

щими им «убегающую косулю и летящую птицу».

Сценическое воплощение пьесы К. Маликова и А. Куттубаева было делом нелегким. Пьеса страдает некоторой эскизностью, отдельные ее образы схематичны. Авторы пьесы не показали достаточно отчетливо направление работы колхоза «Токтогул» после его реорганизации, а это помешало углубленному раскрытию конфликта, содержания борьбы, которую ведет Актан с своим отцом. Зритель не без основания может разделить опасения старого Джайктыша, что из-за постройки клуба упускается первоочередная задача — строительство новых овчарен. Надо надеяться, что драматурги сумеют при доработке пьесы более четко подчеркнуть в ней значение борьбы передовых колхозников за укрепление материальной базы колхоза — основу зажиточности колхозников.

Серьезным недостатком пьесы и спектакля является бледность и схематичность образов нового председателя колхоза Актана и парторга Сергея Павлова. Актан (заслуженный артист С. Джаманов) понимает организующую роль руководителя колхоза ограниченно, однобоко — он изъясняется с колхозниками преимущественно приказами, отданными безапелляционным, не допускающим возражения тоном. В нем мало душевности, артист слишком прямолинейно и навязчиво подчеркивает в своем героическом выдержку и спокойствие, и порой это спокойствие переходит в сухость. Все события общественной и личной жизни Актана: опасность падежа скота, ссора с отцом, любовь к Даше как бы не задевают его глубоко. Стремление отдать все свои знания народу (Актан окончил сельскохозяйственный институт), способствовать движению колхоза вперед не выражено в конкретных чертах, не окрашено живой индивидуальностью и присутствует в образе Актана как декларативно утверждаемый тезис.

Дидактическим оказался и образ парторга колхоза. Хотя заслуженному артисту Н. Китаеву порой удается передать большую внутреннюю собранность и глубину мысли Сергея Павлова, но однообразный, сдержанно-холодный тон, в котором была сыграна вся роль, придает образу резонерский характер.

Случайны ли эти недостатки в творчестве Киргизского драматического театра? Объяс-

няются ли они только изъянами драматургического материала?

Тенденция к схематичной, поверхностной трактовке образов существовала в этом театре в течение долгого времени. Она являлась результатом недостаточной творческой зрелости коллектива, отсутствия подлинного мастерства. В прошлом театр не раз терпел неудачи: вместо преодоления слабостей некоторых пьес усугублял их, вместо углубленного раскрытия образов ограничивался внешним, иллюстративным пересказом драматургического материала. Все это привело к появлению в репертуаре театра слабых в идейном и художественном отношении спектаклей, снятых впоследствии с репертуара театра («Два друга» и «Мой аул» Р. Шукурбекова), к неполноценному решению такого произведения советской драматургии, как «Калиновая роща» А. Корнейчука.

В спектакле «Мы не те, что были» многое сделано для преодоления схематизма. В нем видно стремление коллектива к овладению методом социалистического реализма — и в этом смысле он подводит некоторые первые итоги напряженной учебно-воспитательной работы, которая велась в театре за последние годы.

Датой возникновения Киргизского драматического театра считается 1930 год, когда из студии, в которой собралась молодежь из сельской и городской самостоятельности, был создан первый национальный театр республики. В первое время работе театра, его развитию всячески мешали буржуазные националисты, насаждавшие в репертуаре пьесы, идеализирующие феодальное прошлое, искажавшие советскую действительность. С молодыми артистами, не получившими специальной подготовки, не велась систематическая учебная работа. В театре не было квалифицированной режиссуры.

В нынешнем своем составе театр фактически существует с 1941 года. В театре объединились тогда выпускники ГИТИС, окончившие киргизскую мастерскую, артисты Театра юного зрителя, созданного во Фрунзе в 1931 году, и некоторые артисты музыкального театра.

