

Напроявление двух жанров

МОСКОВСКИЕ ГАСТРОЛИ

КОГДА с кем-то расстаешься надолго, то, встретившись, взглядываешься в лицо, ища черты знакомые, запоминавшиеся. Когда надолго расстаешься с театром, искусством которого было отлито в формы монументальные, словно рассчитанные на десятилетия, то, встретившись с ним вновь, поверяешь свежее впечатление теми, что стали для тебя синонимом традиции. Так, москвичи спустя девять лет взглядывались в лицо Казахского академического театра драмы имени М. Ауэзова, узнавая и не узнавая его.

Афиша театра не сулила значительных перемен, она легко соотносилась с той, прежней, где народная драма эпическим размахом событий превращала историю в легенду, диктует строй режиссуры А. Мамбетова (почти двадцать лет — с некоторыми перерывами — руководит этим коллективом). Пока только одно название свидетельствовало о переменах — «Дядя Ваня», первая постановка Чехова на казахской сцене.

От спектакля к спектаклю, показанных на гастролях, все больше вырисовывался закономерности, логика поисков коллектива. Они велись исподволь — в кругу привычных для театра сюжетов, среди изблюбленных им персонажей — будто из опасения «спугнуть» зрителей, в себя резкими переменах.

Если пользоваться знаменитой пушкинской формулой, то движение искусства казахского театра можно было бы определить как движение от судьбы народной к судьбе человеческой. Изменился взгляд театра на личность. Она обрела черты индивидуума, черты внутренней неповторимости. Человек со сцены Театра имени М. Ауэзова заговаривал от себя. Казалось, это потребует иного темпера, иной манеры речи, попросту иной интонации. Но вот что удивительно: сценический тон почти не менялся, а новое слышится сквозь привычный

романтический пафос. Своеобразие момента в том в состоит, что театр не на будничном, заземленном ладе перестраивается. Иное явление Мамбетова и актеров.

Почувствовав обращенность времени к судьбе каждого отдельного человека, театр направил свое внимание на углубление психологического строя спектаклей, на поиски мотивов поступков героев. Однако пока это коснулось лишь главных действующих лиц, не подчинив новым требованиям весь строй спектаклей. Например, такое сценическое понятие, как «атмосфера», привычно связанное для зрителя с психологической глубиной, подтекстом, не стало свойством казахских спектаклей. Атмосфера их складывается иначе. Она рождается из слова, вера в которое очень велика. Здесь доверяют и его смыслу, и силе его воздействия, потому так часто лучшими минутами спектаклей становятся монологии. Можно было бы даже утверждать, что слову театр доверяет абсолютно, если бы он не прибегал слишком часто к иллюстративному «подкрашиванию» действия музыкой.

Три героини определяют ход действия трех трагедий — «Карагоз» М. Ауэзова, «Клятва» Т. Ахтанова и «Электра» — любовь моя Л. Дюрко. Быть может, не случайно то, что именно женские образы (в исполнении таких актрис, как М. Утекешева, Б. Жангаалиева в Г. Асенова) с их сложными в противоречивыми характерами ста-

ли как бы пробным камнем на пути новых исканий. Легко представить, как десять лет назад эти героини, выйдя на подмостки, всеми силами души стремились бы скрыть раздражающие их страсти, боль утрат, несбывшихся надежд. И все это — ради гордого признания своего долга, своей миссии, идеи (стоит вспомнить Толгонай Ф. Шариповой из давнего спектакля «Материнское поле» с ее долготерпением, мужеством простоты, мудростью и непоколебимостью). Конечно, все эти три пьесы, написанные в разное время и в разном манере, сближает сегодня только то, что три молодые героини, каждая по-своему и очень интересно, стараются поделиться с нами, ценой какой внутренней борьбы они обрели право на память людскую, на жизнь в легенде. Даже самая нестойкая из них — Электра в спектакле режиссера Р. Сейтмбетова — узнала сомнения сердца на своем таком прямом, бескомпромиссном пути.

Перестройка на психологизм внутри репертуара, ориентированного на другие стилистические принципы — стихотворная трагедия, переработка древнего мифа, — не может не сказаться на целостности спектаклей. В каждой из трех постановок такие потери есть. Эпический строй легенды и эпическая многомерность романа требуют все же разного дыхания, разной степени проработанности фона, внимания к эпизоду.

