

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 792.8

ВОЗВРАЩЕНИЕ «МАНКУРТА» НА БАЛЕТНУЮ СЦЕНУ

Аджибаев Ч. И.¹

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

Статья посвящена балету «Манкурт» К. Молдобасанова по роману Ч. Айтматова «Буранный полустанок». Проводится детальный анализ спектакля, поставленного на сцене Киргизского Национального Академического театра оперы и балета имени А. Малдыбаева. Особое внимание автор уделяет личности писателя, тесной связи музыкального театра с художественной литературой, музыкой и хореографией.

Ключевые слова: Чингиз Айтматов, балет «Манкурт», интерпретация, литература и хореография, киргизский балет.

RETURN MANKURT TO THE BALLET SCENE

Adzhibaev Ch. I.¹

¹ Vaganova Ballet Academy, Rossi St., 2, Saint-Petersburg, 191023, Russian Federation.

The article is devoted to the ballet *Mankurt* by K. Moldobasanov based on the novel *Burannyy polustanok* (*Snowstorm station*) by Chingiz Aitmatov. A detailed analysis of the play, staged at the Kyrgyz National Academic opera and ballet theatre named after A. Maldybaev. The author pays special attention to the personality of the writer, the close connection of the musical theater with fiction, music and choreography.

Keywords: Chingiz Aitmatov, ballet *Mankurt*, interpretation, literature and choreography, Kyrgyz ballet.

Одним из ярких эпизодов в романе «Буранный полустанок» Ч. Айтматова¹ является легенда о манкуртах. Главным героем является

¹ Роман был впервые опубликован в 1980 году в журнале «Новый мир» под названием «И дольше века длится день».

плененный врагами-жуаньжуанями человек, насильственно обращенный в рабство, лишенный памяти о своем происхождении и безукоризненно выполняющий волю хозяина.

В далеких сарыюзекских степях племена жуаньжуаней нападали на племена найманов. Взятых живых людей в плен они подвергали страшным пыткам. Согласно легенде, обращение в рабство происходило ужасающим, диким способом. На обритую голову пленных натягивали куски верблюжьей шкуры (шейной части недавно убитого верблюда) — так называемое шири. Далее руки и ноги раба заключали в оковы, а на шею надевали кангу², чтобы голова не имела возможности контактировать с землей. В таком виде раба бросали в пустыне без еды и воды на некоторое время. Из-за того, что пленник постоянно находился под прямыми лучами беспощадного солнца, шири начинала сужаться и прилипать к коже головы так, что волосы начинали вращаться, доставляя неимоверную боль. Не каждый мог выдержать это адское испытание. В чудовищных муках под лучами палящего солнца несчастные жертвы теряли рассудок. Смерть была спасением для плененных, а тот, кто оставался в живых, полностью лишался памяти и превращался в бесценного раба-манкурта, зависимого от желаний хозяина. Эта участь постигла и героя романа Жоломана. Из смелого и гордого юноши он стал жалким рабом, чучелом прежнего человека.

Сердце матери Найман-Эне не находило покоя от мыслей о пропавшем сыне, после долгих и безуспешных поисков она, наконец, находит его, но вместо счастья и радости ее обуревают ужас и боль от сознания, что сын теперь стал манкуртом. Она, не теряя надежды, безуспешно пытается пробудить его память, напомнить, кто он, кто его родители. Когда жуаньжуани застают разговор Найман-Эне с манкуртом, они решают избавиться от нее руками сына. При повторной встрече напуганный и введенный в заблуждение манкурт пускает стрелу прямо в сердце своей матери, Найман-Эне. Платок, который покрывал ее голову, падая, превращается в птицу. Птица взлетает, выкрикивая: «Вспомни, чей ты? Как твое имя? Твой отец Доненбай! Доненбай! Доненбай!» [1, с. 202].

