

© Семькина, А.И., 2026

УДК 782

DOI: 10.63219/2308-1031-2026-3-70-81

ОСОБЕННОСТИ ПРЕЛОМЛЕНИЯ ОЛОНХО В МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В.В. КСЕНОФОНТОВА

А.И. Семькина¹

¹ Детская музыкальная школа № 5 имени Э.Н. Артемьева, Новосибирск, 630082, Российская Федерация

Аннотация. Героический эпос *олонхо* – важнейшее явление традиционной культуры Якутии, которое вбирает специфику мировосприятия и мифопоэтических представлений народа о картине мира, системе верований, концептуальных и образных основ, характерных для искусства. Якутский эпос явился основой и для становления музыкально-театральных жанров в творчестве национальных композиторов. Оперы и балеты, сформировавшиеся в творчестве представителей республики, стали интересными образцами развития привычных жанров, в результате чего образовались новые варианты музыкально-театрального действия – опера-*олонхо*, этнобалет (этнодрама, балет-*олонхо*). Анализ жанровых видоизменений позволяет выявить уникальные принципы трактовки академических театральных жанров и приемов формирования либретто. Актуальность данной темы определяет отсутствие специального исследования о музыкально-театральных сочинениях представителя якутской композиторской школы В.В. Ксенофонтова на фоне активного интереса музыковедов к музыкальному искусству Якутии. При этом музыкально-театральное творчество В.В. Ксенофонтова является ценным вкладом в общий контекст развития национального музыкального искусства. Цель данной работы – проанализировать приемы формирования либретто в операх и балетах В.В. Ксенофонтова на основе эпических источников как целостной системы. Яркое воплощение сюжетов, их значимых фрагментов и структурных особенностей *олонхо* наблюдается в операх «Сарыал» ('Зарево'), «Саасчаана и Сардаана», «Манчаары», «Алгыс Аар Тойона» ('Благословение Аар Тойона'), а также в этнобалете «Бохсуруйуу» ('Изгнание злого духа') и третьем балете-*олонхо* «Уоһэ Дойду дохсуннара» ('Воители (Богатыри) Верхнего мира') из коллективной трилогии. Все спектакли, подобно *олонхо*, завершаются победой богатыря (богатырши) и восстановлением мира и благоденствия. В драматургии сочинений отмечается сюжетообразующая функция главного героя (героини), эпическая неторопливость действия и монологичность.

Ключевые слова: В.В. Ксенофонтов, творчество якутских композиторов, героический эпос *олонхо*, музыкальный театр, опера-*олонхо*, этнобалет, либретто

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Семькина А.И. Особенности преломления *олонхо* в музыкально-театральных произведениях В.В. Ксенофонтова // Вестник музыкальной науки. 2026. Т. 14, № 3. С. 70–81. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-3-70-81.

FEATURES OF OLONKHO REFRACTION IN V.V. KSENOFONTOV'S MUSICAL AND THEATRICAL WORKS

A.I. Semykina¹

¹ E.N. Artemyev Children's Music School no. 5, Novosibirsk, 630082, Russian Federation

Abstract. The heroic epic of Olonkho is the most important phenomenon of the traditional culture of Yakutia, which takes into account the specifics of the worldview and mythopoetic ideas of the people about the worldview,

a system of beliefs, conceptual and imaginative foundations characteristic of art. The Yakut epic was the basis for the formation of musical and theatrical genres in the works of national composers. Operas and ballets, formed in the works of representatives of the republic, have become interesting examples of the development of familiar genres, resulting in the formation of new musical and theatrical performances – opera-olonkho, ethno-ballet (ethno-drama, ballet-olonkho). The analysis of genre modifications makes it possible to identify unique principles of interpretation of academic theatrical genres and methods of libretto formation. The relevance of this topic is determined by the lack of a special study on the musical and theatrical compositions of the representative of the Yakut school of composition, V.V. Ksenofontova against the background of the active interest of musicologists in the musical art of Yakutia. At the same time, V.V. Ksenofontov's musical and theatrical work is a valuable contribution to the general context of the development of national musical art. The purpose of this work is to analyze the techniques of libretto formation in V.V. Ksenofontov's operas and ballets based on epic sources as an integral system. The vivid embodiment of the plots, their significant fragments and structural features of olonkho is observed in the operas "Saryal" ("Glow"), "Saaschaana and Sardaana", "Manchaary", "Algys Aar Toyona" ("The Blessing of Aar Toyona"), as well as in the ethno-ballet "Bohsuruyuu" ("Exorcism of the Evil Spirit") and the third ballet is olonkho's "Uohe Doydu dokhsunnara" ("Warriors (Heroes) of the Upper World") from the collective trilogy. All performances, like olonkho, end with the victory of the hero (bogatyrshe) and the restoration of peace and prosperity. In the dramaturgy of the works, the plot-forming function of the main character (heroine), the epic slowness of action and monologue are noted.

Keywords: V.V. Ksenofontov, creativity of Yakut composers, heroic epic of olonkho, musical theater, opera-olonkho, ethnoballet, libretto

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Semykina, A.I. (2026), "Features of olonkho refraction in V.V. Ksenofontov's musical and theatrical works", *Journal of Musical Science*, vol. 14, no. 3, pp. 70–81. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-3-70-81.

