

УДК 792.8

## ЖАНР БАЛЕТА-ОРАТОРИИ КАК ФОРМА ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ (НА ПРИМЕРЕ ПОВЕСТИ «МАТЕРИНСКОЕ ПОЛЕ»)

Ч. И. Аджибаев<sup>1</sup>

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

Статья посвящена балету-оратории «Материнское поле» К. Молдобасанова по повести Ч. Айтматова «Материнское поле». Проводится детальный анализ спектакля, поставленного на сцене Кыргызского 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 «Материнское поле», интерпретация, литература и хореография, киргизский балет

## THE GENRE OF THE BALLET-ORATORIO AS A FORM OF INTERPRETATION OF A LITERARY WORK (ON THE EXAMPLE OF THE STORY THE MOTHER'S FIELD)

Chyngyz I. Adzhibaev<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Vaganova Ballet Academy, Rossi Street, 2, Saint-Petersburg, 191023, Russian Federation

This publication is dedicated to the ballet-oratorio *The Mother's field* by K. Moldobasanov, based on the story of Ch. Aitmatov *The Mother's field*. The author pays special attention to the person of the writer and his close connection with the musical theater, the relationship of fiction, music and choreography. The main content of the article is based on the analysis of the performance staged on the stage of the Kyrgyz National Academic opera and ballet theatre named after A. Maldybaev.

**Keywords:** Chingiz Aitmatov, ballet *The Mother's field*, interpretation, literature and choreography, Kyrgyz ballet

Тема влияния художественной литературы на хореографию чрезвычайно важна для балетоведения. К ней обращаются хореографы при создании спектаклей. Успех дела, при этом, во многом зависит от того, к какому источнику обратился постановщик (как известно, лучшие произведения балетистики предоставляют безграничные возможности для поиска выразительных средств и создания ярких театральных картин).

При переносе литературного сочинения на сцену должны быть мастерски выстроены танцы, мизансцены, игра артистов в строгом соответствии с передачей основной мысли автора. Задача хореографа состоит в том, чтобы его сочинение

было равносильно значимости литературного первоисточника, которому по глубине драматичности не должна уступать музыка спектакля. Так же многое зависит от мастерства исполнителей, их понимания и проникновения в идею писателя.

До настоящего времени результаты интерпретации произведений Ч. Айтматова на балетной сцене балетоведами основательно не анализировались (за исключением нескольких статей и рецензий). Учитывая значимость творчества Ч. Айтматова как для национальной киргизской литературы, так и мировой культуры, обозначенная проблема требует тщательного изучения и научного обоснования.

Ч. Айтматов — это явление в киргизской литературе. Его творчество — это единство философии и стихийно-лирического поэтического повествования. Его новаторство проявилось в «...редкостно естественном сопряжении глубоко народной природы воплощенных им человеческих характеров, глубинного ощущения надмирной целостности живой природы и ее обитателей, и, наконец, интонационного авторского присутствия-участия, присутствия-сострадания в объективном одушевленном мире живых страстей и божественных установлений» [1, с. 29].

Широта мысли, своеобразная композиционная структура, колоритность и выразительность языка, легкость повествования — вот то, что отличает произведения Ч. Айтматова от других. В них чувствуется внутренняя сила, побуждающая человека, его мысли, совесть, стремление к миру, любви и гармонии жизни. Писатель побуждает читателя задуматься над своей историей и судьбой, культурными и социальными устремлениями разных народов, а также глубоко прочувствовать единство среднеазиатских (тюркских) народов, имеющих общие истоки происхождения и развития. Его произведения отражают культуру, быт, нравы, традиции этих народов, погружают в их мир, наполненный глубокими чувствами и большими идеями. В них отражены лучшие ценностные ориентиры мировой художественной культуры. Подтверждение этому мы можем найти в словах киргизского ученого А. Акматалиева: «Художественное отражение добра, человечности, высокой нравственности — подлинное кредо писателя» [1, с. 31].

Герои айтматовских произведений наделены лучшими человеческими качествами, духовным богатством. Их судьбы не оставляют читателей равнодушными, побуждают к сопереживанию.

Один из известных литературоведов Г. Гачев выделил в творчестве Ч. Айтматова три периода: первый период — время написания ранних рассказов и повестей («Джамия», «Тополек мой в красной косынке», «Первый учитель»), в которых главный герой — молодой человек, с огромной энергией и энтузиазмом пытается утвердиться в жизни. Во второй период были написаны повести «Материнское поле» и «Прощай, Гульсары!», в которых писатель ставит глубоко философские вопросы о судьбах и истории простого народа. Здесь главный герой — человек с большим жизненным опытом: либо мудрый старец, либо седовласая мать. К третьему творческому периоду относятся повести «После сказки», «Белый пароход», «Ранние журавли», «Пегий пес, бегущий краем моря». Их главными героями становятся ребенок и старик. Мироззрение киргизского народа раскрывается в мифах, легендах, сказках. Можно также выделить и четвертый период — время написания романов «Плаха», «Тавро Касандры». Характеризуя творческие периоды, исследователь утверждает, что писатель растет вместе со своими героями [2, с. 103].

