



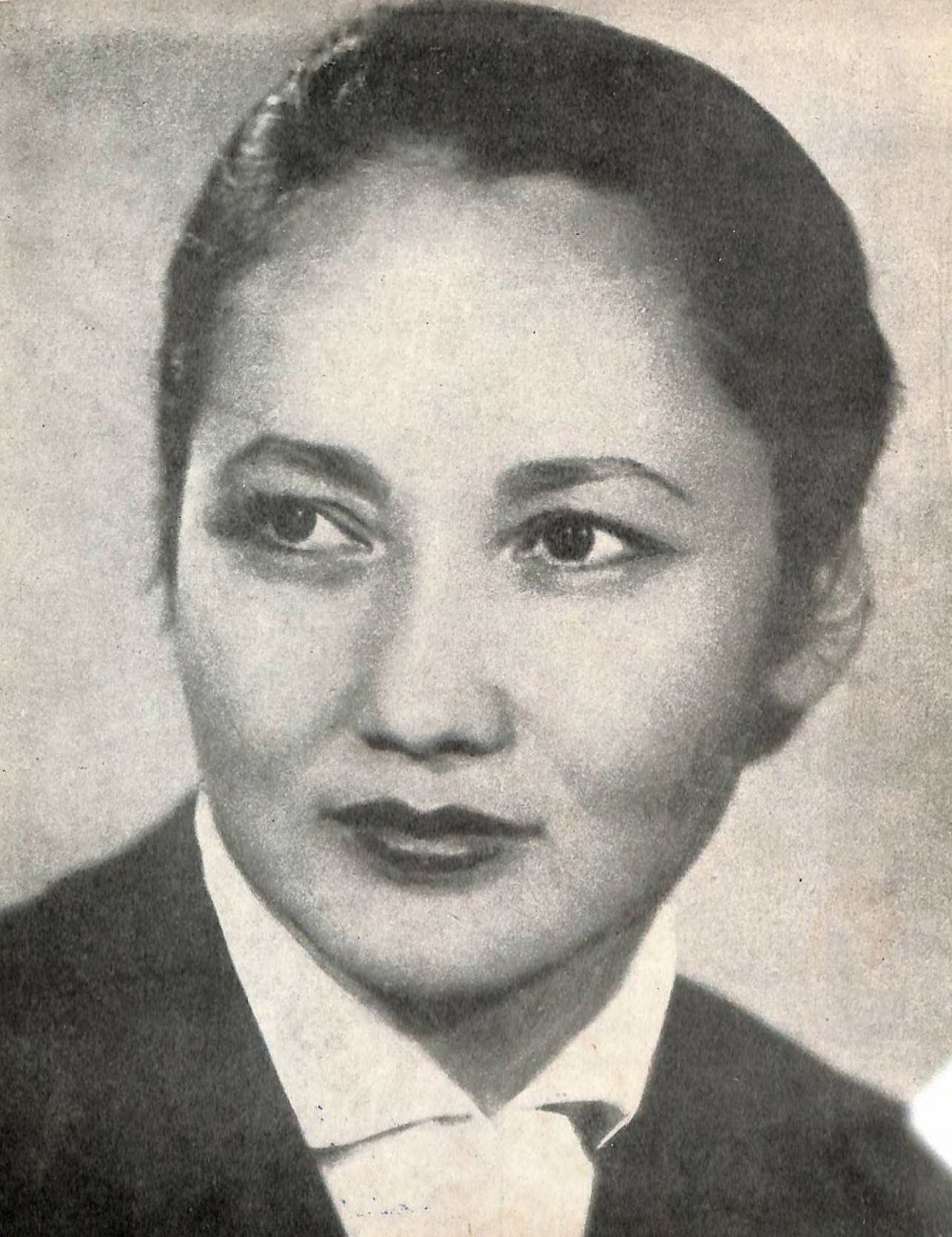




БИБИСАРЕ БЕЙШЕНАЛИЕВОЙ

**Смотрите, танцует девушка в белом,
Взмывая, как лебедь, легко и плавно.
Может, это волшебница смелая
Или московская гостья Уланова?
Или звезда вечерняя, ясная
В зеркальном паркете свет отразила.
Нет, это наша, простая, прекрасная
Киргизская девушка из аила.**

К у б а н ы ч А к а е в



РОБЕРТ УРАЗГИЛЬДЕЕВ

✱

БИБИСАРА
БЕЙШЕНАЛИЕВА

✱

ИЗДАТЕЛЬСТВО «КЫРГЫЗСТАН» ФРУНЗЕ—1971

Киргизская хореография — одна из самых юных в нашей стране. За сравнительно короткий период национальный балетный театр обрел не только собственный репертуар, но и воспитал одаренных актеров. Среди них видное место занимает народная артистка СССР Бибисара Бейшеналиева, творческий путь которой тесно связан со становлением и развитием профессионального искусства танца в республике. Книга рассказывает об основных этапах творчества артистки и рассчитана на широкий круг читателей, интересующихся хореографическим искусством.

Спец. редактор кандидат искусствоведения Н. Эльяш. В книге помещены фотографии В. Балковского, В. Лазарева, М. Менхуса.

Художник И. БУЛЬБА

АНАР, «Анар» В. Власова, В. Фере.



ЧОЛПОН, «Чолпон» М. Раухвергера.





Сцена из балета «Анар» В. Власова, В. Фере.



ОДИЛЛИЯ, «Лебединое озеро» П. Чайковского (Принц—У. Сарбагитиев).



Сцена из балета «Лебединое озеро» П. Чайковского.



ОДНЛЛНЯ. «Лебединое озеро» П. Чайковского.



ТАО-ХОА, «Красный мак» Р. Глиера (Ли-шан-фу—Н. Тугелов).



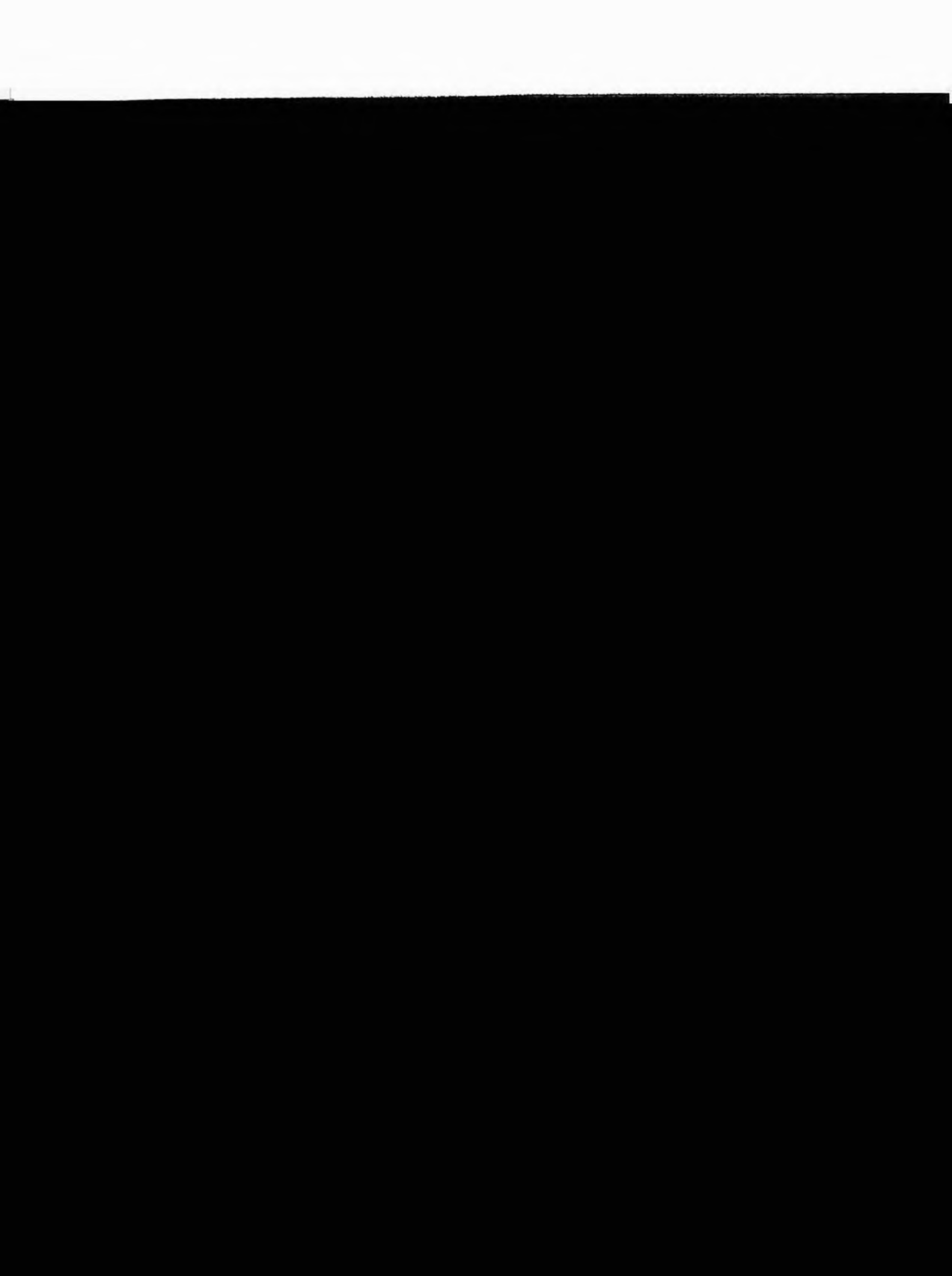
ТАО-ХОА, «Красный мак»





ФАННИ, «Большой вальс» И. Штрауса.





ҚИТРИ, «Доң-Кихот» Л. Минкуса (Базиль—У. Сарбағишев).



КНТРИ, «Дон-Кихот» Л. Минкуса.







ДЖУЛЬЕТТА, «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева (Ромео—У. Сарбагшиев).







Народная артистка СССР Вибисара Бейшеналиева входит в плеяду ведущих мастеров советского балета. В ее замечательном творчестве, как в фокусе, отразился процесс становления искусства балета в Киргизии, искусства, рожденного Великим Октябрем. Она была среди тех, кто закладывал основы национальной хореографии, своей деятельностью во многом определила пути развития киргизского классического танца.

Выработанная артисткой исполнительская манера ярко индивидуальна — она отличается глубиной постижения внутреннего мира своих героинь, верностью традициям русской и советской балетной школы. И при всем этом танец Бейшеналиевой обращен в первую очередь к современникам, им стремится артистка рассказать о жизни, мыслях, мечтах человека наших дней — творца, создателя, борца за светлое будущее.

Признание искусства Вибисары Бейшеналиевой всенародно. Путь к нему — долгие, напряженные годы работы, замечательные образы, созданные на киргизской балетной сцене, словом, вся жизнь артистки, отданная прекраснейшему из искусств — искусству балета.

Дебют Вибисары Бейшеналиевой на сцене Киргизского театра оперы и балета состоялся в 1941 году. Она танцевала мазурку в только что поставленном киргизским театром балете «Коппелия». Этот день можно считать началом творческой биографии киргизской балерины Б. Бейшеналиевой.

Но знакомство самой Вибисары с балетом произошло значительно раньше, тем летним днем 1936 года, когда выездная приемная комиссия Ленинградского хореографического училища во главе с балетмейстером В. А. Варковицким вместе с другими 24-мя киргизскими девочками и мальчиками направила ее учиться в далекий город на Неве.

Громады домов и вытянутые стрелы ленинградских проспектов, тенистые парки и водная ширь реки, многолюдные улицы — все это поразило десятилетнюю девочку из далекого киргизского аила Таш-Тюбе.

Маленькая, худенькая, в красном плюшевом пальто и с множеством косичек, не знающая ни одного русского слова, стеснительная

и боязливая, Бибисара чувствовала себя одинокой в этом городе-великане. И первым, кто окружил маленькую гостью из Киргизии заботой и вниманием, кто стал ей буквально второй матерью, была ее педагог Наталья Александровна Камкова.

Солистка балета Ленинградского академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова, исполнительница многих ответственных партий в спектаклях, Камкова всей душой полюбила своих маленьких учеников из далекой республики. Для Камковой общение с ними не ограничивалось только занятиями в классе — Наталья Александровна буквально связала свою жизнь с жизнью своих питомцев, она была с ними всегда, начиная с того утреннего часа, когда они совершали прогулку вокруг Екатерининского сквера, делая своеобразный круг почета, который стал со временем традиционным, привычным в сознании каждого ученика.

И несмотря на уплотненный учебный день, насыщенный специальными и общеобразовательными уроками, репетициями, участием в спектаклях театра и концертами, когда казалось, что нет даже ни одной свободной минутки, чтобы вспомнить о детских играх, Бибисара всегда знала, что добрый, умный наставник всегда рядом и ей можно рассказать о всех своих радостях и огорчениях. «Мы были, как дикие камни,— вспоминает Бибисара.— Мы не знали ни одного русского слова. Мы только чувствовали все время, что нас здесь любят, хотят научить хорошему. Чему? Мы не знали. Мы просто поверили, что так надо. И до сих пор для меня загадка, как научили нас — сперва понимать русскую речь, потом французскую терминологию балета и одновременно освоить премудрости математики и физики, войти в увлекательный мир литературы, истории, географии... Все это и сегодня кажется чудом»¹.

Своим подвижническим образом жизни, повседневным трудом Камкова воспитывала в своих учениках понимание красоты, расширяла кругозор будущих мастеров киргизского профессионального искусства. Вникая во все мелочи жизни киргизских детей, Наталья Александровна и в будни и в праздники оставалась с ними. Не покидала своих воспитанников она и в дни детских каникул. Приезжая во Фрунзе летом, ученики киргизской группы хореографического училища выступали здесь с концертами, как бы подводя своеобразный итог тому, что было освоено, выучено в далеком Ленинграде.

«Появление на сцене двух маленьких гусар и двух крошечных элегантных дам,— писал очевидец такого концерта,— вызывает веселое оживление в зале. Две пары юных танцоров чудесно отплясывают

¹ И л у п и н а А. «Бюбюсара Вейшеналиева». «Музыкальная жизнь», 1965, № 5, стр. 7.

мазурку. Веселые смуглые личики киргизских ребят лукаво улыбаются. Изящно раскланявшись, они убежали со сцены, но зрители вызывают их еще и еще...»¹

Значение этих концертов в культурной жизни Киргизии 30-х годов трудно переоценить. Тут общественность республики, широкие зрительские круги воочию познакомились с будущими кадрами киргизского искусства, искусства, возникшего в Киргизии благодаря Октябрю, при братской помощи русского и других народов нашей Родины.

На этих концертах-фестивалях выступали юные таланты Киргизии, ставшие впоследствии крупными мастерами национального искусства, — воспитанники Ленинградского хореографического училища, ученики музыкального училища имени Гнесиных, студенты Московского музыкального училища имени Ипполитова-Иванова и Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского. И это служило еще одним подтверждением нерушимости дружбы и братства всех советских народов, совместно строящих передовую социалистическую культуру.

Именно благодаря таким концертам в республике уже знали и полюбили киргизских танцовщиц и танцовщиков Джумакалы Арсыгулову, Саки Шергазиева, Сафарбека Байбатырова, Чолпон Джаманову, Сагыналы Секубаева, Сайнат Джокобаеву, Нурдина Тугелова, Сафарбека Кабекова, Садыра Абдрахманова и многих других.

Рецензент одного из таких концертов отметил и успех Бибисары. «Четвероклассники З. Гафарова и Б. Бейшеналиева старательно и четко исполнили трудные фигуры «Пиччикато» Дриго (постановка Н. А. Камковой)»². Фотограф запечатлел финал танца юных артисток — две худенькие девочки в белых пачках старательно стоят «на пальцах» и сосредоточенно смотрят перед собой. Для них танец еще продолжается...

Наверное, здесь волновались не только исполнители и их педагог, но и родители и родственники, сидящие в зале, и, быть может, впервые знакомящиеся с искусством классического балета.

А для Бибисары мир открывался новой, какой-то неизведанной стороной. И после концерта она продолжала оставаться в волшебном царстве музыки, движения, красок. Балет захватил ее воображение, она не могла расстаться с ним ни на минуту. И в родном айле она танцевала прямо на улице среди сверстниц. Изумленно покачивали головами старики, стыдливо отворачивались женщины: не дело киргизской девушке плясать на глазах у посторонних. Но отказаться от этого Бибисара уже больше не могла. И как знать, может быть, для своих подружек, киргизских девочек, маленькая Бибисара уже тогда

¹ Ячник Е. «Хороший концерт», «Советская Киргизия», 1940, 16 июля.

² Там же.

была неосознанным пропагандистом поэтичнейшего из искусств — классического балета.

Хорошо, весело игралось с подружками в родном аиле, но что-то властное все сильнее и сильнее влекло туда, в Ленинград, в тот большой многоэтажный дом на улице зодчего Росси, который поначалу казался чуть сумрачным и страшноватым. Теперь школа стала по-настоящему родным домом, в котором много друзей и подруг не только среди своих земляков, но и среди ребят, приехавших из других городов и сел нашей страны.

Особенно Бибисаре нравилась девочка из Башкирии с ласковым именем Гузель¹. С ней было не только легко учить уроки и гулять. С таким вниманием она слушала рассказы Бибисары о родном горном крае, о могучих горах, вершины которых покрыты вечными снегами, о тихом городе Фрунзе, словно спрятавшемся в зелени могучих деревьев, об огненно-красной или бордовой россыпи тюльпанов, растилающейся каждую весну пышным многоцветным ковром по долинам и горам.

Теплая, искренняя дружба связывала обеих артисток долгие годы.

С каждым днем учиться становилось все интереснее. Особое волнение Бибисара испытывала тогда, когда она вместе с учениками своего класса была занята в спектаклях театра имени С. М. Кирова. Танцевать в одном спектакле с прославленными Г. Улановой, О. Иордан, Т. Вечесловой, Н. Дудинской, Ф. Балабиной, В. Чабукиани, К. Сергеевым, С. Капланом, быть свидетельницей рождения таких этапных спектаклей советского балета, как «Пламя Парижа», «Сердце гор», «Бахчисарайский фонтан», «Лауренсия», «Ромео и Джульетта», многократно участвовать в балетах «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Жизель» — такое счастье выпадает далеко не каждому. А если еще учесть, что «за эти годы (за 10-летний предвоенный период. — Р. У.) выработался и отточился исполнительский стиль театра — новаторски смелый, основанный на поисках большой идейной темы и на продуманно и оправданно экспериментальных формах ее воплощения — в балете»², то можно представить, какой огромной силы «эстетический заряд» получила Бибисара в годы своей учебы в Ленинграде.

¹ Сулейманова Гузель Галеевна (25. 2. 1927—1969), п. а. РСФСР (1955), ок. ЛХУ (1947), сол. Башк. ГОТОВ, исполнительница многих партий в национальных балетах, русской и советской хореографической классики.

² В. Богданов-Березовский. «Театр оперы и балета им. С. М. Кирова», «Искусство», Л., 1959, М., стр. 199.

Воспитание юной балерины, формирование ее танцевального и актерского мастерства проходило по определенным этапам. Уроки классического, народно-характерного и исторического танцев, занятия по музыке, гриму, мастерству актера — все это закономерно подводило к главному в творчестве — к созданию яркого хореографического образа. Поначалу задачи ставились несложные.

... Таинственный полусумрак темного зала, бой старинных часов, и по призыву мышиноного короля на сцене появляется его многочисленная свита — множество блестящих огоньков-глаз окружали Машу и храброго Щелкунчика. Самые отчаянные озорники забывали в этот миг о своих проказах. Каждый стремился выполнить тот рисунок танца, который был выучен, тщательно выверен на многих репетициях.

Став старше, Бибисара в том же «Щелкунчике» выходила среди гостей на елке в доме родителей Маши. Здесь ей приходилось решать иные сценические задачи: следовало «обрести» манеру, поведение, походку гостью-бюргерши, уметь отвечать на церемонные поклоны и танцевать старинный «гросс-фатер».

Фрагмент из классической «Баядерки», который Бибисара танцевала вместе со своими подругами Сайнат Джокобаевой и Чолпон Джамановой, потребовал от исполнительниц владения пальцевой техникой танца.

И как важно было ощущать всегда внимательный взгляд своего педагога, слышать ее замечания, всегда заставляющие думать, почему не получилось то или иное движение. Требовательная во всем к себе, Н. А. Камкова и от своих учеников добивалась столь же строгого и серьезного отношения к творчеству.

Событием, взволновавшим школу и особенно группу киргизских учеников, стала первая декада киргизского искусства в 1939 году. Она проходила в Москве с 26 мая по 4 июня и вылилась в подлинный праздник социалистической культуры Советского Киргизстана. В течение десяти дней Москва знакомилась с искусством его народа. Особенно интерес у зрителей вызвали спектакли национального музыкального театра, показанные в дни декады на сцене Большого театра Союза ССР.

Три постановки определяли пути становления и развития киргизского профессионального музыкального искусства.

Драматическая постановка «Алтын Кыз» («Золотая девушка») с включенными в нее небольшими музыкальными номерами, хорами, песнями и плясками относится к началу формирования музыкального театра Киргизии. Выросшая на основе драматического театра, основанного в 1930 году, музыкальная труппа с драмы «Алтын Кыз» и начала свою творческую жизнь. Музыкальная драма «Аджал Ор-

дуна» («Не смерть, а жизнь») к опере тяготеет больше, чем к драме. Встречающиеся здесь среди музыкальных сцен эпизоды чисто драматического характера как бы напоминают о том, что оперные формы еще не стали органичными для киргизов. Наконец, первая киргизская опера «Айчурек» — жемчужина киргизского профессионального музыкального искусства, опера, более тридцати лет украшающая репертуарную афишу киргизского театра. Эти три спектакля, став этапными в искусстве киргизского народа, определили новые жанры искусства, открыли имена талантливых артистов, музыкантов, художников, композиторов, балетмейстеров, неизмеримо обогатили духовную жизнь народа.

Характерно, что в своих первых работах театр обращается к темам и образам, глубоко волнующим зрителей. Сюжет музыкальной драмы «Алтын Кыз» повествовал о периоде строительства колхозов в Киргизии, о мужественной девушке Чинар, о борьбе народа с врагами и, наконец, о счастливых нынешних днях Советской Киргизии. В музыкальной драме «Аджал Ордуна» рассказывалось о драматичнейшем моменте в истории киргизского народа, когда, доведенная до отчаяния беспросветной нуждой, голодом и притеснениями царского правительства, огромная масса народа, гонимая карательными отрядами, шла через горные перевалы Тянь-Шаня в Китай. Но и там они не нашли лучшей доли: терпя лишения, пришельцы попадают в кабалу к китайским купцам. И только Великий Октябрь приносит избавление киргизскому народу.

Либретто оперы «Ай-Чурек» написано по мотивам одного из красочных эпизодов сказания о Семетее и дочери Ахун-Хана, лунной красавице Ай-Чурек, взятых из величайшего памятника устного народного творчества эпоса «Манас».

Современность, обращение к истории и освоение мирового классического музыкального наследия — вот что будет в дальнейшем характеризовать рост профессионального искусства в Киргизии. Пророчески прозвучали слова композитора Ю. Шапорина, писавшего после просмотра спектаклей декады: «Киргизский музыкальный театр можно сравнить с ребенком, который еще не совсем окреп, но который очень скоро станет мужественным, смелым богатырем. Поручкой этому его первая опера «Ай-Чурек»¹.

Успешному расцвету киргизского профессионального искусства способствовало то, что рядом с молодыми киргизскими художественными силами — режиссерами А. Куттубаевым и О. Джетыкашкаевым, художником Г. Айтиевым, дирижером Ш. Орозовым, поэтами-

¹ Шапорин Ю. «Несомненная удача». «Советская Киргизия», 1939, 27 мая.

либреттистами Дж. Турусбековым, Д. Бокомбаевым, К. Маликовым — трудились известные опытные деятели русского советского музыкального театра — художник Я. Штоффер и дирижер В. Целиковский. Музыка к драмам «Алтын-Кыз», «Аджал Ордуна» и первой киргизской оперы «Ай-Чурек» написали московские композиторы В. Власов и В. Фере в соавторстве с киргизским композитором-мелодистом Абдыласом Малдыбаевым. (В «Алтын Кыз Малдыбаеву принадлежит заключительная песня). Они во многом направляли развитие художественного процесса киргизского искусства.

В становлении киргизского профессионального хореографического искусства огромное место принадлежит балетмейстеру Николаю Сергеевичу Холфину. Его по праву можно назвать отцом национального балетного театра. Художественный вкус, высокая культура, следование реалистическим принципам советского балетного театра, неустанные поиски и экспериментирование, страстная увлеченность искусством танца определили содержание работы юного киргизского балета.

Появлению первых танцев предшествовала долгая и напряженная работа хореографов в деле возрождения киргизского танцевального фольклора, в создании хорошо подготовленных балетных кадров, профессионально крепкой балетной труппы. Холфин в своей практической деятельности шел по двум путям. С одной стороны, он тщательно изучал жизнь и быт киргизского народа, киргизский орнамент, музыкальную культуру, национальный костюм и особенно народные игры и обряды, искал в них характерные движения и жесты, что дало ему тот запас пластических элементов, которые он развивал при помощи своих занятий и художественной интуиции. С другой стороны, молодой киргизский балет воспитывался с первых дней своего существования на прочной основе школы классического танца. В известной мере национальная хореография выросла на фундаменте сценического танца и прочно опирается на него. Став народным достоянием, киргизский национальный танец неизмеримо расширил сферу своего влияния и ныне, в свою очередь, оказывает определенное влияние на национальный классический балет. И этот процесс обогащает все новыми достижениями культуру киргизского народа.

На первой декаде в Москве не было показано целого балетного спектакля, но танцевальные фрагменты, включенные в репертуар праздника, свидетельствовали о больших потенциальных возможностях национального балетного коллектива.

Первый массовый танец «Кийиз», построенный на основе движений трудового процесса выделки кошмы, вошедший в спектакль «Алтын Кыз», теперь стал подлинно народным достоянием. Особенно

ярко сверкала разнообразными массовыми сценами, играми и танцами «Ай-Чурек». Во второй картине оперы зрители увидели пляски и игры джигитов и девушек — массовый танец «Джаш Кербез», который исполняли юноши и девушки, хороводный танец девушек «Джомок бий», мужскую воинственную пляску джигитов — своеобразное соревнование в прыжках, ловкости, народную игру «Аламан», в которой средствами хореографического искусства удалось донести до зрителя ее атмосферу, ритм, характер, настроение. В четвертой картине оперы исполнялся танец девушек «Ай-Чурек», а в финале — женский танец «Элечек» и мужской танец. Интересно, что балетмейстеры здесь стремились не только к расширению танцевального «словаря», к накоплению в хореографической культуре народа тех или иных танцевальных элементов, но и воссозданию на сцене современного образа героя. В пьесе «Алтын Кыз», посвященной укреплению колхозного строя и борьбе с басмачеством, исполнялся «танец партизан». Сохраняя фольклорные особенности, Холфин ввел сюда элементы акробатики и гимнастики, что не нарушило народного характера танца, а еще больше подчеркнуло те изменения, которые революция внесла в быт киргизов. И если некоторые танцы, например, сказочное превращение девушки Ай-Чурек в лебедя, её прощание с подругами и отлет осуществлялись при помощи условно-театральных приемов, то в решении танцев девушек и джигитов в стане Семетея применялись народные пластические мотивы: в молодежных танцах «Джаш Кербез» и «Джомок бий» хороводный характер народных игр подчеркивался, в частности, орнаментальными завитками в положении рук танцующих девушек.

В танце «Көптү-көрдүк», исполнявшемся под аккомпанемент песен, ощущался бодрый, жизнерадостный характер молодежи, веселящейся на колхозном празднике.

Период, предшествующий декаде киргизского искусства в Москве, характерен появлением новых произведений драматургии, овладением новыми жанрами, восстановлением и воссозданием лучших образцов киргизского фольклора.

Особенно радостным событием стали выступления учеников первого национального киргизского отделения Ленинградского хореографического училища в заключительном концерте праздника. Надеждой, гордостью, будущим киргизского балета называли специалисты юных киргизских танцовщиц и танцовщиков.