Основой становления якутской профессиональной музыки послужили традиционный фольклор и устная профессиональная традиция, тесно связанные с религией, мифопоэтическими представлениями, мировоззрением и, конечно, с героическим эпосом *олонхо*. Данный комплекс источников предопределяет концепцию сочинений, проблематику, образный строй, круг персонажей, своеобразие жанровых решений и интонационных источников. Обращение к мифоэпической основе в оперных произведениях – явление не новое. Яркие примеры наблюдались в творчестве композиторов XIX в. Как известно, Р. Вагнер в тетралогии «Кольцо нибелунгов» опирался на южную и северную ветвь немецкой мифологии («Песнь о нибелунгах», «Старшая Эдда»). Н.А. Римский-Корсаков в операх «Майская ночь», «Снегурочка», «Млада», «Ночь перед Рождеством» отразил особенности славянских мифов и обрядов (к примеру, игра «Просо» из I и «Ворона» из III действий оперы «Майская ночь», «Проводы масленицы» из пролога, «Свадебный обряд» из I действия «Снегуроч-

ки», сцена «Коло» из II действия «Млады» и «В хате Чуба» из I действия оперы «Ночь перед Рождеством»).

В XX столетии в творчестве якутских композиторов появились сочинения, основанные на *олонхо*. Среди них оказались и музыкально-театральные опыты. Так, М.Н. Жирков и Г.И. Литинский создали первую оперу-*олонхо* «Нюргун Боотур» (1946–1947) на либретто Д.К. Сивцева-Суорун Омоллоона по мотивам одноименного сказания. Позже появились этнобалеты и балеты-*олонхо* «Уруу» ('Земное родство', 1992) А.В. Самойлова, «Атыр мунха» ('Большая рыбалка', 1998) Н.С. Берестова, «Ярхадаана» (2001) З.К. Степанова. Особое отношение к важному элементу культуры – ритуалу камлания раскрыто в одноактном балете «Ойуун» ('Шаман') К.А. Герасимова. О важном месте сочинений, связанных с национальным эпосом, свидетельствуют несколько параметров: исполняемость, положительная оценка слушателей и критиков, благожелательное внимание музыковедов.

Феномен *олонхо* в композиторском творчестве в разной степени затро-

нут в работах Н.Н. Николаевой (1993), Н.И. Головневой (1994), Г.Г. Алексеевой (1994), Е.Б. Покидько (2001), Ч.К. Скрыбкиной (2008), П.В. Павловой (2012) и др.

Так, П.В. Павлова пишет: «За более чем 60-летнюю историю якутского оперного искусства созданы около двадцати произведений данного жанра, часть из которых занимают стабильное место в репертуаре Якутского государственного театра оперы и балета имени Суоруна Омоллоона (ЯГТОиБ), имеют успех у зрителей и получили признание за пределами республики» (2012, с. 3). Не менее популярен жанр балета, что отмечает И.И. Борисова: «Самобытность и своеобразие якутского фольклора, богатое наследие народного творчества помогли созданию интереснейшего балетного театра, основанного на поэтичности и театральности национального эпоса – олонхо, сложной модели обрядов в сочетании с русской школой классического танца» (2020, с. 97).

Музыкально-театральное искусство В.В. Ксенофонтова продолжает линию опер и балетов якутских композиторов, связанных с олонхо. Яркое отражение традиций прослеживается в операх «Сарыал» ('Зарево', 1993), «Саасчаана и Сардаана» (1995), «Манчаары» (2002), «Алгыс Аар Тойона» ('Благословение Аар Тойона', 2011), а также в этнобалете «Бохсуруйуу» ('Изгнание злого духа', 1997) и третьем балете-олонхо «Уоһэ Дойду дохсуннара» ('Воители (Богатыри) Верхнего мира', 2009) из коллективной трилогии по эпосу «Бэрт Хара» ('Могучий богатырь').

Внимание композитора к национальному героическому эпосу актуализирует вопрос о специфике его воплощения в академических сочинениях. Учитывая масштаб эпических сказаний, множественность линий и многоперсонажность, очевидны трудности его соотнесения с либретто сценических опусов. Цель настоящей статьи – проанализировать

трансформацию сюжетов и фрагментов якутского эпоса в оперные и балетные либретто в творчестве В.В. Ксенофонтова.

Н.В. Емельянов в работе «Сюжеты якутских олонхо» (1980) систематизировал проблематику сказаний, определив три основные сюжетные группы (с рядом подгрупп). Первая из них повествует о заселении Среднего мира («Заселение Среднего мира потомками Юрюнг Айыы тойона», «Заселение Среднего мира отверженными потомками айыы», «Женщины-богатырки – первые люди Среднего мира»); вторая посвящена родоначальникам племени *ураангхай саха* («Мужи-одиночки – родоначальники племени *ураангхай саха*», «Родоначальники племени *ураангхай саха*», «Родоначальники племени и их сыновья», «Олонхо с различными сюжетами»); третья – описывает защитников племени айыы и *ураангхай саха* («Богатыри Среднего мира – защитники племени айыы и *ураангхай саха*», «Защитники племени айыы аймага и *ураангхай саха*, поселенные с Верхнего мира в Средний мир», «Богатырки – защитницы племени айыы аймага и *ураангхай саха*»).

Независимо от сюжетной группы олонхо Н.В. Емельянов фиксирует неизменность его композиционной структуры: экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, дальнейшее развитие действия и развязка. П.В. Павлова сравнивает строение олонхо с развитием оперного сюжета, отмечая, что в эпосе в синкретическом единстве переплетаются различные виды искусства – музыка, поэзия, угадываются элементы живописи и театрального действия. Тем не менее, адаптация эпоса к театральному либретто представляет известную сложность.

Очевидно, что героический эпос, исполняющийся олонхосутами¹, выходит за пределы привычных временных рамок, характерных для классических музыкально-театральных произведений. Средний

объем *олонхо* достигает 10–15 тысяч стихотворных строк (Скрыбыкина Ч., 2008, с. 24). П.В. Павлова упоминает о продолжительности сказания: «Повествование начиналось ранним вечером и заканчивалось поздней ночью, а иногда длилось несколько ночей» (2012, с. 15). Такой объем сказания содержит массу сведений, составляющих неотъемлемую часть эпоса, но невозможных к передаче в каком-либо академическом театральном сочинении.

