

П. В. ПАВЛОВА

*Уфимская государственная академия искусств
им. Загира Исмагилова***ПРЕТВОРЕНИЕ ТРАДИЦИЙ ЯКУТСКОГО ЭПОСА ОЛОНХО
В ОПЕРЕ «ЗАРЕВО» В. КСЕНОФОНТОВА**

УДК 781.6.082.101.2

Героический эпос олонхо является основой якутской традиционной культуры. Расширяя свои границы, этот жанр проник и в национальную профессиональную музыку. На сюжетах олонхо основаны различные сочинения, начиная с миниатюр и заканчивая крупномасштабными произведениями. Особое место олонхо занимает в театральных жанрах, в частности – в опере.

Фольклорный жанр олонхо идеально подходил в качестве основы для создания национальной оперы, так как грандиозные по масштабам и характеру поэтических образов эпические сказания уже содержали в себе элементы музыкально-театрального действия. Наряду с разговорной речью, в олонхо используется и музыка: все монологи и диалоги многочисленных персонажей поются.

Примечательно, что первая якутская опера М. Жиркова и Г. Литинского «Ньургун Боотур» (1947) написана на сюжет самого известного и любимого публикой эпоса. Впоследствии композиторы неоднократно обращались к мотивам олонхо. Так, оперы «Сыгый Кырынаастыыр» М. Жиркова и Г. Литинского (1947), «Лоокуут и Ньургусун» Г. Григоряна (1959), «Красный шаман» Г. Литинского (1967), «Кудангса Великий» В. Кобкина (2007) основаны на эпических сюжетах.

Жанр олонхо и вопрос его взаимодействия с профессиональной музыкой не раз привлекал исследователей. Эта проблема освещается в работах «От олонхо до профессиональной музыки» Г. Алексеевой [1], «Становление якутской профессиональной музыкальной культуры (1920–1985)» Н. Головнёвой [2], «Якутская музыкальная литература» Н. Головнёвой и З. Кириллиной [3], «Эпос олонхо и якутская опера» Н. Николаевой [5], «Тойук и его претворение в творчестве композиторов Саха (Якутии)» Е. Покидько [7]. Однако вопрос о традициях олонхо в якутской национальной опере в названных трудах рассматривается лишь по отношению к опере-олонхо «Ньургун Боотур», что и побудило к дальнейшему исследованию указанной темы.

Традиции олонхо в оперном жанре проявляются на разных уровнях драматургии произведения: сюжетно-тематическом, сценарном, музыкально-композиционном и интонационном. Они обнаруживаются и в операх, не связанных с конкретным эпическим сюжетом. К числу таких сочинений относится «Зарево» («Са-

рыал»)¹ Владимира Васильевича Ксенофонтова – дипломная работа композитора, окончившего в 1981 году Уфимский государственный институт искусств² (класс профессора З. Исмагилова). Написана опера по поэме Фёдора Даадара «Великое зарево» («Улуу сарыал иннинэ»), текст либретто принадлежит композитору.

Отталкиваясь от жанра литературного источника, Ксенофонтов определил своё произведение как оперу-поэму. Вместе с тем, обращение к национальному сюжету, включающему символику якутских легенд, дополняет оперу признаками якутского эпоса – олонхо. Элементы олонхо присутствуют уже в поэме Даадара. Данное сочинение – яркий пример переосмысления ведущего сюжетного мотива олонхо. Главным героем якутского эпоса преимущественно выступает богатырь – спаситель и защитник своего рода, жителей Среднего мира, от нападений злых чудищ-абаасы из Нижнего мира. В «Сарыале» основной конфликт перенесён на почву социальных отношений, классовой борьбы во время рабовладельческого строя в Якутии. Главным героем является юноша Долгустаан, убежавший в десятилетнем возрасте от жестокого бая Суодала. Теперь его делом становится разгром богачей, освобождение рабов и раздача имения баев бедным. Образ Долгустаана в поэме и опере играет роль, аналогичную герою-богатырю в олонхо.

Возникновение основного конфликта между Долгустааном и Суодалом в опере не показано, это восполняется рассказами названных персонажей. В речитативе Суодаал восхваляет своё властное положение, достигнутое ценой здоровья и жизни рабов. Такое поведение в олонхо характерно для представителей Нижнего мира абаасы, которые всегда превозносят себя, своё могущество и жестокость. Долгустаан в речитативе и арии повествует о своём нелёгком детстве, службе баю Суодалу и жажде мести за всех людей, из-за него пострадавших. Здесь использован интересный приём соединения повествовательной части олонхо (изложение событийного ряда) и прямой речи действующих лиц. Таким образом, с точки зрения структуры олонхо, данные сольные эпизоды имеют бифункциональное значение.