В балетных платьях и костюмах с радостными лицами танцевали ребята на лучшей сцене нашей страны. Темпераментный танец-игра «Жмурки» в постановке Н. А. Камковой и грациозный вальс Глазунова в их исполнении вызвали единодушное признание всего зрительного зала. Последний номер пришлось повторить четы-



Мастера национального искусства.

ре раза! «Среди юных танцовщиц, вызвавших столь шумный и еди-
нодушный восторг, привлекла внимание худенькая стройная девоч-
ка, музыкальная и легкая, как перышко, с веселым именем Биби,—
писал народный артист СССР К. М. Сергеев, бывший в то время ху-
дожественным руководителем Ленинградского хореографического
училища.— Кто бы мог тогда подумать, что это — будущая гордость
советского балета народная артистка СССР Бибисара Бейшеналиева!»¹

Так, еще в детские годы творческая судьба Бибисары оказалась
тесно связанной со всеми ответственными выступлениями деятелей
киргизского искусства, с узловыми, этапными моментами в разви-
тии социалистической культуры родной республики.

«С большим триумфом прошла в столице декада киргизского ис-
кусства. Десятки тысяч москвичей испытали истинное наслаждение.
Они близко познакомились с творчеством одного из талантливейших
народов нашей многонациональной страны. Они как бы перенеслись
на время в кыштаки и айлы Киргизии и увидели эту республику во
всем великолепии ее роста и неуклонного движения вперед»².

Партия и правительство высоко оценили работу молодого кол-
лектива — театр наградили орденом Ленина.

Вместе с признанием успехов перед деятелями киргизского ис-
кусства были поставлены новые задачи: борьба за решительное по-
вышение качества спектаклей и мастерства артистов, за создание
классических художественных произведений, развитие всех видов ис-
кусства в районе, на селе, развертывание творческой инициативы как
коллективов, так и отдельных мастеров искусств³.

Киргизский музыкальный орден Ленина театр в дальнейшем
должен был развиваться как театр оперы и балета, в репертуар кото-
рого намечалось включать как новые киргизские оперы, балеты, му-
зыкальные комедии, так и образцы русской и зарубежной классики,
лучшие произведения мастеров братских республик. «Путь ясный:
соединение национальной народной музыки с освоенным опытом ев-

¹ Сергеев К. «Первая балерина Киргизии», «Советская музыка», 1967, № 4, стр. 40.

² Газ. «Советская Киргизия», 1939, 8 июня. Более 60 статей было посвящено в московских газетах спектаклям 1 декады. Среди них были впечатления, советы и пожелания В. Немировича-Данченко, А. Яблочкиной, А. Неждановой, В. Барсовой, Е. Катувльской, И. Яунзем, Ю. Шапорина, Р. Глиера, А. Александрова, Д. Кабалевского, Г. Нейгауза, Н. Чемберджи, В. Белого, В. Мурадели, В. Городинского, Г. Поляновского, С. Корева, В. Виноградова, А. Шавердяна, Д. Рабиновича, Е. Лансере, С. Чуйкова и многих других.

³ Стенограмма художественного совета при нач. Управления по делам ис-
кусств при СНК Киргизской ССР. Гос. архив, ф. 1603, оп. 10, № 7, л. 62.

ропейской культуры и культуры других братских народов Советского Союза»¹.

И жизнь подтвердила верность намеченных планов. Уже в 1939 г. на сцене киргизского театра появился балет «Соперницы», а в следующем году — классическая «Коппелия» и первый киргизский балет «Анар», ставший значительным явлением в жизни искусства республики².

И для учеников национального киргизского отделения Ленинградского хореографического училища их учеба приобрела особый смысл. Пожалуй, именно тогда Бибисара ощутила радость от того, что она учится в замечательной балетной школе, давшей миру великолепных балерин и танцовщиков. Выступления на лучшей сцене Советского Союза, внимание и всеобщее одобрение зрителей, признание старших товарищей налагали на каждого из них особую ответственность — страна ждала от них многого, потому, наверное, они теперь так тщательно выполняли указания педагогов, стремились как можно лучше и целенаправленнее постигать основы классического танца.

Для отчетного концерта Ленинградского хореографического училища среди других номеров воспитанники готовили большое классическое па из балета Глазунова «Раймонда». Исполнителями его были назначены выпускники и некоторые ученики старших классов. Когда Бибисара увидела в списке исполнителей свою фамилию, то подумала, что произошла ошибка. Но Наталья Александровна подтвердила правильность назначения. Трудно передать то чувство, которое охватило Бибисару, когда она впервые услышала музыку Глазунова. Что-то волшебное, необъяснимое наполняло ее душу: музыка оказалась родной, уже не раз звучавшей для девочки, а образы, навеянные музыкой, — давно знакомыми и близкими. Более всего в музыке Глазунова Бибисара привлекала «ее ясность, светлая, спокойная ясность... густая, непроницаемая, как глубокая синева неба над высокой снежной вершиной или как цвет воды горных альпийских озер — на высоких подъемах опрокинутых чаш»³.

¹ Стенограмма обсуждения итогов декады киргизского искусства, ф. 1603, оп. 1, ед. 38, л. 32.

² Балет «Соперницы», постановка 1939 г. Композитор П. Гертель, дирижер В. Чернов, балетмейстер Н. Холфин, художник Е. Шустов. Балет «Коппелия», постановка 1940 г. Композитор Л. Делиб, дирижер В. Чернов, балетмейстер В. Козлов, художник И. Белевич. Балет «Анар», постановка 1940 г. Композиторы В. Власов, В. Фере, либретто К. Эшмамбетова, Н. Холфина, дирижер В. Чернов, балетмейстер Н. Холфин, художник Я. Штоффер.

³ Асафьев В. В. Избранные труды, т. 2, стр. 320—321. Изд-во Академии наук СССР, М., 1954.

Могла ли тогда Бибисара думать, что через 5—6 лет ей придется стать первооткрывательницей образа Раймонды на киргизской сцене и что выступлением в этой партии она выдержит экзамен на звание балерины?

Но отчетному концерту не суждено было состояться. Страшное слово «война» перевернуло весь устоявшийся образ жизни. Бибисара вместе с группой киргизских девушек и юношей вернулась во Фрунзе.

Город уже почувствовал суровое дыхание войны. Он принял большое количество эвакуированных советских людей, среди них оказались и деятели культуры — артисты Государственного симфонического оркестра СССР, Государственного хора СССР, Украинского республиканского театра имени Шевченко и других коллективов.

Работники искусств поклялись отдать все силы для разгрома захватчиков. Лозунг «Все для фронта, все для победы!» определял их повседневную работу. «Вся наша страна,— как образно писал Алексей Толстой,— стала колыбелью героев, огненным горном, где закалялись простые души, становясь крепкими, как алмаз и сталь»¹.

Формировались и успешно действовали фронтовые бригады работников искусств², артисты Киргостеатра обязались ежемесячно отчислять однодневный заработок в фонд обороны, а писатель К. Эшмамбетов, композиторы В. Власов и В. Фере внесли гонорар за свои произведения в фонд обороны. И это только тысячная часть вклада Киргизстана в общее дело разгрома врага³. Эта сфера деятельности мастеров киргизского искусства еще ждет своего историка.

В то время, как озверелые фашистские варвары, уничтожая на временно захваченной территории все культурные ценности, надругались над домом-музеем Чайковского в Клину, в Киргизии зазвучала

¹ Цит. по газете «Правда», 1969, 22 августа.

² «Красные воины нашей армии после этих концертов обязались стрелять так же хорошо, как поет Сайра Кинизбаева, овладеть своим оружием так, как владеет комузом Муса Баетов, быть такими мастерами воинского дела, какими являются мастера искусства — все участники бригады». Из обращения Военного Совета и Полит. отдела Н-ской армии. Газ. «Советская Киргизия», 1942, 20 декабря.

³ В период строительства Большого Чуйского канала, этой жизненно важной стройки, Киргизский Государственный ордена Ленина музыкальный театр дал для строителей 111 концертов и показал 7 спектаклей оперы «Айчурек» в полном артистическом составе. Всего было обслужено зрителей-строителей БЧК 100108 человек (Госархив, ф. 1603, оп. 10, № 22, на 237 листах, л. 208).

Можно указать еще на один факт. В апреле 1942 г. блокадный Ленинград получил из Киргизии поезд с продовольствием: 50 пульмановских вагонов, в которых были мука, зерно, мясо, овощи и фрукты. Жестев М. Дар Киргизстана. «Советская Киргизия», 1942, 24 апреля.

его бессмертная опера «Евгений Онегин»¹. Врагам не удалось уничтожить дивную музыку Чайковского — это достояние всего советского народа.

Об интернациональной дружбе советских народов в минуту тяжелых испытаний хорошо сказал Илья Эренбург: «Мы знали песни киргизов, — писал он. — Теперь мы узнали их ратные труды. Много русских жизней спасли киргизы. А в далеких степях Киргизии знают, что киргизских девушек спас от немецких захватчиков русский народ. Говорят, что друг познается в беде. Мы жили далеко друг от друга, и непохожи леса Смоленщины на степи Киргизии, как непохожа песня о березоньке на песни Токтогула. Но вот стряслась беда, и на помощь русским пришли киргизские джигиты. Москва знает, Москва не забудет о верном друге-киргизе»².

Существенно изменился репертуар театров. В нем появились антифашистские спектакли, спектакли, посвященные защите родины от врагов, рассказывающие о героическом прошлом русского и других народов нашей страны³.

Молодой киргизский балет поставил в то время героическую «Лауренсию», балет, где тема народно-освободительной борьбы решалась в тесном единении активных действий героев и народа-борца⁴. Страстная Лауренсия талантливейшей Д. Арсыгуловой звала народ к борьбе против угнетения, и ей призывно вторил народ, разрушающий замок ненавистного Командора. В этом спектакле были заняты и киргизские ребята, вернувшиеся из Ленинграда, но продолжающие учебу в студии при театре и одновременно работающие в балетной труппе. 14—15-летние подростки, не по годам серьезные, стали основой быстро растущего, набирающего темп жизни молодого театра.

Военное время словно взрослоло их, укорачивало период мужания, способствуя скорейшему формированию человека-художника, мастера своего дела. Большинству студийцев в то время было доверено исполнение ответственных сольных партий в спектаклях театра.

Бибисара в «Лауренсии» исполняла небольшое соло, вариацию, построенную на движениях бега, когда ее героиня, пытаясь спрятать-

¹ П. И. Чайковский «Евгений Онегин», на кирг. языке, перевод К. Балянова, дирижер В. Целиковский, режиссеры В. Васильев и О. Борисевич, художник Я. Штоффер. Постановка 1942 г.

² Эренбург И. Киргизы. «Красная звезда», 1942, 3 ноября.

³ Киргостеатр поставил оперу «Патриоты» В. Власова, А. Малдыбаева, В. Фере. Русский театр — 12 спектаклей, среди которых «Дети Ванюшина», «За родину, за Сталина», «Профессор Мамлок», «Парень из нашего города» и др. Киргизская филармония показала театрализованный концерт «Звени, комуз» и т. д. (Госархив, ф. 1603, оп. 10, № 22, л. 177).

⁴ Балет «Лауренсия», композитор А. Крейн, дирижер В. Чернов, балетмейстер В. Козлов, художник Г. Коростылев. Постановка 1941 г.

ся от расшалившихся подруг, вносила еще больше суматохи и оживления в группу веселящихся девушек. Как волновалась Бибисара перед своей премьерой! А тут еще, буквально во время середины танца, в театре погас свет, и после томительной паузы, когда сцена снова озарилась праздничным светом, дирижер показал Бибисаре вновь начинать танец. И снова в быстром беге-движении понеслась хрупкая фигурка артистки, и горячие аплодисменты были первым признанием ее успеха.

В августе 1942 года Киргизский государственный ордена Ленина музыкальный театр указом правительства был реорганизован в Киргизский государственный ордена Ленина театр оперы и балета¹. В этом акте засвидетельствован «... неуклонный рост за последние годы Киргизского государственного ордена Ленина музыкального театра, нашедший выражение в том, что линия, начатая постановкой оперы «Айчурек, успешно продолжена и развита театром в ряде оперных и балетных спектаклей («Токтогул», «Евгений Онегин», «Анар», «Соперницы» и др.)», и в дальнейшем репертуарные планы правильно решают вопрос успешного развития киргизского оперного и балетного искусства².

Этот акт еще раз свидетельствовал о жизнеспособности советского искусства. Опровергая известную поговорку «когда говорят пушки, музы молчат», киргизский театр своим искусством призывал советский народ отважно стать на защиту социалистического отечества, бесстрашно защищать оплот социализма во всем мире.

В те годы Бибисара выступала на сцене почти ежедневно. И если сегодня она появлялась в лирическом девичьем танце в первой киргизской опере «Айчурек», то на другой день она становилась активной участницей военных событий в опере «Патриоты», а в следующем спектакле танцевала зажигательную мазурку в классической «Коппелии». Для многих участников премьеры оперы «Евгений Онегин» в 1942 году на сцене Киргизского театра остался в памяти торжественно-праздничный полонез и его первая пара — юная, словно озаренная лучами восходящего солнца балерина Бейшеналиева и ее партнер — царственно аристократический, убеленный сединами генерал Л. Крамаревский.

Бибисара танцевала легко и как-то по-особому привлекательно. И недаром все больше зрителей обращало внимание на эту прелестную танцовщицу с задумчивыми, чуть-чуть печальными глазами. Балетмейстеры Киргизского театра стали все чаще доверять способной танцовщице ответственные партии в балетных спектаклях.

¹ Материалы Госархива Кирг. ССР, ф. 1603, оп. 10. № 23, л. 28.

² Там же.

Первой ведущей ролью для Бейшеналиевой стала партия скромной киргизской девушки Зайнуры в одноактном балете «Селькинчек» (Качели)¹. Все здесь было просто и непритязательно. Постановщики поставили перед собой скромную, но определенную задачу: показать картинку жизни киргизской молодежи и на основе киргизских игр и хороводов создать массовое театральное-хореографическое представление).

Праздничное веселье, смех, игры и танцы, забавы шутников, шумная погоня друг за другом — все смешалось в этом хороводе молодежи. И через всю сцену, да так, что дух захватывает, пролетали качели, а на них — джигиты, девушки, те, кому хочется, «чтоб небо стало землей! Чтоб стала ладонь горяча!»². Только самым смелым и храбрым доступен этот полет:

«Вверх и вниз, вверх и вниз.
Эй, не гнись, не гнись, не гнись!
Полетели ввысь качели,
Вниз летят. Держись, держись!
Сверху падает джигит,
Ввысь красавица летит.
Дух от страхахватило,
И от смеха все дрожит.
Страх, веселье, смех и грех.
Для качелей нет помех.
Но качели любят все ли,
Иль качели не для всех»³.

Юной исполнительнице предстояло решить несложную актерскую задачу. Ее Зайнура веселилась вместе со всеми, огорчалась минутному невниманию своего любимого Сапара, а потом вместе с ним танцевала легкий, изящный киргизский вальс. В финале происходило расставание девушек и юношей — Родина-мать звала своих сыновей на защиту отечества.

Отмечая целый ряд интересных исполнителей в киргизском балете того времени, рецензент спектакля указывает, что «в первую

¹ Балет «Селькинчек», композиторы В. Власов, В. Фере, либретто К. Джалтошева, дир. В. Чернов, балетмейстеры В. Козлов, Л. Крамаревский, худ. Г. Чиковани. Балет шел в один вечер с балетом «Волшебная флейта» Р. Дриго.

² Книга «Антология киргизской поэзии», «Художественная литература», 1957, стр. 115—116.

³ «Народная лирика Киргизии», Киргизское государственное учебно-педагогическое изд-во. Фрунзе, 1962, стр. 49—50.

очередь следует отметить совсем еще юную танцовщицу Бибисару Бейшеналиеву. Ее внешние данные, большой артистический темперамент и хорошая школа дают ей богатейшие возможности проявить себя и в пластическом национальном танце, и в характерной пляске, и в классике. Большая музыкальность, столь необходимая в балете, помогает всем ее движениям органично сливаться с оркестром, тем самым создается прекрасная гармония, слитность музыки и танца. Без сомнения, заключает автор, при дальнейшей упорной работе Б. Бейшеналиева вырастет в настоящую первоклассную танцовщицу»¹.

И жизнь подтвердила предположение первого критика Бибисары Бейшеналиевой. Да, артистка стала поистине первоклассной танцовщицей, гордостью народа.

Балет «Селькинчек» не сохранился в репертуаре киргизского театра, однако значение его для национального искусства неоспоримо. В нем получили дальнейшее развитие принципы киргизского балетного театра, заложенные в опытах по воссозданию национального танца и в первом балете «Анар». Конечно, одноактный балет «Селькинчек» не мог охватить всех проблем, поставленных в первом киргизском балете «Анар». Экспериментаторский по существу, «Селькинчек», тем не менее, продолжал начатую работу по пути разработки национального сюжета, обогащения национального танцевального «языка», нахождения новых сценических приемов и т. д. Да и сами постановщики отчетливо определили свои задачи, заявив, что «... постановкой народного игрового и танцевального представления «Селькинчек»... театр надеется наметить новые хореографические элементы создаваемого киргизского танца»². Во многом эта работа оказалась успешной. Подтвердим это только двумя примерами.

В жизнерадостном киргизском вальсе, который Бибисара танцевала со своим партнером, балетмейстер сумел показать характер девушки-киргизки, смущенной вниманием к себе джигита и в то же время и счастливой оттого, что любимый рядом и неотступно следует за ней. Этот «диалог» развивается все с большей настойчивостью со стороны юноши, вот и девушка отвечает ему на пылкое признание, и они весело и беззаботно несутся в вихре вальса. И если у девушки преобладают мелкие бисерные пробежки (па-де-бурре) с движением рук, как бы закрывающих лицо с поворотом головы от юноши, то в его движениях, широких и решительных, передан характер человека

¹ Александров А. «Молодые кадры киргизского балета». «Советская Киргизия», 1943, 12 февраля.

² Власов В. «Киргостеатр к великой годовщине Октября», «Советская Киргизия», 1942, 30 августа.

горячего, нетерпеливого и в то же время чуткого и внимательного к своей любимой.

Киргизский вальс, станцованный Бибисарой в «Селькинчек», стал затем концертным номером, и его танцуют многие поколения киргизских артистов.

И второй пример. К хореографическому воплощению игры «Селькинчек» («Качели») киргизские балетмейстеры будут не раз обращаться и после постановки балета. И это вполне закономерно, так как «Селькинчек» — одно из самых любимых развлечений молодежи. Так и в праздничном концерте Киргизского театра оперы и балета, посвященном 50-летию Великой Октябрьской социалистической революции, построенном в форме «праздника на джайлоо», где песням, играм, танцам, наигрышам комуза было уделено основное внимание, тоже показывался танец «селькинчек» (постановка У. Сарбагишева). Только исчезли некогда выстроенные художником реальные качели, отпали атрибуты быта: сейчас в воздух поочередно взлетали девушки-танцовщицы, поддерживаемые ловкими, сильными руками юношей. Кажется, что озорные парни так раскачали качели с девушками, что остановить их невозможно. И летят, и летят качели с хохочущими, веселыми девушками:

«Вверх, и вниз, вверх и вниз!
Эй, не гнись, не гнись, не гнись!
Вверх и вниз летят качели,
Вверх и вниз. Держись, держись»¹.

Балет «Селькинчек» сыграл большую роль не только в творческой судьбе начинающей балерины, важная его роль в становлении киргизского балетного искусства несомненна.

Неправомерно предъявлять к этому балету критерий сегодняшнего дня. Далеко ушла советская хореография, неизмеримо вырос киргизский профессиональный балет и на фоне его сегодняшних достижений находки балета «Селькинчек» кажутся слишком неприметными. Но еще в начале 40-х годов в этом балете были намечены верные контуры национальной хореографии и намечены, как подтвердило время, правильно.

И поэтому нам кажется несправедливым мнение некоторых авторов, зачеркивающих значение этого спектакля периода первых, младенческих шагов профессионального киргизского искусства танца. И это тем более важно отметить, так как в период первых шагов

¹ Цит. по сборнику «Народная лирика Киргизии», стр. 51.

профессионального киргизского хореографического искусства балет «Селькинчек» был шагом вперед и шагом довольно успешным. Он стал определенной ступенью к созданию этапного спектакля киргизского балета — знаменитого балета «Чолпон».

Балет «Чолпон» («Утренняя звезда») М. Раухвергера стал как для всего киргизского балета, так и для Бибисары Бейшеналиевой поистине счастливой путеводной звездой. Более четверти века он украшает афишу театра, являясь одним из самых любимых.

Показанный в Москве, Ленинграде и в других городах нашей страны, а также за рубежом сам спектакль и созданный по его мотивам фильм-балет «Чолпон» принесли мировую известность киргизскому балетному театру¹.

Один из секретов такого успеха заключен в точном сплаве компонентов спектакля, в образном выявлении его идеи и смысла, вдохновивших постановщиков произведения.

Киргизская народная сказка, положенная в основу либретто, записана Отунчу Сарбагишевым в Таласе со слов старика-колхозника. Она проникнута подлинной философской мыслью: раскрывая всю призрачность и опасность оторванных от жизни устремлений, сказка утверждает, что человек должен жить прежде всего на земле и на земле бороться за свое счастье.

Глубокая образность сказки, эмоциональность, драматургическая напряженность, подлинно народная мудрость, яркость национального колорита и характеристик определили поэтический «настрой» всего балета и его образную структуру.

Дочь старика-охотника прекрасная Чолпон полюбила Нурдина, сына грозного киргизского Темир-Хана. Нурдин своенравен, неосторожен, горяч, своим отказом выбрать невесту из богатых претенденток он вызывает гнев отца. Даже красавица Айдай, дочь могущественного Кара-Хана, не удостоилась его внимания². И отец отправляет Нурдина в изгнание. Через все испытания, выпавшие на долю изгнанника, в неприступных горах и безводной пустыне, подвергаясь смертельной опасности, идет за Нурдином верная Чолпон.

Этот сюжет нашел великолепное раскрытие в музыке композитора М. Раухвергера, музыке красочной, образной, чарующей мелодическим богатством, по-настоящему танцевально-театральной.

Характерной чертой творческого почерка композитора, так ярко выявившейся в этом сочинении, стало стремление к определенности музыкальных характеристик основных действующих лиц, к краткос-

¹ Фильм-балет «Чолпон» был снят на студии «Ленфильм» в 1959 г. Постановщик Р. Тихомиров, главный оператор А. Дудко.

² Темир-Хан — Железный Хан. Кара-Хан — Черный Хан.

ти и вместе с тем эмоциональной насыщенности действия, точности, осязаемости происходящего, при всей поэтичности, столь присущей сказочной природе этого спектакля. Композитор очень экономно использует выразительные средства, будь то в фактуре, инструментовке и пр. К тому же музыка балета «Чолпон» тесно связана с киргизским музыкальным фольклором, интонационно близка ему.

Именно в годы создания балета «Чолпон» М. Раухвергер откровенно признавался: «Я сейчас уже могу утверждать... киргизская народная музыка своим ладовым богатством, эмоциональной насыщенностью, большим разнообразием ритмических конструкций и необычайной лирической теплотой благотворно воздействует на мое творчество и оказывает значительное влияние на весь мой творческий путь»¹.

Блестящее оформление спектакля, национальные костюмы, выразительно подчеркивающие народный характер танцев, отличные исполнители, среди которых блистала отточенной техникой танца Джумакалый Арсыгулова в роли Айдай, — все это предопределило успех первой постановки и жизнеспособность спектакля на долгие годы².

В спектакле «Чолпон» 1944 года Бибисара выступала в заглавной партии.

Уже в первой сцене проявлялся волевой характер ее героини. Приведенная силой в юрту Темир-хана за то, что она вместе с отцом охотилась в его владениях, Чолпон не желает смириться с решением хана оставить ее у себя рабыней. В танце, волевом и страстном, Чолпон показывает, что не покорится несправедливому решению, что она полна решимости отомстить обидчику Вазиру, приближенному хана, за оскорбление ее человеческого достоинства. Глубокой признательностью, а затем заботой и лаской к Нурдину, вставшему на ее защиту, были продиктованы дальнейшие поступки Чолпон Бейшеналиевой.

Вот в неприступных, пустынных горах, куда Темир-хан сослал Нурдина, а с ним рабов Чолпон и Сапара, Чолпон страдает от сознания своего бессилия помочь любимому. В трогательной молитве-танце жалобно плывут руки танцовщицы, как бы прося, заклиная силы природы прийти на помощь, помочь обрести душевные силы ее Нурдину.

¹ Раухвергер М. «Богатство киргизского фольклора», «Советская Киргизия», 1942, 19 июня.

² Балет «Чолпон», постановка 1944 г. Композитор М. Раухвергер, либретто О. Сарбагишева, Л. Крамаревского, дирижер В. Чернов, балетмейстер Л. Крамаревский, художник Я. Штоффер. Последняя редакция балета осуществлена в 1958 г. В постановочную группу входили: дирижер Р. Миронович, балетмейстер Н. Тугелов, художник А. Арефьев.

И даже то, что юноша, ослепленный видением призрачной красавицы, отвергает Чолпон, не останавливает ее. Переодевшись в одежду пастуха, вооружившись отцовским луком, Чолпон опять идет за возлюбленным, становясь его добрым гением, верным спасителем во всех бедах.

Особого драматизма артистка достигала в последней сцене. Нурдин, стремившийся к Айдай, застиг ее врасплох — он увидел подлинное лицо своей призрачной мечты: злую, коварную ведьму. Теперь волшебнице уже не для чего скрывать свои намерения. Нурдину грозит рабство. Но бесстрашно встает на пути Айдай Чолпон, закрывая телом своего любимого. И в бессильной злобе Айдай ослепляет ее.словно в немом протесте вскинулись «говорящие руки» артистки. В них боль и отчаяние оттого, что не увидит она больше своего любимого, не сумеет защитить, уберечь его от всех несчастий.

И прозревая от кошмарного дурмана видений, с удивлением увидел Нурдин упавшие из-под охотничьей шапки две девичьи черные косы, залитое слезами и болью лицо прекрасной девушки. Перед ним во всей красе предстала Чолпон, самоотверженную любовь которой он так долго не замечал, не ценил, ослепленный погоней за призрачной мечтой!

Впервые в этом балете Бибисара встретила с такой большой ролью, напоенной дыханием жизни, борьбы. Конечно, партия Чолпон в первой редакции спектакля была больше рассказом о препятствиях, стоящих перед героиней, чем воплощением «жизни человеческого духа». Но в тех эпизодах, где это удавалось сделать, Бибисара раскрыла самое высокое, драгоценное качество своего искусства — его искренность. Она танцевала поэму о всепобеждающей силе любви и дружбы, о торжестве правды и справедливости над темными силами зла и насилия.

В романтическом образе любящей и прекрасной «утренней звезды» Чолпон Бейшеналиевой воедино слились высокий героизм и целомудренность простой киргизской девушки, способность пожертвовать собой ради спасения любимого и чистота, непосредственность первого чувства любви, которая сильнее всех преград на белом свете.

Балет означал начало нового творческого взлета киргизского балетного искусства периода 40-х годов. В нем отчетливо воплотились как положительные, так и слабые стороны развития и роста профессионального искусства танца в республике.

В редакции балета «Чолпон», осуществленной в 1944 году, объединились краски классической и народной хореографии. Партия Айдай строилась на приемах классической хореографии. Желая придать повествованию национальный колорит, балетмейстер вводит киргизские пляски, сделав их как бы цитатами из народной жизни. Эти тан-

цы имели четкий этнографический колорит. Даже в программе они обозначались: «танец киргизки с юга», «танец киргизки с севера». Вместе с тем в партитуру балета входили партии, построенные на синтезе классической и народной хореографии. Соединение классического танца с красками плясового фольклора — одна из важнейших проблем, которую решали мастера киргизского балета.

Подытожив определенные успехи на пути создания национального классического балета, начатого воссозданием народных танцев в первых музыкальных спектаклях, продолженного поисками взаимодействия его элементов с лексикой классического танца в первых национальных балетных спектаклях «Анар», «Селькинчек», «Чолпон» еще больше убедил киргизских мастеров танца в необходимости освоения классического наследия. Именно на путях взаимодействия, взаимовлияния уже развивающегося народного киргизского и классического танцев возможно благотворное развитие национальной хореографии.