Прежде всего, отметим огромное число действующих лиц, доходящее до нескольких сотен, детализированную информацию о предыстории тех событий, которые составляют основу саги, описание мировоззрений и верований народа, его образа жизни и целеполагания. Кроме того, эпос изобилует подробнейшими характеристиками внешности персонажей, местности, одежды, предметов быта, оружия, обрядов. В связи с этим перед композитором, обращающимся к подобному первоисточнику, неизбежно возникает сложная задача создания жанра «*eros per musica*». При этом необходимо максимально сохранить канву сюжета, узловые, важные с точки зрения драматургии события, ввести в спектакль главных действующих лиц и отразить их музыкальные характеристики (в том числе характерные лейтмотивы, заданные в *олонхо*).

Сюжет многих произведений В.В. Ксенофонтова основан на *олонхо* как важном источнике, однако, часто эта связь опосредована, поскольку имеет промежуточное звено – литературный опус или либретто, которое помогает трансформировать масштабное полотно в достаточно компактное сценическое сочинение. Перед авторами литературных либретто, созданных по *олонхо*, встает еще одна дилемма: сохранить ли язык оригинала или предложить русскоязычный текст. В первом случае вербальный текст оказывается более органичным, а во втором позволяет расширить аудиторию слушателей / зри-

телей, но задача усложняется, поскольку, как пишут исследователи: «Перевод нашего эпоса на другие языки чрезвычайно сложная и ответственная работа. Главное требование к переводу максимальное приближение языка перевода к языку оригинала, а не адекватное воспроизведение. Оно (последнее) невозможно, но перевод может быть признан удачным, если в нем передано глубокое, индивидуальное понимание эпоса, сохранены все уникальные его особенности, особый эпический мир с его самобытными лицами и их поступками и свершениями» (Иванов В., 2014, с. 82).

Проблемы формирования либретто по эпосу затронули не только якутские оперы-*олонхо*, этнобалеты, а также творческие проекты композиторов других регионов. Например, подобная задача решалась и в Бурятии, когда Ж.А. Батуев работал над воплощением эпоса «Гэсэр» в одноименном балете на либретто Н. Балдано (1-я ред. – 1967; 2-я ред., «Сын земли» – 1972) (Колпецкая О., 2011, с. 129–168). Отметим, что в настоящее время аналогичную проблему решает Л.Н. Санжиева в балетных сценах и балете «Гэсэр» (1-я ред. – 1994; 2-я ред. – 2025).

Говоря о традиционных источниках, исследователи отмечают однотипность фабульных линий *олонхо*, повторяемость «сюжетных звеньев»², устойчивость системы персонажей *олонхо*. Аналогами являются структурные особенности каждого из миров: Верхнего, Среднего, Нижнего. В каждом из этих уровней присутствуют охотники и шаманы, богатыри и воины, семьи, животный мир и топографическая специфика местности. Именно типизированность сказаний позволила композитору выработать некоторые общие приемы к воплощению эпического жанра в драматическом сценическом произведении. Тем не менее, обращаясь к первоисточникам, Ксенофонтов в каждом сочинении ищет самостоятельное решение.

Например, название балетного спектакля «Воители (Богатыри) Верхнего мира» обозначает, что речь пойдет о деяниях защитников-небожителей во имя блага людей Среднего мира *айыы*, т.е., по сути, о трансцендентных подвигах во имя жизни и гармонии мира. Литературным источником является известное в Якутии предание о могущественном Бэрт Хара. Либретто написано А.Д. Сивцевым-Айсен Дойду³. Легендарный персонаж имел реальный прообраз. Он жил в местности Кыыс Ханга, был охотником и рыбаком, олицетворял силу и ловкость. Сюжет о знаменитом борогонском богатыре упоминается, например, в работах И.А. Худякова (1890), Н.В. Емельянова (1980), Н.С. Пестрякова (1993).

Трансформируя эпическое сказание в этой трилогии, В.В. Ксенофонтов и его соавторы во многом идут по пути основателей жанра оперы-олонхо М.Н. Жиркова и Г.И. Литинского. Так, сохранено видение структуры мироздания, характерное для традиционных якутских представлений: в первой части показан Средний мир, в котором живут и строят свою судьбу земные люди, во второй – Нижний мир, в котором чудовища-*абаасы* пытаются наслать горести в мирную жизнь людей, деяния третьей части посвящены Верхнему миру, где обитают добрые божества, небесные шаманы и сверхгерои. В основу концепции положено представление о божественном предопределении, которое должно обеспечить гармоничность, стабильность и благополучие мира и которому нельзя противиться. Сохранены функции действующих лиц, соответственно определены кланы положительных и отрицательных героев. Также использован мотив похищения красавицы *айыы* чудовищем-*абаасы* из Нижнего мира и ее последующее спасение богатырем в жестоких битвах. Типичен и финал, в котором все напасти заканчиваются победой добра, и в мирах восстанавливается гармония.

Конфликт в третьей части «Воители Верхнего мира» В.В. Ксенофонтова складывается из нескольких ситуаций: как и положено в эпосе, он многоступенчатый. Первое противостояние касается главного героя Бэрт Хара: Божества Верхнего мира повелевают ему жениться на Кыыс Ньургустай (фантастические помощники лев Хахайдаана и трехглавый Эксэю-Орел по очереди приносят герою *бегех* – браслеты с руки невесты). Однако герой не соглашается жениться: он незнаком с будущей невестой, дорожит свободой и независимостью. Тем самым он нарушает «гармонию мира». Возмущенная невеста, которая предназначена для Бэрт Хара божествами, спускается из Верхнего мира для отмщения богатырю. На помощь к Кыыс прилетают *удаганки* (небесные шаманки), которые отправляют его в страну Муус Кудалы.