Завязка происходит в лирической линии драматургии – это внезапно вспыхнувшая любовь при встрече Долгустаана с красавицей Ньургустай,

дочерью Суодала. Они относятся к разным социальным слоям и такой брак, разумеется, не будет одобрен её родом. Конфликт усиливается с момента решения отца выдать дочь за богатого старика Сайаамы. Такое осложнение ведущей сюжетной линии дополнительными событиями характерно для якутского эпоса, где героический поход богатыря сопровождается многочисленными приключениями, новыми событиями. Суть дополнительного конфликта также приближает оперу «Сарыал» к драматургическим принципам олонхо, поскольку источником конфликта в эпосе нередко становится женщина.

Развитие дополнительного конфликта включает важное событие – побег Ньургустай из родительского дома с помощью её брата Айаала (в партии этого персонажа композитор обращается к разговорной речи, сохраняя традиции олонхо). Появление новых персонажей замедляет развитие сюжета, что характерно для эпической драматургии олонхо.

В отличие от русских эпических опер в «Сарыале» показ открытого столкновения враждующих сил выносится на сцену, так как в олонхо эпизоды схватки занимают немаловажное место. Как правило, о противоборствах повествуется с мельчайшей детализацией, красочной гиперболизацией. Так, в данной опере переломным моментом становится появление Долгустаана в самый разгар ысыаха – летнего праздника. Он вступает в ожесточённую схватку со слугами баев и побеждает их.

Кульминацией и развязкой всего произведения становится сцена убийства Сайаамы и освобождения Ньургустай «из цепких лап ненавистного богача». Так завершается героический подвиг богатыря Долгустаана, избавившего свой народ от гнёта жестокого бая Суодала и спасшего возлюбленную от печальной участи.

Каждое олонхо начинается с подробного описания картины природы, места действия, повествования о величественной истории мироздания. В опере функцию показа «пространственно-временного фона» выполняют вступления к обеим картинам с авторскими ремарками: «Лето. Издалека видна река Алдан», «Весна. Течёт река Сюлюня». Во вступления включены хоровые номера, названные автором «Хоры птиц», что дополняет и усиливает пейзажное начало.

Опера-поэма Ксенофонтова состоит из двух картин. Композитор не выставляет перед каждой сценой нумерацию, однако фактически строение произведения близко к номерной структуре. В этом также можно видеть родство с олонхо. Правда, олонхосуты не придерживались определённого номерного или сквозного строения сказаний, но, тем не менее, в анализе структуры олонхо «Строптивный Кулун Кулустуур» И. Тимофеева-Теплоухова исследователь А. Решетникова нумерует каждый эпизод произведения [8, с. 225]. Следует отметить, что первая якутская опера «Ньургун Боотур», обозначенная авторами как опера-олонхо, имеет номерную структуру.

Для характеристики персонажей композитор преимущественно использует сольные внутриоперные жанры. Речитативом и арией наделены ведущие персонажи враждующих сторон – Суодал и Долгустаан. Жанр ариозо характеризует Ньургустай. Тем не менее, сюжет предполагает обращение и к традиционным фольклорным жанрам. К их числу относятся песня Долгустаана в стиле бытового пения «дэгэрэн» (I карт.) и ариозо-тойук Ньургустай в стиле высокого эпического пения «дьиэрэтии» (II карт.).

Основным средством создания образной характеристики в олонхо является портретность. В опере-олонхо «Ньургун Боотур» пять песен Ньургуну в совокупности представляют собой монументальный портрет богатыря. Развитие образа героя «Сарыал» – «богатыря» Долгустаана представлено разнообразием внутриоперных жанров в его партии. В арии и песне он представлен как озлобленный, ожесточённый жадой мести зрелый мужчина. А в дуэте и «клятве о любви» он выступает как окрылённый высоким чувством, нежностью и добротой юноша.

Образ красавицы Ньургустай раскрывается в ариозо. Она поёт про свою девичью душу, встревоженную нехорошими предчувствиями. Эта сцена напоминает первую песню Туйаарымы из оперы «Ньургун Боотур», где героиня рассказывает о мучающих её тревожных мыслях.

В музыкальном воплощении сюжета на протяжении всей оперы выдержан один из главных принципов якутского сказания. Как известно, олонхо исполняет один человек – олонхосут, что исключает ансамблевое пение. Возможно, поэтому в опере, кроме хоровых партий, нет одновременного пения даже в ансамблевых эпизодах.

Хор в данной опере характеризует сосуществующие в гармонии образы природы и народа. Так, он появляется во вступлениях к картинам, представляющих собой «Хор птиц». Для усиления изобразительности композитор использует здесь подражание крику кукушки, что идёт от традиций олонхо, где немаловажное место в ходе рассказа занимают звукоподражательные слова. Кукушка в якутском фольклоре является символом тёплого лета, самого благодатного времени года.

В финале хор воспевает торжество справедливости, ликует победу над злом. Функционально эта сцена аналогична национальному круговому танцу осуохай, с сольным запевом и хоровым припевом. Осуохаем, как правило, сопровождается и завершается любой якутский праздник; он включается в олонхо для описания подобных событий (ысыах, свадьба и т. п.).