Подлинной основой советского многонационального балетного театра, его надежным фундаментом является классический танец — вечно живое и развивающееся искусство. Он открывает широчайшие возможности в интерпретации содержания, в передаче больших чувств и глубоких мыслей, ему свойственна та особая сердечность, которая столь характерна для советского балета.

В органическом единстве классического и народного танцев, серьезном постижении нравов, обычаев, жизни и быта народа возникают спектакли, суть которых оттеняется красками и формами национального искусства. Но классическое наследие русской хореографии — это своеобразный компас, по которому выправляют и определяют свой путь национальные балетные труппы. «Бесспорно, слово классический, — писала крупнейший деятель советского балета А. Я. Ваганова, — в данном случае является синонимом «образцовый». Классические танцы в своей основе имеют те необходимые элементы, без которых невозможно достигнуть артисту-танцовщику надлежащей техники исполнения»¹.

И потому утверждать, что быстрый рост технического и актерского мастерства танцовщицы возможен только при опоре на классическую школу балета, значит повторять давно проверенное жизнью².

Классика — балеты «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик», «Жизель», «Шопениана» — вот тот «оселок», на котором оттачивается искусство танцовщицы.

На этих спектаклях, на их эстетике формировались вкус, мастерство и сценическая техника выдающейся советской балерины Б. Бейшеналиевой.

¹ Ваганова А. Я. Статьи. Воспоминания. Материалы. «Искусство», Л.— М., 1958, стр. 88.

² Вспомним высказывание А. Я. Вагановой: «Классический танец служит базой для всякого сценического исполнения: будь то характерный, гротесковый или салонный танец. Умение управлять ногами, своим телом, руками, головой дает возможность двигаться свободно во всех направлениях. Выучившись только характерным танцам, вы никогда не сможете исполнять классику. И наоборот, зная классический танец, можно легко воспринять характерный, салонный и другие. На опыте многих лет это доказано». Цит. по сборнику «А. Я. Ваганова», стр. 113.

Большинство советских танцовщиц утверждалось в звании балерины после выступлений в труднейшей партии Одетты-Одиллии.

Первой большой классической партией у киргизской актрисы была Раймонда в одноименном балете. И танцевать ей довелось в спектакле экспериментальном, спорном и во многом ошибочном. Мастера киргизского театра отказались от классической редакции. Они отказались от ее драматургической концепции, нарушив тем самым стройность и философское звучание партитуры Глазунова¹. Партитура «Раймонды» принадлежит к лучшим произведениям балетной музыки. «Балеты Глазунова имели значение не только для творческой биографии композитора. Это определенный этап в общем развитии русского классического балета. Глазунов закрепил и развил те реформаторские принципы, которые были выработаны Чайковским и впоследствии переданы советскому балету»². Балет «Раймонда» вошел в золотой фонд советского театра благодаря мелодически яркой, образной, симфонически широкой, театральной музыке и поистине классическим танцевальным композициям Петипа, который был первым истолкователем партитуры Глазунова. Но сразу же после премьеры балета, состоявшейся в 1898 году, писали о неравноценности слагаемых спектакля. Самую высокую оценку получила музыка Глазунова, не менее блестящую — хореография Петипа. А вот либретто называли «бессодержательным и скудным». Об изъянах и неполноценности либретто не раз писали советские балетоведы и историки. «Слабая драматургия либретто и чрезвычайно запутанный сюжет пришли в столкновение с обычным построением балета и реалистической музыкой к нему. В результате в репертуаре появился спектакль с очень плохим либретто, но с прекрасной музыкой и блестящими танцами»³.

Неудовлетворенные слишком явной диспропорцией между великолепной музыкой, превосходной хореографией и неудачным либретто авторы новых редакций стремились к решительным, зачастую коренным переделкам последнего⁴. И, как правило, эти эксперименты кончались неудачей. Пренебрежение к музыкальной драматургии, перекраивание музыки, сюжета были основной причиной поражений этих сценических версий.

¹ Балет «Раймонда», композитор А. Глазунов, дирижер Р. Миронович, балетмейстер В. Козлов, художник К. Соколов. Постановка 1947 г.

² Г а н и н а М. А. К. Глазунов. «Искусство», Л., 1961, стр. 129—130.

³ Бахрушин Ю. История русского балета. М., 1965, стр. 193.

⁴ «К сожалению, неудачно развитой сюжет «Раймонды», — указывал Б. Асафьев, — вносит много неясности в схемы внешнего сценического действия и разрывает контуры действия внутреннего, хореографически-музыкального». Б. В. Асафьев. Избранные труды, «Академия наук СССР», М., 1954, т. 2, стр. 323.

В этом плане весьма показательна новая редакция «Раймонды», осуществленная В. Вайноненом в 1938 году на сцене театра имени С. М. Кирова (либретто В. Вайнонена и Ю. Слонимского). В этом спектакле «лирически очерченный в музыке А. Глазунова Коломан стал жестоким и коварным крестоносцем, а неистовый Абдерахман — благородным, возвышенным героем»... Концепция балета, его сценическая драматургия не совпадала с требованиями музыкальной драматургии и поэтому «не прижилась» в нашем театре¹.

В новом сценарии положительные и отрицательные герои поменялись местами. «В оркестре же, — справедливо указывал критик И. Соллертинский, — вероломному крестоносцу по-прежнему сопутствует героическая музыка, а благородно сдержанному арабу — иступленно яростная»².

Ошибки ленинградской редакции 1938 года повторили мастера киргизского балета.

Стремясь сделать действие балета более ясным и стройным, постановщики основательно переработали либретто. «В основу нового либретто, — писали они, — взят глубокий душевный конфликт, возникший у юной девушки Раймонды, приехавшей в замок к предназначенному ей еще с детства жениху, венгерскому рыцарю Стефану. Во время праздника, устроенного в честь ее приезда, в замок приводят захваченного в плен сарацинского воина, оказавшегося впоследствии сарацинским эмиром Абдерахманом. В дальнейшем ряд поступков Стефана раскрывают его как жестокого, холодного человека, себялюбивого и мстительного. Наоборот, Абдерахман показывает благородство своей души»³.

Постановщик балета стремился сохранить там, где это возможно, лучшие танцы и композиции М. Петипа. «Большое па первой картины, вариация Раймонды, большое адажио Раймонды со Стефаном и фантастический вальс с четырьмя вариациями и кодой, адажио Раймонды с Абдерахманом — все это взято из классического балета»⁴.

В двух вариациях Раймонды, одной поистине прозрачно-хрустальной вариации и другой — такой трогательной в своей лирической нежности, в строгой и трепетной пластике адажио Бейшеналиева раскрывала чистоту и непосредственность чувств своей героини. Стремление постановщиков подчеркнуть «глубокий душевный кон-

¹ Эльяш Н. Размышления о балетной классике. «Советская музыка», 1959, № 12, стр. 97.

² Соллертинский И. «Раймонда». «Ленинградская правда», 1938, 24 марта.

³ Козлов В. Новая редакция балета. «Советская Киргизия», 1947, 11 марта.

⁴ Афанасьев К. Раймонда. «Советская Киргизия», 1947, 11 марта.

фликт» усиливало действенные активные стороны характера Раймонды, дало возможность молодой артистке создать жизненный образ.

Раймонда Бейшеналиевой попадала в замок рыцаря (Стефана — так звали в этой редакции Жана де-Бриенна) юной, восторженно смотрящей на мир девушкой. Она идеализировала своего жениха. Но постепенно Раймонда обретала истинную мудрость прозрения. И, увидев подлинное лицо рыцаря Стефана, потрясенная его коварством и низостью, Раймонда отдает свою любовь сарацинскому эмиру Абдерахману.

Тревога, волнение, горе, радость, мучительные поиски единственно верного жизненного решения — вся эта гамма сложнейших чувств Раймонды передавалась юной артисткой с подкупающей искренностью. Артистическое обаяние и драматическая страстность Бейшеналиевой особенно ярко раскрылись в заключительной сцене спектакля, когда Раймонда прогоняла от себя рыцаря Стефана и оставалась с Абдерахманом.

Да, мы видели в спектакле мужественную, смелую женщину, отважно вставшую на защиту своего права на любовь. И свершилось чудо театра, подвластное только большому таланту. Девушка Раймонда из старого балета благодаря Бейшеналиевой стала близка и дорога современникам и в первую очередь киргизским женщинам, сбросившим путы векового рабства и строящим наравне со всеми новое социалистическое общество. Образ, созданный артисткой, стал символом моральной чистоты, бескомпромиссности истинного чувства.

Популярность Раймонды Бейшеналиевой оказалась настолько велика, что вызвала к жизни ряд стихотворений, упоминаний в рассказах, очерках.

В творческой жизни самой молодой артистки эта роль значила также очень многое — она начала галерею хореографических портретов, ставших впоследствии своеобразными эталонами для деятелей киргизского хореографического искусства.

При всех недостатках, возникших при пересмотре музыкально-драматургической линии спектакля, постановка балета «Раймонда» стала важным событием в театральной жизни республики. До этого такого масштабного классического спектакля в репертуаре киргизского театра еще не было. Новизна и необычность драматургического и танцевального материала, сложный синтез классических, жанровых, историко-бытовых и характерных танцев, поэтичная «пластическая красота вдохновенной музыки «Раймонды» (Б. Асафьев), интересные работы талантливых актеров Бибисары Бейшеналиевой (Раймонда), Рафхата Уразбаева (Абдерахман), Нурдина Тугелова (рыцарь Стефан) вызвали огромный и продолжительный интерес к спектаклю.

Для артистов киргизского балета спектакль «Раймонда» был настоящей школой мастерства.

Блистательный образец взаимного проникновения и растворения форм классического и характерного танца, так ярко осуществленный здесь М. Петипа, наглядно продемонстрировал широчайшие возможности в создании подлинно национального киргизского классического балетного спектакля.

Опыт постановки сочинения Глазунова не прошел даром для мастеров киргизского театра, что отчетливо видно в новой редакции первенца киргизской хореографии балета В. Власова и В. Фере «Анар». В его основу положена поэтическая легенда о трогательной, полной трагических препятствий любви киргизской девушки Анар и молодого пастуха Кадыра¹. Но влюбленных не запугали угрозы всесильного манапа Багиша. Одна из напряженнейших сцен балета — поединок пастуха Кадыра и злого богача. Бедняк побеждает всесильного бая, и Кадыр и его друзья торжествуют победу над своим угнетателем.

Простота и доходчивость музыки, в основу которой положены мелодии национального фольклора, безыскусность и чистота образов главных героев, пастуха Кадыра и его любимой Анар, картины родной природы, талантливо воссозданные художником А. Арефьевым, сам сюжет, пронизанный непримиримостью ко всякого рода угнетению — все это не требовало пространных объяснений, было понятно и близко киргизскому зрителю. Ясности пластической драматургии, динамизму развития действия способствовал и еще один компонент — в качестве главного средства выражения чувств героев авторы спектакля взяли классический танец, аромат неповторимости придавали ему тут движения народных плясок, введенные в его лексику. Это слияние пластического узора в танце оказалось органически присущим облику, мыслям и чувствам героев балета.

Их первая встреча-дуэт возникала очень естественно, реально. Она начиналась с народной киргизской игры-соревнования в ловкости, находчивости и остроумии. Строго выдержанной шеренгой, молодежато подбоченясь, наступали парни на стайку девушек. Но девушки не растерялись. Во главе их Анар. Весело и бойко, задорно пристукивая каблучками, отвечают они юношам. Ведут эти хороводы Анар и Кадыр, они их запевалы, корифеи. Все убыстряется темп перепляса, и вот уже все смешалось в один людской поток. Начались веселые

¹ Балет «Анар», композиторы В. Власов, В. Фере, либретто К. Эшмамбетова, Н. Холфина, дирижер В. Чернов, балетмейстер Н. Холфин, художник Я. Штоффер. Постановка 1940 г. В постановке спектакля 1950 г. принимали участие дирижер Р. Миронович, балетмейстеры В. Козлов, Н. Тугелов, художник А. Арефьев.

игры в «жмурки», «догонялки», когда парни и девушки, словно соревнуясь с дикой серной или быстрым ветром, мчатся друг за другом. Разлетелись в разные стороны участники игры, вдали слышны их голоса, а Кадыр, глаза которого завязаны косынкой, поймал и крепко держит девичью руку. Сорвал он платок и замер. Перед ним смущенная Анар.

Каноническая форма классического дуэта в «Анар» обрела особый смысл и своеобразное преломление. Адажио Анар и Кадыра выражало чистую и ясную любовь, оно было построено на широких, льющемся пластических линиях. Балетмейстер строго отобрал из арсенала классической хореографии танцевальные па, а одаренные актеры наполнили их точным смысловым подтекстом.

Высоко поднимает Кадыр любимую, словно стремясь вознести ее над долинами и горами, радуясь своему счастью. Задорно и легко множатся стремительные движения его танца, танца порыва и любви.

Вариация Анар, построенная на лексике классического танца, была насыщена орнаментальными положениями рук, корпуса и головы, характерных для киргизской пляски. В ней преобладали земные, *legge-a-legge* движения, различные вращения, и артистка мастерски подчеркивала характер своей героини, смешливой и живой киргизской девушки, любящей родную землю, природу и взволнованной столь пылким признанием юноши.

Характерно, что постановщик не отрывает героев от национальной природы спектакля, классический танец и народные плясовые мотивы словно требуют несколько иного завершения дуэта героев. Вариация артистки переходит снова в танец-игру, которую подхватывает вся возвратившаяся молодежь.

Эта игра — своеобразная массовая кода, общий лихой пляс, удачное завершение большого танцевального фрагмента.

В спектакле «Анар» были намечены сложные формы танца, хореографический монолог героя, разнообразные формы дуэтов, танец солистки с ансамблем, массовые композиции и т. д., получившие свое развитие в дальнейших балетных постановках.

На свадьбе Анар и Кадыра героиня прощается со своими подружками. Каждая из них, перемещаясь в танце по полукругу, отвечает Анар, и рождается многоголосый «танцевальный хор», рассказывающий о девичьей доле, об ожидании встречи с любимым, о мечтах и надеждах.

В спектакле хореограф оригинально строит танцевальный монолог героя.

Злобный Багиш нарушил свадьбу, увезя с собой Анар, а его слуги, разграбив аил, подожгли его. Раненый Кадыр, преодолевая

боль, начинает свой танец-призыв, на который собираются его друзья, поклявшись отомстить обидчику.

Бейшеналиева продемонстрировала в «Анар» отличное владение техникой дуэтно-классического танца, особенно в сцене с Багишем, построенной на основе сложных, виртуозных поддержек. Это, естественно, потребовало особого костюма, более свободного и удобного для танца, подчеркивающего линии интересной пластики героев. Отказ от излишних бытовых подробностей, стремление одной-двумя деталями подчеркнуть наиболее характерное в образе того или иного персонажа помогало артистам сосредоточить внимание на показе внутренней жизни своего героя.

Мастерское исполнение Вибисарой Бейшеналиевой и Ураном Сарбагишевым главных партий в спектакле еще больше упрочили его успех. Показанный в 1958 году во время декады киргизской литературы и искусства в Москве, балет был высоко оценен взыскательным московским зрителем.

«Спектакль «Анар», — писала газета «Советская культура», — разрешен в плане хореографической народной легенды. Это сказало... в ярком национальном колорите танца, в богатстве мелодического и ритмического музыкального рисунка, поэтично, легко, празднично»¹.

Лирико-драматическое дарование артистки, столь ярко выявившееся при исполнении партий Чолпон, Раймонды, предстало перед зрителем в новом, доселе неизвестном ему качестве. Это случилось при встрече с балетом П. Гертеля «Тщетная предосторожность»².

Собственно, киргизский театр в свое время уже знакомил зрителей с этим балетом. По либретто Н. Холфина, Б. Мордвинова и П. Маркова в постановке Н. Холфина под названием «Соперницы» он увидел свет рампы в 1939 году и стал первым балетным спектаклем в Киргизии. Балетмейстер стремился в этой своей работе показать «танцующего актера», и эта направленность определила весь дальнейший путь развития киргизского балетного искусства.

В постановке 1948 года произведение стало более танцевальным, что позволило не только солистам, но и кордебалету (например, в большом вальсе второго акта) продемонстрировать свое владение техникой классического танца.

Эмоциональная тональность спектакля, его яркая комедийная окраска, конечно, определялись, в первую очередь, исполнителями.

¹ Эльяс Н. «Поэтично, легко, празднично». «Советская культура», 1958, 23 октября.

² Балет «Тщетная предосторожность», муз. П. Гертеля, дирижер Р. Минович, балетмейстер В. Козлов. Постановка 1948 г.

Колоритный Никез, хитроватый и себе на уме в исполнении Р. Уразбаева, его чванливый отец, богатый откупщик Мишо — Ю. Арчибасов, хитрая, жадная фермерша Марцелина в сочном, комедийном исполнении артиста Льва Аляса, обаятельная пара юных влюбленных Лизы и Колена — Б. Бейшеналиева и Н. Тугелов, увлекательно разыгрывали веселое представление, создавая на сцене атмосферу непринужденности и радости.

Лирические сцены этой танцевальной комедии, дуэты влюбленных сменялись эпизодами, где артисты с задором продолжали вести пластический рассказ, демонстрируя настоящее мастерство «танцующего актера».

Вот Лиза, которую мать, уходя из дома, закрыла на ключ, мечтает о своей будущей жизни. В ее ласково звучащей колыбельной — мечты девушки о том, что она скоро выйдет замуж за Колена, у них родятся дети и она будет им нежной и заботливой матерью.

В этой сцене, где танец и пантомима органично переходят друг в друга, сливаются в единое целое, артистка убедительно передавала в пластике, движении чувства, волнующие ее героиню. Мечты Лизы обрывал Колен, спрятавшийся среди снопов соломы, которую парни и девушки принесли в дом Марцелины. Секундное замешательство — и колыбельная Лизы, обретая прочные крылья любви, теперь наполнилась особой радостью и счастьем от того, что рядом Колен, что они вместе.

И опять резкая смена настроения, отлично передаваемая артисткой. Заслышав шаги возвращающейся матери, Лиза в страшном испуге мечется по комнате, не зная, куда спрятать юношу. И даже тогда, когда Колен уже скрылся в чулане, девушка все еще не может скрыть волнения. Делая какие-то бессвязные движения и поминутно оглядываясь по сторонам, она так невнятно «отвечает» матери, что подслеповатая Марцелина сначала решает, что ее дочь «не в уме», а потом, несмотря на ее отчаянное сопротивление, попросту запирает Лизу в чулан, где уже находится спрятавшийся там Колен.

Если эти комедийные сцены Бейшеналиева проводила эмоционально, осмысленно, заставляя зрителей вместе с героиней верить в происходящие события, то в танцевальных номерах, особенно в сложнейшем па-де-де второго акта, она привлекала легкостью, праздничностью своего танца, очаровательной гармонией пластики.

Жаль, что артистке долго после «Тщетной предосторожности» не пришлось выступать в подобной комедийной роли.

И это тем более досадно, что театр имеет интереснейшую партию комедийного балета К. Молдобасанова и Г. Окунева «Куйрук». Герой этого балета — веселый проказник, мастер шутки и смеха, высмеивал все отсталое, косное, бичевал феодальные пережитки,

борясь против байско-манапского произвола, выступал в защиту бесправных и угнетенных.

Может быть, сюжетная основа «Куйручука» не нова. Героям, как в сказке, их верной любви и счастливому соединению помогают либо волшебные силы, либо ловкий и храбрый защитник. Но оригинальность решения сочинения в том, что «социальная тема заключена в комическую «оправу»¹, а музыка мелодически свежа, гармонически красочна, по-настоящему танцевальна, обладает национальным своеобразием.

Однако хореографическое решение спектакля пока не получило достойного сценического воплощения². «Не менее досадно,— писал рецензент,— что талантливые артисты Б. Бейшеналиева (Зейнеп) и У. Сарбагишев (Садык) танцуют только в первых картинах. Далее в их партиях преобладают жест, мимика, пантомима»³.

Комедийный балет «Куйручук» ждет своего постановщика, способного вдохнуть жизнь в образы героев, широко любимых в народе.

Новые спектакли — новые роли. Они приносят успех молодой артистке. Бибисара Бейшеналиева танцует почти в каждом спектакле, исполняя в них не только главные роли, но и второстепенные партии и отдельные танцы. Казалось бы, у балерины есть все — любимая работа, признание зрителей, в двадцать один год она уже заслуженная артистка республики. Но Бибисару не оставляла мысль о том, что сделано еще слишком мало, что нужно учиться и учиться, для того чтобы стать первоклассным мастером. И Бейшеналиева снова едет в Ленинград.

Ее приняли в класс усовершенствования прославленного педагога Агриппины Яковлевны Вагановой, куда попадали немногие. «Особенность класса Вагановой,— писала Ф. Балабина,— состояла в том, что от каждой своей ученицы, будь то школьница или признанный мастер, она требовала прежде всего умения разобраться, что и как

¹ Алагушев Б., Каплан А. «Сын Манаса». «Советская Киргизия», 1968, 19 июня.

² Балет «Куйручук», композиторы К. Молдобасанов, Г. Окунев, либретто Н. Тугелова, дирижер К. Молдобасанов, балетмейстер Н. Тугелов, художник А. Молдахматов. Постановка 1960 г.

³ Вочарова Л. «Новый киргизский балет». «Советская Киргизия», 1961, 12 января. «Досадно также,— писала Л. Вочарова,— что постановщики балета часто подменяют танец пантомимой. В народных сценах это приводит к излишней суете и беготне. Массовые сцены поставлены малоизобретательно. Здесь не хватает выдумки, фантазии, «глубокого прочтения музыки». Это относится в большей степени к финалу балета, выпадающему из общего развития действия благодаря своему дивертисментному характеру». Попутно отметим, что во второй редакции этого балета, осуществленной балетмейстером Н. Авалияни в 1965 г., Бейшеналиева не участвовала.

надо делать для того, чтобы простое физическое действие стало элементом творчества в искусстве танца»¹.

Мудрый мастер классического танца, А. Я. Ваганова обладала драгоценным даром умения распознать у своих учениц артистическую индивидуальность и тонким искусством бережно направлять процесс ее становления. С Бибисарой Ваганова работала много и напряженно. Особое внимание молодой артистки Агриппина Яковлевна обращала на положение во время танца рук, корпуса, головы, учила тому, чтобы в танце выразительным было все тело. Строгость, требовательность педагога и огромное трудолюбие, настойчивость Бибисары Бейшеналиевой принесли отличные результаты. Именно в тот незабываемый год она, по ее собственному признанию, отчетливо поняла основное правило педагогики А. Я. Вагановой — «превращение повседневной работы в творчество».

Окрыленная, уверенная в своих силах, вернулась Бибисара в родной театр и сразу же окунулась в напряженную работу.

Киргизский театр в то время впервые работал над бессмертным творением великого русского композитора П. И. Чайковского «Лебединое озеро»². Постановщик — большой знаток классической хореографии Л. Жуков — умело перенес академическую редакцию балета, шедшего в Большом театре Союза ССР, на киргизскую сцену.

Незабываемые уроки А. Я. Вагановой очень помогли здесь Бейшеналиевой, в этом спектакле она стремилась реально воплотить наставления своего учителя.

Создавая романтически обобщенный хореографический портрет Одетты, артистка, в первую очередь, выделяла человеческие черты королевы лебедей. Девичья гордость, верность горячего сердца, цельность и сила ее любви, глубокая вера в торжество добра над злом и насилием — именно это было главным в истолковании артисткой образа главной героини.

Одиллия у Бейшеналиевой — обаятельное и в то же время властное существо, демон, лишенный сострадания и жалости, несущий в себе обман, коварство, жестокость.

И танец, уверенный, масштабный, как бы рвущийся на простор и в то же время «закованный» в строгие академические формы, помогал артистке полнее раскрыть сущность этой сложнейшей партии мирового балета.

Значение постановки «Лебединого озера» на сцене киргизского театра поистине нельзя переоценить.

¹ Ваганова А. Я. Статьи. Воспоминания. Материалы. «Искусство», Л.—М., 1958, стр. 179.

² Балет «Лебединое озеро», композитор П. И. Чайковский, дирижер Р. Милонович, балетмейстер Л. Жуков, художник А. Арфьев. Постановка 1949 г.

Оно и в том, что здесь впервые зазвучала дивная музыка великого композитора, а на сцене ожил замечательный шедевр балетной классики, волнующий «... своим психологическим реализмом, своей лирически раскрытой драмой»¹.

Если вспомнить о том, что ансамблевые эпизоды лебединых актов занимают большое место в спектакле, то можно понять, сколь важной для артистического мастерства балетной труппы театра оказалась постановка: в первую очередь она способствовала укреплению танцевальной техники женского кордебалета и ведущих солисток балета.

На наш взгляд, появление образцов классического наследия на сценах национальных театров — свидетельство познания и расширения связей братских социалистических культур, их взаимообогащения, свидетельство торжества принципа пролетарского интернационализма, его плодотворного воздействия на все сферы жизни народов.

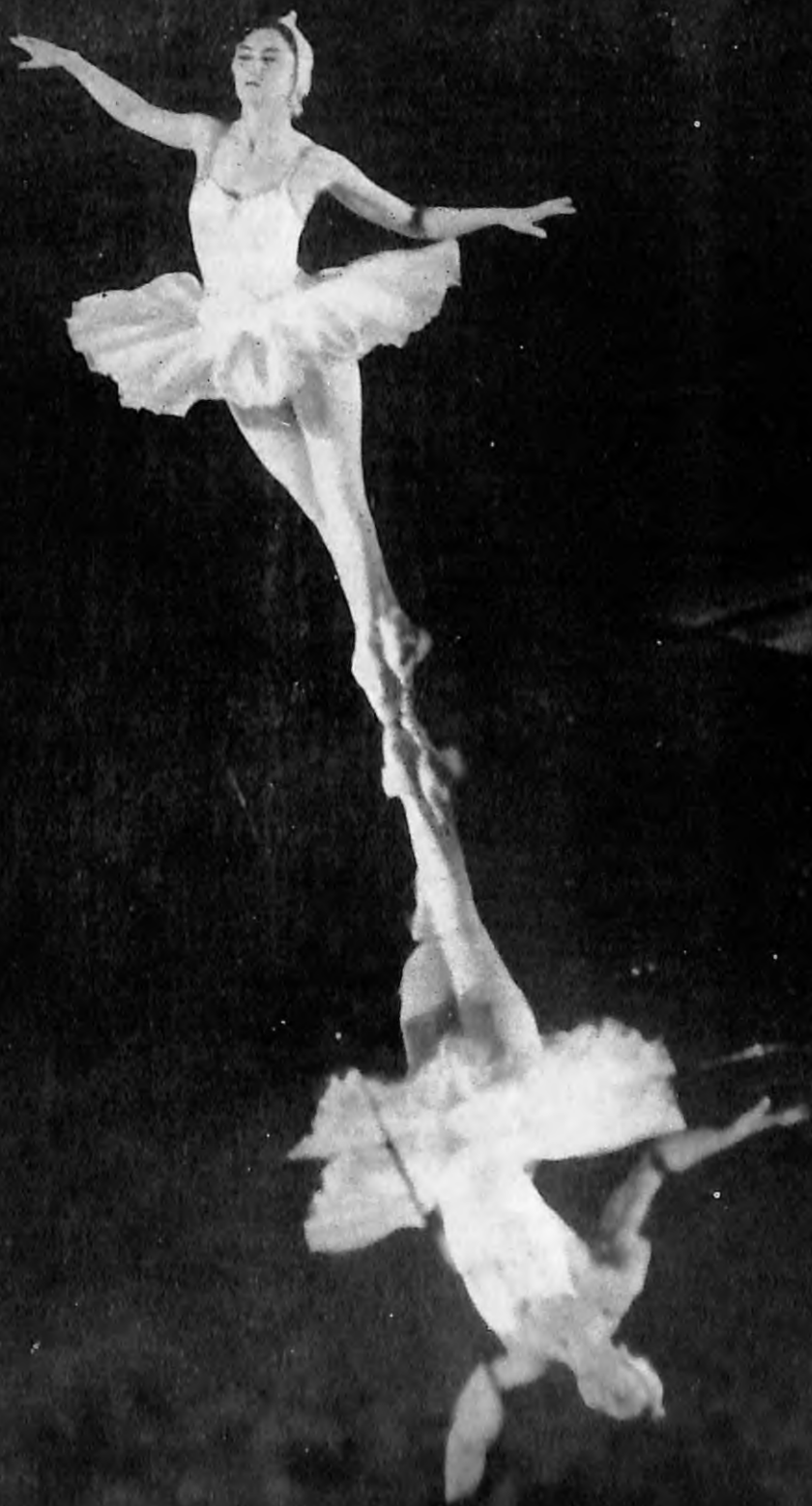
Если путем переводов литературных произведений с русского языка на другие происходит проникновение идей и образов русской литературы в эстетический мир других наций, обогащение их художественного мышления, то постановки лучших классических балетов помогают понять то, что близко и дорого людям, живущим в различных уголках планеты, определить, из каких черт национального характера складываются их понятия об эстетическом и этическом идеалах, узнать, какие думы и чаяния их волнуют, что составляет суть художественной культуры нации.

