

ЗАГАДКА МАСТЕРА

О том, что народный артист СССР, лауреат Государственных премий главный режиссер Казахского Государственного академического театра драмы имени Ауэзова **Азербайжан Мадиевич МАМБЕТОВ** в связи с пятидесятилетием награжден орденом Дружбы народов, мы узнали в те дни, когда театр заканчивал успешные гастроли в Москве.

На днях по Центральному телевидению был показан фильм о жизни и творчестве этого большого режиссера и обаятельного человека.



ИСТИННЫЕ масштабы дарования Мамбетова раскрылись в спектаклях национальной классики. Для творческого формирования молодого режиссера, пришедшего в 1957 году в Казахский академический театр драмы, может быть, важнее всего было то потрясение, которое он пережил на представлениях пьес М. Ауэзова и Г. Мусрепова, когда в них играли наши великие «старички»: К. Куанышпаев, С. Кожамкулов, Е. Умурзаков, Ш. Айманов. Говорю об этом с такой определенностью потому, что в те же месяцы 1957 года сама пережила огромную радость знакомства с их искусством, часто встречаясь на спектаклях с только что приехавшим в Алма-Ату молодым выпускником ГИТИСа со странным именем Азербайжан.

Общаясь с прославленными основоположниками казахского театра, Мамбетов воочию, «из первых рук», а не из теоретических трактатов убеждался, чем были для них любимые роли в пьесах Мухтара Ауэзова. Воспитательное воздействие «стариков» на «мамбетовское» поколение казахского театра вообще трудно переоценить. Ведь для них приобщение родного народа к театральному искусству было высокой общественной миссией. Они никогда не забывали, если воспользоваться крылатой формулировкой великого Гарсиа Лорки, что «театр один из самых звуковых и нужных инструментов построения родины»; они берегли народную память и не открывали решение насущных современных задач от нетленных завоеваний коллективного исторического разума.

С поразительной чуткостью уловив непреходящий интерес, который зрители испытывают к родной истории и фольклору, А. Мамбетов открывает новую страницу в сценической интерпретации казахской классической драматургии. Эта работа Мамбетова имела определяющее значение в воспитании творческого коллектива. Спектаклями классики в 60—70-е годы вписывается важная глава в историю казахского театра, которая явственно раскрывает идею преемственности национальной культуры, ее животворной самоценности в движении современной эстетической мысли. В таких спектаклях как «Айман-Шолпан», «Абай», «Кобланды», «Каракоз» М. Ауэзова и «Козы-Корпеш и Баян-Слу» Г. Мусрепова воспитывалось актерское поколение, составляющее сегодня творческое ядро театра.

Газета «Правда» писала о гастрольях ауэзовцев в 1969 году: «Это не просто театр казахского народа, а как бы филиал того театра, который определяет современный прогресс театральной культуры мира. И такое утверждение не придумано, оно рождено во время одного спектакля. Этот спектакль — «Кобланды»».

Даже по одной этой оценке можно судить об истинном значении национального репертуара в творчестве Мамбетова. А сегодня спектаклем «Каракоз» по трагедии Мухтара Ауэзова режиссер как бы завершает свой двадцатилетний цикл классических спектаклей.

Критики и историки театра много писали об уникальных примерах решений Мамбетовым пространства сцены, о всепроникающем, сложном и отточенном ритме сценического действия, определяющем пластический рисунок, мелодику речи, эмоциональную атмосферу каждого эпизода спектакля, о кульминационных взлетах драматического конфликта, достигающих высочайшего накала.

Среди этапных работ А. Мамбетова есть спектакли, которые активно участвовали в решении самых острых и актуальных проблем современного театрального процесса. Так, в «Ленине в 1918 году» А. Каплера театр предложил глубоко самобытное решение историко-революционной темы. Поставленный к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина, этот спектакль стал лауреатом Всесоюзного фестиваля Советской Ленинианы и был удостоен Государственной премии Казахской ССР. А в работе над романом «Кровь и пот» А. Нурпеисова режиссер успешно развивал национальные традиции, предлагая новаторские пути инсценизации произведений прозы через целеустремленное подчинение «сказового» принципа развития сценического действия задачам психологического анализа. Результатом работы режиссера стало присуждение ему Государственной премии СССР в 1974 году.

Уже в спектакле «Кровь и пот» просматривались новые художественные тенденции в режиссуре Мамбетова, который, обогатив свое искусство плодотворными открытиями современной театральной эстетики, обратил пристальное внимание к нетленным богатствам «жизни человеческого духа».