Даже взятая вне остальных сюжетных линий романа, эта легенда утверждает главную, основополагающую идею писателя: «Человек без памяти прошлого, поставленный перед необходимостью заново определить свое место в мире, человек, лишенный исторического опыта

² Шейная колодка из двух половин сухого дерева с вырезом для шеи. При надевании на шею канга замыкается, и скрепляется печатью.

своего народа и других народов оказывается вне исторической перспективы и способен жить только сегодняшним днем» [2, с. 292]. Вот истинный смысл понятия «манкуртизм».

Тема, которую затронул Ч. Айтматов в романе «Буранный полустанок» — утрата национальной идентичности — находит живой интерес и в наше время. Она не раз побуждала постановщиков к воплощению литературного сюжета в спектаклях³. Хореографам приходилось сталкиваться с некоторыми сложностями: было трудно, прежде всего, верно, максимально точно, не примитивно передать основную мысль автора.

Так, в 1987 году на сцене Киргизского Национального Академического театра оперы и балета им. А. Малдыбаева впервые была осуществлена постановка балета «Сказ о манкурте» К. Молдобасанова⁴. Балет не смог закрепиться в репертуаре театра и сошел с афиш театрального сезона в 1987 году. Со дня премьеры спектакль был показан пять раз. К сожалению, в архиве Киргизского Национального Академического театра оперы и балета им. А. Малдыбаева, а также Центрального государственного архива Киргизской Республики не сохранились видео материалы данного спектакля. Анализировать и давать критическую оценку предоставляется возможным, только опираясь на статьи и рецензии в периодических изданиях, а также интервью артистов балета и дирижеров, работавших в тот период.

По свидетельству заслуженного артиста Киргизской Республики, главного дирижера Киргизского Национального Академического театра оперы и балета им. А. Малдыбаева Н. Полотова публика еще не была готова принять новшества, созданные союзом композитора и хореографа. «Музыка балета “Сказ о Манкурте” — неделимый “билингвистический” стиль музыки К. Молдобасанова, органично совмещающий традиционное и современное составляющее композитор-

³ «Сказ о манкурте» К. Молдобасанова, хореограф У. Сарбагишев, 1987 г., Киргизский Национальный Академический театр оперы и балета им. А. Малдыбаева; «Легенда о птице Доненбай» Ю. Симакина, хореограф Л. Лебедев, 1983 г., Малый театр оперы и балета им. М Мусоргского; «Круг памяти» Н. Закирова, хореограф Б. Аюханов, 1983 г., Самаркандский государственный театр оперы и балета; «Манкурт» К. Молдобасанова, хореограф Т. Османов, 2015 г., Киргизский Национальный Академический театр оперы и балета им. А. Малдыбаева; «Манкурт» Н. Закиров, хореограф Б. Аюханов 26/06/2017 Казахская государственная филармония им. Жамбыла.

⁴ Либреттист — М. Баялинов, дирижер-постановщик К. Молдобасанов, хореограф — У. Сарбагишев, художник-постановщик С. Бенедиктов. Исполнители главных партий: Найман-Эне — А. Токомбаева, Жоломан (манкурт) — А. Рыскулов.

ского мастерства, причем “высокого градуса”. Духовно-нравственное начало легенды о манкуртах, стала отправной точкой в создании столь сложной, многоуровневой балетной партитуры» [3, б/с].

Также о сложности музыкальной партитуры говорил композитор В. Роман. Признавая достижения своего коллеги в создании столь серьезного и многогранного музыкального сочинения, он отмечал, что музыканты (равно как и обычные зрители) не были готовы к новому стилю К. Молдобасанова. «Музыка этого произведения — большое достижение композитора К. Молдобасанова. Непростой язык, многоплановая образная фактура, поистине счастливые композиторские находки гармонических и полифонических приемов письма, оригинальные ритмические и формообразующие средства, необычность оркестрово-тембровых красок — все это в сочетании делает партитуру “Сказа о манкурте” по-настоящему профессиональной. Мне, кстати, известно, что при жизни композитора достичь приемлемого исполнения партитуры все-таки не удавалось. Сам автор — дирижер — неоднократно сетовал на недостаточно проявляемое оркестрантами театра исполнительское мастерство. Говорил, что “они боятся партитуры”. И тут, видимо, есть над чем еще поработать нашим дирижерам при обращении к этому сложному произведению» [4, с. 8].