С тончайшей прозорливостью выявлял главное в музыке П. И. Чайковского крупнейший советский музыковед Б. Асафьев: «В ней везде: от нежнейшей, ласковой колыбельной песни матери до поэтической мечты о «лебедином озере» и до раскрытия трагической участи человека в шестой симфонии — звучит глубоко песенное, задушевное высказывание сердца, простого человеческого сердца, призывающего к общению»².

К тому же более зрелая художественная культура одного народа может способствовать ускорению процесса развития художественной культуры другого, расширять его идейный кругозор, масштаб мышления, направлять внимание на разработку тех тем, образов, характеров и приемов решения, что составляют главную задачу современного искусства. Идя по пути освоения классического балетного наследия и создания собственных национальных балетных спектаклей, киргизская хореография закономерно пришла к успешному

¹ Глебов И. К постановке балета «Лебединое озеро». См. «Лебединое озеро», Л., 1934, стр. 25.

² В. Асафьев. Избранные труды, т. 2, стр. 25. Изд-во Академии наук СССР, М., 1954.



решению проблемы образа современника¹. Балет В. Власова «Асель», поставленный здесь, получил всеобщее признание не только в республике, но вскоре стал полноправным членом репертуара и Казанского театра оперы и балета имени М. Джалиля.

«Сам процесс сближения культур,— справедливо замечает исследователь советской литературы,— усиливает чувство интернационализма, чувство взаимного уважения и благодарности, ускоряет процесс разрушения национальных химер, национальной замкнутости и ограниченности»².

Постановкой балета П. И. Чайковского «Спящая красавица» киргизский театр продолжал линию освоения классического балетного наследия³.

В этом сложном спектакле, рассчитанном на большую танцевальную труппу, на профессионально зрелых исполнителей сольных партий, хореограф опирался на классический танец и пантомиму, характерно-бытовые танцы, широко использовал жанрово-характерные элементы спектакля в таких музыкально-зрелищных сценах, как зарастание и панорама. Причем, если характерно-бытовые танцы и ряд классических композиций были сочинены постановщиком вновь, то танцевальные партии Авроры и Дезире оставлены в почти неизменном виде.

Классическая красота и завершенность танцевальных композиций Мариуса Петипа предоставили артистке богатейшие возможности для создания законченного характера своей героини. В течение всего спектакля Бейшеналиева развивала и укрупняла образ Авроры — сначала ее принцесса предстала перед королем, королевой, женихами непоседливой, полной беззаботности и детской шаловливости девушкой, затем являлась романтическим видением, призрачной мечтой, в конце становилась воплощением праздника жизни, победы света над мраком.

И в свадебном дуэте, заключающем третий акт балета,— в этом «непрерывно развертывающемся в своем волшебном цветении празднике танца» (Б. Асафьев), в этом упоении торжеством счастья и любви сквозь подчеркнута строгую классическую красоту пластики Бейшеналиевой мощно звучал ликующий, наполненный восторгом

¹ Более подробно о постановке балета В. Власова «Асель» и исполнении заглавной партии Б. Бейшеналиевой см. в 4 гл. данной книги.

² Ломидзе Г. Методологические вопросы изучения взаимосвязей и взаимообогащения советских литератур. В кн.: Пути развития советской многонациональной литературы, М., 1967, стр. 41.

³ Балет «Спящая красавица», композитор П. И. Чайковский. дирижер Р. Миронович, балетмейстер В. Литвиненко, художник А. Арефьев. Постановка 1956 г.

«танцевальный голос» артистки, он гармонично вплелся в мажорную, гимническую музыку торжественного дуэта.

Художнический облик артистки привлекал, приковывал к себе внимание. «Природа щедро одарила Бейшеналиеву,— писал К. М. Сергеев,— высокая, стройная, с очень эффектной внешностью, удлинёнными линиями, выразительными пластичными руками, которые вас как бы гипнотизируют, очень сильным волевым жестом, поразительной легкостью движений, большим темпераментом и экспрессией. Ее танец широкий, большого полета, большого дыхания и размаха, неизменно вызывал бурные рукоплескания взбудораженного зрительного зала, создавая ту удивительно приподнятую атмосферу, которая свойственна спектаклям-праздникам»¹.

Это впечатление усиливалось благодаря сказочному, словно ажурному оформлению спектакля (художник А. Арефьев), где интересно использовались световые эффекты и люминесцентные краски, тонкой трактовке красочной партитуры Чайковского дирижером Р. Мироновичем.

Новая роль — полька Мария из балета Б. Асафьева «Бахчисарайский фонтан», где Бейшеналиева вновь подтвердила страстный и сильный характер лирического дарования балерины².

Но в творческой жизни актера бывают неожиданные открытия, в корне ломающие представление о его амплуа, о его творческой индивидуальности. Так случилось и с Бибисарой, когда она стала разучивать партию Заремы. Вопреки мнению скептиков и даже товарищей, искренне считавших, что партия ей не удастся, Бибисара настойчиво искала собственное решение образа Заремы. И ее выступление в этой роли еще раз подтвердило широту и многогранность огромного таланта Бейшеналиевой, ее стремление к образам драматически наполненным, страстным, темпераментным.

С первого своего выхода Зарема приковала внимание стройностью, величавостью движений, походки, поз. Здесь, среди обитательниц шумного и пестрого гарема, она выглядела настоящей хозяйкой, некоронованной царицей.

И забавы жен-невольниц, их веселая беготня, игра с евнухами подчеркивали королевски горделивое, надменное поведение первой жены Гирея.

Все свое внимание артистка сосредоточивала на показе характера героини, используя выразительнейший язык классического танца. Фактически и здесь продолжалась работа над постижением тайн

¹ Цит. «Советская музыка», 1967, № 4, стр. 41.

² Композитор Б. Асафьев. «Бахчисарайский фонтан», дирижер Р. Миронович, балетмейстер Л. Жуков, художник А. Бергер. Постановка 1948 г.

классического танца, так как в спектакле утверждалась «система образной трактовки танца, не отрываемого от основных корней хореографической классики и в то же время вбирающего в себя элементы пантомимы»¹.

С приходом Гирей Зарема преображалась — она вся тянулась, ластилась к своему повелителю, все окружающее становилось для нее второстепенным, лишним, ненужным: в этом мире для Заремы существовал только Гирей.

Артистически тонко и эмоционально образно передавала артистка переход от полной безмятежности, неги, томности к недоумению, а затем — к страшной мысли о том, что хан уже не любит ее, что ему не нужны ее горячие ласки, что настойчивость Заремы только раздражает его.

Не только танцем, поначалу чуть размеренным, как бы «произнесенным шепотом», а потом бурным и страстным, словно весеннее половодье сметающим все на своем пути, но и тончайшей градацией движений, звучавших как в музыке то *riapo*, то *forte*, замедленно и ускоренно, артистка передавала чувства, теснившиеся в сердце своей героини, рвавшиеся наружу.

И если в начале второго акта мы видели Зарему властной повелительницей, могущей мановением руки убрать любого со своего пути, то в финале этого же акта — она, убитая несчастьем, глубоко подавленная, но несдающаяся женщина, решившая бороться за свою любовь.

Особого накала достигал танец Бейшеналиевой в третьем акте балета — в опочивальне Марии.

Ключом к этой сцене для артистки стали гениальные строки пушкинской поэмы:

«... он мой;
На мне горят его лобзанья,
Он клятвы верные мне дал,
Давно все думы, все желанья
Гирей с моими сочетал;
Меня убьет его измена...»²

Начиная с виолончельного соло, предваряющего страстный хореографический монолог Заремы, с ее появления перед Марией, че-

¹ Богданов-Березовский В. Статьи о балете. «Советский композитор». Л., 1962, стр. 94.

² Пушкин А. С. Полное собрание сочинений, т. 4, М., 1957, стр. 189.

рез весь танцевальный «диалог» между ними, через умоляющие, отчаянные движения-просьбы, то сменяемые бурной враждебностью, то опять переходящие в мольбу, все более и более нарастало ощущение неизбежности страшной трагедии, зловещего завершения всей этой бурной сцены.

И все же финал — убийство Марии — оказывался для Заремы-Бейшеналиевой скорее слепой случайностью, безумным шагом доведенного до отчаяния человека, следствием разрушенной, разбитой любви, без которой ей не жить.

Кульминация в развитии образа Заремы — финал третьего акта, когда Зарема с холодной решимостью подставляет свою грудь под нож разъяренного Гирея¹. Поистине трагедия загубленной жизни, о которой так взволнованно поведала нам артистка, стала в ее «изложении» и песней о преданной и страстной любви.

Спектакль «Бахчисарайский фонтан» в исполнении киргизских артистов привлекал правдой чувств, сложностью характеров, особенно тогда, когда его исполняли талантливые Бибисара Бейшеналева и Махмуд Эсамбаев. Для известного оперного режиссера Владимира Матвеевича Шахрая, много лет проработавшего в киргизском театре, первое знакомство с театром началось со спектакля «Бахчисарайский фонтан»².

«... вот в самом финале акта появился Гирей — Махмуд Эсамбаев — и сцена оживилась, засветилась искрами актерской выразительности, излучаемой высокоодаренным человеком, — вспоминает В. М. Шахрай. — Начался второй акт. На сцену вышла Зарема. И снова все вокруг заиграло, затрепетало, как бы озаренное новым ярким, ослепительным светом. И пока Зарема находилась на сцене, я уже не мог оторвать от нее глаз, прикованный заразной силой актерского магнетизма. Все в ней притягивало: внешность, походка, проникновенность чувств, выразительность жеста, четкость осмысленного танца.

¹ Мы не можем согласиться с трактовкой образа Заремы в исполнении Бибисары Бейшеналевой как кровожадной злодейки, замыслившей убить свою соперницу с первых же шагов ее появления в гареме. «Все ее поведение, утверждает т. Брудный, — с момента первого взгляда, брошенного на соперницу и кончая решительным жестом, с которым она пронзает грудь Марии (выделено нами. — Р. У.), отличается исключительной эмоциональностью». Дм. Брудный. «Киргизский балетный театр». «Изд-во «Кыргызстан», Фрунзе, 1968, стр. 113.

Помимо неточности описания действия (пронзает спину), автор необоснованно придает поступкам и действиям Заремы-артистки характер заранее обдуманного и приведенного в действие плана, что лишает образ борьбы страстей, мучения, сомнения и пр.

² Шахрай В. М., заслуженный деятель искусств Киргизской ССР и заслуженный артист Белорусской ССР, с 1952 г. по 1964 г. был главным режиссером Киргизского театра оперы и балета.

Да, это актриса, как говорится, милостью божьей, актриса с головы до пят! Забывалось все... Зарема заслонила все, она одна царила на сцене, все внимание было сосредоточено только на ней. Она оживляла и заражала всех своих партнеров.

В сценах с Гиреем, с Марией было столько темперамента, столько искренности, столько неподдельного переживания, что, захваченный игрой актрисы, я забывал, что я в театре, что я сам профессионал, что мне хорошо известна актерская «кухня». Такова сила эмоционального воздействия подлинного актерского дарования. И так продолжалось до конца спектакля, до трагической гибели Заремы¹.

Между пушкинской Заремой и шекспировской Джульеттой, образами, созданными Бибисарой Бейшеналиевой, пролегает путь длиною более чем в десять лет, путь, озаглавленный большим творческим ростом и самой артистки и киргизского балетного театра в целом.

Бейшеналиева — первая исполнительница большинства главных партий в его спектаклях. Трогательная Чолпон и озорная Лиза из «Тщетной предосторожности», нежная Мария и страстная Зарема из «Бахчисарайского фонтана», девушка-лебедь Одетта, героиня первого киргизского балета Анар и праздничная Аврора, дочь своего народа Тао-Хоа и волевая Сайра из балета «Весна в Ала-Тоо»... Они, эти образы, были разными по своим художественным достоинствам. Если юная цыганка Эсмеральда Бейшеналиевой представляла натурой драматически насыщенной, хотя и несколько обедненной танцевально, то в роли блестящей артистки Фанни из балета «Большой вальс» Бейшеналиева демонстрировала сценическое обаяние, музыкальность, хорошую технику, но сам образ отличался лишь внешней эффектностью.

Каждому из этих созданий артистка отдала часть своей жизни, неустанные часы изнуряющих занятий в классе и многочисленных репетиций, бессонные ночи и волнение каждого спектакля.

Талантом большого художника отмечены удивительные творения Бибисары — каждый из них дает пищу «уму и сердцу».

Видя артистку на сцене, невольно вспоминаешь словно о ней сложенные поэтические строки туркменского поэта Кара Сейталиева:

*... Нам дела нет
сейчас
до репетиций!

¹ Шахрай В. «Первое знакомство». «Советская Киргизия», 1968, 22 июня.

Так тихо
как в степи
предгрозовой,
Но вот
она взлетает белой
птицей.
Сердца людские трогать —
ей впервой.
И слышу я,
успехов ей желая,
не музыка:
душа у ней поет...»

Эта особенность «петь музыку душой и телом» характерна для образов, создаваемых киргизской балериной.

Музыка С. Прокофьева стала для Бибисары благодатной основой при работе над ролью шекспировской Джульетты¹. В ней артистка стремилась услышать, «подсмотреть» многое — реально ощутить не только пластическое изображение внешнего облика, поступков, манеру поведения своей Джульетты, но и понять образ мыслей своей героини, ее мечты, надежды, пламенную любовь к Ромео.

Образ Джульетты в исполнении Бейшеналиевой не был однозначным, он менялся от картины к картине, обогащался, усложнялся, открывая все новые грани сложного характера.

На балу во дворце Капулетти ее Джульетта беспечна и шаловлива, как ребенок. Она равнодушна к графу Парису, и ее танец четок, красив, но холоден и спокоен. Лишь желание не рассердить сурового отца удерживает ее от своевольного поступка. Встреча с неизвестным юношей преображает ее — Джульетта с первого взгляда полюбила любовью пламенной, любовью на всю жизнь.

Целомудренно, с каким-то особым волнением проводила Бейшеналиева сцену обручения. Все здесь вызывает душевный трепет ее Джульетты: и аскетизм обстановки жилища доброго монаха Лоренцо, и сам его облик, величественный, благородный и весь обряд, такой торжественный, исполненный глубокого таинства любви.

Точными, выразительными штрихами передает артистка душевное состояние Джульетты. В торжественный хоральный ход Ромео и Джульетты, в эту сосредоточенную церемонию венчания, когда кажущийся внешне очень лаконичным рисунок танца обретает глубину

¹ Балет «Ромео и Джульетта», музыка С. Прокофьева, дирижер А. Джумахматов, сценическая интерпретация Л. Лавровского, балетмейстер Н. Тугелов, художник А. Арефьев. Постановка 1962 г.

и масштабность, артистка вносит один запоминающийся жест. В нем сказалась нежность любящего женского сердца, предчувствующего не легкие испытания в будущем.

Узнав от родителей о предстоящей свадьбе с Парисом, Джульетта-Бейшеналиева протестует энергично и страстно. Здесь, где «лирическая мелодия девичьих грез Джульетты вступает в конфликт с темой вражды», девушка не может расстаться с миром Ромео, с его любовью, ставшей для нее смыслом всей жизни. Она самоотверженно борется за свою любовь, своей смертью бросая вызов обществу, утверждая величие своего огромного чувства.

Лучшие черты артистического дарования — психологизм, естественность перевоплощения, драматизм, высокую романтику танца, современность художественного мышления продемонстрировала Бибисара в работе над ролью шекспировской героини.

Спектакль «Ромео и Джульетта» имел большой успех, он был обусловлен тем, что киргизские артисты Б. Бейшеналиева (Джульетта), У. Сарбагисhev (Ромео), С. Абдужалилов (Меркуцио) вместе с композитором и автором постановки сумели вдохновенно воплотить замысел великого драматурга и показать столкновение живого, гармонического чувства людей рожденных эпохой Возрождения, с косным, сословным, дисгармоничным миром средневековья.

Жизнерадостное, праздничное, отмеченное высокой культурой оптимистическое искусство танца Бейшеналиевой ярко проявилось в партии Китри из балета Л. Минкуса «Дон-Кихот»¹.

Вместе со своим партнером Ураном Сарбагисhevым — темпераментным, ловким Базилем, Китри Бейшеналиевой свободно чувствует себя в щедрой стихии танца, отмеченного таким богатством красок и темпераментных ритмов, сама словно определяет зажигательный темпоритм спектакля.

Во времени работы над этим балетом между киргизским и ленинградским оперными театрами установились плодотворные творческие связи. Деятели культуры Ленинграда и раньше в немалой степени способствовали развитию киргизского искусства. Формы этой помощи были разные — подготовка национальных кадров, многочисленные выступления больших групп солистов театра имени С. М. Кирова и многих художественных коллективов в Киргизии, постановка оперы «Джамия» и фильма-балета «Чолпон» крупнейшим ленинградским режиссером Р. Тихомировым. В проводящихся в Киргизии фестивалях искусства «Весна в Ала-Тоо» и «Празднике искусств народов СССР», проходившем в честь 100-летия со дня рождения

¹ Балет «Дон-Кихот», композитор Л. Минкус, дирижер Р. Миронович, балетмейстер Ю. Дружинин, художник Г. Левкович. Постановка 1967 г.

В. И. Ленина, ленинградские артисты принимали самое широкое участие.

В свою очередь мастеров киргизского искусства знают и любят зрители фестивалей «Белые ночи», они желанные гости у моряков Кронштадта. Главный художник Киргизского театра А. Арефьев оформил в 1967 г. юбилейный спектакль ленинградцев «Тихий Дон», получивший высокую оценку критики и слушателей. Ведущие артисты киргизского театра неоднократно выступали на сцене театра имени С. М. Кирова.

Такая творческая дружба открывает неисчерпаемые возможности во взаимообогащении национальных культур, в укреплении братских уз между народами нашей великой Родины.

В тот памятный день, когда ей пришлось выступать вместе с ленинградцами на прославленной сцене театра имени С. М. Кирова, Бибисара очень волновалась.

Зал заполнили строгие зрители, видевшие многих замечательных артистов, пришли смотреть балерину и товарищи, и педагоги, хорошо знающие ее по годам учебы, по ее многим прошлым ролям.

И вот первый спектакль «Дон-Кихот»... «На залитую солнцем, оживленную площадь Испании, под гром аплодисментов, вылетела Китри-Бейшеналиева, — пишет очевидец этого спектакля. — Стройная, с красивыми, мягкими руками, с красивой формой ног, она самой природой создана для танца! Выход Китри построен на пенящемся, ликующем каскаде прыжков. Взлетая над праздничной толпой, Китри, словно белая птица, парила в воздухе, завораживая своих многочисленных поклонников и зрительный зал. Уже в первом выходе Бейшеналиева заявила о своем необычном, непривычном даже для нас характере своей героини. Ее Китри не поражает, не захлестывает нас бьющим через край темпераментом. Лирическая танцовщица, она остается верной самой себе, не насилует своей индивидуальности. Ее Китри — изящная, элегантная, но волевая и горделивая. И в этом — особое обаяние Китри-Бейшеналиевой»¹.

Исполнение труднейших партий классического и советского балетного репертуара определило характер самобытной артистической индивидуальности Бейшеналиевой, основные черты которой — яркость и своеобразие танца, драматический темперамент, чувство стиля, умение тонко анализировать роль и лепить многогранный образ.

Искусству танца Бибисары Бейшеналиевой подвластны лирика и героика, страстная патетика и лукавый юмор.

В «Шопеннано», в этой элегической новелле, где поэтическая идея как бы вытекает из настроения, создаваемого музыкой, и само

¹ Прохорова В. «Визиты дружбы». «Советская Киргизия», 1968, 19 мая.

действие — музыкально-хореографическая симфония полутонов и, тончайших нюансов, Бейшеналиева «тонко передавала пластическую форму танца, его линию, стиль; она как бы выпевала каждое движение, трепетно и чутко вслушиваясь в музыку»¹.

Какими бы неожиданными гранями озарилось ее искусство, если бы артистка станцевала близкую поэтичной «Шопениане» трепетную, романтическую Жизель — роль исключительного хореографического совершенства и предельной художественной законченности!

Классический танец распахнул перед артисткой широчайшие творческие горизонты, дал ей возможность вскрывать человеческую сущность и пламень небывалых страстей, выявлять жизнь «человеческого духа».

И это принесло всеобщее признание выдающимся работам балерины — современнице Асель в одноименном балете и классической волшебнице Айдай из балета «Чолпон».

¹ Сергеев К. «Первая балерина Киргизии», «Советская музыка», 1967, № 4, стр. 41—42.

Еще в годы первой постановки балета «Чолпон» была у Бибисары одна сокровенная мечта, которую юная артистка боялась высказать вслух — ее влекла к себе партия диаметрально противоположная той, которую она исполняла, партия гордой и властной волшебницы Айдай.

Джумакалый Арсыгулова, первая Айдай в спектакле 1944 года, рисовала своеобразный облик гордой, неприступной волшебницы, глубоко затаившей свои чувства. Технически отточенный танец балерины (а она единственная в той постановке танцевала на пальцах) создавал впечатление законченности, завершенности образа, воплощенного артисткой.

Танцуя в одном спектакле вместе с Арсыгуловой, Бибисара не пропускала ни одного жеста, движения, позы замечательной балерины.

Многое нравилось Бибисаре в Айдай-Арсыгуловой, но воображение подсказывало иной портрет волшебницы. Правда, когда Бибисара пыталась попробовать сделать это в танце, то образ, сложившийся в воображении, вдруг неуловимо распадался на тысячи деталей, что до глубины души огорчало молодую артистку.

Прошли годы. Киргизский балетный театр обрел и подлинный профессионализм и свой собственный репертуар. Создательница целого ряда запоминающихся образов в спектаклях театра, прима-балерина киргизского балета Бибисара Бейшеналиева стала любимицей зрителей.

И все же только партия Айдай, исполненная Бейшеналиевой, принесла ей то всеобщее признание и огромную популярность, которые по праву поставили ее в ряды лучших мастеров балета нашей страны, а образ, созданный ею, вошел в сокровищницу мирового хореографического искусства.

Балет «Чолпон» постановки 1958 года существенно отличался от постановки 1944 года.

Действие развивалось более стремительно, исчезли сцены, тормозившие его движение, вроде привала разбойников в горах. Возросшая танцевальная техника позволила «поставить» все женские танцы «на пальцы», появились новые хореографические композиции, соль-

ные вариации, дуэты. Отмечая мастерство постановщика-балетмейстера Нурдина Тугелова, М. Габович писал: «В его работе видно умение гармонически строить и развивать сквозное действие, выявить ведущую тему драматургии»¹.

Поэтическую настроенность, высокую романтику действия спектакля определяла уже его самая первая сцена.

... У большого развесистого карагача, по-паучьи раскинувшего свои зеленые лапы-ветви, одиноко стоит Нурдин. Не радует его отцовский ханский дворец, полный роскоши и благолепия. Только здесь, с милой его сердцу Чолпон, он спокоен. А вот и она сама — хрупкая, как тополек, девочка в скромном киргизском платье и ажурной шапочке с воздушным пером, с ясными, широко открытыми на мир глазами. Любовь ее к Нурдину чиста и трогательна. И пусть эту любовь подстерегают козни богатого отца, чары обольстительницы Айдай, она станет еще крепче.

Кажется, что уже ничто не в силах помешать безоблачному счастью влюбленных. Но в музыке адажио Чолпон и Нурдина, как провозвестники появления коварной и хитрой волшебницы, неожиданно вплетаются всплески темы Айдай. Они вносят в мелодию ощущение тревоги, настороженности.

К числу подлинных удач ныне существующей редакции балета надо отнести образ Айдай, по-новому решенный балетмейстером и талантливой артисткой.

Бейшеналиева обогатила образ Айдай достижениями первоначальных редакций и в то же время создала образ невиданный, необычный в истории сценического балетного искусства. Раньше Айдай, дочь могущественного киргизского Кара-Хана, появлялась в спектакле только в облике прелестной красавицы. Черные дела вершила ее служанка, колдунья Джаркын. Теперь в облике Айдай воедино слились прекрасная волшебница и злая старуха-колдунья, а само превращение неуловимо совершается на глазах у зрителей.

Такая трактовка образа глубоко обоснована музыкой. В искусном переплетении двух тем ясно ощущается зловеющая, наступательная в темпе быстрого марша, тема Айдай-старухи, прерываемая голосом гобоя, мелодия которого вырастает из первой темы, делая ее прихотливой, в чем-то даже вычурной, характеризующей Айдай-красавицу.

Неожиданны само появление Айдай-Бейшеналиевой в спектакле и ее облик.

Замечталась Чолпон и не слышит, как все громче звучат реплики засурдиненной трубы, говорящие о приближении волшебницы Ай-

¹ Г а б о в и ч М. Балет «Чолпон», «Правда», 1958, 18 октября.

дай. А когда вдруг Чолпон обернулась, то увидела перед собой старуху с крючковатым носом, хроющую, с палкой в руке, в рубище, со страшно взбитыми, взлохмаченными космами волос. Кажется, что бормочет себе под нос это страшилище грозные проклятья и заклинания, наступая на испуганную Чолпон, и требует от нее покориться.

Из киргизской мифологии, из сказок пришел в спектакль этот образ колдуньи. Народная фантазия родила различные демонические существа, способные принести человеку вред или богатство. Митэ-упырь, вампир, существо в образе 12—13-летнего ребенка, мастанкемпир, существо в образе старухи, якобы сосущей кровь из пятки человека, жезтырмак — существо в образе женщины с медным клювом и медными когтями, особенно часто нападающее на охотников, и другие дали целый ряд существенных черт для обрисовки образа Айдай-колдуньи.

А Айдай все наступает и наступает на испуганную Чолпон. И вот в угрожающе мерцающих вспышках света, в бушевании сил природы происходит фантастическое превращение волшебницы. Сброшен наряд старухи-колдуньи, ослепительно прекрасная, уверенная в своем могуществе, стремительно, под гром аплодисментов зрителей танцует Айдай.

Ее вариация — это цельная, законченная ария, наиболее полно рисующая облик обольстительной искусительницы. Бейшеналиева создает сложный, многообразный характер, подчеркивая себялюбие и властность Айдай. Она откровенно раскрывает свои планы покорить сердце Нурдина при помощи своей красоты и кокетства. Никто не может ей помешать, утверждает она, ведь ей всегда удавалось осуществить свои планы, и много пленников теперь заточены в ее владениях.

Особенного сарказма и откровенности достигает артистка в сцене оргии, где Айдай и ее свита пытаются смять, морально уничтожить Чолпон.

Издевательски разухабисто звучит соло тромбона, а на сцене Айдай то раскачивается на руках своих слуг, высоко взлетая над землей, то широкие, плавные движения ее танца сменяются резкими, гротесковыми, она то мягко потягивается, как кошка, то бежит, стремительно перебирая ногами, будто втаптывая в землю все то, что не покоряется ее злой воле. И словно подчиняясь Айдай, багрово зловещую окраску обретает вся окружающая природа. Зеленые ветви карагача вдруг превратились в жуткие, корявые лапы какого-то чудовища, которое в такт музыки танца волшебницы плотоядно оскальчивает страшную клыкастую пасть, покачивая громадной головой.