Второй конфликтной ситуацией, нарастающей на первую, становится похищение девушки Кюннэй Куо, унесенной в Нижний мир повелителем Аан Дарханом. Бэрт Хара должен победить во всех состязаниях, и только тогда богатырь Нижнего мира вернет красавицу в Средний мир. Кыыс Ньургустай, несмотря на то что зла на богатыря, решает ему помочь одолеть чудовищ во имя торжества справедливости в мире. В результате Бэрт Хара и Кыыс Ньургустай, которые за время битв подружились, с победой возвращаются в Средний мир, они спасли Кюннэй Куо и восстановили мир и благоденствие в племени *айыы*. В финале народ празднует *Ысыах*, а Бэрт Хара понимает, что мечтает жениться на обретенной в битвах подруге. Кыыс Ньургустай сбрасывает доспехи воина и облачается в наряд невесты: теперь ей предстоит исполнить предназначение божеств и стать прародительницей *ураангхай саха*.

Очевидно, что здесь среди базовых приемов, применяемых В.В. Ксенофонтовым, наблюдается вычленение двух глав-

ных действенных, событийных линий, связанных с деяниями героев. При этом композитором убраны не имеющие отношения к конкретному действию эпический зачин с предысторией, эссе об истории мироздания и рассказ о его структуре, а также о прародителях человека и предназначении земли, мифологические представления и этико-эстетические нормы, детально рассказанные в *олонхо*⁴.

Безусловно, все «неиспользованные» сведения общеизвестны в национальной культуре, поэтому они подразумеваются слушателем как очевидные. Таким образом, образуется концентрирование вокруг главных драматургических линий, которые положены в основу либретто. При этом *олонхосут* исполняет перед началом каждого действия фрагмент эпоса *олонхо*, что способствует передаче искомой атмосферы и настроения. Конечно, в балете появляются и фоновые действующие лица, выполняющие вспомогательную функцию, но, в отличие от эпоса, в спектакле они не персонифицированы и их истории порой не вплетаются в ткань повествования.

Жанр балета диктует и свою специфику по сравнению с оперой: образы Бэрт Хара и Кыыс Ньургустай передаются лейтмотивами в оркестре, а также типичными кличками «*Дьэ Буо*» (тема Бэрт Хара), но в отличие от опер они лишены вербального начала, поэтому поэтические тексты остаются лишь в выступлении *олонхосута*. Соответственно, при сценическом воплощении больший акцент делается на визуальной атрибутике, национальных танцах и характерной пластике героев, здесь применяется и более широкий спектр музыкально-технологических решений. Например, для персонажей Нижнего мира композитор использует скупой мелодический тематизм и неустойчивую гармонию, а для лирических сцен таких персонажей, как Кюннэй Куо, Кыыс Ньургустай – красочный стиль

дьизэртии ырыа. Внедряются также иллюстративные музыкальные приемы: оркестровыми тембрами В.В. Ксенофонтов достигает имитацию шума грозы, завывание ветра. Завершается произведение, по традиции, обрядовым танцем *осуохай*⁵.

Близость к сюжетам *олонхо* прослеживается и в других сочинениях Ксенофонтова. В его творчестве появляется прием вычленения отдельной линии, фрагмента, связанного с судьбой и деяниями отдельного персонажа, или с созданием более самостоятельного сюжета, аналогичного *олонхо*. В его первой студенческой опере «Сарыал», ставшей дебютом не только Ксенофонтова как композитора, но и как театрального либреттиста, в основу положена одноименная поэма Ф.Г. Винокурова-Даадара «Улуу сарыал иннинэ» («Великое зарево»). Конфликт здесь коренится не в противопоставлении *абаасы* и *айыы* как представителей разрушения мира и его созидания, а в противостоянии реального (земного) героя – юноши-сироты Долгустаана и клана *тойонов*. *Тойон*⁶ и его приспешники здесь отождествляются с жестокими *абаасы*, которые стремятся уничтожить жителей Среднего мира. Такая параллель оказалась возможной, поскольку конфликт героя оперы с противниками не ограничивался несколькими действующими лицами, а затрагивал все общество, нарушая мирную и гармоничную жизнь всего народа и, следовательно, разрушал справедливое мироустройство.

Сюжетная логика героического эпоса воплощена и в опере «Саасчаана⁷ и Сардаана⁸» по либретто Д.К. Сивцева-Суоруна Омоллоона. Здесь В.В. Ксенофонтов апеллирует к образам могущественных женщин-богатырей, защитниц племени *айыы*, однако идея сочинения более оригинальна. Согласно сюжету, мир людей терпит бедствие, льды и морозы отнимают у них все силы, насылая болезни и смерть. Главной героиней является Са-

асчаана. Девушке предстоит защитить жителей Среднего мира от злого чудовища *абаасы* Хаан Адьыр-Хара Джая, властелина вечной стужи, и вернуть людям весну и счастье. В опере сохраняется сюжетообразующая функция главной героини, но акцент здесь сделан не на образе мифической богатырши, обладающей физической сверхсилой, а девушки, чья сила коренится в стойкости духа и потребности помочь людям. Содержание спектакля – это приключения и подвиги Саасчааны и ее счастливое возвращение в мир, в котором благодаря ее деяниям уже царит весна.

