В основе каждой темы лежит своя индивидуальная девятизвучная серия. В номере используются четыре линейные формы этих серий – оригинал (или основной вид – O), обращение (инверсия или противодвижение – I), ракоход или возвратное движение (R), и обращение ракохода (IR). Одна из важнейших особенностей данной композиции – стремление к серийной «монотоникальности». Под термином здесь понимаем использование лишь первых транспозиций указанных форм, приводящих в высотной устойчивости. Тем самым автор предельно рационально расходует серийный материал, «экономно» обновляя и без того сверхсложную полимелодическую ткань.

– Две указанные темы во многом родственны друг другу. Более того, вторая тема строится на основе переинтонирования предшествующей. Обе имеют совершенно аналогичные начала (звуки 1 и 2 в обеих строчках примера № 3). Окончания тем также тождественны, различаются лишь высотным положением – в серии 2 звуки 3–9 сдвинуты на полутон выше. Таким образом, серии различаются единственным интервалом в середине

(в примере № 3 это изменение выделено). Иными словами, композитор сознательно образует две похожие девятизвучные серии, и на их основе создает похожие темы-мелодии.

## Пример № 3

«Фантастический танец»

№ 22, две серии

Появление двух подобных тем в партитуре «Фантастического танца» не случайно. Напомним, что по сюжету танец связан с переходом главных героев из мира живых в мир мёртвых, их перевоплощением в двух лебедей. И здесь композитор, следуя за сюжетом, достигает нескольких целей. Во-первых, он «показывает» процесс превращения одного тематического материала в другой (то есть процесс метаморфозы). Во-вторых, при помощи родства обеих тем автор «рисует» парный (двойной) образ (напомним, что и в поэме, и в балете это – образ *пары лебедей*), символизирующий родство, единство двух противоположностей.

– Обе темы номера, наряду с обычным – прямым – изложением, развиваются и как *темы-палиндромы*, то есть, они представляют собой соединение (слияние) прямого и возвратного (ракоходного) движения. Использование подобного приёма даёт возможность не разграничивать прямой и ракоходный варианты одной темы, не разделять их непреодолимой стеной, а показать слитный переход одной линейной формы в другую (что иллюстрирует неустойчивость и зыбкость положения главных героев). С другой же стороны, симметричность темы-палиндрома снова даёт основание интерпретировать её как парный – двойной – образ, структурированный музыкальными средствами (вспомним наскальное изображение пары лебедей с одним туловищем и двумя головами, направленными в разные стороны). При этом не каждое проведение темы представляет собой палиндром. Он возникает в канонических (стреттных) эпизодах, где пропостой является проведение основного вида в соединении с ракоходом (собственно палиндром), а

риспостой – тема в обращении (противодвижении). Таким образом, имитационная ситуация создаёт прецедент канонической – фугированной – формы. Инверсия (обращение) темы, возникающая, как правило, в риспосте, также является разновидностью зеркальной симметрии. Соединение в одном построении и горизонтальной, и вертикальной инверсий демонстрирует не только идею многопараметрового отражения, но и предельного насыщения музыкальной ткани парными симметричными образами.

Темо-ответная пара фуги:	
O	R – пропоста (палиндром)
I	– риспоста (обращение)

– Форма «Фантастического танца» напоминает двойную фугу с раздельной экспозицией, в которой обе темы структурно преобразуются (имеются в виду четыре линейные формы) и соединяются в контрапункте (схема № 1).

Аккордовые комплексы «Фантастического танца» строятся на основе девятизвучных полей. По сути, они представляют собой интегрированные в вертикаль темы (их функция – интермедии фуги). Наслаивающиеся друг на друга тянущиеся звуки образуют многозвучные аккордовые вертикали, оттеняют тематическое движение фуги.

– И, наконец, грандиозное, политематическое по своему замыслу симфоническое полотно пронизано ещё одним мелодическим пластом. На его основе строятся вступление и заключение номера (обозначены в схеме № 1), связки между разделами, контрапункт (противосложения) к темам фуги. Эти мелодические образования (мотивы), производные друг от друга, создаются на основе «взлетающего» (гаммообразного) движения, которое каждый раз продлевается иначе (в примере № 4 по-

казаны три варианта окончания мотива). Главные их особенности – ограничение начальной фазы тритоновым амбитусом и использование локрийского лада. В третьем мелодическом отрывке (самом протяжённом и развитом) очерчивается движение по звукам квартаккорда (*es-as-des*). Также здесь акцентирован прилегающий к аккорду полутон. Он, в свою очередь, обрисовывает ещё один тритон *d-as* (но теперь не в плавном, а скачкообразном движении). Амбитус мотива ограничен уменьшённой октавой, которая выделяется предельно неустойчивым звучанием (вспомним, что с уменьшённой октавой связан также аккорд Б. Бартока).

