

УДК 792.8

МУЗЫКАЛЬНАЯ ДРАМАТУРГИЯ БАЛЕТНЫХ СПЕКТАКЛЕЙ В ТУРКМЕНИИ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА

*Гуревич В. А.*¹

¹ Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, наб. р. Мойки, д. 48, Санкт-Петербург, 191186, Россия.

Статья посвящена истории туркменского балетного театра периода его расцвета. Даны характеристики основных балетных спектаклей, созданных в содружестве туркменских композиторов и балетмейстеров и ознаменовавших новый этап развития национального хореографического искусства. Охарактеризован переход к новым стилистическим средствам и драматургическим концепциям, отразившим лексику современного композиторского письма и столь же современного хореографического решения. Подчеркнуты сложности в дальнейшей эволюции жанра, приведшие, в конце концов, к его фактической ликвидации в постсоветскую эпоху.

Ключевые слова: композиторская школа, современная хореография, стилистическое разнообразие, новая тематика, внутрижанровые коллизии.

MUSICAL DRAMATURGY OF BALLET PERFORMANCES IN TURKMENISTAN IN THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY

*Gurevich V. A.*¹

¹ The Herzen State Pedagogical University of Russia, 48. Moika Emb. St. Petersburg, 191186, Russian Federation.

The article is devoted to the history of the Turkmen ballet theater during its heyday. The characteristics of the main ballet performances created in the community of Turkmen composers and choreographers and marked a new stage in the development of national choreographic art are given. The difficulties in the further evolution of the genre, which eventually led to its actual elimination in the post-Soviet-era, are underlined.

Keywords: composer school, contemporary choreography, stylistic diversity, new themes, intragenre collisions.

Оглядываясь на прошлое туркменского балетного театра, нельзя не признать его вершиной, кульминацией период с середины 1960-х до начала 1980-х годов. В это время происходят кардинальные изменения в бытии национальной композиторской школы, в которую приходит группа талантливых молодых авторов — выпускников центральных вузов страны: Н. Халмамедов, Ч. Нурымов, Р. Аллаяров, А. Агаджиков, Р. Реджепов и др. Талантливые от природы, они получили современное образование на «высшем уровне» у таких мэтров, как А. Александров, Г. Литинский, А. Шнитке. Стилистика конца XX века не была для них чужой, непонятной. Они умели пользоваться и пользовались всем спектром технологических приемов новой музыки, не порывая с национальными корнями, а находя им применение в современной полистилистической ситуации.

Происходят принципиальные качественные изменения в труппе Театра оперы и балета им. Махтумкули. В нее вливаются выпускники центральных хореографических училищ страны, ставшие ведущими мастерами туркменской балетной школы: Гульбахар Мусаева, Гузель Хуммаева, братья Юсуп и Ахмед Пурсияновы и др. Свободно владевшие языком новейшей хореографии, они смогли перестроить труппу на современный лад. Отходит на второй план старая дивертисментная форма спектакля, на первый выдвигается хореодрама — балет со сложным сплетением реального и ирреального, конкретно-событийного и символично-условного начал.

Тема борьбы за раскрепощение туркменской женщины — в центре балета М. Равича «Сахра» (1964, постановщик Л. Воскресенская), написанного на либретто Г. Мухтарова по мотивам драмы «Тридцатые годы». В отличие от других туркменских спектаклей на тему о социальных столкновениях периода борьбы с басмаческим движением 1920-х — начала 1930-х годов, финал балета трагический. Однако смерть главных героев (Сахры и Бегенча) не оставляет чувства безысходности: «...в спектакле нет и тени обреченности, он весь пронизан оптимизмом, верой...» [5, с. 187].

В партитуре балета М. Равич демонстрирует свободное владение туркменским мелосом и умение симфонизировать оркестровое изложение. Композитор не изменяет манере, столь удачно запечатленной в «Чудесном лекаре», хотя шаг вперед в «Сахре» очевиден: интонационно материал тут значительно сложнее, а число фольклорных цитат минимально.