Широкая известность пришла к Мамбетову после спектакля «Материнское поле» по Ч. Айтматову, поставленного в 1964 году и до сегодняшнего дня с успехом идущего на сцене театра. Уже тогда искусство режиссера привлекло пристальное внимание театральной общественности нашей страны, о Мамбетове писали как о талантливым мастере, развивающем на современном этапе традиции сценической интерпретации народной драмы, обобщительной широте и глубине воплощения характера советского человека.

С 1965 года А. Мамбетов работает

главным режиссером Казахского академического театра драмы имени Ауэзова. Определяя репертуарную политику руководимого коллектива, он принес на сцену ауэзовцев многие произведения киргизских, башкирских, грузинских, белорусских, татарских драматургов. За эти годы театр много раз доказывал свою жизнеспособность, обращаясь к сложнейшим произведениям мировой драматургии Лорки, Пиранделло, Фриш, Дюрко.

Но главной заботой Мамбетова всегда было создание национального репертуара. Первой заметной постановкой молодого режиссера в Алма-Ате стал «Волчок под шапкой», которым дебютировал в 1959 году драматург К. Мухаметжанов.

Я хорошо помню, как сильно нервничал Мамбетов перед общественной сдачей, давая последние указания в предрепетиционной спешке, помню, какой овацией наградили его зрительный зал, когда он исполнил виртуознейший танец, играя роль стилиста Арстана, который своими безапелляционными и нелепыми советами нехоти совал нос в чужие дела. Оказывается, как я узнала тогда, Мамбетов до поступления в ГИТИС учился в балетной школе. И это приобщение к искусству классического танца с его стремлением к совершенству художественной формы, эта погруженность юности в мир музыкальных образов многое определил в творческом развитии режиссера, умеющего подчинять ритмическую партитуру своих спектаклей музыкальному закону контрапункта, столкновению и сплетению контрастных линий драматического действия.

Главному режиссеру, как правило, приходится читать новые пьесы еще в рукописи, не дожидаясь их официальной апробации. Здесь и проявляется творческая принципиальность мастера, сила его воли и характера, бескомпромиссность позиции. В плодотворном союзе театра с такими драматургами, как Г. Мусрепов, Т. Ахтанов, К. Мухамеджанов, А. Тарази, определялись основные тенденции репертуарных поисков коллектива.

Мамбетову приходилось не редко в своих статьях и выступлениях честно и принципиально говорить об отставании современной казахской драматургии. По правде говоря, и его иногда привлекал не столько нравственный и художественный уровень пьесы, сколько остроактуальный материал. Результаты, конечно, не приносили особой радости. Но было бы несправедливо упрекнуть в этом главного режиссера и директора театра А. Мамбетова. Ведь такие произведения, как «Клятва» Т. Ахтанова или «Восхождение на Фудзияму» Ч. Айтманова и К. Мухамеджанова, появляются не каждый год. А казахский театр должен в каждом сезоне ставить новые казахские пьесы...

...В 1982 году А. Мамбетов осуществил первую на казахской сцене постановку чеховской пьесы, еще раз подтвердив спектаклем «Дядя Ваня» глубинную родственность руководимого им коллектива основополагающим принципам реалистического русского театра. Режиссерский отбор красок в передаче поэтического мира пьесы свидетельствует о целомудренной верности казахского режиссера одухотворенному реализму Чехова, чей жестокий трагизм никогда не подменялся натуралистическим обнажением случайных и произвольных эмоций и инстинктов. И тем самым спектакль «Дядя Ваня» у ауэзовцев включается в методологический спор о современной интерпретации чеховского наследия.

Какой покой и красота прозрачных и ясных красок среднеазиатской природы окружают чеховских героев в этом спектакле! Так почему же с первых мгновений сценического действия нас охватывает необъяснимая тревога, с которой никак не гармонирует солнечный теплый полдень и благодушно кипящий самовар на столе, приглашающий обитателей усадьбы на запоздавший завтрак?

Изобретательный и неуемный постановочный дар Мамбетова словно растворяется в важнейшем качестве режиссуры этого спектакля. Режиссер поистине становится «зеркалом актера», не навязывая ему готовых решений, отвлеченной символики сценического языка и умозрительной концепции. Спектакль «Дядя Ваня» у ауэзовцев — подлинно живой и хрупкий организм, каждое представление которого не застраховано от случайностей. Но на его лучших представлениях получаешь такую огромную силу ослепительного воздействия Искусства, что вспоминаешь и начинаешь по-новому понимать великие заветы Станиславского. И, может быть, самый главный из них: в сценическом искусстве нет ничего дороже, чем возникновение сию минуту рождающейся, вот сейчас возникающей, еще не оформленной, импульсивной мысли, которая, сознательно не зафиксированная, ощущая себя как чувство, преодолевая пространство сцены, устремляется к зрительским сердцам.