Серьезным профессиональным ядром театра могли бы стать выпускники ГИТИС. Однако молодым артистам в начале их профессиональной сценической деятельности пришлось встретиться с режиссерами, тре-

бовавшими создания сценического образа путем комбинации внешних выразительных приемов. Такой метод был чужд гитисовцам, воспитанным педагогами мхатовской школы, в то же время у них не оказалось достаточной твердости и умения, чтобы применить полученные ими знания на практике. Без помощи направляющей их режиссуры они не смогли найти в работе над спектаклями верных путей к созданию образа. Уступая требованиям режиссуры, они и сами часто становились на путь внешней выразительности или, обращаясь к институтскому опыту, повторяли в новых сценических образах пройденное, известное. Растерянность усугублялась тем, что спектакли приходилось готовить в сжатые сроки, в то время как учебный процесс в институте строился без учета этой практической потребности театра.

Серьезные проблемы стояли также перед артистами, пришедшими из Тюза и Музыкального театра. Они не имели необходимой профессиональной подготовки, в работе шли от интуиции и раскрывали обычно в образе лишь свою индивидуальность, не стремясь к подлинному перевоплощению.

Значительные трудности испытывал театр и с репертуаром. Первые пьесы киргизских драматургов, появившиеся еще в начале 30-х годов, были посвящены прошлому Киргизии, бесправному положению женщины, борьбе молодых людей за свое право на личное счастье («Злосчастная Кокей» М. Токобаева, «Карачал» К. Джантошева). Лучшая пьеса этого периода «Аджал Ордуна» («Вместо смерти») Ю. Турсубекова, ставшая значительным этапом в истории киргизского театра, воссоздавала картины трагического бегства киргизов от гнета царского правительства в Китай и восстания 1916 года. Только в середине 30-х годов в драматургии Киргизии появляется несколько пьес на современные темы: «Кулипа» К. Маликова — о борьбе передовых людей киргизского аула с реакционерами, мужьями киргизки Д. Боконбаева «Алтын кыз» («Золотая девушка») — о становлении колхозного строя. В дни войны были поставлены спектакли на тему борьбы советского народа с фашизмом: «Клятва» А. Токомбаева, «Месть» Р. Шукурбекова.

Но попытки драматургов создать пьесы на современные темы были единичными. В поисках репертуара коллектив театра обра-

тился к эпической, легендарной драматургии, что привело к утверждению в театре так называемого «героико-романтического» стиля исполнения. Актеры напевно декламировали, строили пластические, живописные мизансцены и нередко упускали из виду идею произведения, задачу правдивого раскрытия характеров. Ложное понимание романтики как искусства, приподнятого над действительностью, привело к тому, что некоторые исполнители весьма поверхностно решали свои сценические задачи.

Типичным в этом смысле явился спектакль «Джаныл», поставленный в 1945 г. Героиня пьесы — предводительница киргизского народа, воительница Джаныл-мирза, защищавшая в XVIII веке страну от иноземных завоевателей. Авторам пьесы — поэту К. Маликову и режиссеру А. Куттубаеву удалось создать волнующий образ благородной, мужественной девушки, все помыслы и интересы которой неразрывно связаны с судьбой народа. Во имя любви к родине Джаныл готова пожертвовать личным счастьем и убивает горячо любимого джигита Тюлку, вероломно напавшего на ее соотечественников. Перипетии борьбы Джаныл с интервентами — калмыцким ханом и его сообщниками — составляют сюжетную основу пьесы. Однако стремление к патетике, к абстрактно-романтическому стилю привело к тому, что коллектив театра отошел от реалистического раскрытия характеров, от правды и искренности чувств. В спектакле «Джаныл» нет реалистической логики сценического действия, нет жизненно верного общения между исполнителями, подлинной эмоциональной взволнованности, внутреннего драматического напряжения. Поэтому, несмотря на значительность темы и остроту драматургических ситуаций, спектакль кажется холодным, риторичным.

Недостаточно четкое понимание задач реалистического искусства, отрыв теории от практики у актеров, окончивших ГИТИС, незнание теоретических основ сценического искусства актерами, пришедшими из самодельности, стремление к отвлеченной патетике и абстрактному романтизму — все это оказалось серьезным тормозом, мешавшим творческому развитию театра в первые пятилетие его работы.

Серьезная учебно-воспитательная работа началась в театре спектаклем «Ревизор» (1945—46 гг.), который ставил новый худо-