Повесть «Материнское поле» написана в форме монолога старой женщины, обращенного к Матери-Земле и повествующего о долгой, трудной жизни: о том, как в годы войны она потеряла одного за другим дорогих для нее людей — мужа Суванкула, сыновей Касыма, Майсалбека, Джайнака и юную невестку Алимана. «В белом, свежестыранном платье, в темном стеганом бешмете, она медленно идет по тропе среди жнивья... Вот она останавливается и долго смотрит вокруг потускневшими глазами. — Здравствуй, поле — тихо говорит она» [3, с. 4]. Поле ей отвечает: «Здравствуй, Толгонай. Ты пришла? И еще постарела. Совсем седая. С посошком. — Да, старею. Прошел еще один год, а у тебя, поле, еще одна жатва. Сегодня день поминовения. — Знаю. Жду тебя, Толгонай» [3, с. 4].

У Ч. Айтматова Толгонай — собирательный образ женщины (Киргизии, России), которая пережила страшную войну, овдовела, потеряла детей. Таким образом, Толгонай — Мать с большой буквы, Мать всех людей на земле.

Приемом воображаемого диалога между Женщиной-Матерью и Матерью-Землей, раскрывается тема гармоничного единства человека и природы, красной нитью проходящая через всю повесть. Образ поля позволяет Ч. Айтматову раскрыть психологию героев. Здесь природа — участница событий и «зеркало» внутреннего мира человека (например, в сцене прощания с Суванкулом: «...тяжело было, сковывалось все внутри, слово выдавить страшно. Мутные, серые тучи застилали небо. Я глянула по сторонам — поле лежало унылое и пустое. Без людей, без звуков, без движения, холодное и сумрачное») [3, с. 17].

В повести говорится об общности судеб людей как единое целое, жизненной силе женского начала. Так, Толгонай — женщина, живущая для людей, судьба которой неотделима от судьбы народа. Особый смысл имеют слова, сказанные мужем Толгонай Суванкулом после проводов на войну их сына Касыма: «Кто мы были с тобой, Толгонай? Вот с этим народом мы стали людьми. Так давай поровну будем делить с ним все — добро и беды. Когда хорошо было, все были довольны, а теперь, выходит, каждый будет думать только о себе да на судьбу свою плакаться? Нет, так будет нечестно. Если Алимана убивается — так это дело другое, она не видела в жизни того, что мы видели. А ты — мать. Запомни это. Если потребуется, все уйдем» [3, с. 14].

Замысел «Материнского поля» не ограничивается раскрытием одной лишь темы героической женщины, пережившей войну. Структура сложнее: одновременно с историей Толгонай писатель ведет линию трагической жизни ее молодой невестки Алимана, так же не сломленной войной. Отчаявшись после смерти мужа, Алимана совершает грехопадение с Чабаном, но вскоре осознает пагубность своего поступка. Затаившаяся в своих страданиях и стыде, она пытается родить в одиночестве, на соломе в сарае, и первый крик младенца становится последним мгновением жизни самой Алиманы. Одна из сильнейших трагических сцен повести — рассвет после осенней слякотной ночи. По каменистой дороге стучит бричка, а в ней мертвая, измученная непосильными родами Алимана...

Повесть начинается и заканчивается словами о внучке Жанболоте. И это не просто композиционный прием для обрамления монолога Толгонай. Судьба женщин-матерей — Толгонай, Алимана — вот что интересует художника [4, с. 140].

По мнению исследователя М. Плисецкого новаторство Ч. Айтматова выразилось в необычном строении композиции произведения. Основное повествование, прерываемое диалогами, «напоминает... большую инструментальную музыкальную форму, где чередуются две основные темы» [5, с. 289] Толгонай и Алимана.

«Правда жизни», приподнятость на обыденностью, сила духа народа, пережившего войну, связь человека с природой, наполненная особым идейно-эстетическим значением, разговор героини с родной землей, философская направленность... Все это формирует содержание балетной постановки.

Премьера спектакля состоялась 15 марта 1975 года на сцене Киргизского национального академического театра оперы и балета имени А. Малдыбаева, и получила высокую оценку зрителей и специалистов в многочисленных откликах в печати и на телевидении<sup>15</sup>. Создатели балета-оратории «Материнское поле» (композитор К. Молдобасанов, либреттисты М. Ахунбаев и М. Баялинов, балетмейстер-постановщик У. Сарбагишев, художник Н. Золотарев, режиссер М. Ахунбаев, хормейстеры С. Юсупов, К. Алиев, Т. Сатиев) сочинили спектакль, обладающий большой выразительной силой.

Балет-оратория «Материнское поле» поставлен на стыке жанров, что было новым для киргизской музыкальной культуры. В нем соединились в единое целое исполнение хора (голос Матери-Земли), солистов (голос одинокой женщины), декламационный речитатив (старая Толгонай), разнообразные хореографические сцены и симфоническая музыка.

