



## ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ ART HISTORY

УДК 785.11(571.54)

### ОСВОЕНИЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ ЖАНРОВОЙ СИСТЕМЫ В МУЗЫКЕ БУРЯТИИ

*Русинова Ольга Артёмовна*, кандидат исторических наук, доцент, Восточно-Сибирский государственный институт культуры (г. Улан-Удэ, РФ). E-mail: rina.rubin@yandex.ru

Актуальность данной статьи определяется обращением к проблеме формирования музыкального профессионализма письменной традиции в национальных творческих школах. Взаимодействие его составляющих – западноевропейской и отечественной традиций, Запада и Востока как разных эстетико-стилевых парадигм – исследовалось на материале музыки Белоруссии, Башкирии, Татарстана, Чувашии, республик Кавказа, Средней Азии и Казахстана, Тывы, Хакассии, Якутии. История музыкального профессионализма письменной традиции в Бурятии пока не нашла полного отражения в обобщающих трудах и представлена работами о творчестве отдельных авторов и становлении отдельных жанров: оперного, балетного, хорового. Цель настоящей работы – проследить динамику освоения жанровой системы европейского типа на примере симфонического творчества композиторов Бурятии. Методами исследования явились: диахронный метод, позволивший показать преемственность развития жанров в разные периоды; метод синхронного анализа, благодаря которому стала возможной системная реконструкция процесса: жанры бурятской симфонической музыки рассматриваются в их эволюции и взаимодействии, выявляются как особенности отдельных произведений, так и черты общности. Историко-сравнительный метод применялся при анализе аспекта «классическая европейская музыка – современная профессиональная музыка Республики Бурятия», историко-типологический метод позволил выделить в творчестве композиторов общие тенденции.

Результатом проведенного исследования стал вывод об особом значении жанра сюиты для музыки Бурятии в период середины 1930 – начала 1970-х годов XX века. Отражением этого значения стало не только количественное преобладание произведений этого жанра, но и имманентные музыкальные процессы: в рамках данного жанра происходило накопление выразительных средств, освоение приемов работы в многоголосной фактуре и приемов разработочного развития, формировался тип оригинального композиторского тематизма, происходило освоение композиционных схем. Все это обусловило дальнейшее развитие композиторского творчества Бурятии не только в симфонической, но и сценической, хоровой, камерной сферах.

**Ключевые слова:** сюита, многоголосие, композиция, драматургия, принципы развития, симфонические жанры.

### MASTERING THE EUROPEAN GENRE SYSTEM IN THE MUSIC OF BURYATIA

*Rusinova Olga Artemovna*, PhD in History, Associate Professor, East Siberian State Institute of Culture (Ulan-Ude, Russian Federation). E-mail: rina.rubin@yandex.ru

The article is devoted to the problem of forming the musical professionalism of the written tradition in national creative schools. One of the important components of the model of composing creativity functioning

is the formation of the genre system. The goal of the article is to identify the dynamics of mastering the genres of the European type, radically different from the national tradition. The chosen symphonic works of the composers of Buryatia comprise the material under study as they occupy the leading position in the genre panorama of the Buryat music determined by quantitative superiority, breadth of genre representation, multidimensional influence on other genre spheres. The musical scores and clavier of the symphonic works from the libraries and archives of the establishments, composers' personal archives as well as a few published scores laid the basis of the study.

The article considers the works of the 1930s-1970s that are connected with the significant differences of that period from the subsequent development of the Buryat music. The formation of the symphonic genres in Buryatia has been revealed to be marked by a number of features, at the same time, the works were created by the Russian and aspiring Buryat composers; at the initial stage the models of all elements of the European symphonic genre system have already been mastered while that process is usually gradual in culture under formation.

Suite proved to be the most stable genre which mastering was constant and steady. In certain periods, it displaced other genres developing alongside with them and showing its distinct quantitative predominance. The analysis of the 20 suites of V. Moroshkin, L. Knipper, B. Mayzel, S. Ryauzov, D. Ayusheev, B. Yampilov, Z. Batuev, G. Daduev allowed to identify the features of commonality and differences.

