



Title	К вопросу о бурятском балете «Красавица Ангара»
Author(s)	Накамура, Тадаши
Citation	Acta Slavica Iaponica, 46(1), 85-105
Issue Date	2025
DOI	https://doi.org/10.14943/ASI.46-1.85
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/99138
Type	departmental bulletin paper
File Information	05_Acta46-1_Nakamura.pdf



К вопросу о бурятском балете «Красавица Ангара»

ТАДАШИ НАКАМУРА

ВВЕДЕНИЕ

Главным объектом данной статьи является балет «Красавица Ангара», который с премьеры в январе 1959 года до сих пор считается классикой бурятского балета и входит в репертуар Бурятского государственного ордена Ленина академического театра оперы и балета имени народного артиста СССР Гомбо Цыдынжапова в городе Улан-Удэ. Фабула «Красавицы Ангара» сказочна и основана на старинных легендах бурят. Этот балет был создан советской и бурятской художественной интеллигенцией под руководством правительства Бурятской АССР, главным образом, для того, чтобы показать его на «Декаде бурятского искусства и литературы в Москве», которая состоялась в столице СССР с 27-го ноября по 8-е декабря того же 1959 года. Например, в монографии об истории бурятской музыки и театра сообщается: «Драматург Н. Балдано ввел в него мотивы различных легенд, подчинив их основной сюжетной линии. Работа над либретто шла долго, оно не раз обсуждалось художественным советом Бурятского театра оперы и балета, коллегией Министерства культуры Бурятской АССР. Усилия были направлены на то, чтобы сделать либретто более зрелищным и одновременно действенным и логичным».¹ «Красавица Ангара» была не только художественным произведением, но и одним из звеньев большого проекта, преследующего разнообразные цели, не исключая и политические.

Несмотря на это, в данном балете четко наблюдаются как стремление к норме, опеределенной центром советского режима, так и элементы, с этой нормой не совпадающие. Для выяснения этого следует обратить внимание не только на само произведение, но и на ситуацию вокруг него в целом. Перед тем, как подробно остановиться на художественных особенностях этого балета, необходимо провести анализ особенностей данной декады в целом вместе с обзором культурной жизни того периода, стимулировавшей организацию подобных проектов.

Наша методика при анализе балета «Красавица Ангара» и условий, в которых он был создан, будет, с одной стороны, основана на идеях ориентализма и постколониализма. В данном балете, подготовленном усилиями художественной интеллигенции и политического руководства Бурятии (*периферии*) для столичных зрителей обнаруживается немало элементов, которые можно считать воплощением стандартов *центра*.

1 Кунцын О.И. Музыка советской Бурятии. М., 1990. С. 91.

Несомненным является тот факт, что в «Красавицу Ангара» введено множество национальных элементов, которые, однако, функционируют в рамках советского официального балета, основанного на принципах европейского классического стиля. Как указывает Е. Пирс,² расцвет культур национальностей на *периферии* был проектом *центра* империи, называющейся Советским Союзом.

С другой же стороны, как это будет показано в заключительной части статьи, нам нельзя упускать из вида и тот факт, что этот балет, сознательно или несознательно, был создан таким образом, что отрицательные персонажи выглядят более привлекательными для зрителей, чем положительные герои. Для того, чтобы описать подобные многогранные отношения между стандартами центра и ценностями периферии, возможно, уместна была бы, например, теория *диалога* советского литературоведа и мыслителя Михаила Бахтина. При этом, однако, нам следует принять во внимание то обстоятельство, что бахтинский диалог имеет тенденцию к представлению некоего равноправия между доминантой и подчиненными ей элементами, что четко проявляется в идее диалога автора с его героями в «Проблемах поэтики Достоевского».³ Это стремление Бахтина отражает его метафизическое мировоззрение, опирающееся на «языковой онтологизм».⁴ Таким образом, прямое применение бахтинского диалога к реальным условиям Советского Союза второй половины 1950-х годов не может не свестись к иллюзорному представлению равенства *центра* (автора) и *периферии* (героев).

Если дать краткую характеристику использованной нами методики, то ее можно было бы назвать попыткой обнаружить в «Красавице Ангаре» результаты *диалога* между *центром* и *периферией* в условиях плюралистической и строгой иерархии, как внутри балета, так и вокруг него. Для достижения целей статьи нами будет использовано максимально возможное количество фактологической информации периода создания балета.

«Советская многонациональная культура» и национальные декады

В конце 1950-х и начале 1960-х годов в Советском Союзе часто организовывались так называемые «Декады национального искусства и литературы». Насколько известно автору статьи, в 1958 году были проведены декады

2 Eleanor Peers, "Soviet Kul'tura in Post-Soviet Identification: The Aesthetics of Ethnicity in Sakha (Yakutia)," in Joachim Otto Habeck, ed., *Lifestyle in Siberia and the Russian North* (Cambridge: Open Book Publishers, 2019), pp. 284–285.

3 Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т. 6. М., 2002. С. 5–300.

4 Об этом см.: Thomas Seifrid, *The Word Made Self: Russian Writings on Language, 1860–1930* (Ithaca: Cornell University Press, 2005).

национального искусства Якутии, Казахстана, Киргизии; в 1959 году — Узбекистана, Азербайджана и Бурятии; в 1960 году — Молдавии, Северной Осетии и т. д.

На такие частые проведения национальных декад в Москве, разумеется, оказывала влияние политика «советской многонациональной культуры» КПСС и правительства Хрущева, при которой русский народ считался «старшим братом среди равных советских народов». Как известно, это была уже вторая волна подобных декад: первая пришлась на вторую половину 1930-х годов во время правления Сталина.

Как бы заменяя известное определение советской культуры Сталиным как «национальной по форме и социалистической по содержанию», лозунг «сближение и слияние народов» стал часто появляться в периодике примерно с 1962 года.⁵ В статье, помещенной в выпуске газеты «Правда» от 8-го декабря 1959 года, обнаруживается типичный пример того, как описывалась и оценивалась «советская многонациональная культура» в переходное время от старого сталинского лозунга к новому. Основное содержание статьи было следующим:

1) Отголосок сталинского определения еще ощущается и в этой статье: «Национальные культуры, столь различные по языку, по своеобразию художественных приемов освоения действительности, местным обычаям, роднит социалистическое содержание, объединяет великая идея строительства коммунизма, идея пролетарского интернационализма и дружбы народов».⁶

2) Такая культура не может состояться в западных странах, которые, основываясь на капиталистическом принципе, игнорируют национальное начало: «В зарубежной реакционной культуре все явственнее проявляются маразм, уход от реальной действительности, проповедь мистики, ненависть ко всему здоровому, прогрессивному. Буржуазные теоретики ратуют за безнациональную, космополитическую культуру, проникнутую духом ненависти к человеку, гуманизму».

