

*Ч. И. Аджигаев*

## АЙТМАТОВСКАЯ «АСЕЛЬ» НА БАЛЕТНОЙ СЦЕНЕ

В советское время основными источниками сюжетов либретто для театральных спектаклей выступали художественные произведения, отличающиеся психологизмом, тонкими и глубокими проникновениями в человеческую душу. Внимание балетмейстеров было сконцентрировано не на сюжетных перипетиях, а на характерах людей, их чувствах. Не случайно, хореографы Ю. Григорович, О. Виноградов отражали именно эту главную тему — тему психологии личности, распадающуюся на подтемы человеческих взаимоотношений, нравственных исканий и т. п. Поэтому и основная драматургическая линия для такого рода спектаклей подбиралась из произведений, в которых авторы анализируют, переосмысливают поступки людей, выявляя глубину человеческой натуры. В этом ряду Чингиз Айтматов — один из самых оригинальных и актуальных писателей современности. В своих произведениях он неизменно утверждал, что «преодолеть, преобразовать действительность сегодня посильно только человеку с поэтическим восприятием реальности, способному создать свой образ мира, свою картину жизни» [1, с. 379].

Произведения Ч. Айтматова легко «ложатся» на музыку. Они представляют интерес и для хореографов. Результаты совместной работы создателей балетов — композиторов и хореографов — по воплощению авторского замысла впечатляющи: всегда это — новое и неожиданное прочтение того или иного литературного произведения.

«Язык балета естественно выражает самую сущность идейно-эстетического мира Айтматова» [2, с. 60]. Эти слова были сказаны критиком о конкретном спектакле («Материнское поле» К. Молдабасанова в постановке Киргизского театра оперы и балета), но их можно смело адресовать ко всему творчеству Айтматова. Огромный мир человеческой души, неразрывно связанной с окружающим миром, является главной темой его творчества. Она была и является актуальной для всего прогрессивного человечества. Этим притягательно творчество писателя. О возможных причинах интереса театральных постановщиков к его творчеству сам Ч. Айтматов говорил следующее: «Я занимаюсь прозой, сугубо прозой. Проза и балет так далеки друг от друга, что я, как автор инсценируемой повести, испытываю чувство, точно мои герои, махнув на меня рукой, решили начать новую, самостоятельную жизнь. И ушли с тяжелых горных дорог в иной мир, слишком хрупкий и изящный. Такого я от них не ожидал. Как-то им там будет? Но, видимо, есть какая-то связь между прозой и балетом, как, впрочем, у всех жанров искусства. Их связывает художественное начало» [3, с. 27].

Конечно же, он как автор переживал по поводу того, удалось ли создателям балета передать все пережитое, прочувствованное вместе со своими героями им самим, и переложить это на язык танца. Он радовался, если спектакль удавался; радовался тому, что его героям выпало счастье жить на сцене, а не только в книгах.

Вместе с тем, он огорчился неудаче, поскольку чувствовал ответственность за своих героев и считал, что может и должен взять вину за это на себя: «Только бы они там оправдали себя» [3, с. 28]. Вот почему герои его произведений и сегодня живут на сценах балетных театров мира.

Слово имеет огромную силу, оно доступно каждому, доходит до сознания каждого человека. С помощью слова можно передать или ощутить все тонкости, чувства. А балет – искусство танца, посредством которого можно поведать зрителю извечные повести о любви, верности или измене, прощении или расставании, оставив при этом философские вопросы разуму. Но не всегда танец способен донести до зрителя ту глубину слова, в которую был вложен смысл создателя. Наверное, поэтому очень тяжело на сцене воплощать те идеи, которые вынашивает автор, и не каждому хореографу удастся выразить их с помощью танца на сцене. Как же это происходило в Киргизском Национальном театре оперы и балета им. А. Малдыбаева в 1967 г, на сцене которого был поставлен балет «Асель»?