Many of these works are differentiated by common conception and similarity of structure that are caused by belonging to one branch of symphonic genre. The predominant sphere of images is effectiveness embodied through dance that is due to the type of symphonic genre and the works subject matter: all suites present happy life of Soviet Buryatia.

The study of the thematic basis and composition of the suites showed the progress: if during the period of 1930s -1950s the works were based on the quoted folklore tunes, then in 1950s – 1960s, the thematism is basically the product of the composing creativity. A simple three-part form with a middle type of development, rondo, three-five-part and variation forms give way to the dominant position of a complex three-part form with the contrasting middle. The common drawbacks were: the lack of sections balance due to which the form of the whole was not always balanced, and transitions from section to section.

The analysis made allows to conclude that there was a process of accumulation of expressive means and methods of work in a polyphonic texture in the suite genre that permitted to move further to creating works of another dramatic type, reflecting the complex dramatic collisions. Within the suite genre, the type of original composing thematism was formed, techniques of the conception development and different compositional schemes were mastered.

**Keywords:** suite, polyphony, composition, dramaturgy, principles of development, symphony genres.

Вопросы становления национальных композиторских школ привлекают внимание исследователей не одно десятилетие. В научный обиход введены монографические и диссертационные исследования, посвященные и отдельным композиторским школам разных республик России [7; 8] и СНГ [9], стран Европы и Азии, и общим проблемам их формирования и развития [1; 2]. В то же время вопросы формирования профессиональной музыкальной культуры европейского типа в Бурятии изучены недостаточно. Предметами исследования становились: система музыкального образования, взаимодействие искусства и власти, развитие оперного, балетного, хорового жанров, изучение которых было осно-

вано на последовательном рассмотрении отдельных произведений.

Данная работа посвящена анализу одного из важнейших компонентов функционирования модели композиторского творчества, который является показателем уровня ее развития и стабильности – формированию жанровой системы европейского типа. В то же время этот фактор является показателем подготовленности национальной социокультурной среды к восприятию интонациональной музыкальной системы, поскольку содержательно-структурные особенности жанров обусловлены социальным контекстом, нормами взаимодействия с действительностью, условиями исполнения и восприятия. Их транспозиция

в другую социокультурную среду требует определенной подготовки данной среды, тем более что в Бурятии, как и других республиках советского Востока, художественные модели национальной социокультурной среды и осваиваемая жанровая система принадлежали к противоположным традициям.

Материалом исследования выбрана симфоническая музыка Бурятии. Основанием выбора является ряд факторов: в жанровой системе композиторского творчества Бурятии симфонической музыке принадлежит особое место: открыв историю академического профессионализма, в ходе его дальнейшего развития она заняла лидирующее положение, определяемое не только количественным превосходством симфонических произведений, но и широтой жанрового репрезентирования, многоаспектным влиянием на другие жанровые сферы, отражением изменений, происходящих в идейно-образном, стилистическом, драматургическом содержании музыки Бурятии. К симфонической сфере обращались все бурятские композиторы различных творческих устремлений, принадлежащие к разным поколениям, причем в творчестве каждого из них она занимала постоянное и важное место. Подчеркнем, что многие симфонические произведения обладают значительными художественными достоинствами.

Важным основанием является и то, что симфоническая музыка особенно явно отражает процесс синтеза национальных образно-интонационных истоков и динамически усложняющихся средств композиторской техники. Привлекательность жанра, обусловленная независимостью от текстовых и сюжетных категорий и постановочных трудностей, а также возможностью варьирования масштабных единиц при значительной тембровой яркости, предопределила его значительное превалирование над произведениями других жанровых направлений. Сравнение жанрового репрезентирования на начальном этапе становления композиторского творчества дает следующую картину: симфонические произведения – 46 названий, оперный жанр – 11 названий, балеты – 13 названий, вокально-симфонические сочинения – 19 названий, камерная музыка (вокальная и инструментальная) – 28 названий.