3) Многонациональная культура является одним из доказательств превосходства социализма и советская власть прилагает все усилия для ее расцвета: «Коммунистическая партия, Советское правительство [...] делают все для того, чтобы всемерно развивалась и процветала многонациональная социалистическая культура нашей Родины»; «Социалистический строй создает основу не только для полного расцвета художественного творчества каждого, большого и малого народа, но и сближает нации, их культуры и тем самым ускоряет духовный прогресс человечества. Национальные культуры в нашей стране развиваются не изолированно, а во взаимодействии друг с другом».

5 ТАНАКА Кацухико 田中克彦. Генго кара мита миндзоку то кокка 言語からみた民族と国家 [Национальность и государство с точки зрения языка]. Токио, 2001. С. 164.

6 Прочитированные по: [Аноним]. Советская многонациональная культура // Правда. 8. 12. 1959. Последующие цитаты также из данного номера.

4) В статье рядом с описаниями, опирающимися на определение Сталина, мы находим выражения, предвещающие лозунг 1960-х годов о «сближении и слиянии народов», что, по утверждению авторов, уже осуществляется через культурный обмен между советскими национальностями: «Организуются взаимные гастролы национальных театров, хоровых и танцевальных коллективов. Социалистическое искусство одного народа находит дорогу к сердцу другого народа. Хор Эстонской ССР с большим удовольствием слушают украинцы и белорусы, грузинскому ансамблю песни и танца восторженно рукоплещут в Армении и Азербайджане. Лучшие национальные коллективы показывают свое искусство со сцены Кремлевского театра в Москве. Тесное содружество между нашими народами в области культуры — это замечательное явление. Оно сближает трудящихся разных национальностей, помогает воспитанию высоких эстетических вкусов, вдохновляет их на новые трудовые подвиги во имя коммунизма».

Очевидно, что подчеркнутое предложение в приведенной выше цитате прямо указывает на ряд декад, которые определялись как важный и необходимый проект для реализации идеи «советской многонациональной культуры». Одновременно с этим, необходимо отметить, что в то время еще не было достигнуто единства мнений о том, как адаптировать национальные элементы к новому творчеству. Например, публикации в журнале «Советская музыка», почти без пропусков помещавшем рецензии о декадах и подобных им проектах⁷ и активно стремившемся к образованию многонациональности в области музыки и театра, говорят о том, что даже в период проведения многочисленных национальных декад в Москве все еще допускалась возможность проведения дебатов по проблеме «национального в музыке».

7 И.А. Итоги фестиваля [О Всесоюзном фестивале театра и музыки, посвященном 40-летию Великого Октября в конце 1957 г.] // Советская музыка. 1958. № 2. С. 154–156; *Фере Вл.* Расцвет Киргизской музыки // Там же. 1958. № 10. С. 21–24; *Кельберг А.* Перед декадой казахского искусства // Там же. 1958. № 11. С. 115–116; *Ряузов С.* Киргизский оперный театр // Там же. 1958. № 12. С. 60–65; [Аноним]. Декада киргизского искусства и литературы // Там же. С. 144–145; *Түлебаев М.* Мысли о казахской музыке // Там же. 1959. № 2. С. 53–57; *Виноградов В.* Под впечатлением от прошедшей декады // Там же. С. 58–61; *Леонов А.* На спектаклях казахского театра // Там же. С. 62–67; *Шантырь Г.* Симфоническая музыка Казахстана // Там же. С. 68–69; *Поляновский Г.* Казахская капелла // Там же. С. 71–73; *Мухамедов С.* (Зам. Министра культуры Узбекской ССР). Декада узбекского искусства // Там же. С. 203–204; [Аноним]. К итогам узбекской декады // Там же. 1959. № 4. С. 199–200; [Аноним]. К итогам Азербайджанской декады // Там же. 1959. № 7. С. 200–201; *Шахназарова Н.* Заметки об азербайджанской декаде // Там же. 1959. № 8. С. 99–106; [Аноним]. Смотр молдавского искусства // Там же. 1960. № 7. С. 200; *Рабинович Д.* Молдавские опера и балет // Там же. 1960. № 8. С. 110–118; *Бернандт Гр.* «Эгле, королева ужей» // Там же. С. 118–120; [Аноним]. Декада северо-осетинского искусства // Там же. 1960. № 10. С. 202; *Поляновский Г.* Декада северо-осетинского искусства // Там же. 1960. № 11. С. 135–137 и др.

В этом отношении особенно интересной является публикация протокола Всесоюзного музыковедческого пленума, проходившего в конце 1958 г. в Киеве, в журнале «Советская музыка» № 3 и № 4 за 1959 год. На этом пленуме возникла горячая дискуссия по вопросу «национальности в музыке», поводом для которого стал доклад украинского музыковеда В. Довженко «О состоянии музыкальной критики на Украине». В своем докладе он высоко оценивал украинских фольклористов, которые собирали украинские народные песни, и украинскую музыкальную критику, которая «активно помогала композиторам в их обращении к революционной тематике, к теме труда», но сожалел о том, что «некоторые программные сочинения, связанные с национальной тематикой, иногда оказывались недостаточно доступными из-за переусложненности музыкального языка, из-за влияния модернизма».⁸ Намекая на свое несогласие в отношении адаптации элементов национальной музыки к современному стилю, В. Довженко даже объявил, что «наши слушатели собираются в залы не для того, чтобы любоваться неповторимой индивидуальностью композитора».⁹ Он настаивал на том, что современные композиторы должны уважительно относиться к оригинальным элементам в национальной музыке и стремиться к творчеству, покорному национальной традиции.

В ходе пленума одно за другим раздавались высказывания, критиковавшие доклад В. Довженко: «Трудно согласиться с докладчиком, когда он ратует за некий отвлеченный, неразвивающийся красивый стиль, за благозвучные на все времена гармонии»¹⁰; «Пытаясь доказать неизменность национальной формы, [...] В. Довженко допускает произвольную трактовку одного из краеугольных положений диалектического материализма»¹¹ и т. п. Советские композиторы должны не только сохранять национальные элементы и, подражая оригиналу, использовать их в своем творчестве, но и развивать их, адаптировать традицию с современной точки зрения («Под этим словом [цитатность] нередко понимают не только механическое, пассивное использование подлинной народной песни, но и активное ее творческое развитие»¹²; «за широкое понимание традиций, против пассивного подражательства»)¹³. «Что это за неподвижность эстетики при общем движении в области экономической, политической и культурной жизни народа?»¹⁴ Национальность не только неподвижна, не

8 [Аноним]. О современности языка и национальной форме (Дискуссия на Всесоюзном музыковедческом пленуме в Киеве) // Советская музыка. 1959. № 3. С. 80.

9 Там же. С. 84.

10 Там же. С. 82.

11 [Аноним]. О современности языка и национальной форме (Дискуссия на Всесоюзном музыковедческом пленуме в Киеве) (окончание) // Советская музыка. 1959. № 4. С. 76.

12 Там же. № 3. С. 83.

13 Там же. № 4. С. 76–77.

14 Там же. № 3. С. 84.