Столь же неожиданным, как появление, стало и исчезновение Айдай — напористая, упругая музыка оргии подхватила и унесла ее со свитой неведомо куда. Подобно злейшему ураганному ветру, берущему свое начало в неприступных скалах Боома, появилась и исчезла Айдай, сея вокруг себя разрушение, неся гибель всему живому на земле¹.

Диалектическое сочетание прекрасного и безобразного живут в образе Айдай, созданном артисткой в тесном единстве. И это укрупняет фигуру волшебницы, делает ее масштабной, объемной, зрительно очень рельефной.

Иные краски для обрисовки своей героини находит Бейшеналиева в сцене дворца Темир-Хана. Ни забавы друзей, ловких острословов, ни вихревые танцы джигитов, ни изысканное кружево танцев невест — ничто не может отвлечь Нурдина от мысли о Чолпон. И вдруг черной молнией, тревожным и властным вихрем врывается в зал незнакомая красавица в окружении фантастической свиты и замирает в победной позе, мгновенно приковывая внимание к себе.

Таинственно и нежно поет скрипка, маняще, в прихотливом рисунке сплетаются движения рук, ног, изгибы тела — привлекателен весь облик искусительницы, нет сил сопротивляться этому наваждению. Очарованный, застыл грозный Темир-Хан, оцепенело остались на своих местах гости, и только Нурдин, влекомый непонятной силой, словно в полусне, движется за Айдай.

Дерзкая, ликующая Айдай Бейшеналиевой увлекает за собой Нурдина, заставив его забыть Чолпон.

Актриса наделяет свою героиню какой-то сверхъестественной силой, волшебным могуществом, отсюда ее особая царственная власть. Что может противостоять такой Айдай! Но неожиданно, подобно свежему ветерку, ворвавшемуся в душную атмосферу ханского дворца, вбегает Чолпон. Она пробуждает Нурдина от оцепенения, возвращает его к жизни. Дрогнула Айдай перед зовом этого горячего сердца и отступила, но не сдалась.

Разгневанный Темир-Хан приказал страже сбросить Чолпон и Нурдина в глубокий колодец. Могильная тишина наступила в быстро опустевшем дворце. И только злобно бормочущая и, кажется, охающая на каждом шагу старуха-колдунья, спотыкаясь и припадая на палку, крадется по залу.

Подлинное мастерство перевоплощения проявила Бейшеналиева в роли Айдай. От сцены к сцене нарастает напряжение, артистка все более раскрывает многообразие черт этого сложного характера.

¹ Боомское ущелье расположено вблизи г. Рыбачье, промышленного центра на озере Иссык-Куль.

... Все засуетилось, задвигалось, словно в разворошенном улье, во дворце Айдай. Какие-то диковинные звери, из глаз которых летит огонь, а из пасти вырывается дым, страшные зелено-полосатые чудовища и обманчиво прелестные красавицы-девушки — все смешалось в невероятном хаосе, диком шабаше этого ведьминого царства.

А посреди него — злая, горбоносая старуха — своеобразный эпицентр этого беспрестанного круговорота. В мощном звучании оркестра, играющего уверенную тему вакханалии, в неистовой пляске ясно ощутима злая сила Айдай, ее вера в свою непобедимость. Отсюда и безмятежность и любованье собой; все подвластно, все подчинено и покоряется ей — утверждает Айдай Бейшеналиевой. Это хорошо подчеркнуто музыкальной характеристикой Айдай, где скупая мелодия кларнета и пиццикато басов создают атмосферу заворуженности чувств под влиянием колдовства.

Наскучило все окружающее колдунье, и прогоняет Айдай своих приближенных. И опять все, как и в начале картины, неподвижно замерло.

Запутанными тропами ведет в царство волшебницы Нурдина коварный Джин¹. Околдован юноша, не сознает своих поступков, он движется за Джином, словно в призрачной дымке видений. Его состояние передано в музыке развернутой арфовой каденцией. Словно изпод земли возникает на пути юноши Айдай Бейшеналиевой, волнующе томная, страстная, завлекающая и манящая юного пришельца.

Адажио Айдай и Нурдина — это столкновение двух сложных характеров. Именно здесь сила Айдай, ее торжество и властность достигают своей наивысшей точки, здесь — кульминация развития образа. Группа виолончелей и английский рожок развивают тему адажио. Теплый тембр звучания виолончелей и бесстрастная, холодная мелодия английского рожка, создавая неповторимый колорит, емко раскрывают состояние героев.

Да, Нурдин говорит о своей любви к Айдай, но под влиянием чар волшебницы, ее словами, повинуюсь ее желаниям. И это состояние зыбкости, ирреальности происходящего точно подчеркнуто триолями у струнных в верхнем регистре. В хореографическом рисунке адажио эта мысль проведена также ярко и образно.

¹ Джин, верный помощник Айдай, столь же грозный и неуловимый, он как бы часть самой Айдай. Джин — образ, взятый также из народных киргизских поверий. Злые духи — жин, в виде маленьких мошек, мух вызывали, по преданиям, различные болезни у людей и животных, чаще всего сумасшествие, падучую и другие нервные заболевания.

Красота Айдай Бейшеналиевой настолько необычна, что Нурдин не выдерживает ее взгляда и отворачивается. Но у Айдай уверенные, властные руки, и юноша, словно притянутый огромной силы магнитом, снова рядом с ней — он то бережно помогает ей в аттитюдах, то вздымает вверх в сложных акробатических подержках.

Каждая поза Айдай Бейшеналиевой в этом дуэте, жест, движение, взгляд подчинены одной цели, одному желанию — заставить юношу полюбить ее. Здесь палитра красок, которыми владеет балерина, кажется неисчерпаемой. Властная монументальность поз в сцене встречи с Нурдином сменяется неожиданно кошачьей цепкостью движений, в которых ярко выразилось желание завлечь юношу, добиться от него признания.

И опять танец Бейшеналиевой течет, переливается, руки призывно манят Нурдина. Айдай то участливо склоняется к плечу юноши, то, подобно хищной птице, ликующе взлетает вверх, торжествуя свою победу.

Нурдин почти полностью во власти чар волшебницы, и несмотря на то, что в конце адажио она, подобно восточной рабыне, склонилась у его ног, Айдай празднует победу. И потому последующая вариация Нурдина становится пластическим выражением мольбы очарованного джигита о том, чтобы чудесный сон не кончался, чтобы он длился и дальше. Вычурным по рисунку, обольстительным танцем отвечает ему Айдай. Характерная деталь — в цепочку стремительных движений (туры, па де бурре девлепе батман) здесь органически вплетен прыжок — короткий и энергичный, когда балерина взлетает на плечо партнера — Айдай вся в напряжении, вся в ожидании опасности, она, как рысь, в этот миг настороженно озирается, ожидая врага. Но затем позы и движения обретают покой и умиротворенность, ведь Нурдин теперь полностью в ее власти.

И наконец блестящая концовка адажио — после ряда пируэтов «тирбушон», короткая реплика стремительного шене и неожиданный прыжок «в рыбку». Артистка застывает на руках у танцовщика — своеобразное олицетворение торжества, триумфа. Кстати, адажио Айдай и Нурдина вошло и в концертный репертуар Бейшеналиевой, она с большим успехом исполняет его на эстраде.

«Я внимательно вглядывался в эту блистательную балерину, пытаюсь узнать в ней ту маленькую девочку, которая старательно переступала на пальцах в классических движениях вальса Глазунова. Сейчас перед нами была обольстительная чаровница, которая с первого своего появления на сцене в роли злой волшебницы Айдай заколдовала не только героя, но и зрителей. Все заиграло, заискрилось, засверкало, и мы поняли, что перед нами подлинный большой талант, артистка исключительно яркой индивидуальности», — писал Констан-

тин Михайлович Сергеев, хорошо знающий творческий путь киргизской балерины¹.

Образ Айдай напоминает в известной степени образ чаровницы Одиллии — дочери злого гения из «Лебединого озера». Однако это сходство чисто внешнее — в отличие от героини балета Чайковского Айдай любит, она искренне переживает все перипетии в своей страсти.

Артистка, создавая сложный, противоречивый характер колдуньи, вместе с тем блестяще передает трагедию любви, прибегнувшей к обману и потому терпящей крушение.

Именно так трактует финальную сцену балета Бибисара Бейшеналиева.

Отважно идет навстречу своей судьбе Чолпон. Трудно ей, очень трудно выстоять в этой неравной борьбе — ведь коварная ведьма воздвигает на ее пути одно препятствие за другим.

Вот Айдай наслала на бедную Чолпон, словно сошедшего со страниц легендарного эпоса «Манас» громадного змея, который хочет «всех людей перебить, города, села огнем спалить»². Его появление проводится на теме устрашения и повторяется в партитуре у композитора дважды. При помощи этого приема автор стремится показать шаткость могущества Айдай, ее бессилие в борьбе с чистой, нежной, самоотверженной любовью Чолпон.

И опять испытание — подобно черному ворону налетает на Чолпон Джин, его танец — цепь сложных оригинальных движений, он то как перекасти-поле несется по земле, то замирает в неподвижно-уродливой позе, как степной саксаул. И Чолпон в отчаянной схватке побеждает Джина, вырывает у него волшебный суйке, и верный слуга Айдай умирает, крутясь, словно опаленный пожаром лист.

И пораженные стойкостью духа Чолпон, расступились перед ней скалы, выкатилась ей под ноги бархатная ковровая дорожка — как будто сама природа взяла под свою защиту отважную девушку.

А в это же время Нурдин пытается освободиться от сладостного гипноза, вырваться из тенет волшебницы. Испив до конца чашу дур-

¹ Сергеев К. «Первая балерина Киргизии». «Советская музыка», 1967, № 4.

² Змей, сказочное страшлище—порождение легенд и мифов киргизского народа. Мы читаем в эпосе «Манас»:

«В три погибели изогнулся змей,

В семьдесят два завитка

Он свое тело скрутил,

Глаза, как два котелка,

На ханов он обратил...» «Манас» — киргизский эпос. Госиздат. худ лит., М., 1946, стр. 66.

мана, опутанный колдовскими чарами, все еще в забытьи, Нурдин стремится на волю, прочь от владений волшебницы. В оркестре приглушенно звучит музыка дуэта Нурдина и Айдай, но в ее победную мелодию врывается своеобразными выкриками лейттема колдуньи, словно красавица, теряя терпение, сбрасывает с себя маску, превращается в страшную ведьму.

А Чолпон, победившая Джина и завладевшая заветным волшебным суйке-платком, совсем близко. И тогда обольстительница, собрав последние силы, напускает на Нурдина своих самых страшных чудовищ.

В оркестровом «тутти» мощно звучит гневный, негодующий, властный голос Айдай. Но угрозы сменяются ласками. Руки Айдай обвивают юношу, они крепко держат его, не может понять волшебница, почему не любит, почему холоден к ней Нурдин.

«В танце Бейшеналиевой нет театральности,— писала монгольский искусствовед Мун Со-нэй.— Ее чувства где-то глубоко, но любое движение, каждый жест становятся весомыми, значительными. Порой кажется, что балерина произносит слова, так выразительно ее лицо, есть что-то пронзающее в образе ведьмы, в холодных светящихся глазах, в гордой улыбке, властной и полной неосознанного страдания.

В ее танце и порыв, и энергия, и бесшабашность, и крушение надежд. И как ни парадоксально это звучит, чудовищный образ ведьмы обретает философский смысл.

Яростная и безжалостная колдунья в стремлении погубить Чолпон как бы говорит: «Я тоже имею право на любовь» и борется за нее через живую истекающую кровью душу.

Временами она кажется сильнее Чолпон, озаренной солнечной ясностью»¹.

Бейшеналиева в роли Айдай подчеркивает стремление своей героини властвовать, повелевать чувствами и мыслями людей. Артистка показывает, что носительница красоты вечно манящей и ускользающей готова ради достижения своей цели прибегнуть к любым средствам, но на земле нет места коварству, обману, жестокости, и потому Айдай обречена на гибель.

И все же образ, созданный Бейшеналиевой, привлекателен. Ее Айдай — глубоко любящая, страдающая женщина, до конца испившая горькую чашу неразделенной любви.

Вот перед нами волшебница, правительница сказочного царства — сложнейшее соединение прихотливо извивающихся, ускользающих линий танцевального рисунка с неожиданно импозантными,

¹ Мун Со-нэй. «Память дружбы», «Советская Киргизия», 1964, 19 июля.

монументально-властными останковками. Но с появлением Чолпон меняется вся пластика Айдай, становится судорожной, импульсивной, беспорядочной, и буквально на глазах меняется весь облик прелестной красавицы — теперь перед нами сморщенная старуха, с крючковатым носом, с растрепанными космами волос и судорожно протянутыми, скрюченными пальцами.

Но предсмертные вздохи колдуньи уже не пугают Чолпон и Нурдина. И чудесно преображается окружающая героев природа, а Чолпон и Нурдина приветствуют юноши и девушки, освобожденные силой любви героев от чар злой волшебницы.

Казалось бы, невозможно создать более совершенный образ колдуньи Айдай, чем тот, что создала Вибисара Бейшеналиева. Но именно этим и жив театр, что на каждом спектакле характер рождается вновь и вновь. Артистка все время обогащает его новыми деталями, нюансами. И в этом — особая привлекательность незабываемого творения киргизской балерины.

Если собрать воедино все, что написано и сказано об исполнении партии Айдай Вибисарой Бейшеналиевой, то получится своеобразная книга восторженных отзывов, в которых слова «талант», «самобытность», «совершенство» встречаются наиболее часто. И в том, что балет «Чолпон» более четверти века живет успешной сценической жизнью — немалая заслуга талантливой артистки.

Мы уже указывали на удачный сплав многих компонентов этого балета, на масштабность содержания, нашедшего интересное воплощение в музыкальной драматургии спектакля¹.

На наш взгляд, именно в музыке балета заключены широкие возможности для дальнейшего совершенствования постановки. С каждой новой ее редакцией балетмейстеры отбирали и шлифовали все то лучшее, что вошло в последний спектакль 1958 года. Поиски шли главным образом по пути более органичного синтеза образного танца и элементов пантомимы, по пути углубления характеров главных героев.

Приход в балетную труппу киргизского театра таких способных и профессионально хорошо подготовленных молодых артистов, как Рейна Чокоева, Уран Сарбагишев, Сапарбек Абдужалилов, позволил постановщику смелее искать оригинальные решения ряда сцен, стремиться к укрупнению образов, к созданию сложных человеческих характеров. В частности, ориентируясь на одаренного танцовщика Урана Сарбагишева, композитор и балетмейстер значительно расширили партию Нурдина и, в первую очередь, очень обогатили ее танцевально.

¹ См. первую главу данной книги.

Великолепна работа художника Анатолия Арефьева, оформившего балет «Чолпон». Это — подлинный «маг», «чародей» театральной сцены, безукоризненно знающий законы сценического пространства. Его декорации образны, они — поистине музыкальны, в них очень точно и серьезно интерпретируется смысл и существо каждой сцены спектакля.

Можно бесконечно восторгаться той легкостью и неисчерпаемой фантазией, с которой художник от картины к картине, от действия к действию ведет зрителя в царство волшебной сказки, раскрывая перед ним новые и новые чудеса.

Причем Арефьев не стремится поразить наше воображение театральными эффектами. Все у него направлено на образное выявление характеров героев, на события, разворачивающиеся в балете. Широко использует художник картины природы. Они не иллюстрируют действие, не служат ему пассивным фоном, а, наоборот, несут определенную драматургическую нагрузку. Вспомним уже описанное нами преобразование громадного дерева-карагача в сцене фантастического шабаша Айдай.

Отлично зная жизнь, быт киргизского народа, художник находит им в спектакле интересное творческое преломление. Так, в решении оформления второй картины национальные особенности юрты и ее убранства помогли Арефьеву показать юрту-дворец, где живет Нурдин, сын богатого бая. С появлением Айдай она начинает светиться новыми дополнительными красками, из золотистой превращаясь в мертвенно-голубую, что достигается при помощи светящихся красок. Этим приемом художник подчеркивает силу Айдай.

Работа А. Арефьева в балете «Чолпон» заслуживает специального исследования.

Отмечая достоинства произведения, нельзя пройти мимо недостатков в его сценическом воплощении, имеющих даже в его лучшей редакции.

Прежде всего будущим постановщикам балета «Чолпон» необходимо более внимательно и точно изучить музыкальную драматургию спектакля, поскольку ее возможности использованы еще далеко не полностью. Даже, например, в наиболее законченной, ярко выписанной, колоритной фигуре Айдай есть резервы для усиления ее сценического воздействия. Так, первая темпераментная вариация в начале спектакля у композитора органично переходит в сцену оргии, в которой Айдай и ее свита, радуясь своему могуществу, пытаются уничтожить Чолпон. Однако в спектакле этого нет. Можно указать и другие подобного рода «неточности» в данном спектакле. Но время наглядно выявило сейчас и более существенные недостатки. Один из них — бедность танцевального решения образа главной героини. В ря-



де сцен Чолпон не получила такого могучего и верного средства выражения чувств, как танец. И потому во дворце Темир-Хана ее «речь» ограничена пантомимой, а в сцене встречи с громадным змеем, посланным колдуньей, ее поведение попросту статично. В результате страстному характеру волшебницы Айдай фактически противопоставлен образ менее значительный и привлекательный¹.

Интересно, что авторы спектакля, по-видимому, сами не удовлетворенные такой интерпретацией роли Чолпон, стремились в фильме-балете показать героиню иной.

Мастерство Бибисары Бейшеналиевой (Айдай), Рейны Чокоевой (Чолпон), Урана Сарбагышева (Нурдин), Сапарбека Абдужалилова (Джин) во время показа балета на декаде киргизской литературы и искусства в Москве 1958 года привлекло внимание кинематографистов. Почти сразу же после выступления артистов республики в Москве на «Ленфильме» начались съемки фильма-балета «Чолпон» в исполнении мастеров танца из Фрунзе.

Авторы киносpectакля многое решили по-новому, значительно усилили действенность отдельных сцен. Композитор написал пять развернутых вариаций невест на материале музыки киргизского фольклора. Хореограф поставил несколько новых массовых танцев, как, например, танец киргизских женщин и воинов, танец «Бой козлов». Режиссер Р. Тихомиров и главный оператор А. Дудко сумели сочетать музыку, танцы, пантомиму с многообразием изобразительных средств киноискусства. В частности, режиссер сумел одной деталью подчеркнуть основное в характере героя. Так, картина дворца Темир-Хана и начинается с того, что на экране крупным планом возникают тяжелые ноги человека. Они шагают прямо на зрителя, неумолимо и властно, и в кадре постепенно появляются рабелепно склоненные фигуры приближенных, знатных ханов с дочерьми, явившихся на смотр невест, и, наконец, лицо самого грозного Темир-Хана, обеспокоенного отсутствием сына. Одной деталью режиссер дает экспозицию образа властного и честолюбивого Темир-Хана.

«Кино принесло в «Чолпон» масштабность. Оказалось возможным свободно, непринужденно перебрасывать действие — с улицы в юрту Темир-Хана, из юрты в «колодець смерти» и опять на улицу и

¹ К числу неоправданных купюр нужно отнести исключение 26 тактов очень содержательной музыки воспоминаний Нурдина о Чолпон, прорывающихся сквозь колдовство Айдай в финальном адажио Нурдина и Айдай.

Данная купюра ограничивает возможности развития музыкальных тем в адажио, делает малообоснованной повторную тему Айдай и, конечно, обедняет образ Нурдина. Восстановление этого фрагмента могло бы обогатить музыкально-драматургическую линию спектакля.

т. д. ... Особая система кадрирования внесла большой динамизм, слитность, непрерывность действия»¹.

И самое главное — в кино Чолпон в исполнении Рейны Чокоевой — живая, страдающая, борющаяся. По горным кручам, преодолевая бурные потоки ледяного ручья, не останавливаясь ни перед какими преградами, стремительно бежит Чолпон. Ее любовь, сильнее самой смерти, спасет Нурдина, не даст ему погибнуть от злых чар колдуньи. Чолпон в фильме-балете по-настоящему противостоит Айдай, она — «могучий символ победы человека над бесчеловечностью»².

Подлинный успех киргизского национального искусства заставляет верить, что дальнейшее совершенствование балета «Чолпон» будет проходить все более интенсивно³.

Артисты киргизского балета особенно бережно, благоговейно относятся к этому произведению, творческая судьба многих ныне ведущих мастеров балета началась именно с «Чолпон».

С заглавной партии начала свою артистическую жизнь Бибисара Бейшеналиева, долгие годы исполняли эту роль Чолпон Джаманова, Сайнат Джокобаева и Рейна Чокоева, а теперь танцуют ее молодые Асымгуль Баетова и Айсулу Токомбаева.

Равхат Уразбаев, Борис Суслов, Уран Сарбагишев, Бактыбек Арунов — каждый по-своему, в зависимости от своей творческой индивидуальности, трактовали образ Нурдина.

Для Джумакалы Арсыгуловой, Сайнат Джокобаевой, Кульбубу Мадемиловой, Рейны Чокоевой и Светланы Молдобасановой крупной творческой вехой стала Айдай.

Замечательную, неповторимую исполнительницу этой партии Бибисару Бейшеналиеву знают благодаря спектаклю и фильму-балету зрители многих стран и континентов.

Все это дает нам право надеяться, что последующие поколения киргизских артистов упрочат славу балета «Чолпон», подхватят и разовьют те замечательные находки, те славные исполнительские традиции, которые были заложены их предшественниками.

И пусть еще ярче засияет «Чолпон», пусть балет станет поистине «утренней звездой», освещающей дальнейший успешный путь киргизского балета!

¹ Ашимов К. «Рождение киргизского кино», изд-во «Илим», Фрунзе, 1969, стр. 89.

² Там же, стр. 90.

³ «... фильмы «Салтанат», «Судьба поэта» или фильм-балет «Чолпон» поразительны по художественному совершенству. Блестящий фильм-балет по киргизской легенде «Чолпон» явился, пожалуй, кульминационным пунктом искусства всей недели и в кинематографическом и хореографическом отношениях».

Цит. по журналу «Советский экран», 1961, № 21, стр. 8.

Стремлением воплотить образ современника пронизана вся творческая жизнь каждого советского художника. В этом — знамение времени.

Показать внутренний мир современника, его героические дела, утвердить идеал красоты, величие советского человека — такая это почетная, но вместе с тем трудная и ответственная задача, стоящая перед деятелями советского искусства. Она стала особенно весомой в обстановке резко обострившейся идеологической борьбы между социализмом и империализмом, в борьбе против антикоммунизма.

Искусство художника в этой борьбе обретает полноту звучания, страстность, бескомпромиссность, убежденность в отстаивании идейных позиций, высокую гражданственность и патриотизм. Да и для самого художника встреча с современностью становится вторым рождением, раскрывающим новые горизонты его творчества. Замечательные актерские открытия произошли у Н. Черкасова («Все остается людям»), А. Коонен («Оптимистическая трагедия»), Н. Тимофеевой («Асель») именно при встрече с современником. Этот список блестящих актерских побед художников советского театра можно было бы многократно умножить.

И, может быть, невосполнимой утратой для нас остается то, что многие крупнейшие танцовщицы и танцовщики не встретились на своем творческом пути с образом современника, созвучного их большому таланту.

Да, удача в работе над образом современника редко посещала балетную сцену. Зрители не могли верить герою, даже облаченному и обозначенному всеми приметам своего времени, если он действовал ходульно, если он избитыми танцевальными приемами выражал свои мысли и чувства, старался сделать все «как в жизни», тем самым убивая на корню природу поэтического искусства балета. Нет, путь современника в хореографии не был легким. В каждом отдельном случае балетмейстеру, артисту, художнику приходилось решать качественно иные задачи, и они зачастую не могли убедительно показать психологию, внутренний мир человека. Благие намерения оставались тогда невыполненными.

Есть у Бейшеналиевой роль, стоящая особняком среди других, роль, которой отдано много труда и волнений, которую артистка называет «одной из любимых». Это романтическая Тао-Хоа — дочь своего народа в балете Р. Глиэра «Красный цветок»¹.

... В шумной суматохе морского порта, беспрестанном движении рабочих-кули и надсмотрщиков, полицейских и иностранных моряков с кокотками совсем неприметной выглядела хрупкая фигурка китайской девушки. Быстрый, чуть испуганный взгляд больших черных глаз, робкая, семенящая походка, чуть склоненная к плечу миниатюрная головка — во всем облике Тао-Хоа Бейшеналиевой ощущалось стремление казаться незаметной, ничем не выделяться из общей массы обитателей порта.

Ей совсем не хочется танцевать для знатного Босса, офицеров и их вульгарных дам. И только подчиняясь Ли шан-фу — своему хозяину, человеку, глубоко ненавистному ей, мучителю с повадками садиста и притворно-сладкой улыбкой, Тао-Хоа начинает свой танец — словно обессиленные, еле-еле движутся ее руки, скованно, равнодушно звучит ее танцевальный «голос».

Благородный поступок советских моряков, дружно разгрузивших вместе с рабочими-кули пришедший корабль, доброта и чуткость советского капитана поразили Тао-Хоа. Советские моряки показали ей, что все трудовые люди земли — братья, всегда готовы прийти на помощь брату-другу.

С какой радостью Тао-Хоа Бейшеналиевой танцует перед ними! Танец — ее жизнь, да и танцует сейчас она для самых близких и любимых людей. Вот почему теперь так доверчиво и светло смотрят на окружающих ее большие черные глаза, и вся она солнечная, радостная, словно озаренная каким-то внутренним пламенем.

В причудливом рисунке сплетаются длинные золотые наконечники, надетые на пальцы танцовщицы. В точеных позах, в остром рисунке танцевальных па, в неожиданных ракурсах головы, плеч, ног, в ласковом наклоне головы — во всем облике Тао-Хоа — радость от встречи с хорошими людьми, благодарность за их добрые дела, желание хоть чем-нибудь отблагодарить их.

Роль Тао-Хоа дала Бейшеналиевой возможность создать образ интересный, многогранный.

На протяжении всего спектакля зрители наблюдали развитие сложного и яркого характера китаянки: забитая, запуганная девушка становилась подлинной героиней, сознательно идущей на подвиг.

¹ Балет «Красный мак» («Красный цветок»), композитор Р. Глиэр, дирижер Р. Миронович, балетмейстер Л. Жуков, художник А. Арефьев. Постановка 1949 г.

Разрушая коварные планы заговорщиков, Тао-Хоа-Бейшеналиева своей смертью утверждала незыблемость дружбы и мира между всеми простыми людьми на земле.

Лирико-драматическое дарование танцовщицы, так ярко проявившееся в интерпретации таких масштабных партий, как Чолпон, Раймонда, Зарема, Одетта, в «Красном цветке» повернулось к нам иной гранью — в Тао-Хоа в полный голос зазвучали трагические ноты, особенно явственно они ощущались в знаменитом танце с чашей.

Прилагая большое усилие, словно подчиняясь гипнотизирующему взгляду Ли Шан-фу, делает балерина свой первый шаг. В ломком, напряженном рисунке движений рук, держащих чашу, в надломе всего тела ощущается огромная внутренняя борьба, страстное желание не покориться злой воле хозяина и бросить на землю чашу с отравленным питьем.

Второй, третий шаг — они, словно тяжелые капли, гулко падающие в ночной тиши на замерзшую землю, приковали внимание всех. Застыл в напряженном ожидании Босс и только методические щелчки стэка выдают его волнение. Словно черная тень, впиваясь напряженным взглядом, неотступно движется за маленькой беззащитной танцовщицей коварный Ли Шан-фу. Малейший шаг Тао-Хоа в сторону, и он, словно заволакивая, направляет ее опять к группе советских моряков.

С интересом наблюдают за танцем Тао-Хоа советский капитан и матросы. Что ж, обычаи страны святы для советских людей. И капитан с благодарностью принимает из рук юной китайки чашу.

Словно приступ иступления охватывает Тао-Хоа. Напряженная поступь мерного танца-монолога взрывается криком отчаяния, ужаса не допустить несчастья, предотвратить гибель ни в чем не повинного человека. Тао-Хоа выбивает чашу с отравленным питьем из рук советского капитана. Теперь ей не страшны никакие угрозы: Тао-Хоа Бейшеналиевой духовно прозрела. Смерть от пули Ли Шан-фу лишь утверждает величие подвига простой китайки, совершенного во имя счастья, будущего своего народа.