Актуальность темы определяется также тем, что, по сравнению с другими жанровыми

направлениями – оперным, балетным, вокально-симфоническим, – симфоническая музыка изучена недостаточно. Опубликованные материалы рассредоточены в отдельных главах масштабных трудов [3; 4], монографических очерков [5] и учебных пособий [6], посвященных творчеству бурятских композиторов, и исчерпываются описанием отдельных произведений. Это не согласуется с той действительно важной ролью, которую симфоническая музыка играет в истории бурятской музыкальной культуры. Между тем без адекватного представления об этой роли невозможно составить верное суждение о бурятской культуре в целом.

Источниковой базой исследования послужили нотные рукописи партитур и клавиров симфонических произведений из архива Музыкального фонда Союза композиторов, библиотек Бурятского государственного академического театра оперы и балета и Бурятского республиканского колледжа культуры имени П. И. Чайковского, личных архивов композиторов, а также немногочисленные опубликованные партитуры и сборники бурятского музыкального фольклора. Сведения о некоторых произведениях почерпнуты из периодической литературы, анонсирующей и рецензирующей симфонические премьеры. Другой информационный источник – программы симфонических концертов. Ценный материал был получен в результате изучения фондовых записей Бурятской государственной телерадиокомпании, а также в результате бесед автора с композиторами Б. Б. Ямполовым, Ж. А. Батуевым, С. С. Манжигеевым, А. А. Андреевым, Ю. И. Ирдынеевым, В. А. Усовичем, В. Б. Юшиным, П. Н. Дамирановым. Хронологические рамки статьи ограничены периодом середины 1930 – началом 1970-х годов, то есть началом межкультурного синтеза и временем, обозначившим новые проблемы творчества.

Становление симфонических жанров в Бурятии отмечено рядом особенностей. Во-первых, произведения, появившиеся на этом временном отрезке, принадлежат и российским композиторам (по установившейся в советском музыкознании традиции – русским советским), и начинающим бурятским композиторам. Их творческая деятельность проходила параллельно, не отличаясь в жанровом аспекте: и те, и другие работали в жанрах миниатюры, сюиты, увертюры, поэмы. Русские советские композиторы создали приме-

ры синтеза европейского и национального начал только в четырех симфонических жанрах: миниатюры (П. М. Берлинский, 1933), симфонической поэмы (Р. М. Глиэр, 1937), симфонической сюиты (В. И. Морозкин, 1938), симфонической увертюры (М. П. Фролов, 1943). Жанры же симфонии, симфонической картины, а позднее – концерта были созданы в творчестве национальных композиторов Бурятии.

Такая ситуация не является характерной для начального периода становления национальной музыкальной культуры европейского типа: обычно ассимиляция европейской жанровой системы и национального музыкального материала происходит сначала в творчестве композиторов, владеющих всем арсеналом средств европейской композиторской техники, как было, например, в Узбекистане, о чем писала Н. С. Янов-Яновская [9, с. 209]. Менее распространены другие модели, когда первые симфонические сочинения создаются именно молодыми национальными композиторами. Такая картина зафиксирована в Тыве Г. А. Осипенко [7, с. 12].

Второй особенностью становления системы симфонических жанров в Бурятии была одновременность их освоения: уже на начальном этапе композиторы обратились к моделям всех элементов европейской симфонической жанровой системы: сюитам, поэмам, увертюрам, картинам, симфониям, симфоническим миниатюрам. Обычно же освоение симфонических жанров в формирующейся культуре совершается постепенно, в значительных временных рамках, вследствие чего выделяются разные этапы: этап сюиты, этап поэмы, этап симфонии.