Спектакль «Сказ о манкурте» был представлен в 3-х действиях, 6-ти картинах, и состоял из 39 танцевально-действенных сцен. «Создателями балета было открыто немало режиссерско-хореографических находок. И все же приходишь к убеждению, что с пользой для ясности и соразмерности самого спектакля можно было бы отказаться или хотя бы существенно уменьшить такие драматургически второстепенные сцены, как «Восточный базар», «Танец девушки, торгующей золотом», «Танец старого торговца кувшинами» и др.» [5, с. 50].

«Сказ о манкурте» К. Молдобасанова — последнее сочинение крупнейшего киргизского композитора и дирижера, специально написанное для балета. Оно стало вершиной его творчества, — произведением, сопоставимым с сочиненным ранее балетом-ораторией «Материнское поле» по одноименной повести Ч. Айтматова.

Партитура балета построена на конфликтном столкновении двух противоположных миров: светлой, эмоционально открытой лирики, воплощенной в образе любящей женщины и трагической матери Найман-Эне, и сил зла, воинственных жуаньжуаней, обрисо-

ванных приемами музыкального гротеска. И это основное смысловое музыкальное содержание прочно опирается на национальную художественно-интонационную основу, в которой легко уловимы традиции конкретных жанров киргизского фольклора и разнообразие современных ритмов.

Для характеристики найманов композитор использует элементы типичной киргизской народной музыки с ее яркой, национальной основой (мотив архаической, старинной мелодии «Бек арстан таши»). Мир найманов озвучен красивой лирической мелодией скрипок, виолончелей и челесты.

Противоположными средствами музыкальной выразительности звучат ноты завоевателей: это слегка затушеванная пентатоника с множеством резких диссонансов-кластеров и преобладанием тембров духовых, медных и ударных инструментов. Мелодическая характеристика жуаньжуаней — яркая, красочная, определяющая зловещую натуру жестоких захватчиков, поработителей.

К. Молдобасанов использовал специфические тембры и характерные регистры отдельных инструментов, при смешивании которых он добился точного выразительного эффекта. Композитор, применяя современную композиторскую технику, подверг значительной трансформации киргизский мелос, что привело к творческому переосмыслению и усложнению данного произведения. При этом он использовал широкий диапазон укоренившихся «ориентальных» интонаций и приемов, образовавшийся в советской и русской музыке, которые обычно посвящают темам Востока.

В балете «Сказ о манкурте» К. Молдобасанов выходит за пределы национальной культуры и обращается к вечным, общезначимым ценностям. Его балет перекликается со многими произведениями современного искусства, отразившими сегодняшний взгляд на историю, позицию сохранения жизненно необходимой национальной памяти.

Попытку освоить столь сложную партитуру повторно руководство театра предприняло в 2015 году. Для молодого хореографа, главного балетмейстера Киргизского Национального Академического театра оперы и балета им. А. Малдыбаева Т. Осмонова спектакль «Манкурт» стал дипломной работой, выполненной на кафедре балетмейстерского образования Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой под руководством мастера Ю. Петухова.

Премьера спектакля состоялась 18 апреля 2015 года на сцене Киргизского Национального Академического театра оперы и балета им. А. Малдыбаева. В создании модерн-балета «Манкурт» на музыку К. Молдобасанова активное участие приняли: либреттист Т. Саламатов; художник-постановщик А. Байгазиев; художники И. Валиахметова, А. Кудайбергенова, С. Аспин. Главные партии исполнили артисты Кабатай кызы (Найман-Эне), А. Брюханов (Дононбай), К. Надырбек уулу (Жоломан (манкурт)), Г. Садыбакасова (Айнуры), Э. Марат уулу (Предводитель жуаньжуаней).