Образ Тао-Хоа вдохновенно, эмоционально интерпретированный молодой артисткой, находил горячий отклик в зале. И не только потому, что идеи интернационализма, дружбы между народами — существо всей жизни советских людей. На глазах у зрителя рождался сложный масштабный характер — своей Тао-Хоа артистка утверждала новый, очень нужный балетному искусству облик современника.

Спектакль «Красный цветок» в постановке киргизского театра имел долгий и заслуженный успех. Он стал школой артистического мастерства для многих киргизских танцовщиков и танцовщиц. Великолепный образ коварного авантюриста Ли Шан-фу вылепил Н. Ту-

гелов, с легкостью и изяществом, демонстрируя отличную классическую выучку, танцевал Сафарбек Кабеков виртуозный танец акробата и национально-орнаментальный танец с лентой.

Для молодого талантливого художника Анатолия Арефьева, всего лишь год назад начавшего самостоятельный путь в искусстве изящным оформлением оперы Верди «Травиата», балет «Красный цветок» стал новой значительной вехой в творчестве¹.

Убедительно, впечатляюще был изображен на сцене могучий корпус советского корабля, входящего в китайский порт. В живописном решении оформления, в костюмах, деталях быта, в предметах реквизита художник продемонстрировал знание архитектуры и живописи Китая, его пейзажа, национальных обычаев. Все это придавало спектаклю, исполненному поэзии и романтизма, реалистический характер.

И несмотря на некоторые просчеты постановщика, порою довольно существенные², «Красный цветок» был любим и зрителями и исполнителями.

¹ Арефьев Анатолий Васильевич, год рождения 1918, народный художник СССР (с 1967 года), главный художник Киргизского театра оперы и балета с 1949 года, создатель художественного оформления более 80 спектаклей и концертов, в том числе спектаклей в других оперно-балетных театрах Советского Союза. В числе их — постановки, удостоенные премий, почетных дипломов и других наград. Балет В. Власова «Асель» — третья премия на Всесоюзном конкурсе на лучшие оперные и балетные спектакли, посвященном 50-летию Советской власти: опера К. Молчанова «Неизвестный солдат» — ей присужден диплом первой степени на этом же конкурсе, опера И. Дзержинского «Тихий Дон», отмеченная премией фестиваля «Ленинградские зори» в честь 50-летия Советской власти. А. В. Арефьев — художник концерта в честь 40-летия Киргизской ССР, в честь 50-летия Октября и 100-летия со дня рождения В. И. Ленина.

Эскизы спектаклей, макеты декораций и т. д. Арефьева демонстрировались на многих выставках у нас в стране и за рубежом, в том числе на международных выставках в Вене 1955 года, в Лондоне 1961 года, в Париже 1961 года, в Бразилии 1962 года. Член Союза художников СССР с 1953 года, А. В. Арефьев награжден Орденом Ленина, орденами Красной Звезды и Красного Знамени, многими медалями. Крупный общественный деятель, А. В. Арефьев неоднократно избирался депутатом городского совета депутатов трудящихся и Верховного Совета Киргизской ССР. В 1967 году он избран кандидатом в члены ЦК Компартии Киргизии.

² «Не продуман режиссерски основной конфликт — поведение китайского народа, угнетенного и забытого в первом акте и восставшего в последнем. Не показаны моменты нарастания недовольства, возмущения, гнева, приводящие к вооруженной борьбе. Восстание поэтому воспринимается не как логическое разрешение социального конфликта, а как случайность. Между тем, сценический материал для последовательного нарастания волнения, для его сквозного действия в либретто есть».

Германов С. «Красный мак», «Советская Киргизия», 1950, 7 января.

Да, балет «Красный цветок», поставленный на сцене Киргизского театра, принес успех и радость его создателям. Но, к сожалению, таких работ на современную тему в труппе имелось не так уж много.

Трудные, мучительные поиски в воплощении героя наших дней характеризуют пути становления киргизского балета. Здесь они близко соприкасаются с аналогичными проблемами в киргизской литературе. Можно смело утверждать, что и для киргизского балета, как и для киргизской литературы, «прямолинейное изображение внутреннего мира положительных героев было «ахиллесовой пятой»¹.

Балеты о современниках, созданные киргизскими хореографами в 40—50-е годы, выглядели скорее своеобразными стартовыми площадками для взлета фантазии, разработки оригинальных решений хореографов будущего. И для актеров, за редким исключением, они также представляли собою предварительную разведку, пробу сил.

Еще в балете «Селькинчек» Бибисара встретилась с образом современницы на балетной сцене. Здесь именно прямолинейность определяла все дела, поступки, чувства ее героини. Да и больше вряд ли можно было требовать от одного из первых опытов создания национального спектакля при всем его безусловном значении для становления киргизского профессионального искусства танца.

Деятели киргизского балета стремились расширить фронт поисков, обращаясь к смежным областям художественного творчества, к постановке тем, вопросов, жизненно важных, волнующих современного зрителя.

Особое значение для киргизского балета имеет его взаимосвязь с литературой, ее влияние. Этот процесс идет сложными, опосредованными путями. Достижения и неудачи писателей республики некоторыми сторонами находят свое отражение и в практике национальной хореографии.

О жизни женщины Востока в прошлом и настоящем киргизские литераторы рассказывали в своих первых очерках, повестях, рассказах, романах. И в первом киргизской прозы — повести К. Баялинова «Аджар», в пьесе М. Токобаева «Кайгулуу Какей» («Несчастливая Какей»), в пьесах К. Джантошева «Алым и Мария» и «Карачач» («Черноволосая») и других говорилось о трудной судьбе киргизской женщины, об унижениях и горестях, выпавших на ее долю, о ее

¹ Бобулов К. «Пути развития реализма в киргизской прозе». Фрунзе, изд-во «Мектеп», 1969, стр. 70.

мечте о настоящем человеческом счастье¹. Великий Октябрь изменил не только экономику, политику республик Средней Азии, но и раскрепостил, освободил женщину. Теперь она — активный участник, строитель коммунистического общества.

В своих произведениях киргизские писатели обращают все большее внимание на тему духовного роста женщин, воспевают женщину—борца за социалистическое преобразование жизни. Этой теме посвящен сборник стихов одного из зачинателей киргизской письменной литературы, ныне народного поэта Киргизии, лауреата Государственной премии Киргизской ССР имени Токтогула Сатылганова Аалы Токомбаева, выпущенный в свет в 1929 год под названием «Зеркало женщины». Только за последнее десятилетие в киргизской литературе теме женщины посвящены такие значительные произведения, как «Батыйна» Т. Сыдыкбекова, «Джамия» и «Материнское поле» Ч. Айтматова, «Жылдызкан» Н. Байтемирова, «Моя судьба» К. Джантошева, «Дочь Атабека» Т. Абдумомунова, «Телегей» С. Омурбаева, «Ак Мёёр», «Упрямая красавица» С. Эралиева, «Ласточка» Ш. Бейшеналиева и другие.

Теме духовного роста киргизской женщины киргизский балет остается верен с неменьшей последовательностью, чем киргизские писатели. Авторы многих балетных и оперных сценариев, киргизские поэты, писатели, драматурги принесли молодому профессиональному искусству свою верность и любовь к теме, идеи и образы, саму жизнь киргизского народа, которую они отлично знали².

Этапные спектакли киргизского балета «Анар», «Чолпон» названы именами киргизской женщины и посвящены ей. Однако важно и другое. В каждом последующем балетном спектакле киргизская женщина-героиня перестает быть раз и навсегда данным характером — актриса и хореограф стремятся показать его в развитии. Создавая на сцене портрет гармонической личности, они пробуют вывести в балете подлинную героиню наших дней, обобщенный образ современника.

¹ 7 ноября 1924 г. вышла в свет первая киргизская газета «Эркин-Тоо», в которой были опубликованы произведения первых киргизских писателей. Этот день считается началом письменной киргизской литературы. Повесть К. Баялинова «Аджар» вышла в свет в 1926 г. Это первое реалистическое произведение киргизской прозы. Пьесы К. Джантошева «Алым и Мария», «Карачач» были написаны в 1928 г. В 1938 г. Киргизгосиздат выпустил в свет пьесу М. Токбаева «Кайгылуу Какей».

² Авторами либретто оперы «Патриоты» были А. Куттубаев и К. Маликов, оперы «Кокуль» О. Сарбагишев и В. Винников, оперы «Манас» А. Токомбаев, К. Маликов, «Ай-Чурек» Д. Турусбеков, К. Маликов, Д. Бокомбаев. Авторами либретто балета «Анар» были К. Эшмамбетов и Н. Холфин, балета «Селькинчек» К. Джантошев, балета «Чолпон» О. Сарбагишев и Л. Крамаревский и т. д.

Однако такой успех был достигнут далеко не сразу, о нем — речь впереди. Эти поиски тесно связаны с творчеством Бейшеналиевой.

Хореографические портреты, созданные артисткой наглядно демонстрируют эволюцию образа киргизской женщины в балете: в известной мере они могут стать зрительным аналогом происходящих процессов в киргизской литературе.

Задавленная гнетом феодально-родового быта, еще не смеющая принять самостоятельного решения и ждущая своего избавителя — джигита, как героя сказочных былин — такова Анар Бейшеналиевой в спектакле — первенце киргизской классической хореографии. Как близка эта Анар героиням первых повестей и рассказов киргизских писателей!

Волевая Сайра в балете «Весна в Ала-Тоо» и мужественная Чолпон, смело вступающая в борьбу за своего любимого и побеждающая — это героини нового типа, совсем не похожие на предшественниц. Своим мужеством, бесстрашием, настойчивостью они напоминают некоторых киргизок из романа Тугельбая Сыдыкбекова «Люди наших дней».

Так почему же не произошло открытия, почему же Сайра все-таки не стала любимой героиней артистки и зрителя? Почему же спектакль после менее чем десяти представлений больше не появился в репертуаре?

Авторы произведения задались целью показать один из эпизодов борьбы советского народа с басмачами. Надо ли говорить о важности этой темы, тем более, что события этого балета рассказывали о недавнем прошлом Киргизии, когда недобитые охвостья бай-манапских приспешников, поддерживаемые силами заокеанских толстосумов, пытались помешать победному шествию Советской власти по стране.

Драматически напряженный сюжет повествовал о событиях гражданской войны, о борьбе красноармейцев с басмачами, о том, как грозные события тех лет вовлекли и тесно связали с гражданской войной судьбу киргизской девушки Сайры и ее любимого, батрака Асана. Асан заводит бандитов в непроходимое ущелье, совершая подвиг во имя светлого будущего киргизского народа. Асану, Сайре, всему трудовому киргизскому народу приносит освобождение Красная Армия — с ее приходом в Ала-Тоо начинается настоящая весна¹.

Композиторы В. Власов и В. Фере, блестяще знающие киргизский музыкальный фольклор и много сделавшие для его разработки, создали интересную партитуру балета. Артисты горели желанием по-

¹ Балет «Весна в Ала-Тоо», композиторы В. Власов, В. Фере, либретто П. Абалимова, дирижер Р. Миронович, балетмейстеры В. Литвиненко, Н. Тугелов, художник А. Молдохматов. Постановка 1955 г.

казать на сцене современников, живших, правда, во времена несколько отдаленные от событий наших дней, но близких, памятных киргизскому зрителю. И все же спектакля не получилось.

Прежде всего потому, что тема, интересная сама по себе, еще не может служить гарантией успеха. Идеино-художественное содержание произведения и выразительные средства, использованные при его воплощении, не составили здесь гармонического единства, скорее, сценические приемы, танцевальный «язык» дискредитировали важную тему.

Стремление постановщика передать все перипетии сюжета, ставшего в окончательной редакции остродетективным, рассказать о происходящем буквально, желание оправдать многие несообразности либретто, словом, сделать «все как в жизни» — все это с самого начала обрекло постановку на неудачу. К тому же, за исключением некоторых частных, как, например, колоритных плясок басмачей, танцевальный «словарь» исполнителей был ограничен уже известными движениями классики или просто бытовыми приемами, более уместными в драматическом театре... Уставшие герои взбирались по выступам гор и, оставшись вдвоем, обязательно танцевали, объясняясь в любви друг другу. Затем изобличали изменника, бросались в погоню, окружали басмачей и по этому поводу снова танцевали, танцевали.

И героине Бейшеналиевой, киргизской девушке Сайре, ничего не оставалось другого, как пытаться преодолевать препятствия, созданные ей драматургом. Она «мечтала о своем будущем» и при появлении басмачей «в страхе убегала», была в отчаянии от необходимости выйти замуж за сына бая, «восхищалась стойкостью красного командира Бугрова», которого истязали басмачи. Затем она помогала освободить «из ямы пленника» и вместе с ним стремилась попасть в красноармейский отряд. Сайра участвовала в четырех картинах из шести, но характер, «заявленный» в начале спектакля, не развивался, не обогащался, поскольку не оказалось «в руках» исполнительницы достаточного количества танцевально-драматургического материала для того, чтобы показать правду чувств юной киргизской девушки.

Надо ли говорить о том, что такая постановка не принесла творческого удовлетворения и самой артистке? И это тем более досадно, так как неудача спектакля в какой-то мере приостановила разработку киргизскими хореографами современной темы, чем значительно обеднила творческую жизнь многих актеров киргизского балета.

Годом раньше Киргизский театр поставил еще один балет на современную тему. Балет В. Юровского «Под небом Италии» рассказывал о борьбе итальянских трудящихся за мир, за свободу, за свои

права и независимость¹. Пламенное воззвание Венского конгресса народов в защиту мира: «Народы хотят жить в мире. Война ненавистна всем народам» — стало идейной основой балета, определило его героический пафос. Авторы стремились воплотить здесь идеи интернационализма, дружбы и солидарности народов, так смело заявленные в первенце советского балетного театра «Красном маке» («Красном цветке») Р. Глиэра.

Стремясь расширить диапазон действия героев, показать на балетной сцене «живых», достоверных людей, создатели балета наделили их характеры разнообразными чертами. Мужественный Валентино, руководитель итальянских рабочих, смелая, решительная, неподкупная продавщица газет Лючия (вспомним, как она, не колеблясь ни одной минуты, отшвыривает пачку денег, отказываясь танцевать для американских «гостей»), честный, но все еще сомневающийся в своих действиях итальянский парень Джузеппе, наивно верящий в «добропорядочность» предпринимателей, и народ, бушующий, гневный, остро воспринимающий все происходящее, сбрасывающий американские танки и оружие в воду, — поистине широчайшая картина жизни открывала перед постановщиками богатейшие возможности. Но и здесь интересно заявленная тема не нашла своего полноценного художественного решения. Тому помешали разные причины как общего порядка, так и непосредственно связанные с воплощением произведения на киргизской сцене.

И здесь танец не служил средством раскрытия основной идеи, а зачастую появлялся «по поводу», благодаря внешним поводам, не будучи глубоко мотивированным всем ходом развития действия. Очевидно, и музыкально-драматургический материал, построенный на основе итальянских народных мелодий, только в некоторых фрагментах достигал цели, поставленной авторами перед собою. Это и дало возможность предъявить композитору упреки в том, что «...он далеко не в полной мере раскрывает в музыке идею произведения, не создает яркие, запоминающиеся мелодии, выражающие и обогащающие ритмические и мелодические обороты итальянской народной музыки, ее яркую самобытность»².

К тому же драматургия балета оказалась загруженной побочными персонажами (фигура матери Валентино, Чинти — владелец рыболовных предприятий и пр.), которые мало или совсем не влияли на раскрытие основной идеи произведения.

¹ Балет «Под небом Италии», композитор В. Юровский, программа Р. Захарова, дирижер Р. Миронович, балетмейстер И. Ковтунов, художник А. Молдахматов. Постановка 1954 г.

² Карпов И. «Под небом Италии», «Советская Киргизия», 1954, 26 марта.

Все это обязывало постановщика творчески подойти к предложенному материалу, переосмыслить некоторые сценические ситуации, попытаться найти свое, оригинальное решение.

Но этого не случилось. Рецензент спектакля точно указал на главный недостаток: «В постановке балета «Под небом Италии» есть отдельные удачные танцы, но нет, к сожалению, сквозной и тематически развитой танцевальной линии. Мало в танцах национального итальянского колорита, темперамента»¹.

Но балет «Под небом Италии» пользовался определенным успехом. В этом сказалось не только то, что постановка отвечала желаниям зрителей увидеть на сцене своих современников, не только горячее сочувствие борьбе итальянских трудящихся за свои права. Большое значение здесь имело удачное исполнение многими артистами своих ролей; каждый участник спектакля использовал малейшие драматургически-танцевальные возможности, предоставленные ему хореографом, для того чтобы создать интересный запоминающийся образ. Р. Самгина в роли дочери торговца и М. Эсамбаев (Боб) в маленьком фрагменте нарисовали яркую картину духовной нищеты и морального распада богатых итальянских буржуа. С. Кабеков (Валентино) нашел яркие, интересные детали для характеристики мужественного, сильного итальянского рабочего-революционера, твердо уверенного в правоте своего дела. Но в первую очередь сценическая жизнь этого спектакля определялась выступлением Бибисары в роли Лючии. Для Бибисары наибольший интерес представляли те эпизоды спектакля, в которых ощущалось мощное кипение человеческих страстей, где ее Лючия волею народных масс становилась бунтовщиком, вожакom, ведущим людей на борьбу. Так, в сцене у ворот тюрьмы, куда были заключены Валентино, Джузеппе и забастовщики-докеры, отказавшиеся выгружать американское оружие, Лючия Бейшеналиевой становится тем самым центром, вокруг которого бушует огонь всеобщего возмущения.

Глубокой печалью овеян весь облик девушки в начале этой картины. Женские фигуры в черном бесшумно собираются у ворот тюрьмы, в которой заключены их родные. Их робкие, просительные жесты обращены к неумолимому офицеру. Покорно выслушивают они призыв священника во всем уповать на бога. Лючия не может смириться с тем, что невинные люди обречены на страдание. Она начинает свой монолог с недоуменно-вопросительных пластических интонаций, но вот ее «голос» крепнет, в нем все сильнее слышны ноты протеста. Все увереннее, все смелее становится ее призыв не допустить произвола, и женщины поддерживают Лючию.

¹ Карпов И. «Под небом Италии», «Советская Киргизия», 1954, 26 марта.

Артистка стремилась решить эту сцену средствами танца; широко используя выразительный жест, также танцевальный в своей основе. Именно это безудержное желание танцевать партию Лючии, раскрывать характер приемами своего искусства выделяло Бейшеналиеву среди других участников спектакля.

«По-настоящему, в чистом балетном стиле, от начала до конца спектакля,— указывал рецензент,— ведет игру народная артистка Киргизской ССР В. Бейшеналиева (Лючия). Врожденная благородная пластичность ее движений, увеличенная мастерством и осмысленной, одухотворенной игрой, глубоким проникновением в образ — все это вместе взятое неизменно очаровывает зрителей. Весь комплекс своих танцевальных фраз, рисунков, шагов артистка строит, исходя из традиций классического балета, обогащая их национальными хореографическими приемами»¹.

И все же балет «Под небом Италии» так и не укрепился в репертуаре театра. Работа над ним, безусловно, была для коллектива еще одним шагом на пути к утверждению на сцене современной темы. Но с течением времени пороки постановки становились все заметнее: они усугубились «прозаизмами» в решении большинства эпизодов спектакля и его героев. И это укоротило сценическую жизнь произведения. А жаль, талантливая артистка продемонстрировала здесь целенаправленную попытку создать большой и сложный характер современницы.

После неудач, постигших киргизский балет в работе над «Весной в Ала-Тоо» и «Под небом Италии», труппа долгое время почти не обращалась к современной теме. Исключением в этом более чем десятилетнем периоде стало сочинение композитора Кара Караева «Гропою грома», в котором Бейшеналиева не участвовала.

Нельзя сказать, что киргизские хореографы не стремились к воплощению на сцене современной темы. Нет, наоборот, эти поиски шли. В частности, за этот период было сочинено немало сценарных планов, но далеко не всегда они оказывались полноценными в идейно-художественном отношении. Так, герой балетного либретто «Кэрец и Джапар» совершал различные героические дела², он побеждал тигра, напавшего на аул. Затем герой, «совсем как в жизни», пил кумыс, плакал и прочее, что должно было придать его действиям достоверность.

¹ Карпов И. «Под небом Италии», «Советская Киргизия», 1954, 26 марта.

² Госархив Кирг. ССР, ф. 1063, оп. 10, ед. 199, на 69 листах. Либретто балета «Кэрец и Джапар» в трех актах, 12 картинах.

В другом либретто оказывался непонятным смысл происходящего¹. Авторы идеализировали ханство, построение сюжета было подражательным, поступки главных героев неоправданны. «...образы даны в одном измерении, — отмечали участники обсуждения либретто «Близнецы», — плакатны, не понятен социальный смысл этой сказки, ее идейное содержание»². К тому же сценарный план предполагал в спектакле танцы дивертисментного характера и пантомиму, действенному же танцу места почти не уделялось.

Не лучше обстояло дело в тех случаях, когда актеры обращались к темам современности. Действующие лица этих произведений танцевали, например, на Выставке достижений народного хозяйства и, добившись там признания, возвращались домой, как в либретто балета «Признание»³. Однако его отличала наивность содержания и слабо разработанная драматургия. Благородное желание автора в этом балете обратиться «к экспериментаторской работе по созданию национального народного танца, который мог бы быть перенесен в быт, праздники народа...»⁴ по существу оставалось лишь благородным желанием.

Создатели либретто пытались механически перенести законы драматического театра на балетную сцену. И танец, лишенный главного своего назначения — раскрывать идею произведения, его образный строй, характеры героев, — выглядел большей частью неуместным, мешающим развитию действия спектакля. И тут ничто не могло помочь — ни достоверные костюмы, ни точное воспроизведение реальной обстановки, окружающей героев. Вот действующие лица балета «Сады цветут», посвященного жизни киргизских колхозников, сажали сады, строили плотину, которую затем прорывали паводковые воды и т. д. и т. п.⁵. Но, как прав был композитор В. Фере, писавший о музыке сочинения: «В самом деле, можно ли создать теплую, наполненную живым человеческим чувством музыку в таких эпизодах, как разглядывание карты, выкапывание деревьев, таскание носилок, катание гачек с землей и т. д.»⁶.

¹ Либретто балета «Близнецы» в двух действиях, 6 картинах, с прологом и эпилогом, авторы В. Козлов, К. Эшмамбетов. Госархив Кирг. ССР, ф. 1603, оп. 10, ед. 114, листы 34, 38.

² Госархив Кирг. ССР, ф. 1603, оп. 10, ед. 106, листы 84, 85. Протокол заседания худсовета по делам искусств при Совмине Кирг. ССР от 7 августа 1948 г.

³ Госархив Кирг. ССР, ф. 1603, оп. 10, ед. 195, на 185 листах. Либретто балета «Признание». Автор Свистунов А. А.

⁴ Вступление к либретто балета «Признание». Госархив Кирг. ССР, ф. 1603, оп. 10, ед. 195.

⁵ Госархив Кирг. ССР, ф. 1603, оп. 10, ед. 150, на 258 листах. Либретто балета «Сады цветут», муз. Дм. Покрасса, либретто Н. Холфина.

⁶ Обсуждение либретто «Сады цветут».

Менее всего мы хотим упрекнуть авторов этих произведений в намерении исказить действительность. Наоборот, их попытки — живое свидетельство напряженного труда, желания создать полнокровный образ современника, раскрыть его духовный мир, показать его в труде, в радости, печали. Их беда, а не вина, что эти поиски не имели успеха.

В киргизском балете происходил процесс, аналогичный этапу становления киргизской прозы ранних лет, существо которого верно определил Ч. Айтматов: «Некоторые писатели и критики до сих пор слишком преувеличивают значение фольклорных традиций для молодых литератур. Первые прозаические книги у нас в Киргизии несли явные черты фольклора: сказочные сюжеты, герои — олицетворение добродетели или зла, гиперболизм образов, статичность характеров (подчеркнуто нами. — Р. У.). Это было естественно в те годы, но зрелый реализм требует иного»¹.

Отлично сказано! В своем развитии прошел этот этап и киргизский балет, ни зрителей, ни самих артистов теперь уже не может удовлетворить прямолинейное решение современной темы, примитивизм характеров, банальность художественного решения спектакля.

В страстной статье, посвященной творческому состоянию дел в балетной группе своего театра, Бибисара с горечью писала: «...неужели мы так никогда и не попытаемся поставить новый, на темы современности, советский балет и новыми современными художественными средствами? Неужели мы так и обречены до конца дней своих танцевать волшебниц и принцесс?»².

Но встреча с героем наших дней состоялась! Она была закономерна в свете той громадной работы, которую проводили деятели искусства в связи с подготовкой к празднованию 50-летия Советской власти и 40-летия Киргизской ССР и ее Коммунистической партии. Знаменательный юбилей в жизни всего человечества — 100-летие со дня рождения В. И. Ленина — обязывал к созданию новых масштабных полотен, произведений искусства, рассказывающих о жизни советского народа, о замечательном советском человеке, о воплощении ленинских идей в строительстве коммунистического общества.

Именно за последние пять-шесть лет Киргизский театр в соответствии с избранной им репертуарной политикой взял курс на со-

¹ Айтматов Ч. «Ответственность перед будущим». «Вопросы литературы», 1967, № 9, стр. 81.

² Бейшеналиева Б. «Да, равнодушие несовместимо с творчеством». «Советская Киргизия», 1964, 30 мая.

здание произведений о наших днях, произведений, поднимающих общественно-значимые проблемы¹.

Оперы «Оптимистическая трагедия» А. Холминова, впервые в стране осуществленная Киргизским оперным театром, «Ромео, Джульетта и тьма» и «Неизвестный солдат» К. Молчанова свидетельствовали о качественно новых явлениях в киргизском музыкальном искусстве.

Вместе с тем коллектив обращается к классическому оперно-балетному репертуару. Если постановками опер В. Власова, А. Малдыбаева, В. Фере «Манас» и М. Абдраева «Олджобай и Кишимджан» театр продолжает линию становления киргизской профессиональной оперной культуры, то в «Отелло» Верди выразилось его стремление овладеть высотами мирового музыкального искусства.

Именно в эти годы на киргизской сцене появляются классически прекрасная «Шопениана», новая редакция «Лебединого озера», «Дон-Кихот», а также во многом удачная постановка комедии-балета «Куй-ручук» К. Молдобасанова, Г. Окунева, балеты «Барышня и Хулиган» Д. Шостаковича, «Дон-Жуан» Л. Фейгина и др.²

В канун празднования 50-летия Великого Октября Киргизский театр показал свою новую работу — балет В. Власова «Асель». Герои чудесной повести Ч. Айтматова «Тополек мой в красной косынке» обрели вполне самостоятельную жизнь на балетной сцене.

В творчестве Ч. Айтматова художественный психологизм поднят на новую ступень своего развития. «Действуя резцом скульптора, он ваяет психологический портрет, — отмечает исследователь, — и, наоборот, действуя скальпелем хирурга, создает пластический образ»³. Но не только умение создать пластический образ привлекло авторов балета к этому произведению. Замечательный киргизский писатель создал в своих повестях галерею ярких, истинно национальных женских характеров. Вспомним знаменитую «Джамилу», переведенную на французский язык Луи Арагоном и названную им «самой прекрасной повестью о любви», «Материнское поле», «Первый учитель», «Верблюжий глаз», «Прощай, Гульсары». Они привлекли внимание деятелей кино и театра. именно своим интересом к внутреннему миру человека.

¹ Мы имеем в виду период творческой жизни Киргизского театра оперы и балета, начиная с 1965 г.

² Опера «Неизвестный солдат» К. Молчанова в постановке Киргизского театра удостоена диплома I степени на Всесоюзном конкурсе на лучшие оперы и балетные спектакли, посвященные 50-летию Советской власти.

Рецензии на оперно-балетные спектакли были помещены, в частности, в газетах и журналах: «Правда», «Ленинградская правда», «Смена», «Советская культура», «Литературная газета», «Советская Киргизия» и др.

³ Х л ы п е н к о Г. «Герой думает», «Литературный Киргизстан», 1969, № 4, стр. 119.