просто меняется, но именно развивается по законам диалектического материализма. «Применение национальных и традиционных элементов к современному стилю — это не их искажение, а их творческое развитие и обогащает саму национальную культуру» — вот такой была общая атмосфера в зале киевского пленума. Протокол по итогам пленума сообщал следующее: «На нашей дискуссии центральное место заняла проблема национального в искусстве. Обсуждение этой важной проблемы было плодотворным. Несомненно, русские, украинские, белорусские, молдавские композиторы будут и дальше всемерно развивать свою национальную музыку; в то же время глубокое приобщение к другим братским музыкальным культурам может лишь способствовать их творческим успехам. Здесь необходима большая широта взглядов, большая смелость. Будучи страстными и убежденными патриотами своей родной национальной музыкальной культуры, все мы являемся последователями пролетарского интернационализма, верность которому завещал нам наш учитель В.И. Ленин».¹⁵

В следующем выпуске № 5 журнала «Советская музыка» была помещена обобщающая эту проблему статья. В отличие от западной модернистской музыки, которая «в силу своего разрыва с демократическими основами национальной культуры, лишена национального стиля — она космополитична»,¹⁶ «музыкальное искусство народов СССР, ставшее в последние десятилетия социалистическим по содержанию, сохраняет живую преемственность с музыкой прошлого в силу своего национального своеобразия, запечатленного, в первую очередь, в исторически развивающемся художественном стиле».¹⁷ Национальный стиль — не неизменный, а «исторически развивается и отнюдь не теряет своей специфики, — наоборот, он укрепляется, творчески воспринимает (в соответствии со своими самобытными традициями) особенности стиля других национальностей. В итоге национальный стиль музыки мужает и выходит на арену мировой музыкальной культуры как самобытное художественное явление».¹⁸

Считается, что общий тон изложения в журнале «Советская музыка» отражал официальный курс партии и правительства СССР в тот период. При этом, однако, все еще прослеживались неприятие адаптации национальных элементов к современному стилю и стремление к сохранению их оригинального стиля. В статье в выпуске № 6 за 1960 год того же журнала о национальных декадах говорилось: «Такая односторонность бывает весьма прямолинейной, как, например, при оценке произведений, показанных

¹⁵ Там же. № 4. С. 79.

¹⁶ Скребков С. О национальном своеобразии в советской музыке // Советская музыка. 1959. № 5. С. 9.

¹⁷ Там же. С. 9.

¹⁸ Там же. С. 11.

на национальных декадах: строгий и деловой разбор достижений и недостатков часто подменяется бесконечным умилением по поводу успехов музыкальной культуры народов, до революции не знавших музыкального профессионализма. Подобные оценки, понятные и в какой-то мере закономерные на первом этапе развития профессионального искусства, в дальнейшем становятся не стимулом, а тормозом развития национальной музыки».¹⁹

Конкретное содержание «национального по форме» искусства в сталинском лозунге многократно становилось важной темой научных и эстетических обсуждений среди причастных к литературе и искусству в национальных регионах, потому что определение лозунга было довольно туманным.²⁰ Дискуссия по этой теме все еще продолжалась и при режиме Хрущева. Такова была атмосфера «советской национальной культуры», в которой Бурятская АССР готовила и проводила свою национальную декаду.

Декада бурятского искусства и литературы в Москве

В статьях советских журналов и газет в конце 1959 года и начале 1960 года мы находим упоминания о таких мероприятиях «Бурятской декады», как «большая книжная выставка, где будет представлено более тысячи книг бурятских писателей» в Библиотеке им. Ленина, «творческая дискуссия на тему «Бурятская советская литература в многонациональной семье советских литератур» в Центральном доме литераторов, «выставка бурятского изобразительного, народно-прикладного, театрально-декоративного искусства», в которой бурятские «художники представляли свыше 500 произведений, и среди них картины: «В степях Бурятии», «Родная столица», «Дояр», «Баян тала» («Богатая степь»), «В родной колхоз», «Ткачиха», «Судостроители», «Будни Байкала»,²¹ «дискуссия о современной бурятской поэзии и драматургии» в Союзе писателей РСФСР,²² «выставка с национальными музыкальными инструментами, сделанными мастером Б. Дугаровым»,²³ концерт бурятского государственного ансамбля песни и танца²⁴ и т. д.

Но нет сомнения в том, что главное внимание присутствовавших на разнообразных мероприятиях «Бурятской декады» было обращено к

19 Шахназарова Н. О национальном своеобразии музыки // Советская музыка. 1960. № 6. С. 29.

20 Maria Tagangaeva, "Socialist in Content, National in Form": The Making of Soviet National Art and the Case of Buryatia," *Nationalities Papers* 45, no. 3 (2017), pp. 397–398.

21 Цыремпилов Д. Бурятия показывает свое искусство // Известия. 27. 11. 1959.

22 Полушин И. Разговор о поэзии // Известия. 4. 12. 1959.

23 Анонимная статья без названия с фотографией В. Шитикова // Правда. 25. 11. 1959.

24 Анисимов Г. Народный ансамбль // Правда. 2. 12. 1959.

спектаклям: постановкам Бурятского театра драмы «Горе от ума» А.С. Грибоедова на бурятском языке, «Барометр показывает бурю» Д. Батожабая, «Ровесники» Б. Пурбуева, «Хитрый Бадамшу» Ц. Шагжина и «Тайфун» Цао Юя, а также к постановкам Русского драматического театра (русско-язычный театр) «Василиса Мелентьева» А. Островского и «Сквозь грозы» И. Кычакова.²⁵ Самое же большое внимание зрителей и критиков во время Декады привлекли постановки Бурятского театра оперы и балета.

Театр оперы и балета в Декаде показал четыре постановки. Балет «Красавица Ангара», о котором речь пойдет позже, был одним из них. Также был показан еще один балет «Во имя Любви», в котором была изображена чистая любовь простой девушки-кочевницы Сэсэг к молодому охотнику Зоригто, борьба Зоригто и его товарищей против злого феодала (нойона), который был сражен красотой Сэсэг и закрыл ее в своем дворце, победа Зоригто над феодалом и спасение Сэсэг, и в концовке — трагическая гибель героини, которая защитила Зоригто от стрелы, выпущенной выжившими слугами феодала.²⁶ Балетмейстер «М. Заславский» тщательно разработал массовые сцены, широко используя приемы бурятского танцевального фольклора. Особенное впечатление производили жизнерадостный ёхор [...] и танец шаманов — блестящий образец воспроизведения экстатического характера древнего обрядового действия-колдовства».²⁷

Опера «Побратимы» была создана в память о «300-летию добровольного вхождения Бурятии в состав Российского государства»²⁸ и «отражает подлинные исторические события, относящиеся к началу XVIII в.: в Москву являются посланцы бурятского народа, которые просят заступничества у Петра Великого, защиты от набегов и власти жестоких нойонов. Центральный драматургический мотив оперы — борьба мирных охотников-бурят против феодалов-нойонов, стремление бурятского народа к дружбе и соединению с Россией».²⁹ В опере есть сцена, в которой Петр Первый показывает обратившейся с ходатайством группе из Бурятии Красную площадь, Кремль и Храм Василия Блаженного.