Учитывая опыт предшествующей постановки, хореограф Т. Осмонов совместно с дирижером Н. Полотовым заметно сократил партитуру спектакля. Модерн-балет «Манкурт» был представлен в 2-х действиях и 3-х картинах с прологом и эпилогом.

Спектакль отмечен сложностью и многоплановостью хореографического решения: монологи и дуэты героев, массовые танцевальные сцены племени найманов решенные балетмейстером преимущественно лексикой классического танца, искусно синтезированы киргизскими танцевальными орнаментами положений рук и головы. Контрастно им выступает характеристика Предводителя жуаньжуаней и его воинственного окружения, выраженная характерным гротескным танцем. Образы «злого мира» жуаньжуани в спектакле носят обобщенно-символический характер. Их суть неизменна. Насилие и вихревой напор, сметающий все на своем пути, бросает полчища угнетателей то в жестокий марш (поход против найманов), то в развратные пляски — оргии.

В прологе перед зрителями хореографически изображены четыре манкурта. Происходит экспозиция образа главного героя (Жоломана) в виде монолога, который сменяется дуэтом с появившейся Айнуру (Луной). Задается тема манкурта с его неординарным мироощущением. Хореографу удалось явственно и доходчиво донести до зрителя боль и мучения пленных; но кто такая Айнуру, и почему они соединяются в дуэте, до определенного момента остается тайной.

Первую картину спектакля — праздник совершеннолетия сына Доненбая и Найман-Эне хореограф выстраивает в хореографической форме *pas d'action*. Перед зрителями раскрывается массовое гуляние: в окружении девушек (кордебалета) исполняется танцевально-игровая борьба кукол, которая разбивается танцем четверки юношей. Далее следует энергичная хореографическая массовая мужская сцена,

сменяющаяся контрастным ей номером четверки женщин. После следует развитие представленных номеров с добавлением соло Жоломана, и все завершается эффектной кодой, в которой юноши и девушки веселятся на поляне. Их гибкие тела, ловко вращаясь, совершают необычные прыжки, подчиняясь музыке композитора К. Молдобасанова. Особенностью хореографической лексики, сочиненной Т. Осмоновым, является вкрапление видеоизмененных национальных движений киргизского танца в элементы неоклассического танца.

Хореографическая форма *pas d'action* резко сменяется *entré* родителей Жоломана, которое создано по «арочной» системе: начало и конец повторяются в позе, когда Найман-Эне одной ногой запрыгивает на колено Доненбая, а второй ногой обвивает его торс. Руки героев характерно выделены позой, заимствованной из народного танца. Энергичное *entré* плавно перетекает в красивый чувственный дуэт. Кажется, что «Ночь счастья», как назвал дуэт-адажио Найман-Эне и Доненбая композитор, может длиться бесконечно. Хореограф строит дуэт на сочетании протяжных, красивых линий танца балерины и спокойных, не усложненных поддержках ее партнера. Этим достигается состояние полного покоя, умиротворенности героев. В конце дуэта появляется четверка девушек, исполняющих многочастную вариацию, характерными движениями которой представляются: *attitudes; en l'air* в позу *escarté*, заканчивавшийся в *plié*; положения рук в позиции *allongé*.

В следующей сцене главный герой Жоломан вместе с друзьями собирается на охоту, не подозревая о надвигающейся беде. Он возглавляет поход. Следом, повторяя его движения, идет четверка мужчин. У всех пятерых в руках охотничий лук, который обыгрывается лишь одним иллюстративным движением стрельбы из него.