И если в «Карагозе» соло главной героини поддержано в той или иной степени Т. Джаманкуловым (Срым) и К. Тастанбековым (Нарша), то в «Клятве» многочисленные действующие лица выступают лишь как носители той или иной тенденции в сложный период смут и междоусобиц, завершившихся в XVIII веке добровольным присоединением Казахстана к России. Спектакль словно балансирует между оперой и драмой, теряя трагическое напряжение там, где герои начинают ощущать себя лицами историческими, как бы вознесенными над превратностями личной судьбы.

Современная тема представлена перед нами в пьесе Р. Сейтмбетова «Риск». Речь в ней идет о становлении рабочего класса республики, о дружбе казахского и русского народов. Многие производственные мотивы здесь вторичны, известны по литературе. Автор стремится на небольшом пространстве пьесы развить множество событий, и оттого создается впечатление искусственного нагнетания драматизма.

Нетрудно заметить, что сама по себе «социологическая драма», лучшие образцы которой, как известно, имели успех у широкого зрителя, казахский театр не привлекает. А. Мамбетов направляет драматурга (а пьеса создавалась в театре) в сторону от четкого противопоставления прогрессивных и устаревших методов руководства. Он вводит личные, семейные мотивы

не для утепления жесткой сюжетной конструкции, а чтобы подчеркнуть: дела производственные есть дела людские, человеческие. В спектакле исподволь, порою несколько наивно говорят о работе, которую делают мужчины и которая их делает настоящими мужчинами. Здесь привычно звучат слова: «это не украшает мужчину», «так мужчина не поступает». Этот спектакль хотели посвятить воспитанию молодого рабочего, найти к нему ход, ведь раньше основным героем на казахской сцене был только воин, батыр.

В лучших актерских работах — А. Молдабаева, Ф. Шариповой, Г. Ералиевой, У. Султангазина, М. Мураталиева — проявился тот новый тон, которым сегодня театр дорожит. И еще проявился он в новом подходе к режиссуре массовки, не там, где она имитирует трудовые процессы, как когда-то имитировала бой, а там, где мы можем рассмотреть лица, то обьятые гневом, то радостные, то озабоченные.

Главным событием гастрели стал «Дядя Ваня» с А. Молдабаевым в роли Войничского. Спектакль в постановке А. Мамбетова далек от внутрирежиссерской полемики, не для того он играется. Не имея пристрастия к подтекстам, театр пьесе Чехова воспринимает прежде всего через текст, привычно доверяя словам, которые люди обращают друг к другу. Не оголая идейного лейтмотива, способного

подчинить многообразие тем и образов, режиссер выявляет не столько общность судеб, сколько разность их. Спектакль играется не с чувством «пропавшей жизни», а с чувством жизни продолжающейся, имеющей прошлое, настоящее и будущее, отдаленное не на двести—триста лет, а начинающееся завтра, когда мнение Войничских вновь опустеет. Во взгляде на персонажей драмы есть та мера объективности, которая рождается из ощущения, будто в давно сложившемся, «притертой» семье пришел новый человек и делится с вами первыми впечатлениями. В таком взгляде что-то непременно оказывается поверхушным, но что-то поражает свежестью чувств.

Такой неожиданностью стал в спектакле дядя Ваня А. Молдабаева. И актер, и режиссер влюблены в него с почти романтическим пылом. Ни поступку, ни речам он в героине не выпел (все эти качества в избытке у Астрова, в роли которого выступал И. Ногайбаев и Т. Джаманкулов, однако доктор — по всему чувствуется — театру меньше по душе). Свойства этой натуры для них безупречны — нравственная чистота, доброта, трудолюбие, непорочное мужество, а главное — чуткость, рожающая способность к состраданию. Влюбленность актера в персонажа внесла в спектакль ту силу страсти, которая редко сопутствует сегодня пафосу утверждения, куда чаще — ниспровержению.

Он как бы не переоплачивается в Войничского, а до его дотягивается, в этом соприкасаясь с этикой писателя.

Конечно, гастрольный репертуар — лишь частная повседневной многообразной жизни театра, но именно в нем всегда проявляются я основные направления движения, и мера его осознанности.

Мария СЕДЫХ.