Важнейшая веха истории туркменского балета — «Гибель Сухова» Ч. Нурымова (1967). Спектакль для туркменского хореографического искусства этапный, принципиальный. И дело не только в том, что в нем удачно соединились разнообразные яркие характеры персонажей, темперамент и динамика драматургии, единое внутреннее сквозное дыхание сценического движения.

Вместе с автором либретто В. Цопкиным и постановщиком В. Гривицкасом¹ композитор сумел решить актуальную, но, казалось бы, небалетную тему преобразования пустыни (притом решить в обобщенно-философском ракурсе как столкновение Человека с враждебными ему силами (их олицетворение — образ иссушающего все живое Суховея)). Аллегорическая трактовка сюжета — реальные образы воплощены в обобщенных фигурах юноши Батыра и девушки Акгуль — имеет под собой вполне конкретную жизненную основу: вступая в схватку с Суховеем, усмиряя коварную Джейхун (Аму-Дарью), герои балета утверждают непобедимость человеческого духа, вечность стремления людей к совершенствованию, к победе над силами зла.

Многое в балете необычно для национальной хореографии: сочетание условности и символики со зримой реальностью, вплоть до бытовых, «производственных» деталей («Танец строителей» во Второй картине, «Наступление на пустыню» — в Третьей); смелость сценических приемов, воплощенных постановщиком на уровне новейшей хореографической лексики; наконец, музыкальная драматургия, далеко отходящая от номерно-дивертисментной структуры. Сквозное развитие действия преобладает; все, включая «закругленные» эпизоды типа «Танцев цветов» из Четвертой картины, подчинено раскрытию основной идеи произведения.

В следующем балете Нурымова — «Бессмертии» (1972, либретто М. Ахунбаева, Р. Уразгильдеева, постановка У. Сарбагишева, Киргизский театр оперы и балета) рассказывается о подвиге Героя Советского Союза Чолпонбая Тюлебердиева — киргизского Александра Матросова. Обратившись к киргизском мелосу, композитор нашел глубинные точки соприкосновения двух родственных музыкальных культур — киргизской и туркменской. Нурымов не поддался соблазну стандартного решения: конкретные исторические события трактуются как отражение всеохватной гуманистической идеи. Потому столь логично воспринимаются введенные в спектакль образы Смерти, Тени войны и др. Картины реальной битвы с фашистской нечистью сливаются воедино с борьбой против Войны, Голода, Смерти. Это придает балету особую драматическую силу. Не случайно внимательный исследователь И. М. Вызго-Иванова в статье «Шостакович и музыка Советского Востока» пишет о «пошостаковичски истолкованном конфликте сил добра и зла» в «Бессмертии», пришедшем в произведение туркменского композитора под непосредственным воздействием драматургии Седьмой симфонии Д. Шостаковича [2, с. 76].

¹ В создании этого балета нельзя не отметить роль многолетнего сотрудника Министерства культуры Туркменистана драматурга Любви Аннадурдыевой, подсказавшей композитору тему спектакля и составившей его первоначальный план.

Как и в «Гибели Суховея», драматургия спектакля двупланная. Однако есть существеннейшее отличие: оба плана (реально-бытовой и аллегорический) нераздельны, смонтированы в едином композиционном сплаве. Ассоциации с приемами кинематографа тут бесспорны: конкретные явления как бы «перетекают» в картины-символы, эпизоды-воспоминания. Подобная многомерность, музыкально воплощенная в контрастных столкновениях тональных и атональных лейттематических образований, придает произведению черты философско-обобщенного повествования, своего рода трагедии-притчи.

Весной 1977 года состоялась премьера балета Ч. Нурымова «Кугитангская трагедия» (либретто автора, постановка Н. Маркарьянца). Сюжет заимствован из одноименной повести Аннамухамеда Клычева. Это истории трагической любви, уничтоженной силами религиозного фанатизма и мракобесия, но непобежденной, подобно чувству шекспировских героев, даже смертью.