В Киргизии хореографическое искусство в этот период<sup>16</sup> считалось молодым, и перенос столь сложного материала на язык хореографии вызывал у многих сомнения в возможности его воплощения. Но авторы балета-оратории развеяли его, создав масштабное произведение синтетического жанра. Подтверждение этому мы находим в словах Ч. Айтматова: «Вначале я довольно-таки скептически относился к самой этой идее. Мне казалось, что такую сугубо символическую вещь, где человек, в частности, Толгонай, главная героиня этой повести, в общем-то, беседует с полем, с землей, то есть это монолог, и вот это трудно будет как-то воплотить на сцене. Сценического решения, тем более решения хореографического, я, в общем, не предвидел, и мне трудно было это представить. Одно дело, когда человек сам с собой наедине читает то или иное произведение и если оно его увлекает, то он, так сказать, сам по себе выступает в нескольких лицах и ролях, то есть он мысленно все это представляет в действии, слове, в звуках, красках и в разных других средствах выражения своего внутреннего мира. А здесь уже происходит трансформация, совершенно конкретная трансформация вот этих

<sup>15</sup> Крылова Л. Спектакль высокого накала // Вечерний Фрунзе. 1975. — 21 марта. Майнище В. Материнское поле // Советская Киргизия. 1975. — 25 марта. Бабетов А. Яркое, самобытно... // Комсомолец Киргизии. 1975. — 27 марта. Чернова Н. Материнское поле // Труд. 1975. — 4 июля. Самойленко Л. Материнское поле // Вечерний Киев. 1979. — 12 августа.

<sup>16</sup> Балет на территории Киргизской ССР появился в 1930 году.

в мыслях представляемых образов, действий. Происходит трансформация сценическая, хореографическая, самое главное, музыкальная...» [6, с. 84].

Сомнения писателя рассеялись после знакомства с музыкой композитора К. Молдобасанова. «Думаю, что событием, и не только для нашей республики, стал балет-оратория «Материнское поле», — отметил Ч. Айтматов. Это можно было предположить уже тогда, когда К. Молдобасанов только проиграл музыку балета на фортепиано, когда еще не готова была оркестровая партия. Появилась надежда, что рождается нечто новое. И действительно, работа пришла к своему финалу, прежде всего, благодаря музыке, глубокой психологически и эмоциональной, почти зрительно красочной. Именно она дала основу для постановки интересного спектакля» [7, с. 8].

Музыка привлекает широтой мелодического строя, эмоционально-драматической насыщенностью, щедрым использованием, даже переосмыслением национального фольклора, и, что чрезвычайно важно для хореографов, подлинной мелодичностью. Этой музыке было суждено стать первым крупномасштабным произведением для балетного театра Киргизии, в котором всерьез решена проблема музыкальной драматургии и симфонического развития.

Объединив классические и национальные традиции, композитору удалось сохранить в музыкальной структуре балета-оратории особенности национального менталитета, которым наделяет своих героев писатель. «Слияние принципов симфонизма и метода „обобщения через фольклор“ значительно отличает национальные черты музыки «Материнского поля» от иллюстративно-описательного этнографизма раннего этапа становления киргизского музыкального театра» [8, с. 60].

В спектакле симфоническая музыка порой начинает играть ведущую роль. Центральной, например, является угловатая «устрашающая» тема войны, вражеского нашествия, построенная на интонации тритона. Она неоднократно появляется как образ страшного бедствия, испытываемого народом, Родиной. В лаконичном оркестровом вступлении, изначально определяющем страстный, напряженно-трагический строй всего сочинения, помимо темы войны возникают два других мотива, близкие киргизской народной песенности. Один из них (величественно-эпический по своему духу) в дальнейшем приобретает значение темы Матери-Земли; второй (более лирический и драматичный) — тема народного горя. Постоянно преобразаясь и взаимодействуя, они обуславливают интонационный (тональный) строй музыкального материала балета. Оба мотива в финальном акте получают жанровое истолкование: в сцене одинокой Толгонай звучит подлинный народный киргизский кошок (плач), составляющий интонационную и жанровую первооснову двух лейттем. Реализуется естественное родство языка композитора и «языка народа»: фольклорный материал естественно вписывается в контекст авторского интонационного строя.

Симфонизм «Материнского поля» также поддерживает хореография спектакля. Дуэты Толгонай и Суванкула, Алимана и Касыма, первые встречи героев, первая любовь каждой пары разворачивается на фоне «симфонии счастья», звучащей в оркестре. Крещендо музыки, подчеркнутое в танце — это нарастание радости героев, окрыленных любовью, верой друг в друга и надеждой на безоблачное бу-

дущее. Слышимые и зримые образы создают впечатление цельности светлого настроения, которое, кажется, должно длиться вечно...