Пример № 4

«Фантастический танец» № 22



Переплетаясь, чередуясь, накладываясь друг на друга, указанные тематические комплексы образуют полифоническую форму, масштабную и неповторимую по замыслу. Контрапунктическое соединение тем, разные варианты их сочетаний свидетельствует о глубоком композиторском замысле и хорошо продуманном музыкальном воплощении идеи, заданной сюжетом балета. Многочисленные интонационные, ладовые, структурные «превращения» тематических образований в «Фантастическом танце», проанализированные выше, свидетельствуют о полном слиянии с сюжетным началом хореодрамы.

Комплексом тем в балете представлен ведун и знахарь Ауру<sup>13</sup>. Так, первая тема вступления – *тема рока, предостережения или тема ведуна* – становится ещё и лейттемой балета. Появляясь в ключевых моментах сюжетной коллизии («Предостережение Ауру» № 10, «Видение призрака Ауру» № 21) тема «носит драматически-императивный характер, звучит как заклинание и предостережение народу, вставшему на несправедный путь» [1, с. 61]. Движение параллельными квартами в начале темы обеспечивает ей архаически-заклинательный, жёсткий характер (пример № 5).

Пример № 5

Вступление № 1, т. 1–5



Схема 1

Форма «Фантастического танца» № 22

Такты:	1–66	67–98	99–111	112–148	149–160	161–188	189–194	195–108
Разделы фуги:	Вст.	1 тема O, I, R	2 тема O, I, R	1 тема O, I, R	2 тема O, I, R	1 тема IR, O, I, R	1 тема ув. + 2 тема IR	Закл.

Вторая тема Ауру (лейттема впервые звучит в «Танце ведуна» № 3) совсем иного склада; здесь ведун предстаёт в лирическом облике, как любящий и заботливый опекун Вирмо. Близкий к хоральному склад, преобладание диатоники, движение параллельными секстами придают теме мягкий и светлый колорит (эти черты роднят её с темой Патера Лоренцо из балета «Ромео и Джульетта» С. С. Прокофьева; пример № 6).

Пример № 6

«Танец ведуна» № 3, т. 1–4



В I картине происходит экспозиционный показ тотемических образов (танцевальные номера). Во II картине (завязка) выделяются две линии – образы зла и любви. Здесь драматургия напоминает скорее «слоёный пирог» – номера разных сфер чередуются друг с другом. Продвижение действия здесь определяют ключевые номера: «Спор Ауру и Роммо» № 8, «Вирмо обличает Роммо» № 12, «Ссора» № 14, «Поединок Вирмо и Роммо» № 15. В III картине (развязка) нагнетание ослабевает (преобладают любовная, тотемическая сферы). Номерная структура

балета имеет тенденцию к слиянию и образованию крупных сцен. Этому способствуют ладово-интонационная общность номеров балета, тематические связи, лейтмотивная техника, хорошо продуманная драматургия, а также ярко выраженная симфоническая природа музыки Белобородова.

Итак, тотемическое начало в балете А. Белобородова «Скала двух лебедей» представлено многопланово. Это и традиционные зооморфные образы и явления природы (лебедь и лебединая пара, ветер), и герои, олицетворяющие тотемические символы (Ауру), и даже магические ритуалы, связанные с основной идеей сочинения (превращение, переход главных героев из мира живых в мир мёртвых). Тотемическая линия вносит необходимое архаическое начало в сюжетную канву, хореографию и музыку балета. Музыкальное воплощение тотемических образов, основанное на органическом синтезе карельской и европейской музыкальных культур, модального и серийного мышления, а в конечном счёте, традиции и новаторства, привносит неповторимый северный колорит в музыку балета. С полным основанием можно констатировать, что это сочинение не только в полной мере отражает поэтический замысел легенды Т. Сумманена, но и является воплощением того направления академической музыки, которое неотделимо от эпитетов «современный», «национальный», «карельский».

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Александр Сергеевич Белобородов (1948) – композитор, заслуженный деятель искусств Республики Карелия (1995), заслуженный деятель искусств Российской Федерации (2005), почётный деятель Союза композиторов России (2000), Лауреат Республиканской премии Сампо (1999), профессор кафедры теории музыки и композиции Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова (работает с 1973 года). Является членом Союза композиторов России с 1978 года; с 1989 – председатель Союза композиторов Карелии, с 2000 года входит в секретариат Союза композиторов России. Музыка балета «Скала двух лебедей» А. Белобородова отмечена Премией СК РФ имени Д. Д. Шостаковича (2010).

<sup>2</sup> Известно, что А. Белобородов довольно часто преломляет эпические образы Карелии в своём творчестве. Среди таких сочинений – Симфония «Куллерво» (1984), Музыкальные картинки по мотивам «Калевалы» для фортепиано в 4 руки (1988), вокально-хореографическая картина «Рождение огня» (1984) на оригинальный текст «Калевалы» и многие другие произведения. В каждом из них автор находит неповторимую литературную, музыкальную идею, развивающую сюжет и образы «Калевалы».

<sup>3</sup> Тайсто Сумманен (1931–1988) – поэт, переводчик, писатель. Ему принадлежит около 20 поэтических книг, опубликованных на финском языке и переведённых на русский, сре-

ди которых наиболее известны поэмы «Скала двух лебедей» (1984), «Легенда о Муйккала» (1985). На русский язык он переводил произведения карельских прозаиков (Н. Яккола, А. Тимонена, У. Викстрема), на финский – стихи русских поэтов (А. Пушкина, А. Блока, А. Ахматовой).