25 Гаевский В. Поэзия искренности // Театр. 1960. № 3. С. 100–103.

26 По: Куницын О.И. Музыкальный театр Бурятии. Улан-Удэ, 1988. С. 48–49.

27 Куницын. Музыкальный театр Бурятии. С. 49.

28 Хахалов А (Первый секретарь Бурятского обкома КПСС). Расцветает культура бурятского народа // Правда. 27. 11. 1959. Кстати, 300-летие «добровольного» вхождения бурят в Россию праздновали неоднократно в Бурятии в 1959 году. См.: Justine Buck Quijada, *Buddhists, Shamans, and Soviets: Rituals of History in Post-Soviet Buryatia* (New York: Oxford University Press, 2019), p. 96.

29 Максимова Е. Бурятские спектакли в Москве // Советская музыка. 1960. № 2. С. 113.



[ф.1] Сцена из оперы «Побратимы». Огонек. 1959. № 48. С. 20.

В концовке бурятский народ вместе с казаками, отправленными Петром Первым, побеждает феодалов и свержает их власть. В этой опере были использованы два языка — русский и бурятский.³⁰

Кроме этого, была представлена еще одна опера «Князь Игорь» А. Бородина, которая не являлась оригинальной. В газетах и журналах критики единогласно дали ей положительную оценку, в частности, «Половецким пляскам», представленным коллективом Бурятского театра оперы и балета: «коллектив успешно преодолел трудности, связанные с воплощением этого произведения. Прекрасное исполнение центральных партий и особенно Кончака (Л. Линховоин), хорошее звучание оркестра и хора, отлично исполненные половецкие пляски — все это свидетельствует о высокой музыкально-сценической культуре театра»³¹; «Начнем с самых ярких. Одно из них, безусловно, половецкие пляски из оперы «Князь Игорь»».³²

В итоге, основными направлениями «Декады бурятского искусства и литературы в Москве» стали следующие идеи: 1) восхваление дружбы бурят с русскими; 2) выражение уважения и благодарности бурятского народа русскому; 3) усвоение бурятами ценностей и критериев центра. Эти идеи четко проявляются и в высказываниях руководителей Бурятской АССР, опубликованных в начале Декады.

Первый секретарь Бурятского обкома КПСС А. Хахалов писал в статье, помещенной в «Правде»: «В результате последовательного осуществления

30 Шантырь Г. Музыкальный театр Бурятии // Музыкальная жизнь. 1959. № 24. С. 4.

31 Шантырь. Музыкальный театр Бурятии. С. 4.

32 Гаевский. Поэзия искренности. С. 99.

ленинской национальной политики в нашем крае произошли за годы Советской власти глубочайшие политические, экономические и культурные преобразования»; «Бурятский народ, как и все народы, вечно будет признателен родной Коммунистической партии и своему старшему брату — великому русскому народу за свободную и счастливую жизнь. В одном строю со всеми советскими людьми, равный среди равных, участвует бурятский народ в строительстве коммунизма»; «Центральная тема нашего искусства — это дружба народов. Такое направление полностью отвечает исторически сложившимся отношениям между русскими и бурятами. В этом году, как светлый и радостный праздник, трудящимися республики было отмечено трехсотлетие добровольного вхождения Бурятии в состав Российского государства».³³

Председатель президиума Верховного совета Бурятской АССР Д. Цыремпилон об опере «Побратимы» высказывается следующим образом: «В этом самобытном произведении воспето добровольное вхождение Бурятии в состав Российского государства. Русские мелодии в опере органически сливаются с песнями раздольных бурятских степей».³⁴ По вышеуказанному третьему направлению ответственный секретарь Союза писателей Бурятии Ц. Дамдинжапов совсем открыто заявляет: «Декада в Москве явится серьезным экзаменом на зрелость нашей литературы и искусства».³⁵

Как уже было указано выше, бурятская сторона предварительно провела тщательную подготовку к Декаде, что, по всей вероятности, было связано с геополитической ситуацией вокруг Бурятии того времени: республика только что (в июле 1958 года) была переименована из «Бурят-Монгольской АССР» в «Бурятскую АССР». Считается, что данное переименование было своего рода контрмерой против того, что в марте того же 1958 года КНР остановила процесс кириллизации письменности в автономном районе Внутренней Монголии. Вероятно, на это оказывали влияние напряженные отношения между СССР и КНР, хотя в тот период еще не такие острые.³⁶

33 Хахалов. Расцветает культура бурятского народа. Хахалов, будучи первым секретарем компартии республики в 1951–60 годах, в отличие от предшественника А. Кудрявцева, строго отвергавшего «буржуазный национализм», гибко относился к национальному элементу в культуре, в частности, в период после смерти Сталина. См.: Melissa A. Chakars, "Buryat Literature as a Political and Cultural Institution from the 1950s to the 1970s," *Inner Asia* 11, no. 1 (2009), pp. 54–55.

34 Цыремпилон. Бурятия показывает свое искусство.

35 Дамдинжапов Ц. Экзамен на зрелость // Литература и жизнь. 15. 11. 1959.

36 САКАМОТО Корэтада 坂本是忠. Чусокан ни окэру монгору но чии 中ソ間におけるモンゴルの地位 [Положение Монголии между Китаем и Советским Союзом] // Чутоку о мегуру коккё фунсо 中国をめぐる国境紛争 [Пограничные конфликты вокруг Китая]. Токио, 1967. С. 122–124.

Такие меры официальных властей КНР и СССР, должно быть, задевали национальные чувства, по крайней мере, части жителей Бурятии, МНР и Внутренней Монголии, потому что означали ликвидацию возможности сближения трех этих регионов. На самом деле, по вопросу переименования АССР «все было решено за спиной депутатов, за спиной [...] народа, трудящихся республики».³⁷ А среди деятелей, активно продвигавших переименование республики мы находим лиц, которые были причастны к Декаде: Н. Балдано (автор либретто «Красавицы Ангары» и депутат Верховного Совета Республики), Д. Цыремпилов (председатель Президиума Верховного совета и член политбюро обкома КПСС), А. Хахалов (первый секретарь Бурятского обкома КПСС) и др.³⁸ Для них Декада была не чем иным, как проектом для занятия республикой прочного места в рамках СССР, отграничив ее от МНР и китайской Внутренней Монголии. При таких деликатных обстоятельствах руководство и художественная интеллигенция Бурятии с большой осторожностью подходила к процессу подготовки «Бурятской декады» в Москве.