Логика разворачивания музыкально-сценических событий ощутима здесь на разных композиционных уровнях: в отдельных фрагментах, сценах, актах. В масштабе всей партитуры эта логика проявляется, в частности, в том, что сюжетный перелом (Война) влечет за собой перелом конструктивный. Если в первом «довольном» акте тема войны пунктирна и порой прерывается дивертисментными эпизодами (например, сюзитой сольных мужских танцев в сцене «семейного счастья» с участием Толгонай, ее супруга и сыновей), то второй и третий акты отличаются цельностью и непрерывным развитием. «Эмоциональная температура» последних необычайно высока; действие, как музыкальное, так и хореографическое, плотно и насыщено, а достижение кульминации органично и производит сильное эмоциональное впечатление. В музыке «Материнского поля» ощущается ясность образного мышления, сочетание энергии, динамизма современной оркестровки с национальным своеобразием мелодии. Композитором мастерски выстроена музыкальная драматургия спектакля, где светлым и позитивным образам Толгонай, Матери-Земли, Алимана противопоставлены «злые» образы войны, вестников смерти. Мелодичность, богатство, гармония и колоритность инструментовки подчеркивается яркой образностью спектакля. Это сложнейшее музыкально-сценическое произведение вобрало в себя как характерные национальные элементы хореографии, так и классические.

Пронзительная, живописная музыка композитора была талантливо интерпретирована хореографом У. Сарбагишевым. Он сумел придать современное звучание языку классического танца. Пластическая партитура изобилует разными формами: монологами, дуэтами, трио, малые ансамбли. Сцена может начинаться с сольного танца, затем переходить в дуэт, который сменяется другим дуэтом. Постепенно к солистам присоединяются все новые и новые исполнители, тем самым перерастая в массовый танец. Внутренний смысл заключается в ясности, доходчивости, глубине психологического подтекста. Тонко уловленным национальным колоритом пропитан каждый образ, каждый танец. Специфика хореографической лексики обусловлена не прямым цитированием элементов народной пляски, не воспроизведением тех или иных подлинных этнографических обычаев, а характером самой пластики. Национальные черты проявляются не столько в танцевальном рисунке, сколько в пластической окраске каждого движения. Классические позиции рук и ног заменены так называемыми «восточными». Часто встречаются «орнаментальные» положения рук с загнутыми вверх кистями и сокращенными на себя стопами.

В постановке отсутствуют батальные сцены и воинские эпизоды, как и у Ч. Айтматова. В Киргизию война дошла не взрывами и не бомбежками, а общенародной болью и горечью утрат своих близких. Правда, авторы балета, повинувшись законам театра, выводят на сцену персонажи-символы, олицетворяющие враждебное человеку начало — «вестников смерти». Дважды на протяжении спектакля появляются серо-коричневые фигуры, принося с собой страшную весть (первый раз в сцене дуэта вдов, второй — в реквиеме Алимана). Их тритоновая, «разорванная», жесткая лейттинтоная (традиционная для «злых» тем) одна из

ведущих в балете. В партитуре она играет гораздо более значительную роль, чем сами «вестники смерти» в сценическом действии.

В спектакле три хоровых пролога (лирический, трагический и пафосный) к действиям-воспоминаниям погружают зрителей в атмосферу происходящего на сцене. В них старая, поседевшая, согбенная Толгонай говорит с Материнском полем. Это страстная исповедь женщины с трудной и трагической судьбой. Прологи задуманы как речитативный диалог хора (Материнское поле) и солистки (Толгонай). Это не просто театральная декламация, а именно речь. Роль старой Толгонай исполняет драматическая актриса. Данное обстоятельство вносит неожиданную краску в поэтику ораториальных прологов: «неомузыкальное» слово рельефно выступает на фоне оркестрового и хорового звучания, не теряя при этом экспрессии. И без того полижанровый спектакль обогащается еще одним компонентом. Далее разворачиваются хореографические сцены, в которых ожидают картины прошлого. Такое функционально четкое разграничение драматургии произведения в полной мере соответствует построению вдохновенной повести Ч. Айтматова. Форма условного диалога связывает сюжетные линии, разделенные художественным временем и пространством.

В спектакле ораториальные средства раскрывают тему Родины, героического подвига народа. Хореографические сцены в основном посвящены внутреннему миру героев, сложной психологии их взаимоотношений.

В центре балета — две героини (Толгонай и Алиман), наделенные каждая своей пластической характеристикой, сквозной лейттемой движений.

В хореографической лексике первого адажио Толгонай и Суванкула присутствуют спокойные размеренные движения, а также контрастирующие с ними высокие поддержки, служащие подтверждением слов Толгонай («Он носил меня на руках»), взятых из повести. В лирический, воздушный дуэт постепенно вливается женский кордебалет, выстраивающий треугольник по форме клина белых журавлей — вестников долгой жизни и счастья.

Совершенно противоположен по музыкальному материалу и хореографической разработке дуэт Алимана и Касыма. Танец-игра Алимана и Касыма темпераментен. Он, будто бы изображающий скачки джигитов и девушек, напоминает киргизский народный танец «Кыз-куумай» («Догони девушку»). К озорному, но в то же время нежному, дуэту присоединяются подруги Алимана. Они обрамляют пару необычными рисунками и позами, похожими на киргизские национальные орнаменты. К танцующим присоединяются джигиты-друзья Касыма. Беспечный, веселый, окруженный хороводом юношей и девушек, дуэт перерастает в сцену жатвы — могучего, набирающего силу гимна труда. Здесь человек — часть природы, образом которой раскрывается его внутренний мир, мысли, желания и эмоциональное состояние.