Субъективное стремление скорейшего освоения всех симфонических жанров при недостаточной на том этапе технической оснащенности привело к тому, что жанровое определение многих произведений не соответствовало их драматургическому и композиционному содержанию. Так, симфоническая поэма Д. Д. Аюшеева «Утро в пионерском лагере» и симфоническая картина Б. Б. Ямпилова «У пионерского костра» приближались по структуре к сюите, многие увертюры воспринимаются, как одна из частей сюиты. Таким образом, стремление к быстроте охвата всех жанровых разновидностей привело к обратному эффекту – их нивелировке, когда поэмы и увертюры создавались по той же модели, что и сюиты.

Следовательно, разнообразие жанровых видов, нехарактерное для начального этапа становления симфонической музыки, фактически оказывается модификацией одного жанра – жанра сюиты.

Освоение симфонических жанров не было равномерным, и в этом процессе также выделяется роль сюиты. Начавшись во второй половине 1930-х годов с миниатюры П. М. Берлинского, поэмы Р. М. Глиэра и сюиты В. И. Морозкина, внимание композиторов переключается на сюиту. В 1940-е годы к ней обращаются Б. Б. Ямпиллов и Д. Д. Аюшеев, в послевоенные годы – Л. Книппер (2), Б. Майзель, С. Н. Рязунов. В 1940-е годы появляется и жанр увертюры (М. П. Фролов, Д. Д. Аюшеев, Б. Б. Ямпиллов, Л. К. Книппер), с 1948 года исчезающий на семь лет. В 1943 году появляется симфония Д. Д. Аюшеева, на 30 лет ставшая единственной бурятской симфонией. В первой половине 50-х годов создаются только сюиты. В общей сложности их 5: это произведения Б. Б. Ямпилова (2), Д. Д. Аюшеева, Ж. А. Батуева, Г. Г. Дадуева, перемежающиеся поэмами Б. Б. Ямпилова и Д. Д. Аюшеева, миниатюрами Ж. А. Батуева и Г. Г. Дадуева, вместе с единственным произведением жанра симфонической картины (Б. Б. Ямпиллов). С 1955 до 1969 год появляются увертюры (3), поэмы (3), миниатюры (3), но сюиты, безусловно, преобладают (9).

Таким образом, количественное соотношение жанров таково: 23 сюиты, 8 увертюры, 6 поэм, 6 миниатюр, 1 картина, 1 симфония. Всего – 45 произведений. Аналогичное соотношение проявляется и на уровне индивидуального творчества бурятских композиторов: у Б. Б. Ямпилова – 8 сюит, 4 поэмы, 2 увертюры, картины. У Д. Д. Аюшеева – 4 сюиты, 2 увертюры, 1 поэма, 1 симфония; у Ж. А. Батуева – 4 сюиты, 2 миниатюры, 1 увертюра. Очевидно, что основным жанром является сюита, либо вытесняющая остальные жанры (1938–1942, 1950–1955), либо развивающаяся параллельно с ними, однако в явном количественном преобладании. Сюита оказывается основным жанром, обращение к которому было регулярным. Как исключение, выделяется четырехлетний период 1943–1946, когда доминирующая функция принадлежала увертюре.

В хронологическом порядке сюиты представлены следующим образом: В. Морозкин (1938), Б. Ямпиллов (1938), Д. Аюшеев (1940), Б. Ямпиллов «Кавказские эскизы» (1941), Д. Аюшеев (1942),

Л. Книппер «Забайкальская сюита» (1947), Б. Ямпиллов «У пионерского костра» (1948), Л. Книппер «Курумкан» (1948), Б. Майзель (1948), С. Рязов «Сюита из оперы «Мэдэгмаша» (1949), Ж. Батуев «Колхозная сюита» (1949), Б. Ямпиллов «Танцевальная сюита» (1950), «Цветущий край» (1953), Д. Аюшеев «Весна в колхозе» (1954), Б. Ямпиллов «Сюита на монгольские темы» (1955), Ж. Батуев «Симфонические эскизы» (1955), Г. Дадуев «Балетная сюита» (1955), сюита для скрипки с оркестром (1956), Б. Ямпиллов «Симфонические танцы» (1959), Ж. Батуев «Сюита на монгольские темы» (1962), Д. Аюшеев «Таежные песни» (1964), Б. Ямпиллов «Калмыцкие эскизы» (1965), Ж. Батуев «Песни Якутии» (1968).