В последний день «Бурятской декады», 8-го декабря, в филиале Большого театра СССР в Москве был устроен Заключительный концерт, о содержании которого газеты «Правда» и «Известия» на следующий день подробно сообщали: 1) «Занавес поднимается – на сцене стоят люди в традиционных одеждах на фоне изображения озера Байкал. Слышится мелодия песни «Славное море – священный Байкал». 2) «Начиная концерт, посланцы бурятского народа свое первое слово обращают к своему старшему русскому брату, который еще в далекие времена сердечно принял их предков в свою семью и помог им найти дорогу к новой жизни». 3) Ёхор и индийские танцы. 4) Адажио из «Красавицы Ангары». Песни старообрядцев. 5) Изображение на фоне превращается в летний пейзаж и на сцену выходят люди во фраках. 6) Соло из оперы «Фауст». Декламация стихотворения бурятского поэта Николая Дамдинова «Русскому народу». Кантата бурятского композитора Баудоржи Ямпилова «Привет Москве». 7) Финал: на сцену поднимается памятник Ленину, над которым развевается красное знамя, звучит хор Жигжита Батуева «Песни о партии».³⁹

37 Вернуть название «Бурят-Монголия». Улан-Удэ, 1998. С. 12.

38 Вернуть название «Бурят-Монголия». С. 12–18.

39 По: [Аноним]. Поет Бурятия // Известия. 9. 12. 1959; Балдаев К. Искусство возрожденного народа: Заключительный концерт декады бурятского искусства и литературы в Москве // Правда. 9. 12. 1959.



[ф.2] Финал с заключительного концерта. Известия. 9. 12. 1959.

Заключительный концерт был проникнут тем же духом, что и вся Декада: подчеркивание добровольного воссоединения и дружбы бурятского народа со старшим братом — русским народом в условиях интернационализма и социализма.⁴⁰ Усвоение бурятами ценностей и взгляда центра вело к тому, что они даже принимают на себя роль всего Востока: иначе почему на заключительном концерте Бурятской декады вместе с ёхором показаны индийские танцы? Если принять во внимание и особый успех «Половецких плясок» из оперы «Князь Игорь» — «пробного камня русского ориентализма»,⁴¹ нет сомнения в том, что и у рядовых московских зрителей сложились аналогичные взгляды.

Можно сказать, что и Кремль, в общем, очень одобрительно отозвался на усилия Бурятии, которая лишилась определения «монгольская» в своем официальном названии: на Заклучительном концерте присутствовали ведущие члены Политбюро ЦК КПСС: Л.И. Брежнев, К.Е. Ворошилов, А.И. Микоян, М.А. Суслов, А.Н. Косыгин и другие.⁴² В тот день на

40 В концовке оперы «Побратимы» представители бурятского народа и казаки, посланные Петром Первым, после победы над феодалами берут в руки один канат и запевают общую песню.

41 Marina Frolova-Walker, "National in Form, Socialist in Content": Musical Nation-Building in the Soviet Republics," *Journal of the American Musicological Society* 51, no. 2 (Summer, 1998), p. 361.

42 В день заключительного концерта бурятской декады первый секретарь КПСС Н. Хрущев посещал Венгрию.

первой странице «Правды» была помещена уже упомянутая ранее статья «Советская многонациональная культура», в которой «Бурятская декада» освещается как блестящий пример правильности культурной политики СССР: «Декада бурятского искусства и литературы в Москве показала, что больших успехов в культурном строительстве добился в прошлом отсталый бурятский народ. В республике давно ликвидирована неграмотность, выросли свои писатели, художники, композиторы. В Бурятской АССР действует несколько театров, создано много коллективов художественной самодеятельности. Книги бурятских писателей выходят не только в местном издательстве, но и в Москве, в столицах союзных республик. И у тех народов Советского Союза, культура которых сложилась давно, в наше время ярче засверкали краски искусства, потому что ярче стала жизнь, выросло много новых свежих дарований».⁴³

БАЛЕТ «КРАСАВИЦА АНГАРА» И ЕГО АВТОРЫ

Балет «Красавица Ангара» был гвоздем программы «Бурятской декады». Фабула балета такова: «Юная красавица Ангара, дочь старого Байкала и смелый юноша Енисей любят друг друга. Соперник Енисея, злой Черный Вихрь, которому тоже нравится Ангара [...], хитростью и силой пытается завладеть красавицей, но в честном поединке побеждает Енисей. Байкал благословляет влюбленных, народ славит союз Ангары и Енисея — двух великих сибирских рек».⁴⁴

Как уже было упомянуто, эта фабула основана на местной бурятской легенде. В процессе анализа содержания важными представляются изменения, внесенные в легенду в ходе подготовки балета, из которых самое главное — образ соперника Енисея. В оригинальной легенде это старый богач Иркут, а в балете — Черный Вихрь, молодой предводитель злых духов, который в легенде вовсе отсутствует и специально создан для балета. Черный Вихрь либо стреляет стрелой в Енисея, мирно разговаривающего с Ангарой, либо пробует добиться любви Ангары посредством превращения в Енисея. В концовке балета Енисей побеждает его. Черный Вихрь навлекает на себя гнев Байкала и повергается в пучину озера вместе со своими злыми духами.

Первоначальный вариант либретто «Красавицы Ангары» написал бурятский писатель и драматург Намжил Балдано (1907–1984). Он родился в Верхнеудинском уезде в семье крестьянина-середняка. Он учился в церковно-приходской школе, а после окончания Гражданской войны в Сибири активно занимался ликвидацией неграмотности и в 1924 году вступил в комсомол. В 1925 году Н. Балдано отправился на учебу на рабфак при Иркутском госуниверситете, но вынужден был отказаться от продолжения учебы из-за скудного запаса знаний и вернуться в

43 [Аноним.] Советская многонациональная культура.

44 Куницын. Музыкальный театр Бурятии. С. 49–50.

Верхнеудинск (нынешний г. Улан-Удэ). В 1928 году он сотрудничал со съемочной группой фильма В.И. Пудовкина «Потомок Чингисхана» и решил стать актером. С 1929 года он начал работать в качестве актера, режиссера и драматурга в Театральной студии Дома национального искусства, только что созданной в Верхнеудинске, и постепенно стал занимать руководящие посты в бурятских драматических и музыкально-драматических театрах. В 1954–1965 гг. он являлся председателем Правления Союза писателей Бурятской АССР.⁴⁵

План либретто Н. Балдано был представлен к обсуждению перед Художественным советом Бурятского театра оперы и балета и коллегией правительства АССР, но даже окончательная версия либретто получила довольно прохладную оценку в советской периодике: «это в целом удачное либретто имеет слабые стороны. В нем не всегда присутствует должная целеустремленность, динамика в развитии сюжета. Содержание балета исчерпывается раньше, чем опускается занавес. Отсюда — повторяемость ситуаций, вялость драматургии»⁴⁶; «либретто не свободно от вялости и длиннот, вызванных повторением сходных ситуаций, а главное — грешит условностью, внешней символичностью образов».⁴⁷ Что же все-таки в либретто вызвало такую оценку, несмотря на высокую общественную позицию (глава Бурятского союза писателей) и политическую лояльность автора (в президиуме Верховного совета АССР Н. Балдано в качестве депутата выступал за переименование республики)?

