2. ЧТО И КАК?

Заметки из Алма-Аты

Н. РУМЯНЦЕВА,
спец. корр. «Советской культуры»

ФРАНЦУЗСКАЯ портретистка Вике Лебрен завоевала в свое время Петроградской академии художеств «пальтиа из пыбитие медали «За экспрессию...». Если бы такая медаль существовала теперь, я бусь на то моя воля, я бы непременно вручила ее Алма-Атинскому театру Казахского театра имени Мухтара Ауэзова. Возможно, экспрессия как одна из определяющих черт таланта главного режиссера определяет в какой-то степень направление поисков и труппы особенно молодых постановщиков. Но экспрессией отмечены, например, и спектакли такого вполне самостоятельного художника, как главный режиссер Казахского театра для детей Ермек Шинкожанов Ук. Это дает уже некоторое право на обобщение: и я склонна думать, что страстное стремление к выразительности характерно для лучших часто современной казахской режиссуры. Естественно: же театра драмы — наиболее совершенное воплощение этих устремлений.

Тяготение к выразительности, реализм(ал)ь, театральности (как прекрасная и это вещь, хорошего вкуса театральность!), поиски яркого зрительного образа увеличивают, естественно, творческую роль театрального художника. И это почти неслучайно, что в театре имени Ауэзова очень любят динамические, «подвижные» мизансцены.

Вспомним, например, финал поэмы Толгонай «Материнская полея»; иллюзия движения создается здесь с помощью дрожащих световых бликов, но мы видим, честно слово, мы видим бешено скачущую по степи женщину; и «сквозной энергией» эмоционального воздействия этой мизансцены становится душевное состояние Толгонай.

Истерзанную, как мы бы распяли ее мерно вздрагивающей телеге Ажар («Сильнее смерти») везут в тюрьму... На заднем плане противоположная сторона уходящая вперед дорога и убегающие назад тополя; контрным этим приемом создается, однако, не только ощущение движения: эта дорога и эти тополя настраивают нас на соответствующий событию эмоциональный лад, и не пейзаж, а через пейзаж смотрим глазами Ажар — ей предстоит долгие годы каторги, и она уже не надеется увидеть родные края.

Интересно решение финала этого спектакля одного из лучших среди тех, что я видела (режиссер К. Жетписбаев, руководитель постановки А. Маимбетов).

«Низвержение Дон Жуана в ад», в казахской постановке пьесы Фриша, все-таки не столько беспомощность существования — вот попытка, которой подвергают Дон Жуана в этом ряду из сорока четырех комнат. Герцогиня Ронда и франкон, Кордовы,—так, пожуй впечатление от этого «мастера-атлетического ада; духовное одиночество — вот расплата за все жестокое, что Дон Жуан совершил, за то, что не сумел он отстоять вдвоем свой ад в одну ночь отшептать юность, что не сумел уйти от голоса и людям... Герцогиня и франкон спасли Жуана от смерти физической, приговорив его к смерти нравственной... И вот ежегодно на определенное время Дон Жуан гонит по степи. Печальной вереницей проходят его бывшие возлюбленные, склоняются, чтобы возложить цветы. Сцены «поклонения гробу» в пьесе нет: гроб — это преподсказано найденная деталь, она помогает особенно точно мысль режиссерской концепции: гробом стала для Жуана вся его жизнь. Гробом стал для него великолепный замок герцогини Ронды... Цинического, жестокого индивидуализма уже нет, теперь какой бы то ни было индивидуальности... Дон Жуан смят, унижен, растоптан.

Деталь, деталь, выражающая не только смысл эпизода, сцены, но иногда даже и всего спектакля. Это еще одна из являющихся приемов казахской режиссуры...

НО ИНОГДА фантазия режиссера и художника не знает пределов. Выразительные средства, часто резко контрастирующие между собой, используются так щедро, что это лишает спектакль гармонии мысли и ясности построения. Иногда нарушается целостное восприятие художественного произведения. Это, на мой взгляд, произошло в «Кобланды».

Спектакль смотрится с неприятным чувством тяжести, всего: А. Маимбетов и художник Е. Макке обрушивают на нас массу впечатлений. Но в памяти остается только неясное воспоминание о встрече с плохо организованной красотой, которая не дается в руки.