На фоне широкого, колышавшегося в степи хлебного поля дружной шеренгой идут косари, среди них — Суванкул и его сыновья. Их ловкие, одновременные взмахи кос, уверенные движения создают радостную картину всеобщего праздника труда. В шеренги мужчин вливаются женщины и девушки, вяжущие снопы. Труд людей, работающих с душой на своей земле, обретает в танцевальном действии могучий поэти-

ческий образ. Ликующее настроение многократно усиливается благодаря звучанию хора, оркестра, различным сценическим световым эффектам. В кульминации этой сцены возникает тревожная интонация: «Война! Война! Война!», — повторяет хор. В оркестре возникает тема «вестников смерти». Непрерывная до сих пор и в музыке, и в танце линия рвется в клочки, дробится паузами на краткие, отчаянные всплески. Порывистые и взволнованные пластические реплики танцующих сливаются в единое экспрессивное выражение народной тревоги, боли, гнева. Затем масса раскалывается надвое: танец мужчин преобразуется в строгие, шагающие четким строем шеренги. Они уходят один за другим твердой, уверенной походкой; среди них — Суванкул, Касым, Джайнак, Масалбек. Толпа женщин застывает в скорбном одиночестве. Образ далеких сражений стал близким, реальным для всех. Первый акт завершается на напряженной ноте потрясения общей бедой.

Во второй сцене жатвы «военных лет» на поле находятся только женщины. Они работают в полном напряжении сил и воли. Движения скованны, вольный, широкий рисунок утрачен. В их мерных, устало повторяющихся движениях ощутимы затаенная боль и скорбь по тем, кто не вернулся с фронта — мужьям, братьям, сыновьям. Но постепенно в пластике танцующих возникает тема упорства, силы, борьбы, стойкости, веры в победу.

Высокого драматизма достигает сцена дуэта получивших известие о гибели Суванкула и Касыма вдов (Толгонай и Алиман), которая переходит в двойной дуэт. В его хореографическом рисунке, трагические движения тонко преломляют линии танца счастливого «довоенного» времени — танца расцвета любви Толгонай и Суванкула, Алимана и Касыма. Хореограф берет за основу лейттемы движений главных героев, придавая им замедленный темпо-ритм и печальную интонацию, чем создает ощущение призрачности, нереальности партнеров. Это ощущение усиливается музыкальным сопровождением солирующего сопрано («голос одинокой женщины») и особенно трепетного и проникновенного хора.

Одна из сильнейших картин балета — возвращение солдат с фронта. Толпа женщин устремляется навстречу проходящим воинам. Ритм их бесконечного потока нарастает, как боль, отчаяние и горе вдов, матерей, невест. Лишь один солдат возвращается в родной аил. В страстном танцевальном монологе он рассказывает о мужестве и смелости тех, кто не вернулся домой, призывая женщин к жизни, к вере и надежде на будущее.

Хореограф использовал логическую, ассоциативную систему воспоминаний (диалог Толгонай с полем), взятую из литературного первоисточника, в форме повествования. Не изменяя законам реальной жизни, он верен вечным законам искусства, требующего не правдоподобия изображения, а правды обобщения жизненных явлений. Поэтому так органичен переход от воспоминаний Толгонай и Алимана к сцене полустанка: от светлой, полной оптимизма картины встречи воинов и вариации-монолога солдата к воспоминаниям Алимана.

Знакомая мелодия вызывает у Алимана танцевальную речь. Движения, характеризовавшие ее облик в первом действии, теперь исполняются в замедленном темпе. С ними контрастируют движения кордебалета. Танец незатейливый и простой, но несет важный смысл. В нем героиня старается вернуть прекрасное мирное время,

возродить его вопреки смерти мужа. Хочется, чтобы годы причудливо сместились, желаемое стало реальностью, фантазия — действительностью. Это подтекст сильного, насыщенного трагизмом трио Алимана, Касыма, Чабана.

Ситуация предельно драматична: погибший Касым оказывается живым в памяти Алимана. Память об Алимане дает о себе знать при встрече с Чабаном. Хореография выразительного трио почти полностью повторяет дуэт первого акта: снова былая тема «счастливого адажио» выражается в замедленном темпе танцевальной лексики Алимана, создающем ощущение состояния прострации героини. Здесь насыщенное, темброво обостренное звучание абсолютно соответствует сюжетно-сценической ситуации: это — «настоящее» в симфонической «жизни» темы. Пройдя лирический и драматический этапы, она вступает в последний трагический. Реквием — похороны Алимана.

Музыкальная тема траурного шествия несет в себе горький, щемящий оттенок. Это инверсия знакомой темы «счастливого адажио»: тот же ритм, но обнаженный, скандированный безжизненно и механически, те же секундовые интонации, но «перевернутые».

