

ЗНАЧЕНИЕ и величие Мирзы Джагила Мамедкулизаде ясно осознавались еще при его жизни. Широко обсуждалось, изучалось его творчество, издавались и переиздавались произведения — повести, рассказы, фельетоны, статьи, мемуары. Издавались и пьесы, но, за исключением бесценных «Мертвецов» и отчасти «Книги моей матери», не ставились. Последнюю и очень впечатляющую постановку пьесы «Мертвецы» осуществил Тофик Кязимов более 20 лет назад, но она давно вышла из репертуара Аздрамы.

Лишь в 1984 году Азер Нейматов «рискнул» вынести на суд зрителя пьесу «Школа селения Данабаш», написанную в 1921 году, на сцене Азербайджанского театра юного зрителя.

Азербайджанская проза 60-х годов обратилась к Мирзе Джагилу как к своему духовному наставнику, великому учителю-провидцу, отвечавшему в начале века на многие вопросы, волнующие нас и во второй половине того же самого века. Сейчас, мне кажется, настал час Мамедкулизаде и в театре.

И мне представляется отнюдь не случайным, что за последние полтора-два года четыре ведущих режиссера нового поколения обратились к образам Мирзы Джагила. Азер Нейматов, как уже было сказано, поставил в ТЮЗе пьесу «Школа селения Данабаш», дополнив ее фрагментами и мотивами из одноименного рассказа писателя. Вагиф Гасанов поставил в театре музыкальной комедии инсценировку «Истории селения Данабаш». Мерам Фарзалибеков создал в Аздраме спектакль «С думой о вас» на материале все тех же произведений — «История селения Данабаш», «Школа селения Данабаш», а также документальных текстов, воссоздающих образы самого Джагила, его друзей и соратников, врагов и оппонентов. Спектакль по той же самой пьесе «С думой о вас» поставил в Шекинском театре Гусейнага Атакишиев.

Я видел все эти спектакли, все они разные, поскольку непохожи индивидуальности режиссеров — их создателей. Но во всех этих спектаклях присутствуют дух Дж. Мамедкулизаде, этические и эстетические принципы его творчества, — непримиримого со всякой общественной и художественной ложью, лжепомпезностью и лжепатриотизмом, высокопарностью и псевдониторством, велеречивой риторикой и минимальным монументализмом.

В этой борьбе тенденций современного театрального процесса Дж. Мамедкулизаде — знамя общественно актив-

ных принципы европейской театральной поэтики специфическими чертами азербайджанского народного площадного театра. Всюду применяется принцип «отчуждения», отстранения актера от исполняемого им персонажа, «вхождения» в роль прямо на сцене, перед глазами зрителей (у Фарзалибекова актеры прямо на сцене вытаскивают из чемоданов свои театральные одеяния, у Атакишиева артистический гардероб вынесен на подмостки, у Нейматова на сцене тоже нечто вроде вешалки костюмерной, но у него актеры не облачаются в костюмы эпохи, а используют их некоторые элементы и атри-

ветского и мирового театра, искусства Мейерхольде, Вахтангова, Брехта.

В старых мистериальных представлениях «Шебих» — на подмостки ставили таз со свежей водой — герои жадно тянулись к нему, а злодеи не давали им напиться. Конечно, если подходить к этому с точки зрения традиционной европейской театральной поэтики, таз с водой никак не отражает образа реки в Аравийской пустыне. Наверное, гораздо более «правдоподобным» выглядело бы любое, намалеванное на заднике изображение бурного потока. Однако эта чисто театральная условность оказывала более сильное эмо-

нальное воздействие на зрителей — настоящая прохладная вода, спешившие губы, тянувшиеся к ней, и злодей, заставляющий людей умирать от жажды. Образ животительной влаги передавался не описательно, а через зримый символ — «кидею» воды. И зритель сопереживал борьбе именно за этот небольшой таз с водой, как бы забывал первый ряд условности — ведь в пьесе-то речь шла о бите на больших пространствах (пустыни, горы, реки)...

В спектакле Азера Нейматова есть образ крестьянина, идущего за плугом, в который впряжен бык. Плуг — нечто вроде деревянных санок на роликах (детям военных и первых послевоенных лет подобные самокаты заменяли велосипеды). Бык — одна лишь маска головы с рогами. И вот актер с этой маской и «плугом» медленно, в ритме, почти соответствующем ритму реального процесса, и с удивительно достоверной пластикой проходит от одного края сцены к другому — и поражается зримости образа. Позже, когда я мысленно воссоздавал в памяти отдельные

эпизоды спектакля, мне казалось, что я видел подлинного крестьянина, пахущего настоящую землю, — ну, хотя бы, как в кино. Такова сила точно найденной условности.

И еще одна параллель с кино. Замечательной находкой режиссера Азера Нейматова и художника Эльчина Мамедова является воссозданная на сцене общая панорама селения Данабаш. Макеты маленьких домиков, дворов не нарисованы, эти маленькие коробки крестьянских домов расставлены небольшой кучей в центре большого пустого пространства сцены (при соответствующем освещении они выглядят, как миражи в пустыне).

Это как бы общий план, говоря киноматографическим языком. Потом план как бы укрупняется, мы от общего обзора деревни словно приближаемся к отдельным крестьянским домам, к отдельным семьям, к отдельным судьбам. Шумной гурьбой под звуки динамичной музыки Джаваншира Кулиева врываются на сцену актеры — все участники спектакля в своих, так сказать, «цивилизированных» костюмах. Затем каждый из них будет как бы укрупняться, выходить на авансцену, на передний план. И каждый или расскажет о себе, или «раскажет собой» о той жизни, той эпохе, которые давно ушли в прошлое, но которые до сих пор волнуют нас своими страданиями и иллюзиями, густой тьмой и робкими надеждами.