Многие из этих произведений отличаются общностью замысла, схожестью строения. Определяющим фактором такой общности является принадлежность к одной ветви симфонизма – жанровой. Доминирование жанрово-эпического симфонизма на начальном этапе формирования музыкальной культуры европейского типа естественно, так как отвечает необходимости накопления выразительных средств, предусматривая при этом тесные связи с традиционной культурой.

Закономерно и наличие программности, так как в переломные моменты развития музыкальной культуры обращение к немusическому началу помогает сформировать и закрепить в сознании слушателей семантику музыкальных образов. Поэтому все сюиты, за редким исключением, имеют программные заголовки, а многие – и названия частей. Наряду с названиями, вызывающими конкретные образные ассоциации – «Утро в колхозе», «Рассвет», «В горах Восточных Саян», «Борьба», «Состязание борцов» – есть и названия, не создающие конкретных сюжетных аналогий, например, «Лирическое воспоминание». В ряде сюит программность исчерпывается только главиями, без конкретизации содержания частей: «Балетная сюита», «Танцевальная сюита», «Симфонические эскизы», «Симфонические танцы». Это связано с широтой претворения танцевального начала в традиционной культуре и устойчивостью средств выражения, которые получила семантика танцевальных образов.

Преобладающей образной сферой является действительность, воплощающаяся через танцеваль-

ность. Это обусловлено, с одной стороны, типом жанрового симфонизма, предусматривающим сопоставление бытовых и пейзажных образов. Бытовая сфера с наибольшей определенностью могла быть выражена через фольклорные жанры, в которых равнозначными были песенность и танцевальность, что отражало синкретичность традиционной культуры. С другой стороны, преобладание танцевальности, действительности связано с тематикой произведений: все сюиты представляют собой картины счастливой жизни Советской Бурятии. Поэтому роль лирики и пейзажности сравнительно мала по сравнению с энергией празднично-танцевальной стихии.

Анализ выявил отличия между произведениями 1930–40-х и 1950–60-х годов в аспектах тематизма и композиции. В симфонической литературе 1930–40-х годов авторских тем мало, в основном она базируется на цитируемых фольклорных мелодиях. Иной подход к фольклору характеризует произведения бурятских композиторов в 1950–60-е годы. Фольклор по-прежнему функционирует как фундамент профессионального творчества, однако конкретные формы его «участия» в профессиональной музыке заметно изменяются. Если первые произведения бурятской симфонической музыки характеризовались непосредственной опорой на фольклор, а случаи создания оригинальных тем были единичны, то с 1950-х годов выдвигается противоположная тенденция: в основе своей тематизм представляет собой продукт композиторского творчества. В ряде произведений присутствуют фольклорные мелодии, но доля их в сравнении с оригинальным тематизмом очень незначительна. Так, в сюиты Б. Ямпилова «Танцевальная», «Цветущий край», «Симфонические танцы» введены по две народные мелодии, в сюиты Д. Д. Аюшеева «Весна в колхозе» и Б. Б. Ямпилова «Утро в пионерском лагере» – по одной, сюиты же Ж. А. Батуева «Колхозная», «Симфонические эскизы» и Г. Г. Дадуева «Балетная» совсем их не содержат.

В 1950–60-е годы усложняются композиционные решения: основной формой становится сложная трехчастная с контрастной серединой. В сюитах «Колхозная», «Весна в колхозе», «Танцевальная», «Симфонические эскизы» так организованы три части из четырех, в «Цветущем крае» и «Балетной» – две. Только «Симфонические танцы» отличаются разнообразием строения

частей: кроме сложной трехчастной с контрастной серединой (1-я часть) присутствуют: простая трехчастная форма с серединой типа развития (2-я часть), трех-, пятичастная (3-я часть), вариационная с элементами трехчастности (4-я часть), рондо (финал).