Ясность приходит только по прочтении произведения Мухтара Ауэзова: в спектакле же чистый голос его поэзии заглушили звон мечей и сквозированные речитативы хора; поэтическая мысль «Кобланды» заблудилась среди колонн, факелов, среди всех этих «выразительно-изобразительных средств», которых здесь явный «перебор», в них тоже даже и очень интересные актерские работы.

Экспрессия как способ образного выражения действительности — характерней шая, и уже говорила, черта казахских режиссеров.

Упоминала я о некоторых приемах, о конях, капле в море выплеснутой на сцену фантазии), с помощью которых режиссеры добиваются образного обобщения мысли, раскрытия душевного состояния героев и самых разнообразных эмоциональных эстетических красот; и, как правило, оригинальное пластическое решение, неожиданный зрительный образ рождение холодной изобретательности, натренированного режиссерского ума, а порой и горячим сердцем, горячей кровью постановщиков; поэтому спектакли так волнуют, так захватывают.

К сожалению, некоторые счастливо и и часту, вероятно, в свое время щедрые открытия ничего не стоили. Это в какой-то степени продиктовано драматургией; во многих пьесах среди действующих лиц есть мать, и именно на ее долю выпадают рассуждения о долге, чести, любви... Это не только ее мысли и чувства, а женщины-матери, но это не дает права на художественное однообразие выражения этого чувства; по-вторение, хорошо сказал поэт Л. Мартынов,— мать учения, но враг творчества.

И для того чтобы успехи казахской режиссуры росли и умножались, необходимо, вероятно, всячески поощрять творческую самостоятельность молодых одаренных режиссеров; добиваться, чтобы в основании уже четко: наметившейся школы казахского режиссерского мастерства полнее раскрывалась их художественная индивидуальность, чтобы смелее искали они нехоженые тропинки, по которым, как говорится, пойдут вперед и выше».

«Я УПАЛ, как падает камень в пропасть, ни останавливать, не достигнет дна. Я никогда не думала, что одним человеком обладал магическим свойством выражать всю гамму чувство движением или жестом... На сцене скульптор, на сцене поэт; ни Микеланджело ни Данте не заставили меня с такой силой почувствовать предельное отчаяние и предельную земную муку, как этот живой человек под бушующей стихией...».

Нет, это не описание «сцены в степи», не цитата из творческого портрета знаменитого артиста в роли короля Лира... Эти строчки из рассказа Ивана Бунина «Двадцать четыре часа из жизни женщины» посвящены не актеру. Но, вероятно, именно актеры очень нуждаются в «магическом свойстве выражать всю гамму чувство движением или жестом...».

Виртуозное владение средствами, из которых складывается так называемый пластический рисунок роли, в большей степени характерно для актеров казахской труппы.

ЖИЗНЬ Ажар («Сильнее смерти») начинается с большого горя. Потом она батрачит у отца своего «незаконнорожденного ребенка.

После выплеснувшегося слезах и злобах потрясения, пережитого Ажар в первом акте, Ш Жандарбекова избегает открытых эмоций: нежная улыбка, которой она приласкала сына, — какой большой и какой сильный! Горечь, омрачившая материнский взгляд, — боюсь, одетая не во что... Трогательная радость ненавязчивым вниманием женщины и спокойное достоинство, с каким благодарит Ажар за подарки... Вот, пожалуй, и все видимые проявления чувств.

Защищая сына от несправедливости, Ажар сначала убеждает, доказывает... И вдруг словно бы материнская любовь вызвала из прошлого и стыд обиды, и старую боль — давние годами вымученного гнева прорывает заслоны долготерпения, и тогда, обрушившийся на голову Атана,—это не только справедливое возмездие, это единственно возможная форма выражения невероятного эмоционального напряжения...

Удивительная легкость, с какой казахские актеры берут эмоциональные высоты, это несомненное достоинство их мастерства, иногда обворачивается к недостатком: нас лишают удовольствия следить за психологической жизнью, предшествующей взрыву чувств, следить за накоплением психологических причин, вызвавших решительный поступок.