По праву можно назвать Чингиза Айтматова «певцом женской души». «Образы женщин,— как верно указывает исследователь,— благодаря глубокому постижению национальных народных качеств, благодаря тому, что в них отразился новый тип национального характера, воспитанного социалистическим строем, стали близки людям самых различных национальностей, получили широкое интернациональное звучание»¹.

Премьера «Асели»² стала праздником для всех любителей хореографии, она знаменовала собой качественно новый этап развития национального балета.

Спектакль привлек внимание серьезностью поставленных в нем проблем. Вспомним, что «в творчестве Ч. Айтматова вообще резко выражен интерес к нравственной проблематике, духовному миру современного человека»³.

Вопросы моральной чистоты советского человека, ответственности за свои поступки стали главными при сценическом воплощении балета постановщиком У. Сарбагишевым, художником А. Арефьевым, дирижером К. Молдобасановым, артистами Б. Бейшеналиевой, С. Молдобасановой, Б. Аруновым и всеми остальными.

«Асель» — убедительное подтверждение возможности успешного решения современной темы «поэтическим языком танца». Скажем сразу, что по ходу действия аплодисменты вспыхивают редко: настолько напряжен «пульс» происходящего, где нет места броским эффектам, сказочным превращениям, выигрышным танцевальным номерам. Зрители сами участвуют в познании «души человеческой», судят поступки героев, а последние обращаются к тем, кто находится в зрительном зале, вызывая серьезные раздумья о долге, честности, душевной смелости и прямоте.

С образом Асель Бейшеналиева встретила уже будучи зрелым мастером. Ее героиня — большой и сложный хореографический образ. Душевно чистая, прямая, смелая, Асель и от окружающих требует того же.

Асель Бейшеналиевой видна сразу в картине на берегу озера, когда хрупкая фигурка девушки в красной косынке то мелькнет среди подруг, то опять смешается в общем хороводе веселья. Но приметил

¹ Садыков А. «Национальное и интернациональное в художественном характере». «Литературный Киргизстан», 1969, № 3, стр. 100.

² Балет «Асель», композитор В. Власов, либретто Б. Халиулова, Н. Харитопова на сюжет повести «Тополек мой в красной косынке» Ч. Айтматова, дирижер К. Молдобасанов, балетмейстер У. Сарбагишев, художник А. Арефьев. Постановка 1967 г.

³ Тимофеева В. «Каков же он, герой современной литературы?». «Звезда», 1963, № 11, стр. 193.

ее Ильяс. И она поллюбила шофера по-настоящему, неоглядно и, быть может, на всю жизнь.

Бережно, словно боясь вспугнуть ее неловким движением, прикасается Ильяс к плечу Асели.

В сдержанных, мерно покачивающихся шагах начала адажио ощутимо трепетное волнение, охватившее влюбленных, биение чувств, переполнивших их сердца.

Робко звучащая мелодия, появляющаяся на арпеджированных ходах в басу, растет, становится шире, распевайней, в фортепианном соло обретает мощь, полнозвучность.

Этот самозабвенный порыв, кульминационная точка дуэта героев выливается в признание Ильяса, выраженное в его полетной вариации, широкой, вольной; огромная радость словно подхватила его и понесла на могучих крыльях.

Этот эмоциональный танец Ильяса, в котором раскрылось его отношение к Асели, важен для нас потому, что героиня Бейшеналиевой воспринимается нами и через отношение юноши к ней. Вспомним, что балет построен в форме воспоминаний героев, и встреча Ильяса и Асели — это «зримые мысли вслух» Ильяса.

Взволнованно и тепло «звучит» ответная вариация Асели. Девушка любит юношу нежно, самоотверженно, хотя еще немного стесняется своего чувства, но она вся в нем, беззащитная и прекрасная, озаренная его удивительным светом.

Совсем не слышен, беззвучен ее танец на фоне солирующих первых скрипок в сочетании с басом пиццикат. Он прост, безыскусен, отлично подчеркивает черты характера киргизской девушки. Характерен финал ее танца — словно покончив с сомнениями и преодолев смущение, Асель доверчиво опускает голову на плечо любимого.

Друзья Ильяса, веселые парни-шоферы, тепло принимают ее в свою дружную семью. Они же встают и на её защиту, когда Ильяс — ее вера и любовь — проявил малодушие. Не нашел Ильяс в себе сил признаться Асели во всем «...все откладывал разговор на завтра, на следующий раз, да так и не сумел сделать того, что обязан был выполнить ради нее...».

Подлинностью чувств, драматической страстностью отличается характер Асели у Бейшеналиевой. Кульминацией развития образа у нее стал второй акт — акт воспоминаний Асели.

В тревожном ожидании, преодолевая порывы холодного ветра, ждет мужа Асель, вглядываясь в темноту ненастной ночи. Где-то там, в горах, где разбушевавшаяся снежная стихия занесла дороги, — ее Ильяс. Его товарищи находят сбитого машиной человека на дороге: шофер, совершивший «наезд» скрылся, не оказав пострадавшему помощи.

Предчувствуя беду, замерла на дороге Асель. А вот и Ильяс, испуганный, пытающийся скрыть за показной грубостью свое душевное волнение.

«Неужели ты мог так поступить?» — требует от него ответа Асель. Строго, осуждающе смотрят на него товарищи. И словно в припадке ярости, исступления шофер отталкивает от себя Асель, отвергает товарищей, уходит к другой женщине — к Кадиче.

Еще не до конца осознав того, что случилось, застыла на месте Асель-Бейшеналиева. А затем стремительные, стелющиеся жете Асели, и такое от этого ощущение, будто отчаяние не дает ей остановиться, а все гонит и гонит ее по сцене. Но вот «крик» неожиданно обрывается долгим, щемящим, как звук лопнувшей струны, всплеском рук.

Мучительное решение оскорбленная женщина принимает сразу и бесповоротно — затаив в сердце горе, она с маленьким сыном уходит из дома.

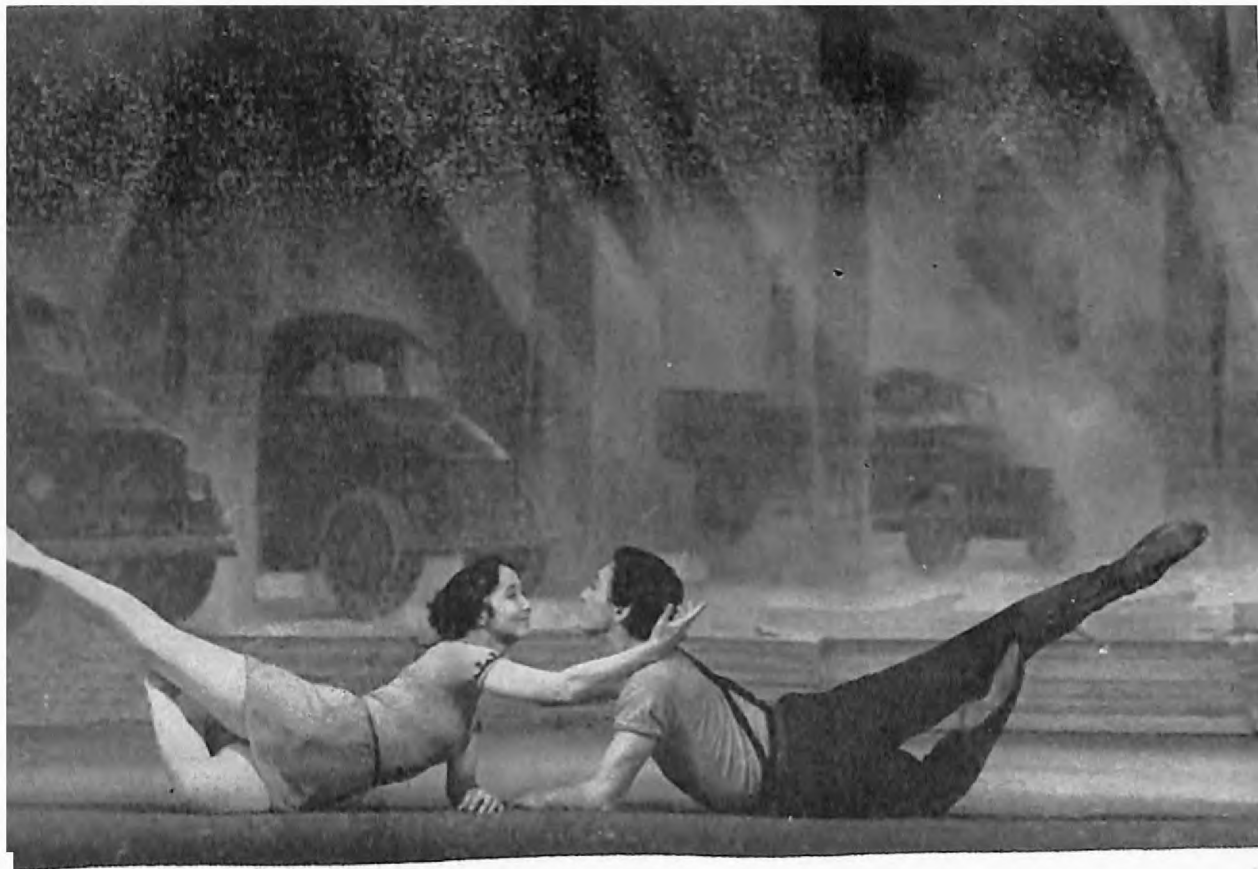
Хрупкая, по-моцартовски легкая, изящная Асель Бейшеналиевой в этой сцене демонстрирует трагедийную, поистине бетховенскую мощь своих чувств. Ее мужество и бескомпромиссность — это новые черты в характере киргизской женщины, воспитанной социалистическим строем.

Трудными дорогами горя пройдет такая Асель, прежде чем встретит свое простое человеческое счастье.

Да, с подобным образом артистка до постановки балета «Асель» не встречалась — киргизская женщина, наша современница, мысли и чувства которой понятны всем, человек высоких нравственных принципов.

Впрочем, и для творчества коллег Бейшеналиевой балет «Асель» стал большим художественным событием. В партии Ильяса на премьере выступал танцовщик Бактыбек Арунов. Молодой артист к тому времени имел в своем репертуаре ряд ответственных партий в классических балетах, но только балет Власова по-настоящему раскрыл его дарование. Актер столкнулся с необходимостью углубленной работы над образом, с лепкой человеческого характера, столь знакомого по повести и столь же трудного в воплощении средствами танцевального искусства.

Ильяс-Арунов — видный парень, немного самовлюбленный и самонадеянный. Он легко, бесшабашно, словно бравируя своим умением и силой, взлетает в сложнейших прыжках — кажется, что из него бьет фонтан неумной энергии, и сдержать его невозможно. Любовь к Асели преображает его, и Ильяс становится мягче, внимательнее к окружающим его людям. Освободившись от напускной бравады, бесшабашности, он оказался простым хорошим парнем, полюбившим, пожалуй, по-настоящему впервые.



АСЕЛЬ, «Асель» В. Власова (Ильяс—Б. Алимбаев).

Уран Сарбагишев в партии Байтемира сумел представить нам человека нелегкой судьбы, прошедшего трудные жизненные испытания. По существу Байтемиру в балете отдан последний двадцатипятиминутный акт — это его характеристика-исповедь. И хотя здесь Байтемир много страдает, танцовщик менее всего стремится вызвать у зрителя жалость.

Байтемир Сарбагишева — мужественный, сильный человек, который преодолел не только собственное горе, но и помог возвратиться к жизни Асели, для нее и ее сына Самата он — опора и верный друг.

Хотя балет «Асель» построен в форме воспоминаний трех главных героев — Асель, Ильяса и Байтемира, на наш взгляд, большое значение в нем имеет образ Кадичи. Женщина нелегкой судьбы, не сумевшая найти в жизни свое счастье, Кадича встает на жизненном пути Ильяса и Асель. Светлана Молдобасанова рисует ее веселой, энергичной, умеющей ответить на любую, пусть даже по-шоферски крепкую, шутку. И хотя иногда сценические ситуации невольно заставляют Кадичу выступать в роли «соблазнительницы» Ильяса, балерина старается убедить в чистоте и искренности чувств своей героини.

Балет «Асель» прочно вошел в репертуар Киргизского театра, он помог найти себя уже новому поколению исполнителей. В партии Асели мы видим теперь Рейну Чокоеву и Айсулу Токомбаеву, Ильяса — Берика Алимбаева и Урана Сарбагишева, Кадичи — Асымгуль Баеву.

Премьера балета «Асель» открыла нам и нового киргизского хореографа Урана Сарбагишева. Воспитанник Ленинградского академического хореографического училища имени А. Я. Вагановой, ведущий классический танцовщик Киргизского театра, он не прекращая исполнительской деятельности, стал пробовать свои силы и в балетмейстерской работе. Первой его работой стала композиция, осуществленная на яркую, колоритную музыку композиторов Абдыласа Малдыбаева и Мукаша Абдраева. Получился большой, массовый хореографический номер «В горах Ала-Тоо», решенный на едином дыхании, захватывающий искрометным темпом движений и законченностью трактовки. Танец «В горах Ала-Тоо» был показан в Москве, Ленинграде, он прочно вошел в репертуар театра и ансамбля танца Киргизской ССР. В балете «Асель» Уран Сарбагишев достиг несомненных успехов. И в первую очередь потому, что созданный им образ современника был достоверен и убедителен. Четко прорисованные, данные в развитии характеры рождают у зрителей веру в реальность происходящих событий. Друзья Ильяса, шофера автобазы, действительно впервые появившиеся на балетной сцене — каждый со своим характером, со своим отношением к людям, к жизни. Вспомним характерную сценку, когда ребята, проводив Ильяса и Асель, остаются одни. И вот

возникает шуточный розыгрыш — парни, собравшись в тесную группу, укачивают воображаемого ребенка, как бы говоря о том, что теперь Ильяс «погиб» для веселой, свободной холостяцкой жизни; они настолько увлеклись, что не сразу заметили, как один из них, стоя в отдалении, действительно размышлял о семейном счастье.

Этот маленький эпизод вносит в спектакль особую атмосферу тепла, симпатии к этим непривычным на балетной сцене персонажам и точно характеризует с виду грубоватых, но отзывчивых и добрых людей.

В балете «Асель» четко ощущается его национальный характер — ясно, что действие происходит в Киргизии. Это нашло свое яркое выражение в хореографии.

Танцевальный язык «Асели» — своеобразный синтез образцов лексики балетной классики и элементов киргизской пластики, казалось бы, простейших, почти по-бытовому достоверных движений.

Герои «Асели» живут и действуют в танце, танец — средство образной характеристики каждого персонажа.

Конечно, не все удалось хореографу в его первой работе. Не найден еще образный рисунок танца в сцене возвращения солдат с фронта. В начале картины «Разрушенный дом Байтемира» — пепелище, необходима более образная пластическая композиция плача по погибшим родным Байтемира.

И все-таки главного молодой балетмейстер достиг. Герои его балета «Асель» живут на сцене, их поступки волнуют зрителей, вызывают сочувствие, боль, досаду, радость, словом, никого не оставляют безучастным.

«Невозможно сравнивать балет Олега Виноградова и балет Урана Сарбагишева, — пишет искусствовед Л. Авдеева¹. — Они не просто не похожи, они полны в своих режиссерско-балетмейстерских конструкциях. Балет Виноградова заставляет зрителя собраться и мыслить, мыслить, сейчас, здесь, в зрительном зале, решать сложнейшие психологические теоремы, расшифровывать сложнейший язык танца — символа чувствований героев. Балет Сарбагишева входит в сознание живой эмоцией движений»². (Разрядка наша. — Р. У.).

¹ Искусствовед имеет в виду два спектакля балета «Асель», осуществленные в Москве и Фрунзе. В. Власов. «Асель», балетмейстер-постановщик О. Виноградов, дирижер А. Жюрайтис, художник В. Левенталь, постановка 1967 г., ГАБТ СССР, Москва.

Рецензируемый спектакль Киргизского театра оперы и балета, балетмейстер-постановщик У. Сарбагишев, постановка 1967 г.

² Авдеева Л. «Тридцать шестой язык», «Правда Востока», 1969, 14 сентября.

Важно еще отметить и следующее. Постановщик балета «Асель» в Киргизском театре стремился обосновать логику действия, событийность происходящего, обосновать поступки героев. Нет, миру чувств героев в киргизской «Асели» отведено главное место, но они не замкнулись только в своих переживаниях. Причиной конфликта между Ильясом и Аселью явилась не ревность. Ильяс, совершивший «наезд» на человека и оставивший его без помощи, совершил, по мнению Асели, нравственное преступление, а оттолкнув от себя жену и друзей, углубил трещину в их отношениях настолько, что возврат к прежнему стал невозможен.

И общественное и личное тесным клубком переплелось для Асели в проступке Ильаса, что совершенно иначе раскрывает ту правду нового характера Асели, которую так ярко, талантливо воссоздает на сцене актриса. Асель Бейшеналиевой, говоря словами писателя, воплощает в себе «нравственную и гражданскую сущность советского человека».

Мы уже указывали на взаимовлияние киргизской литературы и киргизской профессиональной хореографии. Хочется подчеркнуть еще одну особенность нового национального спектакля. Сюжет в «Асели» движется, с одной стороны, внешними событиями, а с другой — внутренними, психологическими переживаниями героев. В этом сочетании внешних действий с внутренним раскрытием мира человека явно ощутимо благотворное влияние тенденции киргизской литературы к усложнению структуры сюжета введением в него психологической сюжетной линии, тенденции, возобладавшей в национальной прозе за последнее время.

«Я занимаюсь прозой, сугубо прозой, — писал Чингиз Айтматов. Проза и балет так далеки друг от друга, что я как автор инсценируемой повести испытываю чувство, точно бы 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?»¹

Нет, герои замечательного писателя не поблекли на балетной сцене. Здесь они обрели новую жизнь, любовь зрителя. В этом — огромная заслуга талантливых артистов. И снова вспоминается весь спектакль и его эпилог. В тяжелом раздумье застыли Ильяс, Асель и Байтемир. Каждый из них как бы заново видит прошедшее, пытается разобраться в своих поступках. Заметалась, забилась в поисках правильного решения Асель. Она верит Ильясу, но слишком многое встало между ними. И зритель, замерев, ждет конца ее мучительных раздумий. Вот на какое-то мгновение порывистые руки Асель, как бы сде-

¹ Программой к спектаклю «Асель».

лав окончательный выбор, рванулись к Ильясу. Но нет, сейчас ей более дорог неприметный и сдержанный Байтемир, ставший не только верным другом в жизни, но и настоящим отцом ее сыну.

Асель Бейшеналиевой настолько убедительна в правильности своего решения, что симпатии наши полностью на стороне артистки. Когда-то она говорила, что ей хочется исполнить роль так, чтобы зритель, кем бы он ни был, сразу понял душу киргизской девушки из народа.

Сбылась мечта балерины — ее Асель стала ярким, самобытным характером, близкой и понятной нам!

Балет «Асель» в постановке Киргизского театра оперы и балета получил заслуженное признание, удостоен премий. На Всесоюзном конкурсе на лучшие оперные и балетные спектакли, посвященном 50-летию Советской власти, балет «Асель» получил третью премию. ЦК ВЛКСМ наградил киргизскую «Асель» премией, а постановщика спектакля и ведущих исполнителей Бибисару Бейшеналиеву, Бактыбека Арунова и других — памятными подарками.

В юбилейный памятный год 100-летия со дня рождения В. И. Ленина Бибисаре Бейшеналиевой за исполнение роли Асель в одноименном балете была присуждена Государственная премия Киргизской ССР имени Токтогула.

В этом акте — одновременно и признание успеха всего киргизского хореографического искусства, его поступательного движения вперед.

Киргизский балет... Раньше такое сочетание слов могло бы вызвать ироническую улыбку у снобов от искусства. Теперь, когда он обрел подлинную зрелость, а его артисты демонстрируют высокий уровень профессионального мастерства, о национальном искусстве танца можно говорить как о живом свидетельстве необычайного расцвета духовной жизни народа, обретшего свободу благодаря победе Великого Октября.

Полемизируя с одним из зарубежных скептиков, не понимающих истинной причины столь небывалого роста в Советском Союзе национальных культур, туркменский писатель Беки Сейтаков говорил: «Конечно, трудно кое-кому понять, что бывшие батраки и грузчики, скотоводы и хлопкоробы сейчас пишут книги, выступают в театре. Для этого ведь надо понять все величие Октября, что некоторым за рубежом ох, как трудно! Понять, что революция, совершив коренной поворот в истории человечества, наряду с другими громадными задачами решила и такую, как создание советской творческой интеллигенции,— задачу очень нелегкую»¹.

Подчеркнем, задачу гигантски трудную! Царское правительство оставило после себя нищую, разоренную, безграмотную страну. По данным первой Всероссийской переписи населения 1897 года, грамотность населения в целом по России составляла 21%, а в Средней Азии (Туркестане) — 6%. Характерно, что в 1906 году средний десятилетний прирост грамотности населения в Европейской России составил 4,2%, на Кавказе—1,1%, в Сибири—1,3%, а в Средней Азии — 0,4%. По официальным подсчетам, при таком темпе прироста всеобщая грамотность могла быть достигнута в Европейской России через 120 лет, на Кавказе и Сибири — через 430 лет, а в Туркестанском крае — через 4600 лет².

Но то, что предполагалось завершить в течение столь долгих веков, советские люди совершили менее чем за четверть века. Уже к 1941 году в Киргизии, например, было покончено с неграмотностью среди взрослого населения.

¹ Сейтаков Б. к и. «Ярче легенд», «Правда», 1970, 9 января.

² Из итогов первой русской всеобщей переписи. «Вестник воспитания», М., 1906, № 1, стр. 47.

Республикой высокой культуры стал сейчас социалистический Киргизстан.

Зарубежные гости, посещающие этот край, поражены темпами развития науки, активной деятельностью научно-исследовательских институтов, университета, Академии наук, высших технических учебных заведений, плодотворной работой высококвалифицированных специалистов во всех областях науки, техники и культуры.

Познакомившись с жизнью нашего народа, известный датский писатель Ханс Шерфиг с восхищением писал: «Оперный театр во Фрунзе равен по величине Копенгагенскому королевскому театру. Но в киргизской столице больше театров, чем в датской, а кроме постоянно действующих театров, имеются еще театры на открытом воздухе в парках города. Есть несколько концертных залов, филармония, хореографическая школа, специальная музыкальная школа для детей, дворец пионеров, клубы, библиотеки, средние школы, технические училища, Союз художников и четыре музея...»¹

Конечно, гость из Дании не смог охватить всего в культурной жизни народа. Если бы ему привелось увидеть новые киргизские фильмы, услышать концерты симфонического оркестра киргизского телевидения и радио, познакомиться с учебной работой института искусств или увидеть искрометные киргизские танцы в исполнении ансамбля танца Киргизской ССР, еще ближе узнать замечательных людей, то впечатления его были бы еще ярче, еще многограннее — Киргизия наших дней развернулась бы перед его взором во всем своем великолепии.

«Говорят,— писал В. И. Ленин,— уровень культуры всего более характеризуется юридическим положением женщины. В этом изречении есть зерно глубокой истины. И с этой точки зрения только диктатура пролетариата, только социалистическое государство могло осуществить и осуществило высший культурный уровень»².

Таланты многих киргизских женщин получили возможность раскрыться столь многогранно только после Великого Октября. В ходе культурной революции в Киргизии ликвидированы феодально-байские пережитки, преодолен скептицизм и недоверие к женщине-труженице.

Социалистическая действительность сформировала новый тип женщины-созидателя, строителя коммунистического общества. На каком бы участке ни трудились, они отдают этой работе весь жар своего сердца, знания, умение.

¹ Ханс Шерфиг. «В гостях у киргизов», издательство «Кыргызстан», 1969, стр. 24.

² В. И. Ленин. ПСС, т. 40, стр. 192—193.



Родина помнит и высоко оценивает труд своих дочерей. Яркий тому пример — творческий путь Бибисары Бейшеналиевой. Дочь киргизского народа, талант которой расцвел в условиях социалистической действительности, Бейшеналиева удостоена высокого звания народной артистки СССР

В этом акте — признание больших заслуг киргизской балерины перед народом.

Профессиональный классический балет в Киргизии — искусство молодое, но и в то же время искусство зрелое. В пропаганде классического балета — этой воплощенной поэзии человеческого тела — одно из центральных мест принадлежит Бейшеналиевой. Очень точно сказал о ней поэт:

«...она прославила
народ родной
искусством удивительным
своим».

Своим вдохновенным мастерством она помогает создавать новые национальные народные танцы, способствует их распространению, их популярности среди людей. И если сейчас национальные танцы исполняются в городах и селениях, если киргизский народ считает хореографию своим кровным искусством, то в этом определенная заслуга Бибисары Бейшеналиевой.

В развитии художественного вкуса, тонкости восприятия прекрасного киргизов большая роль принадлежит таким подвижникам-пропагандистам, как балерина Бибисара Бейшеналиева, певица Сайра Киизбаева, артисты драматического театра Даркуль Куюкова, Муратбек Рыскулов, Аширалы Боталиев и др. Своим вдохновенным творчеством они способствуют расцвету киргизского профессионального искусства. Социалистическая новь определила небывалый облик советских женщин, творческое дарование которых неразрывно связано с их политической активностью.

В этом — развитие заветов великого В. И. Ленина, учившего, что «...начатое Советской властью дело может быть двинуто вперед только тогда, когда вместо сотен женщин по всей России в нем примут участие миллионы и миллионы женщин»¹.

У Бибисары Бейшеналиевой большой опыт в общественно-политической деятельности. Два созыва она была депутатом Верховного Совета Киргизской ССР, дважды трудящиеся Киргизстана избирали

¹ В. И. Л е н и н. ПСС, т. 39, стр. 204.

Бейшеналиеву в высший орган нашего государства — Верховный Совет СССР.

Артистка, балерина — депутат парламента огромной страны — в этом сказались любовь и уважение нашего народа к творческой деятельности работников искусств, признание их трудового вклада, носимого в дело строительства коммунизма.

Напряжен трудовой день артистки... Урок с юными воспитанниками хореографического училища — будущим киргизского балета, ежедневный тренаж в классе, репетиции, спектакли, концерты...

Таково искусство современного балета, требующее от артиста не только возвышенной одухотворенности, тонкой поэтичности, но и технического совершенства, а оно без упорной, систематической работы над собой невозможно.

Но артистка не замыкается только в кругу личного творческого поиска. Она — активный участник всех общественно важных событий в культурной жизни страны.

В дни, когда отмечался 100-летний юбилей со дня рождения гениального реформатора русской сцены К. С. Станиславского, Бибисара Бейшеналиева и Анатолий Арефьев писали о том, что киргизские деятели сцены высоко несут переданную им русскими артистами эстафету «правды человеческого духа на сцене». «Необычайно дорога нам в Станиславском, — отмечают они, — великая нераздельность, цельность его личности, единство человеческого и творческого, мысли, слова и дела во всем его светлом, сияющем чистотой и красотой, добром и любовью к людям, облике. Пусть же каждый из нас в каждодневном своем труде в искусстве помнит об «Этике» великого учителя, о необыкновенной скромности, святом бескорыстии его и самоотверженности, о вечной, беспощадной требовательности к себе гениального артиста. Пусть всегда в трудах и свершениях наших на благо родного театра будут с нами его вещи слова: «Любите искусство в себе, а не себя в искусстве!»¹

Артистка получает очень много писем. Ей пишут рабочие и колхозники, ученые и студенты, пишут о радости встречи с ее искусством, о взволновавших их чувствах, поздравляют и делятся своими пожеланиями, расспрашивают о новых работах, планах.

Здесь — еще одно подтверждение жизнеспособности театра, его огромного влияния на жизнь народа, доказательство того, что путь искусства от сердца артиста к сердцу зрителя необычайно короток.

Особенно взволновало Бейшеналиеву письмо, присланное пионерской организацией Ленинградского государственного академиче-

¹ Бейшеналиева Б., Арефьев А. «Пламя творчества». «Советская Киргизия», 1963, 18 января.

ского хореографического училища имени А. Я. Вагановой. Они просили артистку прислать свои воспоминания о годах учебы в Ленинграде, рассказать о том, как она стала прославленной балериной, о своем творческом пути.