Именно на одном из представлений «Дяди Вани» мне приоткрылась «загадка» искусства Мамбетова. Сегодня немало режиссеров, актеры, одев на себя тогу защитника опротестованного театра, подменяют свою работу литературоведческим анализом пьесы. Но сколько бы

времени ни тратили они на разговоры о судьбе персонажей, имея в виду судьбу их идей, замыслов, стремлений, сколько бы ни говорили о развитии драматического конфликта — после двух месяцев репетиций актеры у них стоят на том же самом рубеже постижения авторского замысла, с чего начинали на самых первых репетициях.

А у подлинного художника сцены — будь он режиссером или актером — свое восприятие судьбы сценического героя, в котором невозможно расчленишь духовное и плотское, идеальное и материальное, частное и общечеловеческое. И поэтому каждое подлинно творческое постижение драматического материала — это в то же самое время неожиданно острый взгляд на него, который, как правило, бессмысленно подчинять умозрительному анализу. Это озарение приходит к режиссеру в его раскрепощенном творчестве с актером, углубляясь и проясняясь от репетиции к репетиции. И поэтому чем крупнее и масштабнее талант постановщика, тем больше у него открытий в тех частях пьесы, которые оставались до него в тени, и тем меньше его интересуют те бесспорные истины, которые может легко сформулировать любой грамотный театровед или историк театра.

В каждом этапном спектакле Мамбетова есть сцены огромного потрясения, которые открывают в знакомой пьесе скрытые сокровища драматической энергии. Я хочу назвать только два, которые произвели на меня незабываемое впечатление.

Так к вершинам режиссерского мастерства Мамбетова необходимо отнести сцену убийства Козы в спектакле «Козы-Корпеш и Баян-Слу». С самого начала этой сцены тревожно следишь за надвигающейся гибелью Козы, хорошо зная ее неизбежность, и все равно переживаешь как страшное потрясение предательский удар Кодара... В шутилом и дружеском поединке Козы и Кодара вначале как будто ничто не предвещает трагического исхода. Копье сменяет кинжал, потом и он отбрасывается, и вот они начинают «вольную борьбу», включая друг друга в объятия, и разгоряченный и счастливый Козы, чувствуя свою победоносную силу, широко улыбается своему сопернику, еще не преступившему в своих мыслях роковой черты. И вдруг незаметно Жантык вкладывает нож в руки Кодара, которые сплетены за спиной Козы. И опять соперники охвачены борьбой. И опять мы увидим улыбающееся лицо Козы, а потом сразу же спину с вонзившимся кинжалом. Улыбка не успевает сойти с его лица, когда он как подкоженный опустится на колени. И в это же мгновение выбежит безмятежно счастливая Баян, и, радостно обнимая его, вдруг коснется кинжала. И он упадет перед ней головой вниз, и раздастся страшный крик девушки, подхваченный трагедийным всплеском музыки Г. Жубановой.

Или сцена сумасшествия Каракоз — подлинный шедевр по совершенству и отточенности сценической формы, когда каждая деталь душевного и пластического движения героини М. Утекешевой предстает в абсолютной гармонии, когда без малейшей аффектации, без единой натуралистической краски зритель погружается в страшную бездну свихнувшегося рассудка, не совладавшего с жестокой логикой озверевшей толпы. Несколько невесомых, устремленных в заоблачные дали движений и просветленная раскрепощенность человеческого духа и тела, спокойная безмятежность и странная, «не от мира сего», порывистая полнота счастливо улыбающейся девушки, одетой в прозрачные и легкие тона зеленеющей природы...

У Мамбетова решение будущего сценического произведения созревает и рождается — словно жизнь человека — в конкретных пределах пространства и времени. Пределы эти точно обозначены постановочной волей уже на начальном этапе работы, когда пустое пространство сцены пугает и манит потенциальной энергией возникающей формы будущего спектакля.

Уровень сценического искусства республики в 60—70-е годы, как и раньше, определялся авторскими дарованиями Театра имени Ауэзова. Мамбетовым воспитан актер, который с поразительным чувством «внутреннего оправдания» берет эмоциональные высоты роли, который не ограничивается только логическим докладыванием авторской мысли, который из каждой сценической ситуации извлекает максимум драматизма, для которого жизненные проблемы только тогда обретают право на жизнь, когда они становятся источником потрясения для зрителя.

Это — Ф. Шарипова и А. Ашимов, А. Молдабеков и еще молодой Т. Джаманкулов, это замечательные мастера старшего поколения С. Майканова, Х. Букеева, Ш. Джандарбекова и многие, многие другие, союз с которыми и делает А. Мамбетова счастливым художником и мастером, встречающим с огромной жаждой творческих свершений новые полвека своей прекрасной жизни.

Л. БОГАТЕНКОВА,
доктор искусствоведения.