Число героев ограничено. Среди типичных персонажей *олонхо* в опере появляются духи Верхнего мира – Айыысыт Хотун, Байанай и дочь солнца Кюлюмюр. По традиции верным спутником и помощником Саасчааны в преодолении испытаний становится Богатырский конь Элэмэс Сюрююк, а молодой юноша Юрюнг Уолан, превращенный в Волшебного оленя Маган Таба, выполняет двойную функцию: в облике животного он помогает девушке в борьбе со злыми силами, а, перевоплотившись в человека, становится ее возлюбленным. Отрицательных персонажей представляет богатырь Нижнего мира – Хаан Адьыр – Хара Джай, а также злые духи Сиэгэн (росомаха) и Чучунаа⁹.

В музыкальной драматургии композитор использует типичные приемы оперы-*олонхо*: множество монологов, коллективные песни и речитативы. В раскрытии образа Саасчааны ведущим становится ее песня, которую девушка напевает даже в момент битвы с Хара Джайем. Монологи передают переживания бабушки за судьбу внучки (№ 39, 48) и раскрывают образ фантастического героя Чучунаа (№ 14, 21). Лейтмотив Саасчааны статичен, звучит только в партии оркестра и выполняет ассоциативную функцию. Он в неизменном виде проходит от начала и до конца произведения. Чудовище

Хара Джай обрисовано лейттемой в оркестровой партии, которая, вполне ожидаемо, проводится в нижнем регистре с октавными дублировками в моменты его появления. Композитор использует и несколько хоровых сцен – хор слепых (№ 40), хор глухих (№ 41), хор безногих (№ 43), объединенных жалобными интонациями. Хор не комментатор, а участник действия. В конце произведения звучат хоры (№ 49–53) исцелившихся людей и общий хор (№ 58) как победа над злыми силами и радость свадьбы Саасчааны и Юрюнг Уолана.

Как известно, в героических сказаниях важную роль играют небесные шаманы, способные помочь и богатырям, и простым людям племени *айыы* в борьбе с чудовищами. Небесные *ойууны* и *удаганки* действуют и в *олонхо* «Нюргуне Боотуре», и в «Бэрт Хара». Традиционные верования подразумевают множество функций, выполняемых шаманами, в том числе способность к исцелению не только тела, но и души страдающего. В этнобалете «Бохсуруйуу» В.В. Ксенофонов обращается к теме шаманских деяний: при этом в спектакле юноша Сээнэгэйэ, избранный стать шаманом, фактически выполняет ту же функцию, которая присуща богатырям. Он сражается с озлобленной душой молодой девушки Кыр-Кыыс ('Дева-проклятие'), покончившей жизнь самоубийством, которая стала чудищем и отправилась в Средний мир, чтобы сделать несчастной жизнь племени *айыы* и разрушить гармонию между мирами. Юноша выдерживает испытание, и балет завершается победой шамана Сээнэгэйэ над злыми силами Нижнего мира, исцелением Сэмэнчика и возвращением его души, которую украла Кыр-Кыыс. В финале юноша воссоединяется с любимой девушкой Орускэ (Ариной), что, казалось бы, не имеет прямой связи с его шаманскими деяниями, но это – тоже прием *олонхо*, в котором ничто не должно остаться незавершенным и все достойные должны обрести счастье.

Основной музыкально-тематический материал балета «Бохсуруйуу» можно разделить на два пласта: в первом темы лиричны, напевны (например, тема любви из сцены «Сэмэнчик и Оруускэ»). Во втором – активны, композитор использует синкопированные ритмы, нерегулярную акцентность (сцена «Таттарыы» 'Припадки'). В инструментальном сопровождении этнобалета В.В. Ксенофонтов применяет ударные инструменты, имитирующие шаманский бубен (*дюнгур*). В конце произведения звучит видоизмененная тема любви – как радость пробуждения Сэмэнчика.

В опере «Сарыал» и моноопере «Манчаары» композитор также успешно выступил и в роли либреттиста и сумел выбрать узловые сцены *олонхо*, способствующие созданию музыкально-драматического спектакля. Подобный подход диктует длительную вдумчивую работу композитора: «В этом случае он выступает в качестве трех соавторов – автором “пьесной” части либретто, автором вокального (в том числе стихотворного) текста и автором музыки произведения» (Димитрин Ю., 2024, с. 309).

В первоисточнике, как и в *олонхо*, большое значение имеет детализированное вербальное описание места, которое отсутствует в спектакле. Чтобы компенсировать эту информацию, в опере к каждому действию композитор вводит вступление на фоне пейзажа: так, в 1-й картине действие проходит летом, виднеется река Алдан, поет хор птиц, символизирующий, по мнению композитора, расцвет природы и любовь; во вступлении ко 2-й картине показано весеннее время года: над речкой Сюлюмэ слышен щебет стаи птиц, жители готовятся к одному из обрядовых эпизодов *олонхо* – национальному празднику *Ысыах*, который отсутствует в литературном первоисточнике. Во втором разделе – кульминация и счастливая развязка произведения (как

и положено в *олонхо*): опера завершается убийством Сайаама и свадьбой Долгустаана и Нюргустай. Влюбленные обретают счастье, вместе с народом поют о радостной, мирной жизни, устроенной на земле, и многократно повторяют слово «Зарево», ставшее в опере символом любви и счастья.