Трактовка форм традиционна. Общим недостатком была нейтральность музыкального материала в построениях между разделами: избегая прямолинейного сопоставления контрастного тематизма, композиторы вводили связующие построения развивающего характера. Но отсутствие опыта работы с приемами развития приводило к нейтральности их материала, а попытка решить проблему путем придания материалу мелодической рельефности приводила к перегрузке тематическими построениями, к тому же малоинтересными в художественном отношении.

Исключением из общего правила является в этом смысле 1-я часть сюиты «Симфонические танцы», где Б. Б. Ямпиллов не только построил удачный разработочный переход к среднему разделу, но и сумел добиться связи разделов: интонации связующего раздела включаются в экспонирование материала среднего раздела.

Другой просчет в решении трехчастных композиций заключается в отсутствии сбалансированности масштабов разделов, из-за чего форма целого не всегда получалась уравновешенной. В III части «Весна в колхозе» и II части «Колхозной сюиты», например, масштабные соотношения приближают крайние разделы к вступлению и заключению, настолько они неразвиты и статичны.

Удачное решение трехчастной композиции представлено в I части сюиты «Цветущий край». Первая часть сложной трехчастной формы с серединой типа развития основана на светлой созерцательной теме английского рожка, напоминающей пастушьи наигрыши. Уже с третьего такта тему сопровождает подголосок виолончели, контрастирующий «наигрышу» не только тембрально, но и ладово, и ритмически: импровизационности противопоставляется четкость ритмического рисунка, пентатонике – гексатоника с «прямыми полутонами». Связующий эпизод в характере пейзажной зарисовки приводит к средней части, развивающей не контрастную основную тему, что было бы типичным, а тему подголоска, приобретающую здесь самостоятельное значе-

ние. Четыре ее проведения, последние из которых включают каноническую имитацию, усиливают выразительность темы. В динамической репризе вновь сочетаются контрастные темы.

Изменяется трактовка формы вариаций: в логике ее движения обнаруживается определенная направленность. Эти черты присущи, например, IV части «Симфонических танцев». Основой вариаций здесь является оригинальная тема Б. Б. Ямпилова, которая по выразительности и красоте может соперничать с фольклорными мелодиями. Музыка разворачивается по принципу постепенной динамизации с последующим свертыванием и возвращением к исходному образу. При этом композиционно выделяются три раздела, аналогичных разделам сложной трехчастной формы с серединой типа развития.

Эта часть выделяется и разнообразием приемов фактурного и мелодического варьирования: каждое проведение темы реализуется в новой фактурной форме сопровождения. В их числе – мелодически самостоятельный подголосок скрипок и виолончелей в четвертом проведении, проведение темы на тоническом квинттонаккорде – в пятом, изложение темы параллельными квинттонаккордами и квартсептаккордами – в шестом, три варианта фигурационного сопровождения – в девятом проведении. Но, кроме традиционного приема изменения фактуры, трансформации подвергается и мелодическая структура темы. Возможность мелодического варьирования была заложена в самой ее природе, так как оба предложения темы основаны на едином интонационно-ритмическом фундаменте. Изменение направления мелодических ходов позволило композитору создать четыре разных варианта первого предложения и три варианта второго. Их взаимообмен создал пять самостоятельных вариантов темы. Таким образом, при явном тематическом единстве части она отличается интенсивностью внутреннего движения.

Объединение вариаций в группы, образующие трехчастность, обусловлено тематически, тонально, структурно: средний раздел выделяется благодаря тематической новизне, доминантовости в противовес тоничности крайних разделов, а также благодаря дифференцирующей функции вступления, отмечающей начало третьего раздела. Однако возможность выделения в форме и отдельных вариаций и их групп не исключает цельности композиции, создаваемой на несколь-

ких уровнях выразительности. Это вышеуказанное интонационно-ритмическое единство, цементирующий целое органнй пункт на тонической квинте, своеобразная гармоническая краска, когда одновременно звучат все или почти все тоны лада, сказочно-фантастический колорит, рожденный звучанием челесты, арфы, ударных и струнных.