С появлением коварных жуаньжуаней становится заметна разница между двумя противоборствующими племенами, как в одеяниях, так и в музыкально-хореографическом тексте. Жуаньжуани, одетые в серо-черные одеяния, вероломно вторгаются в племя найманов, одетых в яркие разноцветные костюмы. Серо-черная гамма захватчиков быстро надвигается и поглощает людей в многоцветных нарядах. Хореографический текст жуаньжуаней отличается резкостью, заниженным положением корпуса, а также быстрой мелкой техникой с острыми прыжками. Их движения грубые, изломанные и дисгармоничные. Напротив, движениями с множеством сложных, гармоничных элементов представлены беззащитными найманами. В

конце схватки остается лишь один воин, Доненбай, который тоже погибает от рук захватчиков в неравном бою.

Попытки внезапно появившегося Жоломана отомстить за смерть отца безуспешны. Он попадает в плен к жуаньжуаням. Здесь же начинает свой танец Найман-Эне, кружась в жутком, душераздирающем танце, показывая всем своим существом гнев и боль за побежденных близких и родных.

Подлинной трагедией оваян монолог страданий Найман-Эне. Она сменяет яркий головной платок на черный. Хореография наполнена контрастными движениями: спокойными и резкими, опустошенными и экспрессивными, которые создают волнующий образ. Особый акцент делается на руки, которые словно крылья птицы, летящей против сильного ветра, пытаются удержаться в полете. Характер исполнения страдающий, словно «крик души». Настроение монолога усиливается кордебалетом, сострадающим героине через синхронные связки движений.

После ухода кордебалета появляется Айнуру. Она сплетается в дуэтино с Найман-Эне. Хореографическая партия Айнуру явилась отличительной чертой режиссерского решения хореографа. Он сумел воплотить на сцене важный для Ч. Айтматова образ луны, особо описываемый в первоисточнике, который являлся собеседником и путеводителем для матери и сына.

Вторая картина балета начинается с массового праздника в стане жуаньжуаней. Хореограф вновь выбирает крупную танцевальную форму *pas d'action* для раскрытия мира и образа жизни жуаньжуаней. Угловатость, огрубленность их танцевально-пластических движений еще более подчеркнута механистичностью пластики артисток женского кордебалета. Музыкально-хореографический текст контрастен племени найманов: движения отличительно резки, более динамичны, а поддержки выделяются своей нестандартностью. Создается образ дикого, жестокого и развратного народа. Взаимодействие между парами здесь иное — женщины могут лежать на полу, и мужчины обращаются с ними властно и жестко.

Массовую сцену сменяет *entré* Предводителя жуаньжуаней в форме вариации. С целью передать грубость, душевную «уродливость» и властность Предводителя средствами хореографической пластики хореограф наделил вариацию этого героя лейтмотивным движением — укороченным *attitudes*. Все остальные движения (*grand pas jeté*

développé, grand pirouettégrand pirouetté и др.) исполнялись широко, в строго классической манере. Создавалось визуальное впечатление несуразности самого лейтмотивного движения по отношению к сочиненному материалу.

Одна из красивейших сцен балета — танец наложниц — изобилует стилизованной и сложной по технике хореографической лексикой. Пластика у женщин жуаньжуаней извилиста, подобна движениям змеи.

Предваряет коду впечатляющая сцена оргии. На фоне наложниц Повелитель жуаньжуаней соединяется в дуэтом танце с самой статной из них, демонстрируя всем свою мощь и мужскую силу. Все движения исполняются колко и грубо, с высокими «зависающими» в воздухе прыжками.

Душераздирающую сцену пыток Жоломана и насильственного превращения в манкурта, а также сцену нескончаемых поисков Найман-Эне родного сына, хореограф органично соединил в единое целое. Т. Осмонов умело использовал кинематографический прием одновременной иллюстрации не совпадающих по времени и месту развертывания событий в одном эпизоде. В решении данной задачи хореографу помог художник по свету, разделив сцену на два плана контрастирующими лучами света. Таким способом удалось донести до зрителя идею разного местонахождения героев. События, разворачивающиеся на ближнем плане, — монолог мечущейся, находящийся в поиске сына, Найман-эне; на дальнем плане — пантомимная сцена насильственного перевоплощения Жоломана в манкурта.