Моноопера «Манчаары», состоящая из девяти номеров, открывается вступлением, в котором представлена картина растилающейся поляны с зеленой травой и маленьким озером. Композитор раскрывает разные чувства главного героя: в № 1 «Күөх унаар алааһым» ('Мой цветущий алаас' ('поляна')) он описывает красоту родного края, выступая в роли сказителя из *олонхо*. В неторопливом темпе звучит вокальная певучая мелодия, поддержанная переливами арпеджио в оркестровой партии. Образ озлобленного Манчаары раскрывается в № 7 «Якутский түрмэтэ» ('Якутская тюрьма') вокальной партией декламационного стиля, сопровождаемой акцентированными аккордами в оркестре. В финале № 9 «Ус Булуу тугэбэр» ('В глуши седого Вилюя') Манчаары обращается к народу *сах* с просьбой ценить друг друга и воспрять духом против *тойонов*, помня о его подвигах.

Несмотря на концентрирование событий в театральных сочинениях В.В. Ксенофонтова в целом, в них, как и в героическом эпосе, действие развивается постепенно, усложняется рядом попутно происходящих явлений, характеризуется их повторением. Так, в опере «Саасчаана и Сардаана» во 2-й картине главная героиня преодолевает множество речек и дремучих чащ, встречает в мерзлых ледяных горах Чучунаа: такая многоступенчатость препятствий замедляет действие, но придает ему масштабность и отвечает эстетике национального эпоса. В балете «Бохсуруйуу», например, прежде чем герой вступит в основную

битву, показан длительный и непростой процесс инициации, т.е. собственно превращения молодого юноши в шамана, для чего к верховному шаману прилетает дух Ийэ-Кыыл в образе орла, предвещаая появление в Среднем мире нового шамана. А в 3-й картине этого спектакля «Уһуйуу» ('Обучение') показано, как душа юноши проходит через девять ступеней обучения, пролетая Нижний, Средний и Верхний миры и поднимается к божеству Аар Айыы Тойону. Старый шаман благословляет преемника и дарит Сээнэгэйэ свой шаманский плащ.

Очевидно, что имеющиеся в эпосе описания внешности всех героев и антигероев, небожителей и персонажей подземного мира, вплоть до Богатырского коня, который, как правило, играет важную роль в действии, в визуальном жанре не требуются. В то же время подобные тексты важны не только для устного сказания: именно их детализированность позволяет с большой точностью представить образ каждой декорации и каждого действующего лица и воплотить их в театральной постановке. Персонажи в *олонхо* имеют и свою атрибутику, которая понятна посвященному, знающему слушателю. Поэтому все детали эпоса помогают организовать систему признаков *олонхо*, объединяющую и сюжетную линию, и визуальный, и музыкальный ряды.

Так, в опере «Саасчаана и Сардаана» В.В. Ксенофонтов воплощает образы природы, характерные для описаний в эпосе. Например, декорации в 1-й картине показывают холодный лес, покрытый инеем – типичный для зимней Якутии пейзаж. Во 2-й – мрачные скалы и ледяные глыбы, от которых веет вечным холодом и между которыми течет горная река, покрытая сплошным льдом. В 3-й картине демонстрируются владения Хаан Адыр – Хара Джая: золотая гора Кемюс Хайа, состоящая из сплошных каменных глыб с позолоченными утесами¹⁰. В 4-й

(«Ночь на опушке леса») фигурируют засохшие деревья и травы, чумы из бересты, в которых обитают искалеченные чудовищем люди (их только еще предстоит исцелить). В интродукции балета «Бохсуруйуу» внимание слушателя тоже обращено на природу – декорация экспонирует летнее время года, цветущую землю, пение птиц, и на фоне столь умиротворяющего пейзажа по принципу контраста разворачивается сюжет¹¹.

Конечно, каждый из театральных жанров развивается по своим законам, однако объединяющим элементом является принадлежность к синтетическому сценическому искусству. Учитывая известную мобильность и широкую вариантность жанров оперы и балета, поиски их новых решений лежат в русле фундаментальных направлений развития искусства. Проведенный анализ позволяет выявить и следование традициям М.Н. Жиркова и Г.И. Литинского, и обнаружить черты обновления в интерпретации эпических сюжетов, которые заключаются в большей самостоятельной значимости отдельных мотивов и элементов *олонхо*. Вслед за композиторами-предшественниками, В.В. Ксенофонтов разглядел широкие возможности для развития музыкально-театральных жанров, коренящиеся в национальном искусстве Якутии.

Хотя среди базовых приемов, применяемых В.В. Ксенофонтовым, на первом месте вычленение главной, преимущественно, действенной, событийной линии, усложнение действия дополнительными событиями в театральных сочинениях сохраняется. Наблюдается и целостность национального мировосприятия, поскольку избранный из сказания содержательный мотив, как правило, «обрастает» всеми элементами эпической системы знаний о мире. Отметим и важность чисто музыкальной роли эпоса, который вбирает многие жанры духовного и светского направления (*тойуки*, благопожелания, эле-

менты шаманского ритуала, праздники с танцами), известные стили пения *дэ-эрэн ырыа* и *дьиэрэтии ырыа*.