Хореография эпизода производит сильное впечатление. Собственно танца здесь нет: ведомая «вестниками смерти», медленно и обреченно ступает Алимана, окруженная траурными, неподвижными женскими фигурами в черных одеяниях. Пройдя половину своего скорбного пути по сцене, а затем высоко поднятая конвоирами, Алимана внезапно летит и падает на руки «вестников смерти». И тотчас же распластаваясь, рушатся черные женские фигуры.

Особого накала достигает сцена квинтета Толгонай и персонажей, олицетворяющих образы не вернувшихся с войны, из Реквиема. Звучит повторное ариозо «голос одинокой женщины». По аналогии со сценой «Счастья Толгонай» строится сцена Суванкула с сыновьями: Касымом, Масалбеком и Джайнаком. Они несут ее трепетно и осторожно, вознося высоко вверх. Толгонай раскинув руки, легко парит над их головами, плавно летит над своей землей. Распростертые руки напоминают надломленные крылья журавля. А затем во мраке исчезают мужчины, оставляя Толгонай в одиночестве. Благодаря хору и вокальной партии «голоса одинокой женщины» хореограф создает то самое состояние одиночества, которое усиливает настроение печали.

По своему эпическому размаху, философичности история Толгонай достигает звучания высокой трагедии. Но финал ее в балете-оратории оптимистичен. Композиция: памятник — Суванкул с сыновьями и воздвигнутая на пьедестал Толгонай с ребенком на руках, обрамленная все тем же клином белых журавлей. Она не кажется органичной ни для этого искреннего спектакля, ни для поэтичной и мудрой повести Ч. Айтматова.

В целом хореографию У. Сарбагишева отличают яркое, образное мышление, богатство выразительной лексики, широкое использование различных танцевальных форм, органический сплав классической хореографии с национальными элементами. Массовые танцевальные эпизоды — две контрастирующие сцены жатвы, полустанок с пронсящимся на фронт эшелонам и встреча солдат — соединены хореографом в единое целое монологами и диалогами главных персонажей. Во всех этих сценах

происходит не только развитие сюжета, но и накал внутреннего состояния героев. Насыщенность сценического действия сюжетными событиями позволила хореографу выстроить спектакль по принципу «кинематографического монтажа» путем соединения многопланового времени повести (настоящее и прошлое Толгонай) в единую композицию. Поэтический ритмический строй сочинения (сам текст, его мысль и форма) идеально театрален. Стыковка больших временных интервалов (взволнованные беседы Толгонай с полем) в спектакле осуществляется с той же периодичностью, что и в литературном произведении, формируя, тем самым, внутренний хроно-топ балета. В линейном повествовании спектакля постоянно присутствуют хронологические разрывы основных этапов жизни героев: первая встреча Толгонай и Суванкула, сцена семейного счастья, первая встреча Алимана и Касыма (табл. 1). Хореограф в этой сцене максимально сжал историю героя, которая в повести имеет более развернутую форму.

Таблица 1. Структура воспоминаний Толгонай (I акт)

I акт						
Настоящее время (старая Толгонай)	Прошедшее время (воспоминания молодой Толгонай)					
Пролог. Диалог Толгонай с полем	«Журавли» Первая встреча Толгонай и Суванкула	«Счастливая семья» Толгонай, Суванкул, и три сына	Первая встреча Алимана и Касыма	Жатва I		
				Жатва (довольная, общая)	Известие о войне	Уход мужчин на фронт

Так же в рамках отдельных эпизодов события сжимаются в одну сцену: первая жатва (жатва, известие о войне, уход мужчин на фронт). Существуют некоторые изменения в хронологии фабулы (первоисточника): сцена пронсящегося на фронт эшелона, далее — монолог Толгонай с фуражкой, переходящий в эпизод оплакивания сына Масалбека (табл. 2, 3).

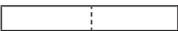
Таблица 2. Структура воспоминаний Толгонай (II акт)

II акт							
Настоящее время (старая Толгонай)	Прошедшее время (воспоминания молодой Толгонай)						
Пролог. Диалог Толгонай с полем	Жатва 2		Толгонай и Алимана оплакивают мужей	Воспоминание Толгонай и Алимана (квартет с участием Суванкула и Касыма)	Полустанок	Горе народа	
	«Жатва» (военное время, одни женщины)	«Вестники смерти»				Монолог Толгонай с фуражкой	«Горе народа»

Таблица 3. Структура воспоминаний Толгонай (III акт)

III акт	
Настоящее время (старая Толгонай)	Прошедшее время (воспоминания молодой Толгонай)
Пролог Диалог Толгонай с полем	Встреча солдат
	Монолог солдата
	Воспоминания Алимана
	Алиман с Чабаном / Касымом
	Монолог Толгонай
	Возвращение Алимана домой
	Монолог Толгонай
	Квintет Толгонай, Суванкул и три сына
	Похороны Алимана
	Финальная сцена. Толгонай с ребенком Алимана на руках