Бинарное противопоставление Енисея и Черного Вихря подчеркивается костюмами и освещением, созданными, главным образом, художником Александром Тиминим. Ангара, Енисей, Байкал и их подчиненные носят белые, голубые или светло-розовые костюмы под синим освещением, символизирующим озеро, или освещением светло-зеленого цвета, символизирующего природу и лес. А Черный Вихрь и злые духи — черные и красные костюмы. Для освещения сцен, в которых они являются главными лицами, используется резкий контраст красного и черного цветов. О бинарной структуре «Красавицы Ангара» часто упоминалось и в рецензиях того времени: «Поэтична легенда о любви дочери Байкала — красавицы Ангара к отважному богатырю Енисею, о борьбе светлых сил природы со злобным Черным Вихрем и его смертоносной свитой. Внимание зрителей привлекают колоритные декорации А. Тимина и М. Шестаковой; прекрасные пейзажи Бурятии и причудливая фантастика подводного царства ярко контрастируют зловещим кострам, пылающим на мрачном ночном фоне во владениях Черного Вихря»⁴⁸; «Подчеркивая

45 О карьере Балдано см., *Найдаков В.Ц.* Намжил Балдано. Улан-Удэ, 1987; *Литературы народов России: XX в.: словарь.* М., 2005. С. 76–77 и др.

46 *Виноградов В.* «Красавица Ангара» // *Правда.* 29. 11. 1959.

47 *Максимова.* Бурятские спектакли в Москве. С. 110.

48 *Шантырь.* Музыкальный театр Бурятии. С. 5.

фантастичность, необычность сюжета, А. Тимин и М. Шестакова нашли много удачных решений, как в отдельных сценах, так и в композиции в целом. Художники тонко подчеркнули контраст между миром Ангары, Байкала и Енисея (светлые, пастельные тона) и зловещим царством Черного вихря».⁴⁹

Александр Тимин (1910–1993) родился в Томской губернии и окончил Омский промышленно-художественный техникум имени М.А. Врубеля в 1927 году. После начала сотрудничества с самодеятельным театром в Улан-Удэ он переехал в Бурятию. После военной службы в 1940 году А. Тимин начал работать в качестве художника-постановщика. После Второй мировой войны, работая главным художником Бурятского театра оперы и балета, он также занимался живописью и скульптурой. Его в целом фантастические декорации резко контрастируют портретам и скульптурам, которые носят явные черты социалистического реализма. Также А. Тимин активно занимался исследованием и сбором предметов бурятской народной одежды и искусства.⁵⁰

Хореография балета «Красавица Ангара» основана на таком же противопоставлении. Большинство танцев Енисея и его партии следуют традиционным конвенциям классического балета, а в танцах Черного Вихря и злых духов адаптированы и эффективно использованы мотивы западно-бурятского шаманизма, которые хореограф Михаил Заславский (1925–1976) сам собирал и изучал в течение длительного времени.⁵¹ Нельзя сказать,

49 Максимова. Бурятские спектакли в Москве. С. 111.

50 О жизни и творчестве Тимина см: *Очирова Т.Н.* А.И. Тимин. Л., 1986.

51 Сам Заславский позже рассказывал об истоках своего опыта по бурятской национальной хореографии (*Правда Бурятии*. 03. 01. 1973): «В начале своей деятельности [...] я объехал всю республику. Побывал в Агинском, Усть-Ордынском национальных округах. Помню, была сенокосная страда. Все были очень заняты. А по ночам молодежь, старики и старухи показывали мне свои танцы. Фотограф старался их запечатлеть. Побывали мы в музеях Бурятии, Читинской, Иркутской областей, разговаривали с этнографами, знакомились с национальными обычаями, предметами быта, песнями, костюмами бурят. Очень помогло знакомство с живописью и скульптурой. Эти материалы, эти поездки стали для меня источником творчества» (по: *Куницын*. Музыкальный театр Бурятии. С.51). Свидетельство Заславского показывает, какая именно была поставлена задача перед русскими художниками, поселившимися в национальных регионах. О жизни М. Заславского см.: *Дергачева И.Г.* Жизнь отданная балету // *Новости Приморского краеведческого отделения Российского географического общества*. 22. 12. 2022 [<https://www.rgo.ru/ru/article/zhizn-otdannaya-baletu>] (дата обращения: 25. 02. 2025). Заславский родился и вырос в деревне недалеко от Владивостока. После окончания школы работал руководителем Ансамбля народного танца в клубе Дальзавода. Участник Великой Отечественной войны. После демобилизации учился в балетмейстерском факультете Государственного института театрального искусства (ГИТИС) в Москве и окончил в 1954 году. В 1955–1962 годах главный балетмейстер Бурятского театра оперы и балета, с 1962 года до смерти — Львовского академического театра оперы и балета.

что оценка хореографии была безусловно высокой: «Балет поставлен М. Заславским, раскрывшим идею произведения в танце. Пантомиме он отвел минимальную роль. Хороши оба адажио, поставленные И. Моисеевым. Балет смотрится с интересом, но хотелось бы в его хореографии видеть больше творческой изобретательности».⁵² При этом, сцены танцев Черного Вихря с его командой оставляли очень сильное впечатление у зрителей и критиков: «неистовы, резки движения Черного Вихря (Ю. Баранов) и его слуг — смерчей (В. Бадиев, Б. Васильев, С. Доржиев, В. Судоргин). Очень эффектен танец-заклинание в сцене, где смерчи вызывают дух Ангары. Сопровождаемый ударными инструментами, он напоминает иступленные шаманские пляски».⁵³

Музыка также подчеркивает подобную бинарную схему построения. В балет «Красавица Ангара» часто вводятся традиционные мелодии и ритмы бурят, но при этом степень адаптации не всегда одинакова. В сценах, в которых Енисей или Ангара являются главными, национальные мотивы сильно адаптированы и аранжированы под оркестровую гармонию, но в сценах Черного Вихря и злых духов господствующими являются звуки ударных инструментов и звуковой диссонанс. В балете есть сцены, в которых злые духи в скорбленной позе бегают по сцене в красно-черном освещении под продолжительные звуки барабана и цимбал.