Киргизский профессиональный балет развивался в тесной связи с другими балетными театрами СССР. На первый план выдвигались постановки идейных, содержательных и масштабных спектаклей с современными героями. Либреттистам поступали заявки на новые балетные сценарии «из жизни советской молодежи». Подчас такие либретто односторонне раскрывали жизнь людей. Схематизм сюжетов дополняла бедность танцевальной техники, обилие избитых приемов, разрушающих поэтическую природу хореографии. Впоследствии это приводило к тому, что подобные балеты теряли актуальность и навсегда уходили из репертуара. Не найдя достойных для сценического воплощения произведений, авторы и исполнители балетов, рано или поздно приходили к творчеству Чингиза Айтматова. Так рождались значимые музыкально-хореографические спектакли. Следует подчеркнуть, что произведения Ч. Айтматова, известные своим психологическим драматизмом, стали причиной подъема всей киргизской художественной культуры. Благодаря им были созданы первые известные фильмы киргизского кино, появились музыкальные сценические произведения крупного плана. Время Айтматова было благоприятно для творческих поисков как композиторов, так и балетмейстеров.

1967 г. стал особенно памятным для советского балетного театра. Именно в тот год балетная труппа Большого театра Союза ССР работала над постановкой балета композитора В. Власова «Асель», либретто к которому написали Б. Халиулов и Н. Харитонов по повести Ч. Айтматова «Тополек мой в красной косынке». По завершении работы 7 февраля спектакль был представлен на суд зрителей и имел огромный успех. В тот же год художественное руководство Киргизского театра оперы и балета решило предоставить возможность для постановки балета «Асель» ведущему танцовщику, премьеру киргизского балета Урану Сарбагишеву. Это был его хореографический дебют. Выпускник прославленной Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой 1955-го г. Уран Сарбагишев за десять лет своей работы в Киргизском театре оперы и балета стал по праву ведущим танцовщиком отечественного балета. В 1975-ом г. он показал массовую танцевальную композицию «В горах Ала-Тоо», которая сразу же стала визитной карточкой киргизских артистов

во время их гастролей. В «Асели» он также попытался воплотить смелые идеи, утверждающее современность, героизм, правду чувств, мыслей и характеров.

Авторы либретто писали, что «идея повести Ч. Айтматова «Тополек мой в красной косынке» — становление характера молодого советского человека. Нам хотелось взглянуть на мир глазами этих разных по характеру, но добрых, честных и искренних героев, и главное — в передаче общечеловеческих проблем, вопросов морали и долга, касающихся всех советских людей, не отрываться от народной почвы, от конкретного места событий — нашей республики» [4, с. 2]. Главный герой Ильяс противопоставляет себя коллективу, что всегда неизбежно приводит к личностному поражению. В чем же сила Ильяса? Он находит в себе смелость признать свою ошибку, извлечь из нее урок и стать чище, лучше, сильнее и научиться дорожить тем хорошим, светлым, что встречается в жизни. Как утверждает Айтматов: «Человек, не помнящий добра, не может быть добрым, не может быть настоящим человеком» [5, с. 115–116].

Персонажи айтматовской повести «Тополек мой в красной косынке» привлекали своей яркой индивидуальностью. Главный герой Ильяс — видный парень, немного эгоистичный и самоуверенный. Полна достоинств горделивая и решительная Асель. Отличается мужеством проходящий через непростые проверки жизненными испытаниями, стойкий Байтемир.

Особое участие в работе спектакля принял композитор Владимир Александрович Власов, который был требователен к каждой сценической детали постановки, начиная от оформления, костюмов артистов и заканчивая их игрой на сцене. Этому тщательному подходу предшествовал недавний триумфальный успех балета «Асель» на сцене Большого театра Союза ССР.

Перед Анатолием Васильевичем Арефьевым была поставлена ответственная задача — оформить сцену в соответствии с замыслами и писателя Ч. Айтматова, и композитора В. Власова, таким образом, чтобы зрители, увидев ее, смогли бы сразу понять главную нравственно-этическую проблему спектакля. И художник справился с ней. На занавесе были горы, голубое небо, дорога, идущая к перевалу, местами — узкая, местами — широкая. Она то исчезала, то появлялась вновь, а на самой вершине — соединялась с темной тучей. Символическим языком раскрывался сюжет: дорога символизировала линию жизни каждого из героев повести (Ильяса, Асели и Байтемира) и была знаком их судьбы. «Это дорога, по которой водит свою машину Ильяс. Но это и обобщенная трудная дорога его жизни, по которой предстоит ему пройти, чтобы вновь найти себя и свое счастье» [6, с. 12].