**Условные обозначения**

	стыковка больших временных разрывов
	стыковка небольших временных разрывов
	сжатие сцены (разделение сцены на эпизоды)
	нарушение хронологии фабулы (временные изменения)

Быстрая логическая смена фрагментов не иллюстративна. Каждая картина имеет свой метафорический смысл и танцевально-пластическую образность. Сольный танец, переключающийся в массовый или сопровождающийся «аккомпанементом» кордебалета, приобретает в балете глубокое смысловое значение. Он символизирует идею единства отдельной личности и народа, общности их чувств и судеб. Судьба человеческая — судьба народная. Эта мысль последовательно проводится авторами балета-оратории через весь спектакль. Особенно органично и полно она воплощена в партии Толгонай. Образ героини обрел в спектакле обобщенно эпический характер. Простая женщина — крестьянка вырастает в фигуру поистине колоссальной значимости и обобщающей силы.

Немаловажное значение в постановке имеет изобразительное решение балета, световая партитура. Как пишет Л. Крылова, «...образ поля, на фоне которого происходит действие всего спектакля, доминирует над всем, преобразуется по колориту, свету в зависимости от происходящих в спектакле событий, углубляя их смысловое значение, подчеркивая их эмоциональную тональность» [9, с. 62].

Первая сцена адажио Касыма и Алимана разворачивается на фоне цветущей белой, розовой и нежно-красной мальвы — символа юности, света. Сцена воспоминаний Алимана контрастирует со сценой адажио. Пылают (теперь зловеще красные) мальвы: Толгонай «...вспомнила, как она тогда на обкосе загона набрала дикой мальвы и тоже стояла с цветами вот так же. Только тогда косынка на ней была красная, а цветы белые, а теперь она была повязана черным платком и в руках держала красные цветы. Вот и вся разница. Но как это резануло по сердцу!» [3, с. 52]. Изображение Млечного

пути («Дорога Соломщика»), возникающие в начале и конце спектакля, символизируют пройденный путь главной героини. «Глядела я в ту ночь в небо, и чудилось мне, что Млечный Путь усеян свежей золотистой соломой, рассыпанными зернами и шелухой обмолота. И в той звездной выси, сквозь Дорогу Соломщика, как далекая песня, уходит эшелон, удаляется стук его колес» [3, с. 75].

Многочисленные элементы, составляющие это произведение, соединены в прекрасное единое целое, в котором определяющее значение имеет музыка К. Молдобасанова. Балет-оратория «Материнское поле» стал, по всеобщему признанию, одной из вершин киргизского национального балета. Спектакль был удостоен Государственной премии СССР в 1976 году.

**Заключение**

Балет-оратория «Материнское поле» стал весомым вкладом в киргизское хореографическое искусство. Успех спектакля кроется в расширении жанровых границ спектакля, сопровождавшемся увеличением выразительных возможностей постановки. Либреттисты, учитывая закон балетной драматургии, умело слили воедино картины воспоминаний героев с тщательно отобранными из повести событиями. Широкое эпическое звучание первоисточника определило жанровую природу балета-оратории. Причина такого жанрового синтеза коренится в стремлении сохранить емкое, образное слово писателя, глубже раскрыть многогранный смысл его повести, перенести на оперно-балетную сцену ее эпическое звучание и композиционные особенности.

Для «Материнского поля» форма балета-оратории на данный момент наиболее соответствует замыслу Ч. Айтматова. Однако нельзя исключать возможности появления иной формы у иных авторов. Это произойдет, если их талант окажется масштабно сопоставим с дарованием писателя.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Акматалиев А. Чингиз Айтматов: жизнь и творчество. Бишкек: Мектеп, 1991. 240 с.
2. Гачев Г. Чингиз Айтматов: в свете мировой культуры. Фрунзе: Адабият, 1989. 488 с.
3. Айтматов Ч. Материнское поле. Фрунзе: Кыргызстан, 1964. 127 с.
4. Воронов В. Айтматов: очерки творчества. М.: Сов. писатель, 1976. 231 с.
5. Асаналиев К. Новая книга Ч. Айтматова // Ч. Айтматов: очерки, статьи и рецензии о творчестве писателя. Фрунзе: Мектеп, 1975. 188 с.
6. Михайловская Н. Когда театр в республике любят // Сов. музыка, 1970, № 12. 160 с.
7. Авдеева Л. Тридцать шестой язык. Правда Востока. 1969, 14 сен.
8. Кузнецова И. Музыка и слово // ред. Е. Долинская. Нац. акад. наук Киргиз. Респ., Ин-т философии. Бишкек: Илим, 1994. 132 с.
9. Крылова Л. Калый Молдобасанов: очерк жизни и творчества. Фрунзе: Кыргызстан, 1982. 176 с.
10. Бабетов А. Ярко, Самобытно... // Комсомолец Киргизии. 1975. 27 мар.
11. Демченко А. «Материнское счастье идет от народного счастья...» // Сов. балет. 1985, № 3.
12. Крылова Л. Спектакль высокого накала // Вечерний Фрунзе. 1975. 21 мар.
13. Майниев В. Материнское поле // Сов. Киргизия. 1975. 25 мар.

