



ГОВОРИТЬ о широкой популярности молодой актрисы Азербайджанского государственного академического драматического театра имени М. Азизбекова Шафики Мамедовой еще рано, но, без сомнения, повышенное внимание, особый интерес к ней появились уже после двух-трех ролей, сыгранных ею в театре и кино.

Она принесла на сцену буйство красок, темперамента, страсти, редкое чудо самосгорания в каждом штрихе, движении каждой минуты и часа сценического времени. Когда Шафики появляется на сцене, она как-то сразу заполняет ее монументальным ростом, кинематографической конфигурацией рук, пластичностью тела, сиянием глаз, улыбчивостью, лучезарностью лица. Все детали роли рисует крупно, широко, размашистыми мазками, словно оживляет холсты экспрессионистов: порыв движений, буря чувств — нестихающая, неуемная. Это главное, чем привлекла к себе внимание зрителей и театральных специалистов молодая актриса.

В театре Ш. Мамедова сыграла в основном пона три роли: Гертруду в «Гамлете», Сону в «Злом духе» А. Ширванзаде и Машу в «Живом трупе» Л. Толстого. Как будто, это еще не самый большой и не самый основательный повод говорить о мастерстве, опыте, профессиональной уверенности актрисы. В связи с этим мне хочется привести сравнение с началом творчества других молодых актрис азербайджанского театра, близких по возрасту Ш. Мамедовой, — С. Ибрагимовой и А. Панаховой, актрис, не-

сомненно, способных и интересных.

Со времени дебюта Амалии Панаховой прошло уже несколько лет, но вряд ли можно согласиться с тем, что актриса творчески удовлетворена некоторой одноплановостью своей сценической жизни. Из спектакля в спектакль кочуют героини А. Панаховой — милые, обаятельные девушки, теряющиеся в клубке жизненных обстоятельств или просто наивные девушки, только-только «продирающие» глаза на огромный, незнакомый взрослый мир. Добрые актерские качества А. Панаховой — непосредственность, необыкновенно подвижная эмоциональность, природное чувство сцены, партнера, актерского ансамбля ограничиваются пока односторонней схемой: 1) не искушенная жизнью молодая девушка; 2) жизненные перипетии, сквозящие по которым она проходит; 3) взрослеющая героиня. Хотя понятно, что большая вина здесь падает на определенную трафаретность предлагаемого ей драматургического материала, но творческая самостоятельность актрисы могла вполне бы уже проявиться.

Сафуре Ибрагимовой в театре повезло еще меньше. Освоенные ею сцены происходили скачкообразно: удача, неудача, взлет. То есть, выражаясь привычным языком критики, актриса еще в поисках, еще не нашла себя, и муки творческого становления, тяготы молодости неослабно продолжают давить на нее. Здесь, очевидно, приходится говорить об обобщенной вине актрисы и ее творческой опеки, пона не умеющей высечь «огненную искру» из ее потенциальных творческих возможностей, так как не всегда можно надеяться на «милость природы» (в данном случае я имею в виду Ш. Мамедову).

Шафики, несмотря на свой очень молодой возраст, пришла в театр взрослой актрисой. Может быть, здесь просто счастливое совпадение, поскольку ей сразу предложили сыграть Гертруду в «Гамлете», роль молодой женщины, искушенной во всех жизненных круговоротах. И в этом смысле постановщик спектакля Тофик Кязимов шел на определенный риск, доверив ей, дебютантке, сложную, большую роль. Но даже в дебюте актрисы едва можно было уловить робость, естественный страх перед масштабом и ответственностью роли. Она завоевала сцену уже на премьерных спектаклях «Гамлета», приобретая уверенность и свободу поведения.

Психологическая клавиатура образа Гертруды использовалась

ТРИ РОЛИ ШАФИГИ МАМЕДОВОЙ

Знакомьтесь: творческая молодежь

лась антрисой в сложных переходах от гордой, властной королевы к нежной, любящей матери.

Вот она Гертруда-Ш. Мамедова: царственная поступь, горделивая осанка, высоко закинутая голова — торжество женщины, имеющей силу и власть, любовь и обожание короля Клавдия. Торжество королевы, не подозревающей о невольном грехе, говорящей твердым голосом, свысока, уверенно, и у своей героини Ш. Мамедова ничуть не скрывает женского тщеславия, превосходства, любования собственной красотой и великолепием.

И вот другая Гертруда: тревожная, трепещущая от мрачных предчувствий. Ей сообщают о безумии сына, и она готова уничтожить, растерзать цвететника, и мать Гамлета уже не может скрыться за величественной королевой — от боли содрогается тело, нервно взлетают руны, касаются лба, губ, волос, в голос вторгаются дрожь и сипота. Но рядом Клавдия, ее муж и враг Гамлета, ее сына. Гертруда умна и хитра, и это дает ей силы очнуться от удара, подыграть себе же, королеве, и ее улыбка уже встречает взгляд короля и мужа, хотя глаза надолго запрятали страхи, беспокойство. Но в сценах последующих, с Гамлетом, в финальной особенно, Ш. Мамедова уже не старается скрывать в Гертруде истинные материнские чувства и, естественно, что в итоге в ней мать побеждает королеву и внутренняя скорбь заменяет внешнее царственное величие.