«Я счастлива,— писала Бейшеналиева,— что смогла стать артисткой, и мне доставляет огромную радость сознание, что я своим скромным трудом приношу пользу народу. А кем бы я была, если бы не Советская власть? Безграмотной и бесправной дочерью кочевника...»

Думая над этими словами замечательной киргизской танцовщицы, невольно вспоминаешь о тысячах народных талантов в далеких странах Востока, загубленных колониальным режимом империалистов.

Двадцатый век можно по праву назвать веком электричества и автоматики, нейлона и автомобилей, кибернетики и лазеров, веком начала космической эры, когда советский человек Юрий Гагарин, Икар нашего столетия, своим дерзновенным подвигом потряс все человечество.

Но двадцатый век останется и веком ярчайшего развития советского многонационального искусства — искусства больших мыслей и чувств, правды и гуманизма, искусства, возвышающего духовную красоту человека. В его первых рядах по праву находится киргизская балерина Бибисара Бейшеналиева, беззаветно посвятившая свою жизнь служению людям.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА Б. БЕЙШЕНАЛИЕВОЙ

- 1926 г. 17 мая — Родилась в селе Таш-Тюбе, Кантского района Киргизской ССР.
- 1936 г. — Поступила в Ленинградское государственное хореографическое училище.
- 1939 г. май, июнь — Участница 1-й декады киргизской литературы и искусства в г. Москве.
- 1941 г. — В связи с началом Великой Отечественной войны эвакуирована во Фрунзе.
- 1941 г. 23 августа — Зачислена в учебно-вспомогательную группу балета Киргизского музыкального театра.
- 1943 г. 6 февраля — Зайнура. «Селькинчек» В. Власова, В. Фере.
- «— 15 сентября — Переведена в труппу театра оперы и балета в качестве артистки балета.
- 1944 г. 30 декабря — Чолпон. «Чолпон» М. Раухвергера.
- 1946 г. — Награждена медалью «За доблестный труд в Великой Отечественной войне 1941—1945 гг.».
- 1947 г. 15 февраля — Раймонда. «Раймонда» А. Глазунова.
Указом Президиума Верховного Совета Киргизской ССР от 18 апреля присвоено звание заслуженной артистки Киргизской ССР.
- 1947 г. 20 декабря — Лиза. «Волшебная флейта» Р. Дриго.
- 1948—1949 гг. — Учеба в классе усовершенствования А. Я. Вагановой в Ленинградском хореографическом училище.
- 1949 г. 15 декабря — Мария. «Бахчисарайский фонтан» Б. В. Асафьева.
- 1950 г. 5 января — Одетта-Одиллия. «Лебединое озеро» П. И. Чайковского
- 1950 г. 10 февраля — Зарема. «Бахчисарайский фонтан» Б. В. Асафьева.

- 1950 г. 1 марта — Тао-Хоа. «Красный мак» Р. М. Глиэра
- 1950 г. 9 апреля — Лиса. «Доктор Айболит» И. Морозова.
- 1950 г. 31 декабря — Анар. «Анар» В. Власова, В. Фере (балетмейстеры В. Козлов, Н. Тугелов).
- 1951 г. — Награждена медалью «За трудовое отличие».
- 1952 г. 28 сентября — Вахханка. «Вальпургиева ночь» Ш. Гуно.
- 1953 г. 10 марта — Героння. «Весна идет» С. Рахманинова (балетмейстер И. Ковтунов).
- 1953 г. — Участие в IV Всемирном фестивале молодежи и студентов в Бухаресте.
- «— 5 декабря — Айдай. «Чолпон» М. Раухвергера.
- 1954 г. 25 февраля — Лючия. «Под небом Италии» В. Юровского.
- «— — Избрана депутатом в Верховный Совет Киргизской ССР.
- «— — Указом Президиума Верховного Совета Киргизской ССР от 23 марта присвоено звание народной артистки Киргизской ССР.
- 1955 г. 25 июня — Эсмеральда. «Эсмеральда» Ф. Глиэра, С. Василенко, Ц. Пуни.
- «— сентябрь — Участие в месячнике советско-китайской дружбы в КНР в составе бригады мастеров искусств Средней Азии и Казахстана.
- «— 13 декабря — Сайра. «Весна в Ала-Тоо» В. Власова, В. Фере
- 1956 г. 10 ноября — Аврора. «Спящая красавица» П. И. Чайковского
- 1957 г. 31 марта — Анар. «Анар» В. Власова, В. Фере (балетмейстер Н. Холфин).
- «— — Участие в VI Всемирном фестивале молодежи и студентов в г. Москве.
- «— — Награждена значком «За отличную работу» Министерства культуры СССР.
- 1958 г. 1 марта — Айдай. «Чолпон» М. Раухвергера (новая редакция).
- «— октябрь — Участница второй декады киргизского искусства и литературы.

- «— — Избрана депутатом в Верховный Совет Киргизской ССР.
- «— — Указом Президиума Верховного Совета СССР от 1 ноября присвоено почетное звание народной артистки СССР.
- 1959 г. май—сентябрь — Фильм-балет «Чолпон» М. Раухвергера.
- 1960 г. март — Участие в кинофестивале советских фильмов в Каире.
- «— 8 марта — Награждена орденом «Трудового Красного Знамени».
- «— 19 июня — Зейнеп. «Куйручук» К. Молдобасанова, Г. Окунева.
- 1961 г. 12 февраля — Фанни. «Большой вальс» И. Штрауса.
- «— 17 декабря — Медора. «Корсар». А. Адана, Л. Делиба.
- 1962 г. 11 мая — Джульетта. «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева.
- «—« — Избрана депутатом Верховного Совета Союза ССР.
- 1963 г. 24 января — Лауренсия. «Лауренсия» А. Крейна.
- «— 18 августа — Франческа. «Франческа да Риммини» П. И. Чайковского.
- «— — Фильм «Балерина Бибисара Бейшеналиева», «Киргизфильм».
- 1964 г. — Награждена медалью «За трудовую доблесть».
- 1966 г. 24 мая — Сильфида. «Шопениана» Ф. Шопена.
- «— ноябрь—декабрь — Участница творческого отчета киргизской литературы и искусства в гг. Москве и Ленинграде.
- «— — Избрана депутатом Верховного Совета Союза ССР.
- 1967 г. 9 апреля — Китри. «Дон-Кихот» Л. Минкуса.
- «— июль — Участница недели киргизского искусства в г. Москве в честь 50-летия Великой Октябрьской социалистической революции.
- «— май — Участница партийно-правительственной делегации СССР в ЧССР.
- «— 28 октября — Асель. «Асель» В. Власов
- 1969 г. сентябрь— — Участница Дней культуры Киргизии в Узбекистане
октябрь — и Латвии.

- 1970 г. январь — Участница Дней культуры Киргизской ССР в Сирии.
- «— 6 марта — Солистка. «Болеро» М. Равеля.
- «— 5 апреля — Присуждена Государственная премия Киргизской ССР в области литературы и искусства им. Токтогула за исполнение роли Асель в балете «Асель» в Киргизском государственном ордена Ленина академическом театре оперы и балета.
- 1970 г. — Награждена Почетной Юбилейной медалью в честь 100-летия со дня рождения В. И. Ленина.
- «— июнь—июль — Участница гастрольных выступлений Киргизского государственного ордена Ленина академического театра оперы и балета в г. Москве.

БИБЛИОГРАФИЯ

СТАТЬИ Б. БЕИШЕНАЛИЕВОЙ

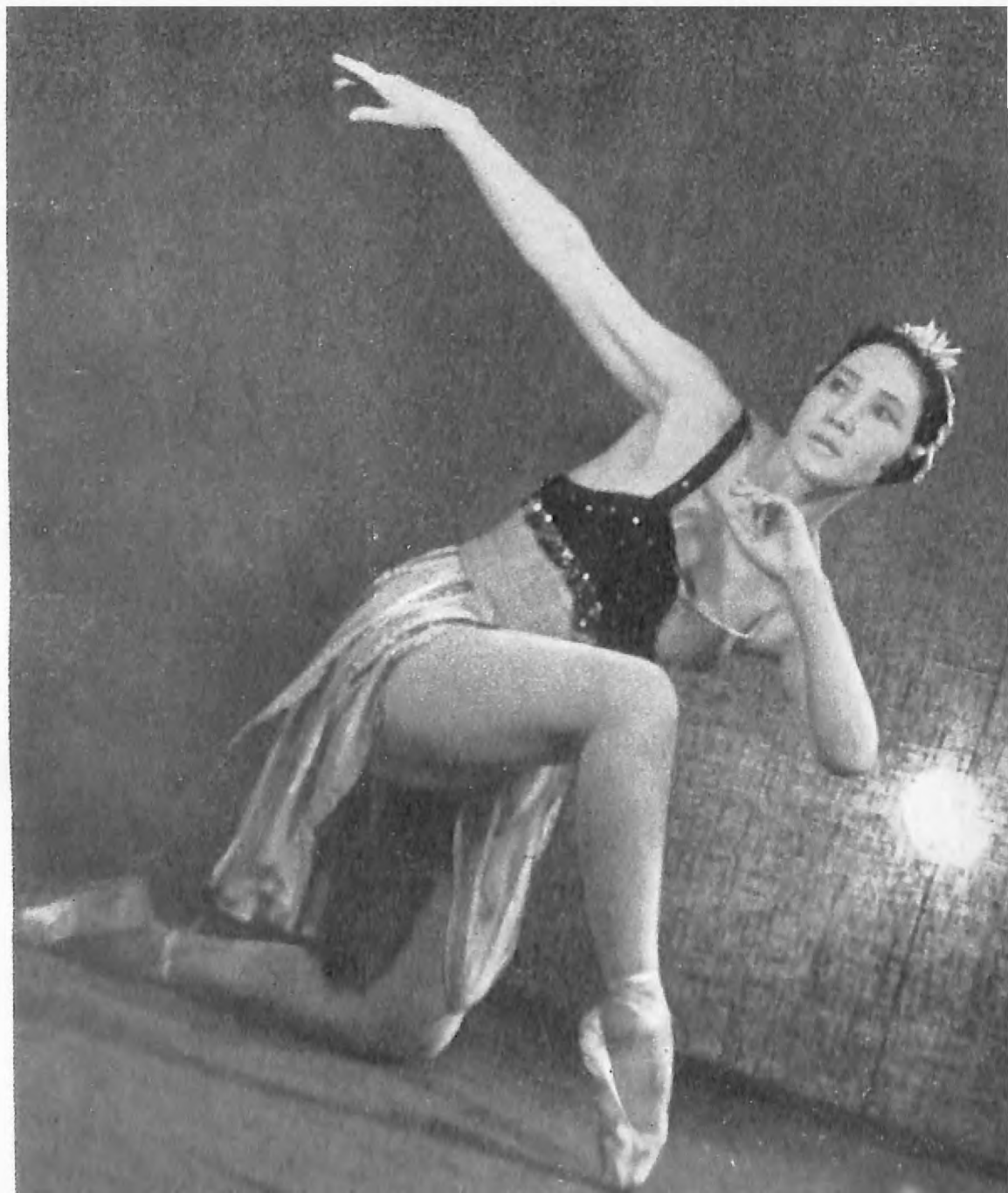
- МОЯ РАБОТА НАД ЗАГЛАВНОЙ РОЛЬЮ. — «Советская Киргизия»,
1947, 11 марта.
- УЧИТЬСЯ У ЖИЗНИ. — «Советская культура», 1957, 29 октября.
- РОЖДЕНИЕ ТАНЦА. — «Советская Киргизия», 1958, 14 октября.
- МОЛОДОЙ БАЛЕТ. — «Комсомолец Киргизии», 1958, 14 октября.
- ГОВОРЯТ УЧАСТНИКИ ДЕКАДЫ. — «Советская Киргизия», 1958,
28 октября.
- БАЛЕРИНА О СВОЕМ ТВОРЧЕСКОМ ПУТИ. — «Советский Союз»,
1958, № 10.
- СЧАСТЬЕ ТВОРЧЕСТВА. — «Советская Киргизия», 1960, 1 мая.
- ПЛАМЯ ТВОРЧЕСТВА (СОВМЕСТНО С А. АРЕФЬЕВЫМ. К 100-летию
СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ К. С. СТАНИСЛАВСКОГО). — «Советская Кирги-
зия», 1963, 18 января.
- ОКРЫЛЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО. — «Труд», 1963, 5 декабря.
- ДА, РАВНОДУШИЕ НЕСОВМЕСТИМО С ТВОРЧЕСТВОМ! — «Советская
«Киргизия», 1964, 30 мая.

ПЕРЕЧЕНЬ ОСНОВНЫХ ПУБЛИКАЦИЙ О Б. БЕИШЕНАЛИЕВОЙ

- Е. Ячник. ХОРОШИЙ КОНЦЕРТ.— «Советская Киргизия», 1940, 16 июля.
- А. Александров. МОЛОДЫЕ КАДРЫ киргизского балета.— «Советская Киргизия», 1943, 12 февраля.
- З. Соронбаева. ЧОЛПОН.— «Советская Киргизия», 1946, 20 февраля.
- К. Афанасьев. РАЙМОНДА.— «Советская Киргизия», 1947, 11 марта.
- Л. Боброва. БАЛЕРИНА.— «Комсомолец Киргизии», 1947, 24 апреля.
- С. Германов. ЖИЗНЕРАДОСТНЫЙ СПЕКТАКЛЬ.— «Советская Киргизия», 1948, 27 июня.
- С. Германов. КРАСНЫЙ МАК.— «Советская Киргизия», 1950, 7 января.
- С. Германов. БАЛЕТ «АНАР».— «Комсомолец Киргизии», 1952, 18 марта.
- Н. Бутенко. ПУТЬ БАЛЕРИНЫ.— «Киргизстан», 1953, № 2.
- И. Карпов. ПОД НЕБОМ ИТАЛИИ.— «Советская Киргизия», 1954, 26 марта.
- Э. Копылов. НОВЫЙ БАЛЕТНЫЙ СПЕКТАКЛЬ «ЭСМЕРАЛЬДА».— «Комсомолец Киргизии», 1955, 6 июля.
- Н. Холфин. РАДОСТЬ ТВОРЧЕСТВА.— «Правда», 1956, 28 декабря.
- А. Боров. НОВОЕ РОЖДЕНИЕ СПЕКТАКЛЯ «ЧОЛПОН».— «Советская Киргизия», 1958, 30 марта.
- К. Дмитриев. ТАЛАНТЛИВАЯ ТАНЦОВЩИЦА.— «Советская Киргизия», 1958, 9 октября.
- В. Ермаков. АКТРИСА, ДЕПУТАТ, ПЕДАГОГ.— «Московская правда», 1958, 14 октября.
- М. Боголюбская. ЧОЛПОН.— «Известия», 1958, 17 октября.
- Н. Эльяш. ПОЭТИЧНО, ЛЕГКО, ПРАЗДНИЧНО.— «Советская культура», 1958, 23 октября.
- М. Габович. «ЧОЛПОН».— «Правда», 1958, 18 октября.
- К. Кумушалиев. БЮБЮСАРА БЕИШЕНАЛИЕВА.— «Киргосиздат», Фрунзе, 1958.
- Е. Ковский. БИВИСАРА.— «Литературный Киргизстан», 1958, № 5.
- Е. Лебедева. ДОЧЕРИ НАРОДА.— «Советская Киргизия», 1958, 19 ноября.
- Л. Бочарова. НОВЫЙ КИРГИЗСКИЙ БАЛЕТ «КУЙРУЧУК».— «Советская Киргизия», 1961, 12 января.
- Н. Львов. БЕИШЕНАЛИЕВА БЮБЮСАРА.— «Театральная энциклопедия», М., 1961, 1т.
- Григорьев. КОРСАР.— «Советская Киргизия», 1961, 19 декабря.

- А. Боров. БИБИСАРА.— «Советская Киргизия», 1962, 18 марта.
- А. Боров. СЧАСТЬЕ ТВОРЧЕСТВА.— «Казахстанская правда», 1962, 7 июня.
- В. Власов. БИБИСАРА БЕЙШЕНАЛИЕВА.— «Музыкальная жизнь», 1962, № 5.
- Депутаты Верховного Совета СССР, М., 1962.
- И. Роговой. «РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА».— «Советская Киргизия», 1962, 13 июля.
- Мунсонэй. ПАМЯТЬ ДРУЖБЫ.— «Советская Киргизия», 1964, 19 июля.
- А. Илупина. БЮБЮСАРА БЕЙШЕНАЛИЕВА.— «Музыкальная жизнь», 1965, № 5.
- Л. Николаева. О ЧЕМ ПОЕТ КОМУЗ.— «Турист», 1966, № 2.
- А. Боров. ДОЧЬ НАРОДА.— «Советская Киргизия», 1966, 28 мая.
- КАНДИДАТЫ В ДЕПУТАТЫ ВЕРХОВНОГО СОВЕТА СССР.— «Советская культура», 1966, 11 июня.
- Е. Ковский. НАША БИБИСАРА. (Очерки).— Фрунзе, «Кыргызстан», 1966.
- С. Эралиев. В ТЕАТРЕ.— «Советская Киргизия», 1966, 7 ноября.
- А. Чиждова. ЛЕГЕНДА О ЛЮБВИ.— «Советская культура», 1966, 5 декабря.
- А. Андреев. ПОЭТИЧЕСКИЙ БАЛЕТ «ЧОЛПОН».— «Советская Киргизия», 1967, 8 января.
- К. Сергеев. ПЕРВАЯ БАЛЕРИНА КИРГИЗИИ.— «Советская музыка», 1967, № 4.
- Е. Светланов. ТРИУМФАЛЬНЫЙ ПАРАД ИСКУССТВА.— «Советская культура», 1967, 30 сентября.
- Д. Брудный. БИБИСАРА БЕЙШЕНАЛИЕВА.— «Советская Россия», М., 1967.
- Р. Уразгильдеев. ТАНЦУЕТ БИБИСАРА.— «Культура и жизнь», М., 1968, № 3.
- Р. Уразгильдеев. БУБУСАРАНЫН УЧ РОЛУ.— «Ала-Тоо», Фрунзе, 1968, № 4.
- В. Прохорова. ВИЗИТЫ ДРУЖБЫ.— «Советская Киргизия», 1968, 19 мая.
- В. Шахрай. ПЕРВОЕ ЗНАКОМСТВО.— «Советская Киргизия», 1968, 22 июня.
- Н. Эляш. НА РОДИНЕ АСЕЛИ.— «Музыкальная жизнь», 1968 № 16.
- Д. Брудный. БИБИСАРА БЕЙШЕНАЛИЕВА. В кн.: «Киргизский балетный театр», Фрунзе, «Кыргызстан», 1968.
- К. Ашимов. РОЖДЕНИЕ КИРГИЗСКОГО КИНО.— Фрунзе, «Илим», 1969.
- Р. Уразгильдеев. ДОЧЬ НАРОДА.— (На соискание премии имени Токтогула),— «Советская Киргизия», 1970, 7 февраля.

АНДАН, «Чолпон» М. Раухвергера.



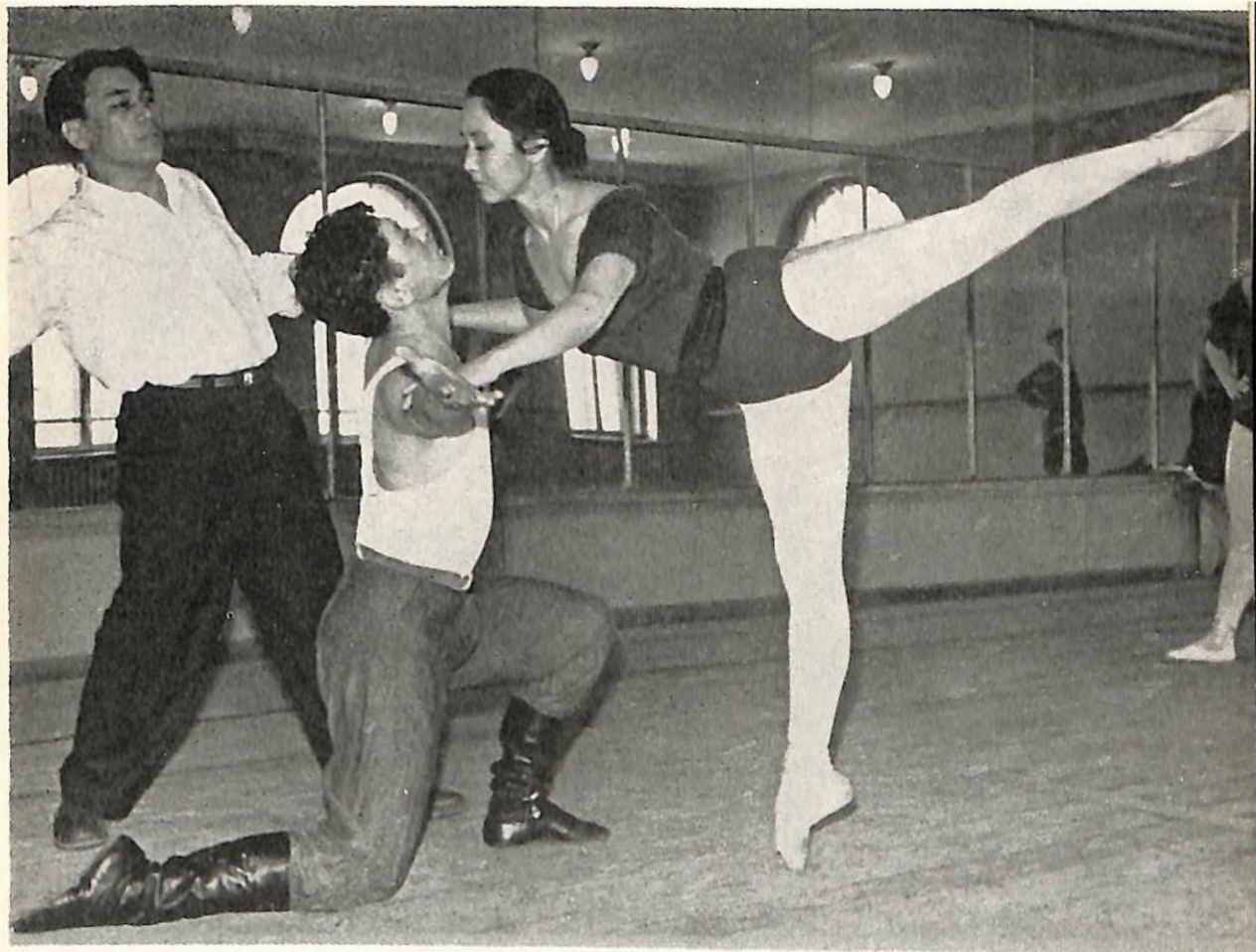
АИДАИ, «Чолпон» М. Раухвергера.



АНДАН, «Чолпон» М. Раухвергера.







АСЕЛЬ, «Асель» В. Власова (Ильяс-Б. Арунов).



Сцена из балета «Асель» В. Власова.
АСЕЛЬ, «Асель» В. Власова (Ильяс-Б. Арунов).

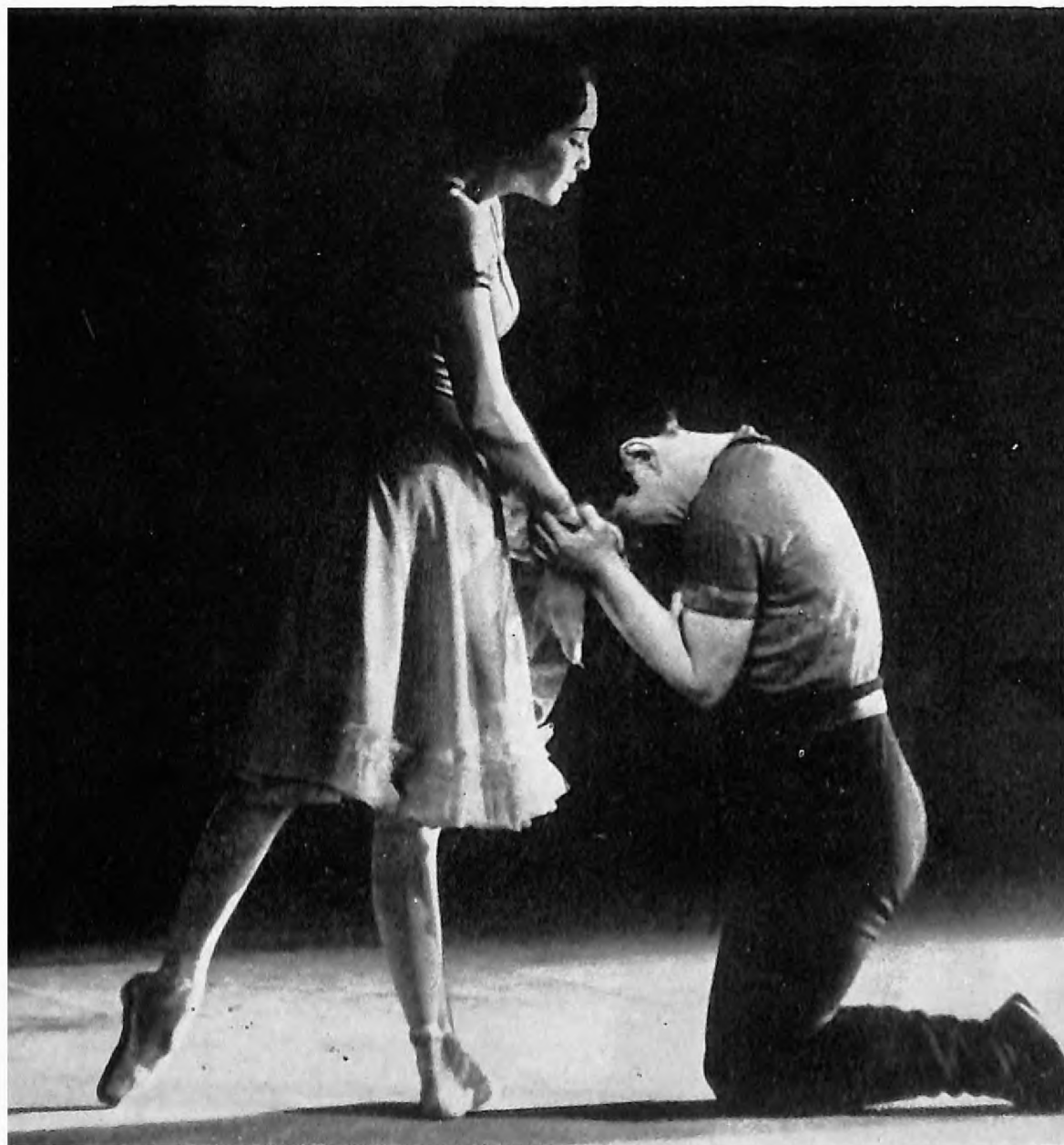




11 (2) «АСЕЛЬ» В. Власова (Ильяс—Б. Арунов и У. Сарбагисев).
АСЕЛЬ, «Асель» В. Власова.



АСЕЛЬ, «Асель» В. Власова (Ильяс—Б. Арунов).





Б. Бейшеналиева, В. Власов, В. Фере.



На сессии Верховного Совета СССР.



Солстка «Болеро» М. Равеля.

ЗАРЕМА, «Бахчисарайский фонтан» В. Асафьева.







СОДЕРЖАНИЕ

Начало пути	25
В классике	46
Айдай	67
Образ современницы	80
Дочь народа	102
Основные даты жизни и творчества Б. Бейшеналиевой	108
Статьи Б. Бейшеналиевой	112
Перечень основных публикаций о Б. Бейшеналиевой	113

Р. Уразгильдеев

БИБИСАРА БЕЙШЕНАЛИЕВА

Спецредактор Н. Э л ь я ш
Редактор издательства Л. П р о к у д и н а
Худож. редактор К. С е й т а л и е в,
Техн. редактор А. Б е й ш е н о в
Корректор И. К о н д р а т ь е в а

Сдано в набор 23/II-1971 г. Подписано к печати 5/XI-1971 г. Д— 07270. Бумага мелованная 120 гр., формат 70×90^{1/16}, 8,25 физич. печ. л., 9,65 условн. печ. л., 9,43 учет.-изд. л. Тираж 3000. Заказ № 954. Цена 1р. 71 к.

Киргизполиграфкомбинат Главполиграфиздата
Мин. культуры Кирг. ССР. г. Фрунзе,
ул. Жигулевская, 102.