14. Сарбагисhev У. Радость общения // Сов. Киргизия. 1981. 5 дек.

## REFERENCES

1. *Akmataliev A.* Chingiz Ajtmatov: zhizn' i tvorchestvo. Bishkek: Mektep, 1991. 240 s.
2. *Gachev G.* Chingiz Ajtmatov: v svete mirovoj kul'tury. Frunze: Adabiyat, 1989. 488 s.
3. *Ajtmatov Ch.* Materinskoe pole. Frunze: Kyrgyzstan, 1964. 127 s.
4. *Voronov V.* Aitmatov: ocherki tvorchestva. M.: Sov. pisatel', 1976. 231 s.
5. *Asanaliyev K.* Novaya kniga Ch. Aitmatova // Ch. Aitmatov: ocherki, stat'i i retsenzii o tvorchestve pisatelya. Frunze: Mektep, 1975. 188 s.
6. *Mihajlovskaya N.* Kogda teatr v respublike lyubyat // Sov. muzyka, 1970, № 12. 160 s.
7. *Avdeeva L.* Tridtsat' shestoj yazyk. Pravda Vostoka. 1969, 14 sen.
8. *Kuznetsova I.* Muzyka i slovo // red. E. Dolinskaya. Nats. akad. nauk Kirgiz. Resp., In-t filosofii. Bishkek: Ilim, 1994. 132 s.
9. *Krylova L.* Kalyj Moldobasanov: ocherk zhizni i tvorchestva. Frunze: Kyrgyzstan, 1982. 176 s.
10. *Babetov A.* Yarko, Samobytno... // Komsomolets Kirgizii. 1975. 27 mar.
11. *Demchenko A.* «Materinskoe schast'e idet ot narodnogo schast'ya...» // Sov. balet. 1985, № 3.
12. *Krylova L.* Spektakl' vysokogo nakala // Vechernij Frunze. 1975. 21 mar.
13. *Majnietse V.* Materinskoe pole // Sov. Kirgiziya. 1975. 25 mar.
14. *Sarbagishev U.* Radost' obscheniya // Sov. Kirgiziya. 1981. 5 dek.

## ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Ч. И. Аджибаев — adzhibaev\_chyngyz@mail.ru

## INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Chyngyz I. Adzhibaev — adzhibaev\_chyngyz@mail.ru

УДК 792.8

«NESTOR» РУССКОГО БАЛЕТА: НИКОЛАЙ ОСИПОВИЧ ГОЛЬЦ.  
1800–1880

О. А. Федорченко<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Российский институт истории искусств, Исаакиевская площадь, 5, Санкт-Петербург, 190000, Россия

Статья посвящена одному из известнейших мастеров петербургской балетной сцены — Николаю Осиповичу Гольцу — исполнителю главных или сольных партий в премьерных балетов («Кавказский пленник», «Тень», «Эсмеральда», «Конек-Горбунок», «Баядерка» и др.), сочиненных выдающимися хореографами XIX века (Ш. Дидло, Ф. Тальони, Ж. Перро, А. Сен-Леон, М. Петипа). В статье восстанавливается уникальный своей более чем 50-летней продолжительностью жизненный и творческий путь Гольца. В научный оборот вводятся архивные материалы — личное дело Н. О. Гольца, хранящееся в Российском государственном историческом архиве, — актуализируются материалы русской периодической печати XIX века, воспоминания современников, либретто балетов.

**Ключевые слова:** Николай Гольц, Шарль Дидло, Жюль Перро, Мариус Петипа, Мария Тальони, балет, характерный танец, петербургский балет, пантомима

'NESTOR' OF RUSSIAN BALLET: NIKOLAI OSIPOVICH GOLTS.  
1800–1880

Olga A. Fedorchenko<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Russian institute of art history, St. Isaac's Square, 5, Saint Petersburg, 190000, Russian Federation

The article is dedicated to the one of the most well-known masters of Saint Petersburg ballet stage Nikolai Osipovich Golts. His artistic career is quite unique, he performed for more than 50 years. He was a main part or solo part performer in the premieres of ballets composed by outstanding choreographers of XIX century ("The prisoner of the Caucasus", "The Shadow", "La Esmeralda", "The little humpbacked Horse", "La Bayadere" and others), outstanding choreographers of the XIX century (Sh. Didlo, F. Taglioni, J. Perrot, A. Saint-Leon, M. Petipa). Life and artistic career of Golz has been observed in this article. The archives were used for the writing of this article, for example, Golz's personal data file that is kept in Russian State Historical Archive, Russian mass media materials of the XIX century, memories of the contemporaries and libretto of the ballets.

**Keywords:** Nikolay Goltz, Charle Didelot, Julle Perrot, Marius Petipa, Maria Taglioni, ballet, character dance, St. Petersburg ballet, pantomime

Среди славных имен русских танцовщиков, с которыми прочно связан петербургский балет, имя Николая Осиповича Гольца сияет особенно ярко. Беспременно