В предшествующей редакции балета для решения данных узловых эпизодов хореографу У. Сарбагишеву понадобилось 2 картины, 9 танцевально-действенных сцен⁵.

Монолог-страдание Жоломана решен Т. Осмоновым преимущественно пантомимно. Постоянно согнутый корпус, неустойчивость ног, а также сжимающие голову руки, пытающиеся снять шири, передают всю мучительную боль героя. Внезапно из глубины сцены возникает Айнуру, спасающая Жоломана от изнуряющей жары и избавляющая на короткое время от дневных мук. Ее вариация медленная и нежная, словно переливчатые движения среди своих девушек-двойников в белом одеянии (в середине номера образ Айнуру начинает множиться).

⁵ Картина 4 — Жоломан в плену. Пытка. Воспоминание Жоломана. Превращение в манкурта. Картина 5 — Ожидание матери. Караван. Восточный базар. Танец девушек с золотом, шелками. Общий танец. Поиски сына.

Превращенный в человекоподобное животное, Жоломан тщетно пытается найти ту самую, единственную Луну, что его заморозила. Данный номер был создан Т. Осмоновым под влиянием хореографов-классиков. Хореографическая композиция напоминает картины так называемого «тюнингового балета»: «Лебединое озеро» (2 акт), «Жизель» (2 акт), «Баядерка» (3 акт).

Особого накала страстей достигает дуэт Манкурта и матери. После долгих скитаний в поисках сына Найман-Эне встречается пастухов. Она видит среди них Жоламана, который ее не узнает. Потеряв память, он превратился в безгласного и покорного раба, признающего отныне только своего хозяина. Музыкально-хореографический текст психологически насыщенного дуэта построен на связных (связующий атрибут — посох) замысловатых переходах и поддержках. Мать пытается увидеть проблеск памяти в опустошенных глазах сына. Все действие сопровождает нежная, лирическая музыка. Следует отметить, что сцены, связанные с образом матери — Найман-Эне — лучшие страницы партитуры.

Найман-Эне не перестает взывать к памяти сына, но все ее старания тщетны. Их дуэт прерывает внезапное появление жуаньжуаней. Замечая, что манкурт беседовал с чужестранкой, они жестоко избивают несчастного юношу. Хореография данного эпизода решена действенным танцем. Жуаньжуани, словно хищные звери, по приказу Предводителя нападают на манкурта: заламывают его руки за спину, играючи перебрасывают от одной группы кордебалета к другой, затем, окружив со всех сторон, начинают избивать камчой. Предводитель жуаньжуаней пантомимными средствами приказывает убить женщину, если она еще раз посмеет заговорить с манкуртом.

И вот — самая трагическая сцена балета, в которой мать беседует с сыном, уговаривает его бежать, вернуться в родные края, но вместо этого получает смертоносную стрелу прямо в сердце. Заключительный дуэт Найман-Эне и манкурта хореограф наделил определенной смысловой нагрузкой: на протяжении всего дуэта несчастная мать пыталась погладить своего сына, избавить его от боли, сняв с его головы шири. Манкурт, воспринимая действия матери исключительно, как причиняющие страдания, убивает ее стрелой из лука. Вся сцена заливается огненно-красным цветом; звучание оркестра обрывается ударом барабана.

Эпилог. Звучит пронзительная мелодия с горьким, щемящим оттенком. Это инверсия темы «Дуэт Найман-Эне и манкурта» из 3-го действия. На авансцене появляется манкурт. Он свободно прогуливается по сцене от одной кулисы к другой, будто по тропинке взбирается на вершину холма. По дороге вверх, то ли от усталости, то ли от знойной жары, манкурт прячется от лучей палящего солнца в укромном месте, и начинает играть в алычики⁶.