Это дает основание говорить, что в создании психологически сложного образа Гертруды Ш. Мамедова сумела найти точные средства, наполнившие роль многообразными красками, и в данном случае ее молодость и неопытность почти не помешали ей.

ВСЕ СЫГРАННЫЕ Ш. Мамедовой роли в театре — психологически разные. После Гертруды — эмоционального, противоречивого образа, — Сона в спектакле «Злой дух» А. Ширванзаде. Следующая работа требовала противоположных, на первый взгляд, психофизических актерских качеств, которыми обладает Шафики: полутонов, неброского, умеренного, спокойного рисунка роли. Словом, того, что как будто противостоит актерской органике Ш. Мамедовой, ее бурному темпераменту, богатым, быстро сменяющимся друг друга эмоциям.

Образ Сони многие актрисы понимают синонимичным страданию, жалости, и исходную точку роли строят на подчеркивании физического недуга девушки, делающего ее судьбу трагической, и оттого весь образ окутывается мрачными тонами безысходности.

Сона Ш. Мамедовой горда прежде всего, и это придает всему образу неожиданно новое звучание. У горемыки-женщины беда, у забитой, жалкой матери вырастает полная достоинства дочь, гордая за свою красоту, ум, молодость. Это дает ей право ощущать свое превосходство над душевной убо-

гостью торговцев, покупающих ее красоту в свой богатый, роскошный дом. Оттого в сцене сиотрин и купли невесты Ш. Мамедова-Сона откровенно издевается над «счастливицами» ее господами, и ироническая улыбка, которую она старательно прячет в складки платка, ничуть не намекает на приличествующее случаю выражение благодарности за «счастливый поворот судьбы».

Сона-Ш. Мамедова будто все время приглядывается к окружающим ее людям, прислушивается и ведет внутренний разговор с ними. Внимательные глаза ее все подмечают, все знают цену и оттого, что ее наблюдения не приносят ей надежды, в глазах ее поселится вечная печаль. Ей не так страшен «гнев божий» — неизлечимая болезнь, сколько человеческая жестокость, которая может отнять у нее дыхание, ощущение жизни, и потому она так настойчиво молит, вернее, спорит с богом, прося пощады, понимая, что у людей, окружающих ее, она тем более не вызовет сострадания, доброты, понимания.

Роль Сони была важна для Ш. Мамедовой в том смысле, что она отрывала новую сторону ее творческих возможностей, открывала второй план ее художественного склада. Насыщенность внешнего действия, динамика внешнего проявления чувств, внешнее общение с партнером, контакт с актерским ансамблем происходят постоянно на глазах зрителя, взаимодействуют, вызывают определенную зрительскую реакцию. Но есть еще «искусство молчания», самый коварный период жизни актера в спектакле, как писал Станиславский, когда актера легко подстеречь в самых неожиданных моментах его временного отключения из фокуса сценического действия, застигнуть актера в состоянии полной или частичной безучастности, полного «молчания» в ходе центральных событий (иногда это случается не только с плохими актерами).

Я внимательно наблюдала за Шафигой, и в эти «коварные» моменты. В роли Сони их было всего, так как психологический строй данного образа больше включает в себя этапы бессловесного действия, и по тому, как менялись глаза, мимика, свет и цвет лица Сони, реагируя на ход центральных событий и действий, можно судить о полном участии, присутствии актрисы во всех временных отрезках жизни спектакля.

Роль Маши в «Живом трупе» позволила Ш. Мамедовой выплеснуть всю ширь своего темперамента, экспрессии, музыкальности, обаяния. Ослепительно красивая (может

быть, чересчур нарядная, броская), Маша Ш. Мамедовой вся соткана из тонких нитей любви, страсти, упоения. Только для Феи звучат ее песни, зовущие, ласковые, для него взрываются вихри ее танцев, горят глаза и пылают щеки. Бесспорно, блистательна, эффе́нтна Маша у Ш. Мамедовой, но не это, мне кажется, главное здесь.

Актрисам, обладающим «динамитным» темпераментом, вокалом, пластикой, обычно без особого труда дается «цыганская», то есть внешняя сторона роли Маши. Вряд ли стоит догадываться, что в цыгане Маше Фею Протасова более всего притягивает не только прелесть звуков и ритмов цыганских напевов или безграничная стихия цыганского бытия, свободного от условностей и предписаний «высших законов», но и больше всего и прежде всего истинная человечность взамен абстрактной человечности Карениных или мадам Протасовой, живая, теплая душа вместо хладного «ма шер» и опресненного чувства, чудо непосредственности, свежести взамен шаблонного реверанса по расписанию.

Удалось ли Ш. Мамедовой показать эти важные черты образа Маши?

Посмотрите в шальные от любви глаза Маши в сцене с цыганами, посмотрите в ее тревожные и ласковые глаза в комнате Феи, в ее испуганные и помутненные глаза в сцене попытки Протасова к самоубийству.

Посмотрите внимательно в глаза Маши, ведь иногда и в глазах, говорят, бьется сердце.

Три роли в театре. Совсем немного, чтобы делать определенные выводы. В театр пришла актриса, которой дано волшебство превращения, краски, звуки, слова, из сложного сочетания которых рождается сценический образ. Какими их будет создавать Шафики дальше — это уже вопрос подлинного мастерства, без которого немислим актер-художник.

Вета НАДИРОВА.

