

30 июня 1984 г. № 78 [5866] -

МОСКОВСКИЕ ГАСТРОЛИ

# Радость игры

**СПЕКТАКЛИ.** показанные в Москве Шекинским драматическим театром имени С. Рахмана, приехавшим из небольшого азербайджанского города, разделяются сами собой на три четко очерченные группы: азербайджанская драматургия (М. Ахундов — «Визирь Ленкоранского ханства», Анар — «С думой о вас...», Р. Ализаде — «Гранаты нашего села»); современная зарубежная пьеса (Брехт — «Карьера Артуро Уи», Дюрренматт — «Метеор») и две великие трагедии великого периода истории мирового театра — «Тамерлан Великий» Марло и «Ромео и Джульетта» Шекспира.

Разумеется, как всякий гастрольный репертуар, это лишь часть повседневной работы театра. И как всегда на гастролях, спектакли играют в отрыве от привычного зрителя, того, с кем ведется ежевечерний диалог и чья реакция существенно определяет характер и тонус игры. И, оценивая работу театра на основании одних лишь гастрольных впечатлений, критик невольно ощущает вынужденную недостаточность своих критериев.

Пишу об этом не для того, чтобы выговорить право на снисходительность оценоч, а чтобы лишний раз обратить внимание на проблему, существенную для современных театральных процессов: необходимость соотносить друг с другом самый широкий театральный поиск и обязательную коммуникабельность с реальным зрителем, приходящим в реальный зрительный зал.

На первый взгляд репертуар шекинцев скорее расчитан на «мир», чем на «город». Однако, проявляя смелость в выборе пьес, театр, безусловно (об этом говорят сами спектакли), стремится проложить этим пьесам естественный путь к сердцу и разуму именно своего, повседневного зрителя. Он хочет быть современным, использует современные формы сценической выразительности, но при этом не перечеркивает живых традиций национальной культуры, а, напротив, стремится как раз на них опереться, дав им новый, сегодняшний импульс.

Четыре века назад Марло потряс английскую сцену поразительными по масштабам и мощи картинами из восточной истории, выведя на нее своего Тамерлана. Герой, чья историческая под-

линность была смело преобразована творческой фантазией драматурга, бросал дерзкий вызов земле и небу, противопоставлял себя всему, требуя свободы любому своему проявлению, но навязывая жестоное рабство всему существующему. Эта фигура в разных одеждах то и дело появлялась с тех пор на арене истории. И сегодня ее актуальность, к сожалению, далеко не изжита. Г. Атакишев, главный режиссер театра, поставивший «Тамерлана Великого» (как и большинство сыгранных на гастролях спектаклей), остро почувствовал в уже вроде бы архаическом потоке жестокости болезненные толчки современных проблем, общность с кровавыми трагедиями нашего времени. И в герою Марло театру было важно изобразить и повзять философию вседозволенности, исключительности прежде всего. Объяснить механизм возвышения и подавления, маниакальную жажду мирового господства. Так играет Тамерлана Ф. Абдуллаев, показывая захватывающую и пугающую силу героя, поражающую воображение, ее (этой силы) лженаправленность, искаженность. Как-то неудовимо, но жестко хромающий, источающий уверенность, презрение, угрозу, он загадочен и зловещ, как мек, спрятанный в ножны. Ничто обыкновенно человеческое не может найти путь к его сердцу, смятуть его мысль или чувство, отвлечь от избранного пути. И лишь к концу спектакля, столкнувшись с личными утратами, ощущая близость неизбежной, необоримой смерти, Тамерлан становится многостороннее и глубже, приобретает новый внутренний объем. Трагедийное начало как бы перемещается извне во внутренний мир героя.

Что же касается форм сценического воплощения трагедии, то режиссер уверенно идет за автором, веря в сегодняшнюю значимость его театральных прикипов.

Прекрасно передает спектакль постоянную смену могучих ритмических волн трагедии: картины почти вселенской борьбы сменяются вдруг эпизодами частными, в которых человек к нам предельно приближен, застывают на тончайших, сложнейших оттенках внутренней жизни. Театр ценит и умеет передать неповторимую красоту этих мгновений. В по-

томе столниовений и биты так ясно и просто вдруг возникает образ Тамерланова сына (Х. Гашимзаде), спокойной и весело во время сражения занимающегося азартной игрой. За легкомыслием, воспринимаемым Тамерланом как трусость, проглядывает непреодолимое отращение к пролитию крови. И в неожиданном презрении к смерти, которое демонстрирует этот изнеженный мальчик, — вся непреклонность личностного противостояния.

В этом спектакле с наибольшей отчетливостью проявились сильные стороны шекинцев. Прежде всего чувство времени, присущее режиссеру и сценаристу (Г. Мамедов), позволяющее, не покидая сегодняшних театральных плацдармов, прикоснуться к каким-то тайным, древним пружинам сценического искусства. Темперамент и точность актеров, их умение сочетать масштабность и обобщенность образов с психологической разработанностью. Богатство их пластических возможностей, придающих спектаклю живую и динамичную зрелищность. Органическая и радостная потребность в игре (как часто даже очень хорошим спектаклям недостает сегодня именно этого ценнейшего качества). Открытость по отношению к шедеврам мировой культуры и чуждость их национального восприятия.