За действиями сына на вершине холма наблюдает Найман-Эне, находящаяся на пьедестале в глубине сцены. В момент наивысшего напряжения в музыкальном отрывке («Кара за зло») на сцене появляется белая птица Доненбай, спрашивающая и призывающая героя: «Чей ты? Как твое имя? Вспомни имя свое!» [1, с. 202]. В либретто птица Доненбай появляется дважды, в конце первой картины и в эпилоге: «...раскинув крылья зависает над колыбелью белая птица — символ доброты и человеколюбия, великой силы материнской любви» [6]. Но в постановке балета эта идейно-драматургическая вершина спектакля не получила убедительного хореографического решения, так же как и сцена землетрясения, названная композитором как «Кара за зло».

Образы Найман-Эне и Жоломана претерпевают в балете существенную психологическую трансформацию. Юной и счастливой, изведшей радость рождения сына, предстает в начале спектакля Найман-Эне. В конце она — изнуренная поисками сына женщина, но не утратившая, надежду вернуть ему память. Финал трагичен: мать погибает от самых родных для нее рук. Образ Жоломана, помимо психологических метаморфоз, претерпевает в балете и пластико-хореографические изменения. Разрушение души и сознания героя выражено в пластике. Если в первом акте он — джигит, ловкий, задорный юноша, виртуозно владеющий оружием (преимущественно выражено классическим танцем), то в последующих действиях, став запуганным и забитым насильниками манкуртом, герой утрачивает былую искусную танцевальную «речь».

Спектакль в хореографии Т. Осмонова, несмотря на неоднозначность решения различных частей, в целом получился логически выстроенным, динамичным, волнующим зрителей. Кроме того, балет стал очередным свидетельством, что классическая лексика не устарела, не исчерпала своих возможностей. Напротив, классическая лексика при умелом синтезе с техниками современного танца, способна рождать новые хореографические выразительные

⁶ Национальная игра в кости тюркских народов.

средства. В результате, история, сочиненная выдающимся писателем Ч. Айтматовым, обрела достойную жизнь на балетной сцене.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Айтматов Ч.* Буранный полустанок. М.: Сов. писатель, 1987. 606 с.
2. *Айтматов Ч.* Ранние журавли. М.: Молодая гвардия, 1978. 314 с.
3. *Аджибаев Ч.* Беседа с Н. Полотовым. Бишкек, 2019. 14 марта // Личный архив автора (публикуется впервые).
4. *Роман В.* Музыка айтматовского пера // Слово Кыргызстана. 2014. 10 сент. С. 8.
5. *Уразгильдеев Р.* «Накоплены подлинные музыкальные богатства...» // Советский балет. 1990. № 2. С. 48–50.
6. Либретто к балету «Манкурт»: рукопись.

REFERENCES

1. *Ajtmatov Ch.* Buranny`j polustanok. M.: Sov. pisatel`, 1987. 606 s.
2. *Ajtmatov Ch.* Rannie zhuravli. M.: Molodaya gvardiya, 1978. 314 s.
3. *Adzhibayev Ch.* Beseda s N. Polotovy`m. Bishkek, 2019. 14 marta // Lichny`j arxiv avtora (publikuetsya v pervy`e).
4. *Roman V.* Muzy`ka ajtmatovskogo pera // Slovo Ky`rgy`zstana. 2014. 10 sent. S. 8.
5. *Urazgil`deev P.* «Nakopleny` podlinny`e muzy`kal`ny`e bogatstva...» // Sovetskij balet. 1990. № 2. S. 48–50.
6. Libretto k baletu «Mankurt»: rukopis`.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Аджибаев Ч. И. — аспирант; adzhibayev_chyngyz@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Adzhibayev Ch. I. — Postgraduate student; adzhibayev_chyngyz@mail.ru