В музыке олонхо можно усмотреть некоторые черты сквозной драматургии – такие, как лейтхарактеристики, куда относятся неизменный стиль пения, свойственный не только каждой из противоборствующих сил в целом, но и конкретным персонажам³. Ксенофонтов в своём сочинении обращается к характерному для олонхо и оперы методу сквозной драматургии,

расширяющему возможность более точной характеристики действующих лиц.

Главные герои – представители противоборствующих сторон – наделены лейтмотивами. Интонации лейтмотива Долгустаана впервые появляются в партии оркестра, сопровождающего его «речитатив о детстве»⁴. На протяжении оперы тема Долгустаана развивается и трансформируется в зависимости от его внутреннего состояния. Так, в сценах схватки лейтмотив приобретает массивность, мощь, звучит forte, в низком регистре с октавными дублировками. В сценах с Ньургустай лейтмотив исполняется в верхнем регистре, унисонном изложении, передавая нежность и теплоту чувств Долгустаана. Подобный процесс преобразования исходного тематического материала типичен для оперной драматургии. Вместе с тем, как замечают Н. Пейко и И. Штейнман, аналогичные процессы наблюдаются в олонхо: «Мотив не даётся статично, а изменяется в соответствии с состоянием героя» [6, с. 86]. Существенное значение приобретает лейтмотив любви. Он сопровождает Ньургустай на протяжении всего произведения, до финальной сцены, где звучит торжественно, ликующе. Два представителя негативных сил обрисованы единым лейтмотивом баев. Он звучит неизменно в партии оркестра, показывая статичность образов. Низкий регистр и октавное изложение передают угрожающий, властный характер персонажей. Лейтмотивная система в опере «Сарыал» даёт яркие обрисовки героев, раскрывает их внутреннее состояние.

Кроме того, она скрепляет музыкальную ткань, что подчёркивает логичность и цельность архитектоники оперы.

На интонационно-тематическом уровне произведения явное влияние олонхо прослеживается в использовании характерных типов мелодики в стиле «дэгэрэн» и «дьиэрэтии». В ариозо-тойук Ньургустай встречается характерный для «дьиэрэтии» «раскрывающийся лад». Автор этого термина Г. Григорян пишет: «Часто якутский певец, начиная песню в ладу с узким диапазоном, по ходу её исполнения как бы “раскрывает” лад, расширяя его до большого диапазона» (цит. по: [8, с. 16]). В ариозо-тойук Ньургустай лад постепенно расширяется с малой терции до уменьшённой ундецимы.

При создании «Сарыала» композитор не преследовал цели придерживаться традиций олонхо. Многие принципы олонхо диктовал литературный источник, его замысел, особенности развития конфликта. Но автор оперы ещё более усиливает традиции величественных сказаний как на сценарном, так и на музыкально-композиционном и интонационном уровнях. В результате традиции якутского героического эпоса олонхо обнаруживаются на всех вышеуказанных уровнях драматургии оперы «Зарево» («Сарыал») В. Ксенофонтова. Претворение традиций олонхо в произведении, созданном на основе компактного, по сравнению с монументальными эпическими сказаниями, жанра поэмы, при опоре на современный, не заимствованный из эпоса сюжет, – это новое слово в якутской опере.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Поставлена в Якутском государственном театре оперы и балета (1991, концертное исполнение).

² Ныне – Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исмагилова.

³ Подобные средства сквозного развития музыкальных

образов олонхо, интонационные арки, скрепляющие композицию этого жанра, выявил исследователь М. Жирков (см. об этом: [8, с. 14]).

⁴ Пометка автора в рукописном клави́ре.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева Г. Г. От фольклора до профессиональной музыки. – Якутск: Бичик, 1994.

2. Головнёва Н. И. Становление якутской профессиональной музыкальной культуры (1920–1985). – Новосибирск, 1994.

3. Головнёва Н. И., Кириллина З. И. Якутская музыкальная литература: учеб. пособие. – Якутск: Бичик, 1994.

4. Ларионова А. С. Проблемы взаимодействия музыки и слова в якутском дьиэрэтии ырыа: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Новосибирск, 2005.

5. Николаева Н. Н. Эпос олонхо и якутская опера. – Якутск, 1993.

6. Пейко Н. И., Штейнман И. А. О музыке якутов // Сов. музыка. – 1940. – № 2. – С. 84–90.

7. Покидько Е. Б. Тойук и его претворение в творчестве композиторов Саха (Якутии): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Новосибирск, 2001.

8. Решетникова А. П. Фонд сюжетных мотивов и музыка олонхо в этнографическом контексте. – Якутск: Бичик, 2005.

Павлова Полина Васильевна

аспирантка кафедры истории музыки
Уфимской государственной академии искусств
им. Загира Исмагилова