Но в спектакле проступили, к сожалению, очевидные слабости, которые дадут себя знать в других работах театра.

Прежде всего некоторая разорванность режиссерского мышления, установка на каждый отдельный эпизод, что нередко приводит к неощущимости сверхзадачи, преобладанию части над целым. Режиссер возмещает это отсутствие целостности внешними, часто чуждыми общей структуре спектакля метаформами, открываемыми знаками. Так, в финале «Тамерлана Великого» возникает на экране, вторгаясь в сферу эстетических сфер, изображение «Дюконды», как бы противостоящее всей мрачной массе событий трагедии, выводящее нас к мыслям о невеселости зла.

И в легком, наполненном движением и музыкой спектакле «Ромео и Джульетта», как бы приподнятом вихрем событий над сценой (для та-

кого эффекта сценарист ввел целую систему канатов и верхних площадок), спектакле, богатым подлинными и живыми мгновениями, как, например, первая встреча Ромео (А. Мамедов) и Джульетты (З. Абдуллаева), выделенная словно курсивом, овеянная чистотой и поэзией, возникшая было и начавшая свое движение к финалу логика трагического конфликта вдруг начинает дробиться, теряя энергию. И хотя спектакль демонстрирует принципиальное единение театра и пьесы, режиссерское проникновение в природу шекспировского мышления, все-таки кажется, что его трагическое движение сдерживают какие-то препоны.

«Карьера Артуро Уи» Брехта благодаря соединяющей силе зонгов, прямым контактам со зрителем, простому и остроумному решению сценариста оставляет впечатление большей целостности. Этому же способствует интересная работа актера И. Алиева, играющего Уи. Он легко схватывает как раз постепенность и логику восхождения героя, отдается ей с наивностью и энергией, которые словно прошивают один эпизод за другим. Это страшный Уи. Тень фашистского диктатора встает за ним икрадно, но вместе с тем жестко. И тем он страшнее, чем реальнее, чем больше подлинного актер находит в крайностях провалаганному невообразимых метаморфоз. От собачьей покорности, от обаятельно-приторного смирения до отоглоного фанатизма — таков путь Уи.

Но все же и в этом спектакле сквозит темперамент целого с излившей самостоятельностью прорывается темперамент отдельных частей. Для пьесы, привычно рассматриваемой под знаком интеллектуальной драмы (а таков «Метеор» Дюрренматта), интерес со стороны коллектива, тяготеющего к площадному театру, народному фарсу, достаточно необычен. Однако, как и Брехт, хотя менее демонстративно, Дюрренматт черпал из тех же животворных источников, и грубое, фарсовое начало, безусловно, таится под его экстравагантной многозначительностью. Шекинцы почувствовали неожиданное соприкосновение своих поисков с тайными возможностями пьесы Дюрренматта.

Режиссер Г. Атакишев настойчиво искал способ соединить в спектакле ее парадоксальность с приемами бытового фарса, с его своеобразной психологической достоверностью. Однако попытка театра, на мой взгляд, могла бы привести более убедительному успеху. Сейчас же трагическое присутствие «неумирание» героя, знаменитого писателя (его очень интересно, с огромным запасом психологической прочности, с какой-то магической достоверной фарсовой смелостью играет сам режиссер), и пестрая человеческая среда вокруг него, и сценарийские метафоры — все существует отдельно, само по себе. А острота разочарования героя, доведенная до глумления над собой, до неудержимого отращения к миру и творчеству, постоянно терается. Лишь к концу разочарование это вдруг проливается так открыто и так остро осмысленно, что удивляешься, почему режиссер не сумел опустить его и в других эпизодах спектакля. Удивляешься и тому, что, вроде бы угадав что-то скрытое в пьесе, театр не нашел в себе смелости поверить своей догадке.

Эта половинчатость, эстетическое перепутье еще более ошутимы в единственном, говорящем о сегодняшнем дне республик спектакле «Гранаты нашего села». Конечно, режиссеру Д. Новрузову мешала некоторая незавершенность пьесы Р. Ализаде. Главное — не прописанность ее центрального образа. Но все же и тут был материал для более яркого и целостного по форме спектакля.

И если говорить о работе, предстоящей театру, основываясь на впечатлениях этих гастролей, то она прежде всего в борьбе за выявленность режиссерской позиции через органическое и последовательное развитие, через проникновение замысла во все поры спектакля, в самое его художественное дыхание.

Я думаю, молодому, талантливому, увлеченному сценой коллективу его и режиссерским, и актерским одаренному руководителю решение такой задачи под силу. И тогда та серьезная роль, которую Шекинский театр, безусловно, играет в сегодняшнем сценическом искусстве республики, станет еще значительнее.

И какими бы ни были наши претензии к работам шекинцев, одно бесспорно: эти гастролы были нужны и театру, который впервые приехал в Москву, и нам, его зрителям. Мы познакомились с коллективом по-настоящему творческим, ищущим, вызывающим симпатию и уважение.

Р. КРЕЧЕТОВА.