Драматургия балета полна конфликтных ситуаций. Подобно караевскому «Тропую грома», переключки с которым несомненны, «Кугитангская трагедия» опирается на антагонизм полярных интонационных сфер. Доброму миру чувств Сельви и Кияса противостоит мир жестокости, коварства и ненависти, предстоящий в мрачных фигурах Караишана и его приспешников. Особенно выразительны ансамбли-сцены столкновений сил света и тьмы, такие как трио Сельми, Гульшетде и Караишана из Второго акта, схватка Кара и Кияса из Первой картины и др. Ясная диатоника преобладает в вариациях и адажио Сельви и Кияса, напротив, Караишан и его жена Гульшетде очерчены остро диссонирующими линиями.

В 1979 году Чары Нурымов был удостоен за музыку к «Кугитангской трагедии» Государственной премии Туркменистана. Но на судьбе спектакля данный факт не отразился: сложная хореография оказалась, по большому счету, не по силам кордебалету, а музыка была слишком сложной для восприятия обычного зрителя ашхабадской сцены. Возможно, имея «Кугитангская трагедия» несколько лет постановочной практики, спектакль и утвердился бы на подмостках театра, но этого времени у него не было.

В 1970-е увидели свет ramпы еще шесть национальных балетных опусов: «Фирюза» А. Агаджикова, «Счастье» К. Кулиева, «Сердце, найденное в песках» А. Кулиева, детские спектакли М. Равича «Капризная Майса» и Д. Нурыева «Добрая волшебница». Этот ряд включает «костюмно-исторический» балет Нурыева «Ниса» (1980, постановщик К. Ниязов), в котором впервые на театральной сцене ожили образы древней Парфии. Постановки в целом были качественными, но принципиально ничего нового в художественный мир туркменской хореографии не внесли.

Примечательно, что с конца 1960-х в Туркменистане не появилось ни одного молодого балетмейстера. Лишенные творческой конкуренции, хореографы

театра оказались в кризисной ситуации: К. Джапаров остался на уровне своих старых спектаклей середины века, а К. Ниязов предпочел слепо копировать приемы школы Григоровича, раз за разом сбиваясь на шаблон. С другой стороны, и сами композиторы не всегда проявляли достаточную требовательность и принципиальность, соглашаясь на далеко не лучшее хореографическое решение. Кроме того, в обновлении лексики были бы полезны экспериментальные постановки камерного плана, столь распространенные ныне в мировой хореографии. Однако, исключая попытку К. Джапарова, чей одноактный балет на музыку А. Агаджикова «Мелодии пустыни» остался единичным и малозначительным явлением, эта разновидность жанра не была затронута.

Большие надежды питали в республике в отношении самого известного из туркменских мастеров отечественного балетного искусства, солиста ленинградского Малого оперного и Мариинского театров Реджепмырата Абдыева. Блестящий танцовщик классического типа, Абдыев с 1971 по 1987 год вел весь основной репертуар тогдашнего Театра имени С. М. Кирова, параллельно получая высшее хореографическое образование по специальности «Режиссура балета» в стенах Ленинградской консерватории. В 1976 году его удостоили звания заслуженного артиста Туркменской ССР. В 1980-х Реджепмырат поставил два новых спектакля на музыку выдающегося туркменского композитора Нуры Халмамедова: «Решающий шаг» (1984) и «Недослушанные песни» (1988) — первые в истории туркменской хореографии (и, к сожалению, оставшиеся единственными) примеры «передачи зрелищно-музыкальных образов, найденных в различных жанрах» [1, с. 196–197].

В основе «Решающего шага» — музыка культового туркменского фильма-эпопеи. «Недослушанные песни» зиждятся на интонационной основе вокального цикла на стихи японских поэтов и ряда других песен и романсов Халмамедова. К сожалению, композитору не довелось принять участие в подготовке «Решающего шага» — он ушел из жизни в 1983 году. Но, надо признать, Абдыев, приняв на себя всю ответственность за решение поставленной задачи, смог успешно с ней справиться: сказалось, несомненно, блестящее знание им специфики балетной драматургии. В итоге получился трехактный спектакль с органичным сочетанием развитого симфонического начала и разнообразной балетной лексики, включающей как классические приемы, так и новации современной хореографии. По-иному построены «Недослушанные песни». Это большой дивертисмент, в каждом из номеров которого дана характерная танцевальная версия популярных в Туркменистане песен и романсов Халмамедова.