Встреча с героями повести Ч. Айтматова оказалась и для балетмейстера, и для артистов, и для зрителей радостной, но, в то же время, сложной. Писатель отталкивался от жизненной правды, реальной действительности, современности. Именно эту правду жизни хотел видеть зритель на балетной сцене. Он не примирился бы с примитивным, сюжетно-поверхностным пластическим переложением повести, не простил бы театру неправды, приблизительности, украшательства.

Спектакль «Асель» в трех частях характеризовался авторами как балет-воспоминание главных героев о минувшем прошлом. Кажется, что в самом названии повести Ч. Айтматова «Тополек мой в красной косынке» есть признаки того,

что сюжет легко воплотится в танце. Но были некоторые трудности в изображении производственных сцен. Как показать на сцене движение колонн машин, аварии, штурм высокогорного перевала? Какое решение должны найти либреттисты в данном случае? Выход был найден в разнообразных драматургических ходах, акцентировании личных взаимоотношений главных героев: Ильяса, Асель и Байтемира. Каждая часть балета представляла воспоминания одного из этих героев. И начиналась одинаково: на сцене появлялись три фигуры, освещенные лучом прожектора. Получился спектакль, который удивительно точно передавал характеры героев.

Спектакль захватывал с первых же тактов оркестрового вступления, с открытия театрального занавеса, когда на фоне витиеватой, убегаящей серпантином высоко вверх горной дороги, возникала фигура одиноко стоящего Ильяса. Он начинал рассказ о своей любви, сохранить, сберечь которую не сумел из-за минутной слабости и безрассудного легкомыслия.

Среди шумного хоровода девушек-рыбачек на берегу озера Ильясу сразу бросилась в глаза стройная девушка в красной косынке. Ильяс сумел остановить ее быстрый, едва слышимый бег. «Бывает, оказывается, легко и радостно на душе, если рядом, почти касаясь локтем, сидит человек, о котором час назад ты еще ничего не знал, а теперь почему-то хочется только о нем и думать...» [7, с. 24].

В большом танцевальном дуэте Асель и Ильяса раскрываются чувства героев. Их счастливый танец обрывается лишь на секунду, когда они, увлеченные красотой родной природы, вдруг видят летящую стаю белоснежных лебедей. И, словно повторяя их полет, Ильяс на крыльях ветра несется в радостно-свободном танце к своей реально возникшей мечте. Контрастом порывистой, темпераментной «речи» Ильяса звучит теплый, душевный ответ Асель – ее танцевальная вариация. А танцующие девушки-рыбачки окружают Ильяса и Асель. Расширяется и наращивается пластический рисунок танца героев. Танцы девушек придают танцевальному фрагменту особое, возвышенное настроение.

В этой сцене молодой хореограф сумел не только передать национальный облик девушек и место действия, но и психологически тонко и поэтично показать робкую, смущающуюся Асель, рассказать о ее большой и драматической любви.

В таких узловых, опорных сценах балета выявилось стремление хореографа Урана Сарбагишева к подлинно симфоническому развитию хореографических тем. В том же первом действии спектакля – воспоминаниях Ильяса – балетмейстер предлагает очень важную сцену, раскрывающую становление и развитие характеров героев.

...Автобаза спит. Стараясь не шуметь, потихоньку входят Ильяс и Асель. Но у Ильяса душа поет от радости. Он подбегает к рельсу и начинает неистово колотить по нему. По сигналу «Тревога!» выскакивают шоферы: «Что горит?» «Где огонь?» Ильяс отвечает: «Я горю!». А затем нежно и гордо представляет свою Асель. Товарищи добреют. Минуту молчат, а затем начинают знакомиться и горячо поздравлять Асель и Ильяса. Один из них, разудалый гармонист, так захватывает своей пляской, что ему начинают подтанцовывать все участники. Шофера-гармониста сменяет в танце ловкий джигит, один из друзей Ильяса. А следом за ним

к Асель обращается еще один из шоферов. Шутник и общий любимец всей автобазы, он, смешно растянувшись у ног девушки, преподносит ей цветок.