О чем «Школа селения Данабаш»? О невежестве и отсталости дореволюционной азербайджанской деревни? Да, несомненно. Но и о том, что на другом полюсе этого невежества стоят люди, вроде бы образованные — начальники, духовные лица, — а на самом деле классово-чуждые, бесполезные и ненужные. О

том, что извечная крестьянская мудрость и жизненный опыт неграмотных «данабашцев» по этическим категориям выше глуповатого идеализма учителя Гасанова.

Крестьяне у Мамедкулизаде нанано лукавы. Или лукаво нананы, если хотите. Этот двойной смысл тонкой и глубокой иронии писателя, его мудрую насмешку и надкостностью сельчан, прячущих детей от школы из-за боязни перед армейской службой, и над нелепым методом «звукового обучения» в данабашской школе, неуместными ссылками на Песталоцци и Ушинского, трюизмами, вроде «ученье свет, неученье — тьма», «озорство» мирзаджалиловского стиля хорошо почувствовал режиссер-постановщик. Спектакль у него получился задорным, динамичным, ярким, с должной мерой сарказма и иронии. С нужной долей условности и зрелищности. С подтекстом и глубиной перспективы. Одним словом — живым. «Живой спектакль» — я не знаю более высокой оценки театральной работы. Но в «озорстве» Мамедкулизаде всегда глубоко спрятались и его грусть, в «смешных» историях писателя всегда таялась печаль и горечь. И быть может, этой вот печали, этой грусти, этой горечи не хватало мне в спектакле.

Ведь потешаясь над теми или иными явлениями нашего давно ушедшего прошлого, мы вместе с тем остро, даже болезненно переживаем их.

Предпосылки для такой дополнительной краски в спектакле есть — пока одни персонажи играют, другие актеры в своих обычных, повседневных костюмах сидят тут же на сцене и наблюдают за ними. Тем, кто в данный момент участвует в событиях, может быть, и смешно, но ведь тем, кто сидит и наблюдает за этими делами почти столетней давности, не только смешно, но и очень грустно, и очень горько, и очень больно.

Именно в этом уроки «Школы селения Данабаш» — уроки вечной школы Джагила Мамедкулизаде. Уроки мужества и правды.

Театр

УРОКИ ВЕЧНОЙ ШКОЛЫ

ного, художественно бескомпромиссного искусства, никогда не жертвующего высокими гражданскими и творческими принципами во имя сиюминутного успеха и популярности. Показывать, анализировать, осмысливать — общее и отличное в «мирзаджалиловских» спектаклях четырех интересных режиссеров — увлекательное и полезное для театроведов дело. Но, увы, таких сопоставительных статей мне читать не приходилось. Видимо, «час Мамедкулизаде» не настал пока в нашем театроведении.

Ни в коей мере не пытаюсь вторгнуться в «чужую епархию» и не претендую на профессиональный театроведческий анализ тюзского спектакля, я хотел бы лишь поделиться некоторыми впечатлениями от «Школы селения Данабаш» в контексте более широкой темы — современном прочтении Дж. Мамедкулизаде.

Общее в спектаклях Азера Нейматова и трех его сверстников — стремление в пространстве привычной театральной сцены, в так называемой «итальянской коробке», допол-

нить принципы европейской театральной поэтики специфическими чертами азербайджанского народного площадного театра. Всюду применяется принцип «отчуждения», отстранения актера от исполняемого им персонажа, «вхождения» в роль прямо на сцене, перед глазами зрителей (у Фарзалибекова актеры прямо на сцене вытаскивают из чемоданов свои театральные одеяния, у Атакишиева артистический гардероб вынесен на подмостки, у Нейматова на сцене тоже нечто вроде вешалки костюмерной, но у него актеры не облачаются в костюмы эпохи, а используют их некоторые элементы и атри-

буты). Что еще общего? Чуть ироническое, насмешливое отношение к воплощаемым образам, разыгрываемому сюжету. Зрелищность, яркость, атмосфера игры, обилие музыки, танцев, пения (не только в театре музыкальной комедии, где все это, так сказать, положено). Условность сценария. Постоянное напоминание зрителю о дистанции между актером и ролью, между воспроизводимыми событиями и нашим сегодняшним отношением к ним.

Но ведь это было у Брехта — могут напомнить мне. Да, но и Брехт, и многие другие современные художники (П. Брук, например) в значительной мере исходили из опыта восточного театра — от японского «Кабуки» и «Но» до турецкого «Карагеза».

Обращение наших режиссеров нового поколения к народным истокам азербайджанского театра — «Орта оюну», «Кес-кес», «Килимарасы» и т. д. — не музейно-этнографическая реставрация давно минувших зрелищных форм, а их творческое освоение, современное осмысление с учетом, конечно, опыта со-

временного воздействия на зрителей — настоящая прохладная вода, спешившие губы, тянувшиеся к ней, и злодей, заставляющий людей умирать от жажды. Образ животительной влаги передавался не описательно, а через зримый символ — «кидею» воды. И зритель сопереживал борьбе именно за этот небольшой таз с водой, как бы забывал первый ряд условности — ведь в пьесе-то речь шла о бите на больших пространствах (пустыни, горы, реки)...

В спектакле Азера Нейматова есть образ крестьянина, идущего за плугом, в который впряжен бык. Плуг — нечто вроде деревянных санок на роликах (детям военных и первых послевоенных лет подобные самокаты заменяли велосипеды). Бык — одна лишь маска головы с рогами. И вот актер с этой маской и «плугом» медленно, в ритме, почти соответствующем ритму реального процесса, и с удивительно достоверной пластикой проходит от одного края сцены к другому — и поражается зримости образа. Позже, когда я мысленно воссоздавал в памяти отдельные