<sup>4</sup> В основу сюжета поэмы Сумманена положена идея, близкая народным легендам древней Карелии. Оставшегося сиротой мальчика Вирмо берёт на попечение Ауру – ведун, прорицатель, «богознатец». Вскоре счастливое детство сменяется тяжёлыми временами голода и раздоров. Племя распадается на два лагеря. Один из них возглавляет Роммо. Он подстрекает род на военный захватнический поход, из которого возвращается лишь небольшая часть потерпевших неудачу соплеменников. Ища оправдание неудаче, Роммо объявляет, что во всём виновата принёсшая им несчастье девочка, имя которой – Солнечный Цветок. Её и решают принести в жертву тёмным силам – «Тьме Великой, Духу Ночи». Вирмо вступает в схватку с Роммо и случайно, не желая того, убивает его. Разъярённое племя преследует Вирмо, желая мщения. Беглецы укрываются на безлюдном камне-острове. Поджидая рассвета, Вирмо выбивает на скале рисунок двух лебедей. Оставив наскальные рисунки, увековечив себя в них, утром они решают броситься вниз со скалы. Превратившись в птиц, Вирмо и Солнечный Цветок недоступны для тёмных сил. Но когда их поступок становится известен людям рода, он при-

миряет все внутренние распри, приносит мир в племя. Тем самым Вирмо выполняет завет мудрого Ауру – названного отца – вернуть согласие и свет в племя.

<sup>5</sup> В данной работе используется широкое понимание термина: тотемизм как система религиозных верований, связанная с культом животных, растений. В тексте поэмы широко использованы зооморфные имена, явления природы.

<sup>6</sup> Как отмечает исследователь А. М. Жульников, «самую многочисленную группу петроглифов Онежского озера составляют изображения водоплавающих птиц. Среди примерно 1300 изображений на Онего имеется около 580 фигур уток, гусей, лебедей... Тотальное преобладание изображений водоплавающих птиц... обусловлено существованием у создателей петроглифов ритуала, в котором данному образу отводилось исключительное место» [2, с. 36].

<sup>7</sup> Этот красивый мотив удачно использован и укрупнён художником постановки. На заднем плане декораций красовалось огромное, во всю стену, полотно, изображавшее пару лебедей, направленных головами друг к другу.

<sup>8</sup> Сравнение двух редакций балета показывает, что автор музыки перерабатывал сценарный план и драматургию балета, переименовывал номера. Изменилось число разделов балета (в первой редакции – IV действия, во второй – III картины), названия номеров (по сравнению с первоначальной редакцией сокращены один из «Ритуальных танцев» № 2, «Траурное шествие» № 15, во второй редакции появились «Ветер» № 2, «Мизансцена» № 16). В статье анализируется вторая редакция балета.

<sup>9</sup> Премьера балета «Скала двух лебедей» состоялась в Финляндии 9 августа 2008 года в городе Савонлинна на фестивале «Российско-карело-финский уик-энд в крепости Олавилинна». В балете были задействованы народный танцевальный коллектив «Кантеле» (балетмейстер И. Зоточкина, солисты ансамбля «Кантеле» О. Смирнова, П. Мехтелев, О. Сафронова, Т. Тойкка, Т. Популова), Симфонический оркестр Карельской государственной филармонии (дирижёр М. Стравинский). В главных ролях выступили солисты Челябинского академического театра оперы и балета О. Шемякина и К. Юганов. Несомненно, сюжет балета, корнями связанный с карельскими и финскими истоками, сыграл свою роль в выборе сочинения для фестиваля.

<sup>10</sup> В настоящее время балет содержит 23 номера.

<sup>11</sup> Напомним, что в поэме Т. Сумманена преобладают два тотемических начала – солнца (или небесных светил) и лебеда. В музыке балета эти тотемы дополнены новыми образами.

<sup>12</sup> Наравне с образом лебеда, этот образ воздушной стихии – многозначный символ. Ветер – сверхъестественное явление, осязаемое, но невидимое (беспредметное). Он связан с миром религиозных представлений, верований древних людей, а также с тотемом лебеда.

<sup>13</sup> Ауру имеет косвенное отношение к тотемическому началу в балете. Он – один из основополагающих героев поэмы, олицетворение стихии света, солнца (автор поэмы называет его «солнцевед»).

## ЛИТЕРАТУРА

1. Гродницкая Н. Ю. Оперы и балеты композиторов Карелии: исторический очерк. – Петрозаводск, 2003.

2. Жульников А. М. Петроглифы Карелии: образ мира и миры образов. – Петрозаводск, 2006.

3. Савватеев Ю. А. Вечные письмена (на скальные изображения Карелии). – Петрозаводск, 2007.

4. Сумманен Т. К. Скала двух лебедей: стихи, поэмы [пер. с фин.]. – М., 1989.

### Екименко Татьяна Сергеевна

кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры теории музыки и композиции  
Петрозаводской государственной консерватории  
им. А. К. Глазунова