Сходную с данной формой, вариационную форму с элементами трехчастности имеют II часть сюиты «Весна в колхозе» и II часть сюиты «Симфонические эскизы». Однако между ними есть и различие: очарование старинной мелодии ёhora и изобретательность ее варьирования выгодно отличают «Весну в колхозе» от четкой симметричности строения и стабильной квадратности в «Симфонических эскизах». Уравновешенность формы и логичность развития выделяют «Ёhor» даже из остальных частей сюиты: композиция

его вызывает ассоциации с приближающимся и удаляющимся хороводом. Возможность дифференциации разделов определяется тонально и композиционно: в среднем разделе тема звучит в тональностях, далеких от основной, сочетаясь при этом с двумя новыми тематическими образованиями.

Проведенный анализ позволяет заключить, что в жанре сюиты происходил процесс накопления выразительных средств и приемов работы в многоголосной фактуре, что позволило перейти в дальнейшем к созданию произведений иного драматургического типа, отражающих сложные драматические коллизии. В рамках жанра сюиты сформировался тип оригинального композиторского тематизма, произошло освоение приемов разработочного развития и разных композиционных схем.

#### Литература

1. Дрожжина М. Н. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века. – Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория (акад.) им. М. И. Глинки, 2004. – 280 с.
2. Каяк А. Б. Методология исследования культурных обменов в музыкальном пространстве. – М.: Академ. проект, 2006. – 256 с.
3. Куницын О. И. Музыка Советской Бурятии. – М.: Совет. композитор, 1990. – 216 с.
4. Куницын О. И. Выразительные средства бурятской профессиональной музыки. – Улан-Удэ: Изд.-полиграф. комплекс ВСГАКИ, 1999. – 143 с.
5. Куницын О. И. Бау Ямпиллов. – М.: Музыка, 1986. – 112 с.
6. Куницын О. И. Бурятская музыкальная литература. – Улан-Удэ: Буркнигиздат, 1986. – 109 с.
7. Осипенко Г. А. Формирование тувинской симфонической музыки: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Ленинград: Изд-во Ленингр. ин-та театра, музыки и кинематографии, 1984. – 24 с.
8. Русинова О. А. Структура культурных взаимодействий в процессе формирования профессиональной музыкальной культуры Бурятии // Вестн. Бурят. гос. ун-та. – 2014. – Вып. 6 (2). – С. 87–91.
9. Янов-Яновская Н. С. Узбекская симфоническая музыка. – Ташкент: Изд-во им. Г. Гуляма, 1979. – 218 с.

#### References

1. Drozhzhina M.N. *Molodye natsional'nye kompozitorskie shkoly Vostoka kak yavlenie muzykal'nogo iskusstva XX veka* [The young national composers schools of the East as the phenomenon of the musical art of the XX century]. Novosibirsk, Conservatory Publ., 2004. 280 p. (In Russ.).
2. Kayak A.B. *Metodologiya issledovaniya kul'turnykh obmenov v muzykal'nom prostranstve* [The methodology of the research of cultural exchanges in the musical space]. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., 2006. 256 p. (In Russ.).
3. Kunitsin O.I. *Muzyka sovetской Buryatii* [The music of the Buryat Soviet Republic]. Moscow, Soviet compositor Publ., 1990. 216 p. (In Russ.).
4. Kunitsin O.I. *Vyrazitel'nye sredstva buryatskoy professional'noy muzyki* [The means of expression of Buryat professional music]. Ulan-Ude, East Siberian State Institute of Culture Publ., 1999. 143 p. (In Russ.).
5. Kunitsin O.I. *Bau Yampilov* [Bau Yampilov]. Moscow, Music Publ., 1986. 112 p. (In Russ.).
6. Kunitsin O.I. *Buryatskaya muzykal'naya literatura* [The Buryat musical literature]. Ulan-Ude, Buryat Books Publ., 1986. 109 p. (In Russ.).
7. Osipenko G.A. *Formirovanie tuvinskoy simfonicheskoy muzyki: dis kand. iskusstvovedeniya* [The formation of the Tuva symphonic music. PhD in Art History]. Leningrad, Institute of the Theatre, Music and Cinema Publ., 1984. 24 p. (In Russ.).
8. Rusinova O.A. *Struktura kul'turnykh vzaimodeistviy v protsesse formirovaniya professionalnoy muzykal'noy kul'tury Buryatii* [Structure of cultural interactions in the process of formation the professional musical culture of