Создается впечатление, что критики и зрители Бурятской декады из двух противопоставленных сторон испытывали больше сочувствия к Черному Вихрю: «Музыкальный язык проникнут интонациями бурятского фольклора, а некоторые подлинные мелодии народных песен удачно обработаны авторами. Герои охарактеризованы лейтмотивами, среди которых запоминаются выразительная широкая тема Байкала и прозрачный, лирический, светлый лейтмотив Ангары. Многие эпизоды и танцы балета интересно задуманы, разнообразны по приемам, как, например, танец-заклинание слуг Черного вихря (вторая картина): в этом номере прихотливый ритмический рисунок солирующих ударных инструментов воспроизводит колорит обрядовых плясок. Лирическая линия балета раскрывается в сольных эпизодах и дуэтах Ангары и Енисея (первая, третья и пятая картины). Здесь, несмотря на благородство и пластичность материала, не хватает широты симфонического дыхания, как и в финале балета, где также хотелось бы большей целеустремленности и динамизма, более убедительного обобщения».⁵⁴

Музыку к балету «Красавица Ангара» совместно сочинили русский композитор Лев Книппер и бурятский Баудоржа Ямпиров. Лев Книппер (1898–1974) в 1917 году поступил в Московское высшее техническое училище,

52 Виноградов. «Красавица Ангара».

53 Шантырь. Музыкальный театр Бурятии. С. 5.

54 Максимова. Бурятские спектакли в Москве. С. 111.

но летом того же года был мобилизован и отправлен на фронт. После демобилизации он брал музыкальные уроки у Е.Ф. Гнесина, с которым его познакомила тетя, Ольга Книппер-Чехова, и участвовал в заграничных гастролях МХАТа. В 1923 году Л. Книппер стал членом Ассоциации современной музыки и занимался ее пропагандой в Красной армии. Во время музыкальных турне по Сибири и Дальнему Востоку в 1932 году он начал собирать местные национальные песни и мелодии, и, используя их, сочинять произведения, из которых самой известной является песня «Полюшко-поле». Кроме этого, Л. Книппер собрал около 150 таджикских песен, а на основе около 80 песен, собранных в Бурятии, он в 1949 году сочинил оперу «На Байкале». Сочинение музыки к балету «Красавица Ангара» ему было поручено правительством Бурятской АССР.⁵⁵

Композитор Бау(доржа) Ямпилов (1916–1989) родился в семье скотоводов из Кижингинской долины. С 1932 года он учился играть на скрипке в Улан-удэнском музыкальном училище и с 1937 года начал работать над симфонизацией бурятской национальной музыки на Композиторском отделении Свердловской консерватории. В 1943 году Б. Ямпилов становится дирижером филармонического оркестра Бурят-монгольской АССР и сочиняет множество музыкальных произведений разных жанров.⁵⁶

К сожалению, у нас отсутствуют материалы, конкретно свидетельствующие о том, каково было сотрудничество Книппера и Ямпилова в процессе создания «Красавицы Ангары». В случае киргизской оперы 1939 года «Айчурек» известен тот факт, что киргизский композитор представил транскрипцию оригинальных фольклорных материалов и сочинил несколько мелодий в похожем на оригиналы стиле, но они рассматривались только как исходной «сырой» материал, который должен был пройти долгий процесс обработки и усовершенствования, и эту задачу выполнили московские композиторы.⁵⁷ Что касается «Красавицы Ангары» 1959 года, то у бурятского композитора Ямпилова уже были довольно высокое и специальное музыкальное образование и опыт сочинения симфоний и музыкальных произведений других жанров. Предполагается, что форма его сотрудничества с русским композитором Книппером в работе над «Красавицей Ангарой» не обязательно являлась аналогичной с эквивалентом оперы «Айчурек».

55 О жизни и творчестве Л. Книппера см.: Лев Книппер: Воспоминания. Дневники. Заметки / Сост. Т.А. Гайдамович. М., 1980 и др.

56 О жизни и творчестве Б. Ямпилова см.: Куницын О.И. Бау Ямпилов. 2-е изд., переработанное и дополненное. М., 1986; Куницын О.И. Баудоржа Ямпилов // Композиторы Бурятской АССР. Улан-Удэ, 1980 и др.

57 Frolova-Walker, "“National in Form, Socialist in Content”: Musical Nation-Building in the Soviet Republics," p. 349.

Выводы

«Декада бурятского искусства и литературы в Москве» и, в частности, балет «Красавица Ангара» были очень высоко оценены в конце 1950-х годов за отличное следование политической линии Коммунистической партии по вопросам национальной культуры. Если иметь в виду биографии участников создания балета «Красавица Ангара», то нельзя не отметить, что этот балет действительно стал плодом «советской многонациональной культуры», в системе которой можно отличить следующие четыре категории деятелей культуры. Первыми из них являются так называемые «художники центра». Их задача — исследование и периодический сбор материалов по национальной культуре, создание произведений на их основе и помощь художникам в национальных периферийных регионах. В процессе создания «Красавицы Ангары» этой категории соответствует русский композитор Л. Книппер. Ко второй категории относятся «художники из центра», переехавшие в национальные регионы, где занимались регулярным сбором национальных культурных материалов и созданием соответствующих произведений. Также они являлись и своего рода опорой для развития коллективного творчества в национальных регионах. В случае «Красавицы Ангары» этой категории соответствуют русские хореограф М. Заславский и художник А. Тимин. Третья категория — это «национальные художники», отправленные в центр, но затем работавшие на своей родине. Они выступали на первый план коллективного творчества как представители национальной культуры. В коллективе создателей «Красавицы Ангары» этой третьей категории соответствуют бурятский композитор Б. Ямпиллов и также бурятские артисты балета, игравшие роли Ангары и Енисея, — Лариса Сахьянова и Петр Абашеев.

Лариса Сахьянова (1930–2001) с 1936 года училась в Московском хореографическом училище при Большом театре. С 1946 года Сахьянова выступала на сцене Бурятского театра оперы и балета, а в 1949 году стала его примадонной. В 1950–1951 (возможно в 1951–1952) годах по приказу министерства культуры Бурятской АССР она повторно проходила учебу в ставшем для нее родном училище под руководством Л.И. Радилова. Петр Абашеев (1934–1998) учился в Ленинградском хореографическом училище им. А.Я. Вагановой в 1947–1955 годах. В 1955 году он дебютировал в Бурятском театре оперы и балета. Во время Декады они оба играли главные роли в балетах «Красавица Ангара» и «Во имя любви».⁵⁸

К четвертой категории принадлежат «художники, воспитанные и работавшие в основном на своей родине». В команде создателей «Красавицы

58 О жизни и творчестве Сахьяновой и Абашеева см.: Заслуженная артистка РСФСР Лариса Петровна Сахьянова // *Хадаева И.М.* Артисты бурятского балета (Творческие портреты). Улан-Удэ, 1959. С. 3–19; *Мар Н.* Сильные сердца // *Огонек*. 1959. № 48. С. 17–20 и др.

Ангара» этой категории соответствует бурятский писатель и драматург Намжил Балдано, либретто которого, как уже упоминалось, в Москве получило невысокую оценку по сравнению с другими составными элементами балета, несмотря на высокую политическую и литературно-бюрократическую позицию автора в Бурятии. В советской многонациональной культуре все же существовала определенная, хотя и не четко выраженная иерархия авторитетных деятелей культуры, на вершине которой находились представители центра.