Асель в своей ответной вариации благодарит всех товарищей Ильяса и вовлекает их в общий танец. Ее принимают в дружную, рабочую семью...

В этой радостной, мажорной по общему настроению сцене хореограф Уран Сарбагишев находит точные детали для показа сложного и противоречивого характера Ильяса. Здесь на автобазе, в кругу своих товарищей, Ильяс, словно любясь своей ловкостью и соревнуясь со всеми, танцует сложнейшую вариацию. Именно здесь уже намечается та будущая трансформация образа, когда потерянный, запутавшийся в собственных поступках Ильяс оттолкнет от себя и друзей, и Асель. Тогда изменится и внешний его облик. Ильяс станет угловатым, приземистым: от его былой полетности не останется и следа.

В своей первой крупной работе, балетмейстерском дебюте, Уран Сарбагишев проявил точное понимание законов сцены, развития действия и драматургической законченности, важности каждой детали в спектакле. Например, небольшие мизансценические прологи перед каждым из трех действий в спектакле поставлены не только как возможность представления героя через призму видения, которого раскрываются дальнейшие события. Они служат и способом передачи зрителю особой, доверительной интонации повествования самого писателя, подчеркивающего, что «это хорошо, когда человек сам все рассказывает, заново переживая, раздумывая, порой умолкая на полуслове» [7, с. 30].

Вот также на полуслове и обрывается монолог Асель в начале второго действия. Эта коротенькая, тревожная сцена предвещает сложные драматические события, неожиданный поворот в судьбах героев.

Мягкость и приглушенность звучания музыки в танцевальных дуэтах Асель и Ильяса, их идиллическое любование друг другом, успокоенность всей обстановки сменяются картиной разбушевавшейся природы, порывами снежного шквального ветра. Мечущиеся лучи автомобильных фар выхватывают часть горной дороги, группу шоферов и Асель, в тревоге ожидающую своего мужа. А на фоне музыкальной картины бушующей непогоды начинает настойчиво пробиваться музыкальная тема дороги – символа поисков и метаний Ильяса, его нелегкой судьбы.

Случайно сбив в горах человека и не оказав ему помощи, Ильяс скрылся. Он смалодушничал, не нашел в себе мужества признаться в случившемся Асель и своим друзьям. Озлобленный, пьяный Ильяс бросается с кулаками на Асель, а затем уходит к другой женщине – Кадиче. В этих поступках еще явственнее виден самолюбивый характер Ильяса.

Балетмейстер строит эту центральную сцену второго действия как развернутый танцевальный диалог героев, развиваемый мужским ансамблем артистов – товарищей Ильяса по автобазе, сурово осудивших его; в большом адажио Асель и друзей Ильяса ощутимо передано чувство нежности и сострадания к горю молодой женщины.

Скупыми, выразительными средствами балетмейстер достигает драматического накала действия в финале второго акта. Опомнившийся, пришедший в себя,

Ильяс в ужасе стремительно бежит к дому. Но уже не застаёт Асель и сына. Бережно поднимает он оброненную Асель красную косынку – единственную теперь память их первой встречи.

Драматическую повесть Ильяса и Асель в третьем действии балета продолжает Байтемир-солдат, вернувшийся с победой и не нашедший родного очага. Встречу уже одинокой, пережившей трагедию Асель, и Байтемира, потерявшим во время войны всех своих близких, балетмейстер Уран Сарбагишев подает как дуэт солистов и сопровождающий их пластический «рассказ» ансамбль артисток балета. Такое решение отчетливо выявляет мысль о типичности многих людских судеб, разбитых, исковерканных, но не сломленных жестоким ураганом войны.