Произведения композитора отвечают требованиям эстетики Якутии и обладают несомненными художественными и стилистическими достоинствами. При этом характерный для его творчества поисковый импульс заставляет автора в каждом сочинении находить особый

ракурс в известных фольклорных источниках. Адресация к отраженному в *олонхо* мировосприятию и к традиционной логике мироустройства как целостности, делает сочинения В.В. Ксенофонтова не только якутским национальным достижением, но и интересным для музыкальной культуры образцом взаимосвязи традиционного и академического искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ П.В. Павлова пишет: «Первым олонхосутом, согласно преданиям, был Сээркээн Сэсэн (“искусный рассказчик”). Одним из любимых народом сказителей был И.Г. Тимофеев-Теплухов (1869–1962) из Чурапчинского улуса. В число популярных мастеров входили Т.В. Захаров-Чээбий из Амгинского района (ум. 1931), его ученик У.Г. Нохсоров (1907–1951), Н.А. Абрамов-Кынат из Мегинно-Кангаласского района (ум. 1941), Д.М. Говоров из Усть-Алданского района (ум. 1943), Е.Е. Иванова из Амгинского района (ум. 1964), С.В. Петров из Ленинского района (ум. 1965), а также С.А. Зверев из Сунтарского района (1900–1973). Музыковед, фольклорист А.С. Ларионова отмечает, что в конце 1990-х – начале 2000-х годов наибольшей известностью пользовались Д.А. Томская из Верхоянского улуса и Н.М. Тарасов из Горного улуса» (Павлова П., 2012, с. 15–16). Среди наиболее известных *олонхо* надо назвать «Дыырай Бэргэн», «Хабытта Бэргэн», «Эрбэхтэй Бэргэн», «Девушка-богатырь Кыыс Дэбэлийэ», «Нюргун Боотур Джулуруйар», «Эр Соготох», «Элэс Боотур», «Алаатыр Ала Туйгун», «Ала Булкун», «Непобедимый Мюльдзю Беге», «Куруубай Хааннах», «Кулун Кулустуур», «Хаон Дьаргыстай», «Ого Ньургун», «Ючюгэй Юдюгюйэн, Кусаган Ходжугур», «Кюн Дьёсүлдьют», «Дьырыбына Дьырылыатта», «Кюн Эрили», «Кюн Тэгийэримэ», «Юелен Кыырдьыт».

² Якутский героический эпос. Могучий Эр Соготох / СО РАН; Ин-т филологии, гл. ред. А.П. Деревянко. Новосибирск: Наука, 1996. С. 14.

³ Премьера произведения состоялась 26 февраля 2009 г. в Националь-

ном театре танца Республики Саха (Якутия) им. С.А. Зверева-Кыыл Уола. Создание балета имеет предысторию. В творческом коллективе Национального театра танца появилась идея трилогии о Верхнем, Среднем и Нижнем мирах по сюжету *олонхо* о богатыре Бэрт Хара, родоначальнике *ураангхай саха*. Первую часть «Срединный мир» (2004) написал Н.П. Петров, вторую – «Нижний мир» (2006) – П.Н. Иванова (Театральные постановки народов Якутии / сост. В.Г. Григорьева, Е.И. Томская, В.Н. Черноградская; отв. ред. В.Г. Григорьева; редкол.: Е.И. Томская, В.Н. Черноградская, В.А. Захарова; вступит. сл. З.И. Кириллина. Якутск: Алаас, 2021. 188 с.).

⁴ Например, в 1-й песне эпоса рассказано о рождении героев, их облике, одежде, имуществе, характерах, значительную часть текста занимают благопожелания. Во 2-й песне описана местность, земля, история конфликта Нижнего и Среднего миров, изложена сага об отправлении Нюргуна Боотура из Верхнего мира в Средний на помощь людям и т.д.

⁵ Финальные сцены в спектаклях решаются, как правило, похожим приемом – национальным праздником *Ысыах*, что соответствует развязке эпоса. *Осуохай* завершает оперы «Сарыал», «Саасчаана и Сардаана», балет «Воители (Богатыри) Верхнего мира». Драматургический прием, связанный с этим праздником, отвечает финалам эпоса, а также помогает передать композитору радость и счастье людей Среднего мира, и является символом благоденствия и восстановления справедливости, и гармонии мироздания.

⁶ «В русско-якутском словаре Э.К. Пекарского слово тойон происходит от древнетюркского *tojun*, означавшего монаха, буддийского священника» (Ушницкий В., 2018, с. 15). «В истории якутского народа в освоении Российским государством Северо-Восточной Азии якутский господствующий класс – тойоны сыграли огромную роль. Именно тойоны – владельцы огромных стад скота, челяди (хамначчыты) и рабов (кулуты) были хозяевами огромного Северного края» (Ушницкий В., 2018, с. 15).

⁷ *Саасчаана* [Хаарчаана] – женское имя, Снежная, Снегурочка.

⁸ *Сардаана* – даурская лилия (саранка), символ весны в якутской культуре.

⁹ *Чучунаа* – хозяин ледяных просторов, океана, степи.

¹⁰ Описания пейзажей подземного мира в *олонхо* содержат похожие образы, например:

Ногами грузными богатыри
Растоптали в подземной тьме
Восемь голых каменных гор;
Землю мерзлую,
Твердую, как гранит,
В месиво измяли они...

(Нюргун Боотур Стремительный. Якут. героич. Эпос олонхо / пер. на рус.яз. В. Державин. Якутск: Кн. изд-во, 1975. С. 115).

¹¹ На блестящей нежной траве,
На благословенной груди,
На высоком лоне Средней земли,
На крутом заливке ее,
В сияющем средоточье ее,
Где солнце горячее льет лучи,
Где месяц блещет в ночи...

(Нюргун Боотур Стремительный... С. 405).

ЛИТЕРАТУРА

Алексеева Г.Г. От фольклора до профессиональной музыки. Якутск: Бичик, 1994. 164 с.

Борисова И.И. Первый якутский балет Сир симэгэ – полевой цветок // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2020. № 1. С. 97–103.

Головнева Н.И. Становление якутской профессиональной музыкальной культуры. Новосибирск: Наука, 1994. 383 с.

Димитрин Ю. Партитура – симбиоз драматургии (послесловие либреттиста) // Либреттология. Восьмая нота в гамме. СПб.: Лань; Планета музыки, 2024. С. 308–311.

Емельянов Н.В. Сюжеты якутских олонхо. М.: Наука, 1980. 376 с.

