

2 НОЯ 1980

СОВЕТСКАЯ БАШКИРИЯ

В сентябре в Ленинграде проходили гастроли Башкирского театра имени Габдуллы Касимова. Значение академического театра драмы имени Мухоморова Гафури, вызвавшие большой интерес в театральной общественности. Своими впечатлениями о гастрольном репертуаре театра делится старший преподаватель кафедры истории и теории советского искусства Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии, кандидат искусствоведения П. В. РОМАНОВ.

Прежде всего необходимо отметить, что театр имени М. Гафури представляет собой крепкий коллектив, состоящий из ярких творческих индивидуальностей. Это не дежурная, расхожая фраза. За время сравнительно небольших гастролей ленинградцы успели познакомиться практически со всеми актерами труппы, увидев их в самых разнообразных ролях. Причем наряду с корифеями З. Бикбулатовой, Х. Кудашевым, Х. Фахриевым, Ш. Рахматуллиним, З. Атнабаевым, И. Юматуловым и другими, чьи имена составляют уже историю национальной культуры, художественное руководство смело вводит на ведущие роли молодежь, доверяя ей сложнейшие образы, пробуя, прикидывая творческие возможности. Так, актер Б. Муллабаев, исполняющий роль сводницы Жиган («Башмачки»), остроумен, изыскан. Он не боится импровизации, играя уверенно, как бы задавая тон веселой кутерьме всего спектакля. И когда тот же актер появляется в образе провинциального учителя Вайно («Чужая звезда»), поражаешься подчеркнутой скупости красок: голова втянута в плечи, руки словно бы на шарнирах, заискивающая улыбка, монотонная речь — и создан облик человека-автомата, погруженного в мелкий забот, зависящего от «хозяев жизни».

Или актриса Т. Бабичева. Как разны ее героини: это и мягкая, женственная Илона, преданная своей чистой любви, не выходящая обвинять свободное поведение Арне («Чужая звезда»). И холодная, фанатичная аристократка-националистка («История на берегу»), любовь которой к Башкирии так далека от любви к ее народу. И простодушная, неслышавшая девушки-подросток Мунира («Похищение девушки»). И гордая, независимая в своем великом чувстве Акйондоз («И судьба — не судьба»).

Эти примеры далеко не исчерпывают состояние труппы, их можно привести немало. Но за каждым стоит большой труд как отдельных актеров, так и всего коллек-

тива в целом. И здесь нам видится еще одна важная особенность театра на современном этапе — жанровое разнообразие репертуара. Если во время прошлых гастролей в репертуаре театра были преимущественно героико-романтические трагедии и народные комедии, то сегодня наблюдается замет-

В спектаклях театра имени М. Гафури тоже много музыки, песен, танцев. И когда по проходам поднимаются на сцену с песней актеры («Галиябану»), и когда весело звенит небольшой оркестрик, изыгрывающий народные мелодии («Похищение девушки») — зрительный зал неизменно взрывается овациями. Потому что здесь музыка не превалирует над основным действием, но органически входит в него, как бы задавая тон, настроение, выражая душу и состояние образов.

О большинстве героев, выходящих на подмостки этого театра, можно сказать: это —

тераторами республик. Чаще всего приходится слышать жалобы на отсутствие интересных имен и драматических произведений. И если для большинства национальных коллективов обращение к инсценировке — печальная необходимость, то для башкирского театра — это один из путей открытия новых выразительных средств и возможностей режиссуры, сценарии и актерского мастерства.

Обращение коллектива к повести своего постоянного автора Мустая Карима «Долгое-дольное детство» происходит не в виде канонической формы инсценировки, где

село отвечает: «Всел» — и у каждого в руке оказывается платок, полотенце, ленточка... Подобных решений в спектакле немало. И это оправдано самим жанром: не модное ретро, подробная реставрация прошлого, а воспоминание, в котором все очищено от случайностей, от наносного, когда в памяти всплывают наиболее значительные люди, эмоционально сильные явления, запомнившиеся на всю оставшуюся жизнь.

Структуру спектакля определили поэтика Мустая Карима, его образный язык и способ мышления. Но очень многое зависело от актеров,

«Брысь, смерть, всегда брысь...» в Вильнюсском молодежном театре). Здесь же определяется и пространственное решение, которым художник оперирует не менее свободно, чем режиссер сценическим временем. Не имея возможностей подробно освещать этот вопрос особо, должен оговориться, что удивительное сочетание художественной школы, опыта, таланта главного художника театра Г. Имашевой с бодрейшим чутьем режиссерского замысла, современной формы у молодого художника Т. Енисеева дает поразительные результаты буквально в каждой сценической работе.

Не разрушая традиционной эстетики театра, режиссер Р. Исрафилов создает свой мир, работает со своими актерами, выявляя их яркую индивидуальность. И то, что происходит это под руководством такого опытного и талантливого художественного руководителя как Л. Валеев, вновь продемонстрировавшего свое мастерство, дает все основания полагать: ведущий башкирский театр находится на верном пути в будущее.