Знаменателен эпизод спектакля, названный постановщиком балета «Стройка». В едином порыве сливается труд десятков, сотен людей, восстанавливающих разрушенное войной хозяйство. Хореограф объединяет в общем танце труда всех участников этой сцены, подчеркивая мысль о том, что возрождение Асель и Байтемира, как и миллионов подобных им людей, переживших ужасы минувшей войны, возможно только через совместный активный труд. Такое решение обогащает, укрупняет основную тему спектакля.

Киргизский балет, его мастера во главе с ведущей балериной Бибисарой Бейшеналиевой и молодым хореографом Ураном Сарбагишевым в спектакле «Асель» не только подвели итоги творческим исканиям, но и точно определили свое понимание спектакля и современной пластики.

На счету у киргизского театра немало удачных спектаклей, связанных с темами и образами классической и современной литературы. И этот опыт помог ему наметить правильные контуры балета «Асель», не расплескать в процессе перевода на язык пластического искусства жизненную достоверность и обаятельность образов Чингиза Айтматова.

Балетмейстерский дебют Урана Сарбагишева состоялся в переломное для киргизской хореографии время. Классический и национальный репертуар подготовили труппу к любым техническим трудностям. Но балет «Асель» создавался как раз в ту пору, когда хореографическое искусство Киргизии выдвинуло проблему щедро танцевального, лаконичного по выразительным средствам спектакля; спектакля – психологически подчеркнутого, раскрывающего все самые тонкие душевные переживания, противоречивые стороны характера, мотивировку поступков и решений.

Специалисты в области балета дали высокую оценку этой постановке. Она была встречена с удивительной теплотой и радушием многочисленными зрителями. «Спектакль «Асель» – принципиальное завоевание коллектива, еще один шаг к созданию проблемно-философского балетного театра, к убедительному воплощению на его сцене современной темы» [8, с. 135].

Через двадцать пять лет Киргизский театр оперы и балета вновь вернется к балету «Асель», но в другой версии. Балетмейстер У. Сарбагишев поставил одноактный балет «Квартет» на музыку В. Власова, главными героями которого выступили Асель, Ильяс, Кадича и Байтемир со своими сложными человеческими взаимоотношениями. Премьера спектакля «Квартет» состоялась в апреле 1992-го г.

Останавливаясь на проблеме интерпретации произведений Айтматова на балетной сцене, нужно отметить, что существует противоречие между литературным первоисточником и его постановкой на балетной сцене. При всех достоинствах танцевальных возможностей, произведения Айтматова кажутся сложными для хореографической интерпретации. Их философская глубина и значимость не всегда подвластны хореографии. Отсюда возникает конфликт, который неотвратим. Литература и балет являются разными видами искусства, и когда хореограф обращается к произведениям писателя, нарушается первоизданность и художественная целостность первоисточника; несколько меняются образы, характеры, созданные писателем, и на суд зрителя они уже выносятся в другом варианте.

Отсюда следует вывод, что постановка – не простое перевоплощение какой-нибудь конкретной темы или произведения. Это, прежде всего, духовное общение литературы, музыки и хореографии, которое отражает индивидуальную точку зрения постановщика. И если постановщик имеет дело с достойным произведением, то он возвышается в своем искусстве.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Айтматов Ч.* В соавторстве с землей и водою... Очерки, статьи, беседы, интервью. Фрунзе: Кыргызстан, 1979. 408 с.
2. *Коркин В.* Право на исповедь // Театр. 1976. № 12. 192 с.
3. *Шереметьевская Н.* Против течения // Смена. 1967. № 958, апрель. 60 с.
4. Асель: программа спектакля. Фрунзе. 1967. 4 с.
5. *Рахматуллин, К.; Сыдыкбеков, Т.* Антология киргизской поэзии. М.: Гос. изд-во худ. лит. 1957. 444 с.
6. *Александров А.* Молодые кадры киргизского балета. Фрунзе: Сов. Киргизия, 1973. 12 февраля. 24 с.
7. *Айтматов Ч.* Тополек мой в красной косынке // Бишкек: Раритет, 2000. 324 с.
8. *Уразгильдеев Р.* Рейна Чокоева // Бишкек: Бийиктик, 2008. 184 с.