Иванов В.Н. Олонхо – уникальное явление в мировой этической культуре. Якутск: Изд. дом СВФУ, 2014. 158 с.

Колпецкая О.Ю. Претворение фольклорных сюжетных источников в бурятском балете: Моногр. Красноярск, 2011. 200 с.

Николаева Н.Н. Эпос олонхо и якутская опера. Якутск, 1993. 186 с.

Павлова П.В. Претворение особенностей драматургии эпоса олонхо в якутском оперном искусстве: Дис. ... канд. искусствоведения. Уфа, 2012. 181 с.

Пестряков Н.С. Майа5атта Бэрт Хара. Якутск, 1993. 57 с.

REFERENCES

Alekseeva, G.G. (1994), *Ot fol'klora do professional'noi muzyki* [From folklore to professional music], Bichik, Yakutsk, 164 p. (in Russ.)

Borisova, I.I. (2020), "The first Yakut ballet Ser simege – a wild flower", *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoi* [Bulletin of the Vaganova Academy of Russian Ballet], no. 1, pp. 97–103. (in Russ.)

Dimitrin, Yu. (2024), "The score is a symbiosis of dramaturgies (afterword by the librettist)", *Librettologiya. Vos'maya nota v gamme* [Librettology. The eighth note in the scale], Lan: Planeta muzyki, Saint Petersburg, pp. 308–311. (in Russ.)

Emel'yanov, N.V. (1980), *Syuzhety yakutskikh olonkho* [Plots of Yakut olonkhos], Nauka, Moscow, 376 p. (in Russ.)

Golovneva, N.I. (1994), *Stanovlenie yakutskoi professional'noi muzykal'noi kul'tury* [The formation of the Yakut professional musical culture], Nauka, Novosibirsk, 383 p. (in Russ.)

Ivanov, V.N. (2014), *Olonkho – unikal'noe yavlenie v mirovoi eticheskoi kul'ture* [Olonkho is a unique phenomenon in the world ethical culture], Izdatel'skii dom SVFU, Yakutsk, 158 p. (in Russ.)

Khudyakov, I.A. (1890), *Verkhoyanskii sbornik: yakutskie skazki, pesni, zagadki i poslovitsy, a takzhe russkie skazki i pesni, zapisannye v Verkhoyanskom okruge* [Verkhoyansk Collec-

Покидько Е.Б. Тойук и его претворение в творчестве композиторов Саха (Якутии): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2001. 21 с.

Скрыбыкина Ч.К. Гармония в музыке современных якутских композиторов (о претворении национального звукотембрового идеала средствами колористики и сонорики): Дис. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2008. 280 с.

Ушницкий В.В. Роль и место якутского вожества – тойоната в управленческой структуре Российской государственности в XVII в. // Проблемы востоковедения. 2018. № 4. С. 14–19.

Худяков И.А. Верхоянский сборник: Якутские сказки, песни, загадки и пословицы, а также русские сказки и песни, записанные в Верхоянском округе. Иркутск, 1890. 315 с.

tion: Yakut fairy tales, songs, riddles, and proverbs, as well as Russian fairy tales and songs recorded in the Verkhoyansk District], Irkutsk, 315 p. (in Russ.)

Kolpetskaya, O.Yu. (2011), *Pretvorenie fol'klornykh syuzhetnykh istochnikov v buryatskom baleti* [The transformation of folklore plot sources in the Buryat ballet], Krasnoyarsk, 200 p. (in Russ.)

Nikolaeva, N.N. (1993), *Epos olonkho i yakutskaya opera* [The epic of Olonkho and the Yakut opera], Yakutsk, 186 p. (in Russ.)

Pavlova, P.V. (2012), *Pretvorenie osobennostei dramaturgii epasa olonkho v yakutskom opernom iskusstve* [The implementation of the features of the drama of the epic of Olonkho in the Yakut opera art], Cand. Sc. Thesis, Ufa, 181 p. (in Russ.)

Pestryakov, N.S. (1993), *Maia5atta Behrt Khara* [Maya5atta Bert Har], Yakutsk, 57 p. (in Yakut.)

Pokid'ko, E.B. (2001), *Toiuk i ego pretvorenie v tvorchestve kompozitorov Sakha (Yakutii)* [Toyuk and its implementation in the works of Sakha (Yakutia) composers], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Novosibirsk, 21 p. (in Russ.)

Skrybykina, Ch.K. (2008), *Garmoniya v muzyke sovremennykh yakutskikh kompozitorov (o pretvorenii natsional'nogo zvukotembrovogo ideala sredstvami koloristiki i sonoriki)* [Harmony in the music of modern Yakut composers (on the realization of the national sound-timbre ideal by means of coloristics and sonorics)], Cand. Sc. Thesis, Magnitogorsk, 280 p. (in Russ.)

Ushnitsky V.V. (2018), "The role and place of the Yakut leadership, the Toyonat, in the administrative structure of Russian statehood in the 17th century", *Problemy vostokovedeniya* [Problems of Oriental Studies], no. 4, pp. 14–19. (in Russ.)

Сведения об авторе

Семыкина Анастасия Игоревна, преподаватель Детской музыкальной школы № 5 имени Э.Н. Артемьева (Новосибирск)

E-mail: v-i-p_nastya_a@mail.ru

Author Information

Anastasia I. Semykina, teacher of the E.N. Artemyev Children's Music School no. 5 (Novosibirsk)

E-mail: v-i-p_nastya_a@mail.ru

Поступила в редакцию 16.02.2026

После доработки 26.07.2026

Принята к публикации 07.08.2026

Received 16.02.2026

Revised 26.07.2026

Accepted for publication 07.08.2026