К сожалению, отсутствует достаточного объема материала, который мог бы рассказать о конкретных примерах сотрудничества авторов балета «Красавица Ангара» и определить чью-либо ведущую роль в этой совместной работе. В результате анализа доступного материала, посвященного вопросам подготовки и проведения «Бурятской декады», можно сделать предположение о том, что именно художники из третьей категории, которые усвоили ценности и взгляды центра, получили возможность проявить себя в системе «советской многонациональной культуры» и, благодаря поддержке художников второй и четвертой категории, стали ее популяризаторами. И все это проходило под консультационным контролем со стороны художников первой категории.

Отражение подобной системы можно обнаружить и в самом балете «Красавица Ангара». Собственно говоря, в данном балете, как и большинстве других произведений «советских национальных культур», национальные элементы встроены в общую структуру классического балета, в рамки образца «советской цивилизации». Сразу становится очевидным то, что Енисей является потомком принца Зигфрида, а Ангара — бурятская версия Одетты из «Лебединого озера».

Балет «Красавица Ангара» создан на биномиальной схеме почти во всех его художественных аспектах: фабуле (Ангара и Енисей / Черный Вихрь), освещении и костюмах (белые и голубые цвета / черные и красные цвета), хореографии (русский классический стиль балета / шаманские пляски), музыке (классический стиль с преобладанием струнных инструментов / диссонирующие ноты в сопровождении ударных инструментов) и т. д. Но в «Красавице Ангаре» эти противоположности не являются равноценными: в последней сцене Черный Вихрь, имеющий определенные личные планы на Ангару, и подчиненные ему злые духи, несомненно имеющие связь с шаманизмом, уничтожены командой Енисея и повергнуты в прах. На земле остаются только люди, которые принадлежат стороне Ангара и Енисея, благословленных Байкалом. Такая концовка была необходима и неизбежна, потому что балет «Красавица Ангара», являвшийся главной постановкой «Бурятской декады», должен был символизировать для московских зрителей в лице троицы «Байкал—Енисей—Ангара» Сибирь, которая ликвидировала

«культурную отсталость» в лице Черного Вихря и его слуг. Другими словами, после гибели Черного Вихря, Сибирь наполнилась мелодиями, костюмами и хореографией классического стиля, являющимися символами достижений «цивилизации».

На подобную схематичность национального балета уже в то время критически указывала одна из многочисленных рецензий: «В самом деле, существует некая единая схема национального фольклорного балета, восходящая в конечном счете к весьма сомнительным, с точки зрения истинной фольклорности, стародавним образцам. Иная география — и иные имена, иные обряды и костюмы, иной реквизит (например, герой в адажио преподносит героине лисицу), но фабульные и психологические мотивы — примерно одни и те же, и это жаль».⁵⁹

Но касательно балета «Красавица Ангара» можно утверждать о наличии в нем некоторого элемента, который выпадает из этой общей схемы-концепции балета. Художественное произведение имеет свою собственную логику, и эта логика не была полностью подчинена политическим и идеологическим требованиям того времени.

Намекая на это, один из критиков писал в своей рецензии: «Больше всего удались постановщику фантастические сцены: много интересной выдумки, изобретательности в таких, например, эпизодах, как появление Байкала, сцены у мрачного Черного вихря и в подводном царстве; очень хороша вся партия Черного вихря — рисунок роли смел и убедителен. Великолепно поставлен танец слуг Вихря во второй картине. Более расплывчата и бледна «лирическая линия»».⁶⁰

Во второй картине Черный Вихрь тоскует по Ангаре и желает ее любви. Его прислужницы исполняют соблазнительный танец для своего вождя,⁶¹ но он не может утешиться. В свою очередь слуги-мужчины, явно ассоциированные с шаманами посредством костюмов, танца и освещения, вызывают живой дух Ангары и показывают его Черному Вихрю. Живой дух Ангары либо летает в воздухе, сверкая в темноте, либо появляется в различных местах подводного дворца. Черный Вихрь преследует Ангару и каждый раз испытывает мучения от невозможности догнать ее. Черный Вихрь, являющийся главой злых духов древнего бурятского шаманизма и представляющий себя перед зрителями как символ «отсталости», — это все-таки не возрождение Злого гения «Лебединого озера». Его любовь к

59 Гаевский. Поэзия искренности. С. 100.

60 Максимова. Бурятские спектакли в Москве. С. 111.

61 Танец подчиненных Черному Вихрю женщин ассоциируется со стереотипным гаремом через мелодию, хореографию и костюмы. Это еще один пример того, как Бурятия принимала на себя роль всего Востока.

Ангаре — сердечная и настоящая. Сочувствие зрителей вызывает не Енисей, а именно Черный Вихрь.⁶²

К тому же, существует вероятность того, что некоторые расхождения между политическими требованиями того времени и художественной необходимостью отразились и в распределении ролей. В статье, опубликованной в день открытия Декады, председатель Бурятского Верховного Совета Д. Цыремпилов говорит: «Ангара, дочь Байкала, которая полюбила русского богатыря, синего и смелого Енисея».⁶³ Но на самом деле в балете во время Декады роль Енисея играл бурятский артист П. Абашеев. Все еще остаются неизвестными многие подробности процесса подбора артистов, но считается, что данные некорректные высказывания политика в отношении распределения ролей могут указывать на наличие значительных колебаний у участников данного проекта до самого последнего момента. Действительно, несмотря на то, что Черный Вихрь представляется «схематично отрицательным персонажем»,⁶⁴ он является и самой впечатляющей фигурой в балете, содержащей в себе сложность, противоречия и даже некоторую трагичность.

На первый взгляд «Красавица Ангара» выглядит очень типичной для балета фантастической историей. Но если обратить внимание на его структуру, его составляющие элементы и даже процесс его создания, то можно обнаружить, что под покровом фантазии данный балет таит в себе сложное переплетение разных политических и эстетических тенденций и устремлений того времени.

62 Здесь необходимо упомянуть еще один интересный факт того, что автор либретто «Красавицы Ангара» Балдано до 1946 года написал пересказ национального эпоса «Гэсэр» объемом 25,000 строф. В 1948 году же первый секретарь Бурят-Монгольского областного комитета ВКП(б) А. Кудряцев (по национальности — русский) под влиянием «Ждановщины» внезапно начал критиковать литераторов и ученых, до тех пор дававших оценку эпосу «Гэсэр», за их буржуазно-националистический уклон. Балдано удалось опубликовать «Гэсэр» лишь в 1955 году при следующем первом секретаре А. Хахалове, который, как было сказано, в общем доброжелательно относился к национальным тенденциям в бурятских художественных произведениях. (См.: Melissa Chakars. *The Socialist Way of Life in Siberia: Transformation in Buryatia* (Budapest: Central European University Press, 2014), pp. 165–176. Именно по их инициативе осуществили переименование автономной республики и также провели Бурятскую декаду в Москве.

63 Цыремпилов. Бурятия показывает свое искусство. Курсив — Т.Н.

64 Куницын. Музыкальный театр Бурятии. С. 212.