В поисках современных форм и изобразительных средств театр не на йоту не изменил традиции, углубляя и развивая ее. Есть у нас, к сожалению, еще немало коллективов, выдающих за традицию омертвевшие формы, устаревший материал, давно уже освоенный круг проблем, определяя тем самым и репертуарную политику и воспитание вкуса у своего зрителя. Довод «наш зритель другого не поймет и не примет» абсолютно не состоятелен. Обращение не только к форме народной жизни (история говоря, тоже неуклонно изменяющейся), но и к ее сущности — вот главная задача театра. А для такого проникновения путь в искусство один — через исследование человека с его индивидуальностью, через которую неизменно просвечивает общее.

Гастрольные спектакли Башкирского академического театра драмы имени М. Гафури ярко и убедительно продемонстрировали эти возможности, доказав современность его творчества, раскрыв богатые перспективы для дальнейшего самобытного развития коллектива.

П. РОМАНОВ,
наблюдает искусствоведения.
г. Ленинград.

ТЕАТР ШАГАЕТ В ЗАВТРА

личности, обладающая неповторимым характером. И из взаимодействия и столкновения таких личностей у зрителя рождается важнейшее чувство — сопереживание. Именно сопереживание, сочувствие, глубокое безразличие, а не мучительная головоломка, угадывание, на чьей стороне театр, являют собой предпосылки подлинного успеха у зрителей. Лишь в одном спектакле «Костры на берегу» большинство характеров страдает заданностью, ситуацией явно вторичны, прямолинейны. Стремясь скрыть драматургические недостатки, режиссер Л. Валиев заострил внимание на главной теме: борьбы ленинской партии за каждого человека из народа. Однако схематизм, положенный в основу произведения, не позволил актерам раскрыть всю сложность тернистого пути в революцию простого паренька (А. Абушахманов), перерождение стихийного бунтаря-одиночки в сознательного борца за народное дело. Вязлованию и яркому исполнению О. Хановым роли Владимира Ульянова явно не хватает диалогов, чтобы сделать этот образ многогранным, лишить его известной декларативности. И запрограммированности.

Тем не менее, появление ленинской темы в репертуаре театра означает собой отрадный факт. Сегодня не многие национальные театры могут похвастаться содружеством с ведущими ли-

вырезается авторский текст и сохраняются «голые» монологи, диалоги, массовые сцены. Театр сохраняет форму самой прозы, не скрывая при этом своей тенденциозности, пристрастий и антипатий. И в этом наиболее полно выявляются национальные особенности, народность его искусства. В спектакле «И судьба — не судьба» режиссер Р. Исрафилов сумел ощутить подлинную поэтику народной жизни, передать атмосферу и дыхание жизни башкирского села. «Я родом из детства» — эту формулу, выдвинутую одним из советских писателей, театр принимает как главную задачу: не просто воссоздать, реконструировать мир прошлого, а разглядеть рождение в этом мире Поэта. Такие понятия как Рождение, Любовь, Нежность, Предательство, Смерть предстают здесь не в виде абстрактных категорий или аллегорий, но как реальность, исполненная психологического смысла. Спектакль метафоричен, но образность его не размыта, а целенаправленно и не требуя замысловатой расшифровки. Всего лишь один пример: прощание Старшей матери (З. Бикбулатова) с селом. Уходя из жизни, она раздает односельчанам подарки — я эпизод, грозивший обернуться пространной бытовой сценой, буквально расцветает от лаконичной, но точнейшей режиссерской находки. На вопрос Матери «Все ли получили подарки?»

от их понимания природы поведения своих героев. О. Ханов в роли Кендыка оказывается более интересным и значительным, нежели З. Валитов не потому, что ему отпущено больше игрового материала. Постигание мира, узнавание его величия и тайн, столкновение с несправедливостью передано Хановым с удивительной свободой. Подчас создается впечатление, что актеру достаточно все — он может даже взлететь (как летают дети во сне). Вот почему к финалу, когда Кендык становится взрослым, действие пьесы несколько утяжеляется, выливается из налаженного ритмического строя спектакля. Тем не менее, режиссер сумел тонко и последовательно пронести через весь спектакль мысль о величии и бесстрашии поэзии жизни, народного духа.

Этот спектакль наиболее показательно выразил и расширение контактов режиссера (он же инсценировал повесть) с автором. В облике Поэта сохранены рассуждения М. Карима, ибо и в этом так же проявляется современная форма. Сегодня для многих достижений театрального искусства более важным, чем традиционный диалог, оказывается открыто-тенденциозная форма общения со зрительным залом (по этому принципу построены спектакли «Три мелка сорной пшеницы» в Ленинградском Большом драматическом театре имени М. Горького и