- Buryatia]. *Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of Buryat state university]*, 2014, no. 6 (2), pp. 87-91. (In Russ.).
9. Yanov-Yanovskaya N.S. *Uzbekskaya simfonicheskaya muzyka [Symphonic music of Uzbekistan]*. Tashkent, Gafur Gulam Publ., 1979. 218 p. (In Russ.).

УДК 782.8

## **ОСОБЕННОСТИ РЕПЕРТУАРА ХАБАРОВСКОГО КРАЕВОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА 1930-Х ГОДОВ: К ПРОБЛЕМЕ СТАНОВЛЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТИЧЕСКОГО ПРОЦЕССА НА ДАЛЬНЕМ ВОСТОКЕ**

*Сырвачева Светлана Сергеевна*, старший преподаватель кафедры искусствоведения, музыкально-инструментального и вокального искусства, Хабаровский государственный институт культуры (г. Хабаровск, РФ). E-mail: fotin\_s@mail.ru

В процессе изучения репертуара Хабаровского краевого музыкального театра 1930-х годов был обоснован выбор жанрового направления развития театра, выявлена специфика функционирования жанра музыкальной комедии на хабаровской сцене в связи с проявлением общесоюзных (общероссийских) тенденций и региональных особенностей. Музыкально-исторический, источниковедческий, дескриптивный методы исследования, анализ материалов прессы и, в частности, рецензий на некоторые значимые спектакли позволили выявить репертуарные и жанровые тенденции развития театра. Среди них показательны такие, как интерес хабаровских постановщиков к музыкальным комедиям зарубежных и советских авторов, советским опереттам. Региональными особенностями периода 1930-х годов стали формирование условий для возникновения композиторского творчества в музыкально-сценических жанрах и появление первых музыкальных комедий дальневосточных композиторов. Отмечен особый интерес, продиктованный политической и идеологической установкой, известных композиторов СССР к дальневосточной тематике, воплощению сюжетов, связанных со службой пограничных войск и социалистическим строительством на Дальнем Востоке России. Охарактеризованы постановки отечественных и одной зарубежной “дальневосточных” оперетт, в том числе оперетты, созданной проживающими в Дальневосточном крае музыкантами и литераторами. В русле общей тенденции рассмотрено воплощение национальной и антирелигиозной тематики в жанре музыкальной комедии дальневосточными авторами и постановщиками.

**Ключевые слова:** музыкальный театр, оперетта, музыкальная комедия, региональная культура, провинция, Дальний Восток.

## **FEATURES OF THE REPERTOIRE OF Khabarovsk REGIONAL MUSICAL THEATER OF THE 1930S: TO THE PROBLEM OF THE FORMATION OF THE MUSICAL-DRAMATIC PROCESS IN THE FAR EAST**

*Syrvacheva Svetlana Sergeevna*, Sr Instructor of Department of Art History, Musical Instrumental and Vocal Art, Khabarovsk State Institute of Culture (Khabarovsk, Russian Federation). E-mail: fotin\_s@mail.ru

The article is devoted to the study of the repertoire of the Khabarovsk Regional Musical Theater of the 1930s. The choice of the genre direction of development of the theater carried out in this period is proved. The characteristic is given to the functioning the genre of musical comedy on the Khabarovsk scene in