На волне успеха «Решающего шага Реджепмырат», патриот родного края, согласился возглавить республиканскую балетную труппу и в течение 1987–1990-х годов возобновил на сцене Театра им. Махтумкули «Бахчисарайский

фонтан», «Баядерку», отредактировал ряд постановок национальных спектаклей. Однако продолжения эта работа не получила: кризис перестроечного времени пагубно отразился на судьбе жанра, и лучший туркменский мастер вернулся в Северную столицу, где до сей поры успешно трудится в качестве балетмейстера-репетитора Мариинского театра.

Впрочем, в независимом Туркменистане классической хореографии места вообще не нашлось. В 2001 году президент Ниязов объявил балет искусством, не соответствующим туркменскому менталитету [4, с. 118]. Театр был закрыт, труппа распущена. После прихода к власти президента Бердымухамедова ситуация несколько изменилась; в конце 2019 года на сцене нового Музыкально-драматического театра были показаны «Паяцы», то есть классическую оперу как бы реабилитировали. Балета, однако, данная тенденция пока ни в коей мере не коснулась. Констатируя печальный факт, думается, следует все же признать, что некие формальные основания для подобной ситуации имелись. Автор этих строк еще 30 лет назад отмечал [3, с. 312], что, принимая внешние формы европейского музыкального театра, туркменский зритель не был в массе своей готов к пониманию балета как такового, исключая такие его родившиеся в советскую эпоху популярные жанровые модификации как ансамбль народного танца типа «Березки» или Ансамбля И. Моисеева (кстати, подобный моисеевскому коллектив, существовавший в республике, новые туркменские власти не ликвидировали). В силу ряда объективных обстоятельств произошел кардинальный разрыв между небольшой группой балетных артистов-профессионалов, способных откликнуться на новации современной хореографии, и национальной зрительской аудиторией, которой подобные театральные открытия были совершенно непонятны и во многом чужды. Разрыв этот и стал одной из главных причин случившегося.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абукова Ф. Современное творчество композиторов Туркменистана в контексте культуры нации. М.: Честь, 1994. 270 с.
2. Вызго-Иванова И. Шостакович и музыка Советского Востока // Советская музыка. 1983. № 9. С. 72–76.
3. Гуревич В. Туркменская советская музыка: дисс. ... д-ра искусствоведения. М.: НИИ искусствознания, 1990. 416 с.
4. Гуревич В. Нам не дано предугадать... (композиторские школы постсоветского пространства) // Мультикультурализм или интеркультурализм? Опыт Австрии, России, Европы». Н.-Новгород: Деком, 2013. С. 111–120.
5. Керими К. Туркменский театр. М.: Искусство, 1964. 228 с.

REFERENCES

1. *Abukova F.* Sovremennoe tvorchestvo kompozitorov Turkmenistana v kontekste kul'tury`nacii. M.: Chest`, 1994. 270 s.
2. *Vy`zgo-Ivanova I.* Shostakovich i muzy`ka Sovetskogo Vostoka // *Sovetskaya muzy`ka*. 1983. № 9. S. 72–76.
3. *Gurevich V.* Turkmenskaya sovetskaya muzy`ka: diss. ... d-ra iskusstvovedeniya. M.: NII iskusstvovoznaniya, 1990. 416 s.
4. *Gurevich V.* Nam ne dano predugadat`... (kompozitorskie shkoly` postsovetskogo prostranstva) // *Mul`tikul`turalizm ili interkul`turalizm? Opy`t Avstrii, Rossii, Evropy`»*. N.-Novgorod: Dekom, 2013. S. 111–120.
5. *Kerimi K.* Turkmenskij teatr. M.: Iskusstvo, 1964. 228 s.

СВЕДЕНИЯ Б АВТОРЕ

Гуревич В. А. — д-р искусствоведения, проф.; vaganovaacademy@yandex.ru
ORCID 0000-0002-0887-8075

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Gurevich V. A. — Dr. Habil. (Arts), Prof.; vaganovaacademy@yandex.ru