Но в «Сильнее смерти» все психологически глубоко оправдано. Здесь все, именно с этой точки зрения, играют хорошо. (Кроме С. Майканова, который в Жандарбекова), это прежде всего К. Кармысов — Баянш и Б. Римова — Сарыжорга). «Сильнее смерти» — спектакль актеров, играющих в единой актерской манере, спектакль-ансамбль в полном значении согласованности чувств и действий, где внутренний ритм каждого действующего лица подчинен общему ритму спектакля.

И есть основания думать, что не которые из этих актеров, развитие обра зов, недостаточно органичное общение, нарушение внутреннего темпо-ритма в некоторых спектаклях часто находился в прямой зависимости от драматургического материала; очень интересно, например, характерный характер Кабена (С Оразбаев, «Неугасимый огонь») никак не развивается, хотя на молодого человека обрушивают ся события, переворачивающие всю его жизнь; много в пьесе и психологических местиков, эмоциональных оттенков, необходимых для сценической эволюции образа. Но тут, как и в некоторых других случаях, сказалась и недостаточная подготовленность актеров к психологической разработке роли. Но уме проникать в психологию человека необходимо для того, чтобы поддержать или разобличить своего героя с максимальной психологической убедительностью.

ОДИН из путей к этому умению — расширение репертуара за счет лучших классических и современных пьес драматургов братских республик и лучшей современной и прогрессивной мировой драматургии.

Постоянная образ мышления по-новому живущих и по-новому думающих, актер, естественно, ищет и соответствующие этому мышлению формы выражения — приемлемой степени, пластические решения, ритмы...

Сколько, например, должны были сделать актеры для того, чтобы, преодолевая инерцию мелодику родного языка, заставить каждый его звук, каждую букву служить выражению самых разнообразных и тонких психологических нюансов характера и темпераментов, скажем, персонажей пьесы Фриша...

Размеры этой статьи уже давно вышли за пределы газетной, и сколько еще моих впечатлений так и не высказано... Как много в Театре имени Ауэзова прекрасных актеров! Первый творческий контакт с ними возникает, в сущности, еще до входа в зрительный зал.

Фотографии в фойе... это уже в какой-то степени начало творческой биографии. Прямо в душу смотрят умные глаза Майканова, едва сторашаются от внутренней боли Букеевой, поблескивает в плане очаровательной улыбки Жандарбековой, сосредоточенное, чуть утомленное лицо Ш. Абганиева, прищуренный взгляд Н. Жантурина... Вот-вот, кажется, дружески улыбнется знакомая мне Ажар, обменяемся замечаниями, С. Кожамкулов... Ф. Шарипова, К. Кармысов, С. Оразбаев, Б. Римова, — сколько прекрасных, интересно актерских индивидуальностей!

Надо было бы поговорить и о молодом актере А. Ашимове, чья склонность к перевоплощению (Сайман в «Несмешной комедии» и Атан в «Сильнее смерти», поэт Асан в «На чужбине» и Дон Жуан), к психологическому анализу — залог новых удач. Но, к сожалению, ограничивая количество примеров, обращаясь главным образом в тем, которые, на мой взгляд, типичны для казахской режиссуры и актерства, я могу ни какой возможности дать упомянуть всех талантливых участников прекрасной труппы, но и напомнить каждого. Хотя и ю всех я увидела в роли, в которых хотелось бы еще видеть. Например, роли Ажар — такой в спектаклях «Неугасимый огонь» и «На чужбине» — это сюжет художественное чтение, чем действие в образе. Монологи-плачи, монологи-размышления, исполненные драматической силы, прозвучали очень, разумеется, украсили спектакли, но все же вряд ли актрисе может удовлетворить постоянство, с каким ее прерывают в мастерстве художественного слова.

Если в театре есть такая прекрасная актриса, руководство, мне кажется, должно строить свои планы играют и что в ближайшее время будет играть. Это в интересах самого руководства: большие замыслы можно реализовать только с помощью больших актеров, иначе они останутся «планами века».

...Вечером, если смотреть на Алма-Ату с высоты Кок-Тобе, горы похожи на огромную обнаженную чашу, в которую накинули звезд. Это трудно, почти невозможно, но мне кажется, теперь я всегда найду среди них огней фонарь Театра имени Мухтара Ауэзова.