

ство старика, и его печаль, и его тоска по внуку, и его огромная, неисчерпаемая человеческая и много другое.

25 март 1965

«Советская Киргизия»
Фрунзе

Состоявшиеся весной на Крестовской сцене спектакли Киргизского драматического театра вызвали бесспорный интерес у москвичей. Театр встречали тепло и доброжелательно, искренне желая ему дальнейших творческих удач. Так оно и будет, ибо в театре работают талантливые актеры. Но для того, чтобы двигаться вперед, необходимо отчетливо видеть недостатки и опасные тенденции, которые грозят увести коллектив в сторону. О них-то и хотелось бы дружески и вполне серьезно поговорить на основании впечатлений от спектаклей, с которыми автору удалось познакомиться в Москве и во Фрунзе.

Проблемой номер один для современного киргизского театра является проблема режиссуры, от состояния которой зависит дальнейшее судьбы театра. Речь идет о том, что смотря киргизские спектакли, далеко не всегда понимаешь, во имя чего сегодня режиссер взял именно эту пьесу, что он хотел сказать этим спектаклем.

Разумеется, какой-то замысел у режиссера и сложился, но он не претворился в художественное строение спектакля. Поэтому спектакли театра порою лишены внутренней цельности.

Поиску свою мыслить на конкретных примерах. Вот «Материнское поле». Произведение Ч. Айтматова вышло далеко за пределы республики. Его играют во многих театрах страны. И тем более было интересно увидеть его в исполнении артистов Киргизии. К сожалению, спектакль не получился столь интересным, как хотелось бы и каким его могли бы сыграть замечательные киргизские актеры.

Ошибка молодого режиссера М. Назаралиева была прежде всего в том, что он, на мой взгляд, не нашел точного сценического выражения самой сути произведения Ч. Айтматова. И прежде всего образа Толгонай. В спектакле мы видим сначала Толгонай, пришедшую на свое поле в день поминовения, затем нам показывают то, что она рассказывает — показывая молодую Толгонай. Толгонай — мать троих сыновей, Толгонай, провожающую сыновей и мужа на фронт и т. д. Перед зрителем проходит жизнь киргизской женщины, в которой как в капле воды отражается судьба всего народа. Но почему же эти сами по себе волнующие эпизоды вдруг начинают отдавать иллюстративностью, вдруг теряют ту необычайную глубину и сложность, которая так порывает в повести Айтматова?

Причиной это в первую очередь потому, что в спектакле было две Толгонай — та, что пришла на поле в день поминовения, и та, что живет в каждом конкретном эпизоде. В повести же есть только одна Толгонай — сегодняшняя, прошедшая через все испытания, потерявшая самых близких ей людей и тем не менее не сложенная, выстоявшая, нашедшая в себе силы, чтобы жить и верить в счастье.

В этом смысл «Материнского поля», в этом гуманистическая тема Толгонай, которая не просто рассказывает свою жизнь, представляя перед зрителем в различных

видах, а осмысливает ее, заново пропуская через призму своего трагического опыта, через пережитое. И если говорить о форме пьесы, то, это по существу единый философский монолог (Земля — это ведь тоже своего рода плод воображения старой Толгонай, ее разговор с Землей это разговор с самой собой, кстати, быть может, именно поэтому обычно не получается в театрах образ Земля, не получился он и в киргизском спектакле). Этот философский монолог и должен скреплять, цементировать между собой отдельные эпизоды, которые возникают не сами по себе, а как думы Толгонай.

Сейчас этого нет. Сейчас тема трагического жизненного опыта, тема человеческой и народной стойкости приглушена. Режиссер уделяет больше внимания раздробленным отдельным эпизодам, он даже поручает роль молодой Толгонай играть другой актрисе, а в последующих сценах меняет героине костюм, чтобы она не была похожа на ту Толгонай, что появляется в прологе и разговаривает с Землей. И он достигает этого, на сцене возникает другая Толгонай, которая смотрится отдельно, самостоятельно, и мы на какие-то моменты забываем о той Толгонай, что вышла на сцену и думает о своей жизни. А в результате в спектакль проникает иллюстративность, а за внешней правдоподобием теряется большая философская правда жизни.

Конечно, это не легко — сыграть сразу два временных плана: сегодняшний и прошедший, вернее, сыграть прошедшее через сегодняшнее. Но, думается, это было бы по плечу такой актрисе, как Д. Кукбова, если бы режиссер ясно поставил перед ней задачу. Кстати, аналогичная ошибка была допущена и в постановке «Деревенщины» М. Ибрагимова. И там на сцене было поперемножено две Бановши — неуклюжая деревенщина и прекрасная актриса. Ж. Сейдакматова играла с большим увлечением и заразительностью и ту и другую. Но ведь весь смысл пьесы в том, что есть единственная Бановши — умная, талантливая девушка, которая, оставаясь все время самой собой, на глазах у зрителей разрывала то роль деревенщины, то роль актрисы. Все это видит, кроме Аслана. И ей вовсе не нужно переодеваться то в платье деревенщины, то в белоснежные газетные одежды актрисы — перевоплощение должно быть не абсолютным, а условным, должно быть разыгрываем, совершаемым с помощью какой-то одной условной детали костюма. Перед нами веселая Бановши, все время словно выглядывающая из-под облика деревенщины или актрисы и вместе с нами посмеивающаяся над незадачливым героем.

Отсутствие ясной сверхзадачи особенно пагубно сказалось в спектакле «Король Лир». Если «Материнское поле» уже в самом своем драматургическом материале поднимало волнующие каждого зрителя проблемы, которые могли быть недораскрыты режиссером, могли быть снижены, упрощены, но тем не менее все равно присут-

ствовали в спектакле, то в шекспировской трагедии дело обстояло куда более сложно. Как, впрочем, и вообще с любой классической пьесой. Здесь по существу успех спектакля зависит, как мне кажется, полностью от того, сумел ли режиссер увидеть в классической трагедии такое, что может возволновать и сегодня, что близко советскому зрителю 60-х годов. А философские глубины Шекспира могут дать пищу для размышлений каждому поколению. К сожалению, «Король Лир», поставленный Дж. Абдыкадыровым, оказался несоответствующим с современностью. Одна из величайших трагедий Шекспира была уязвлена в первую очередь именно по части своих философских глубин, они остались за пределами спектакля. Сложная диалектика эволюции короля Лира была не раскрыта, видимо, потому, что не существовало на этот счет четкой режиссерской концепции. Даже такой большой актер, как М. Рыскулов не смог ничего сделать. Трагические страдания Лира казались слишком одурительными от нас, слишком уморительными. В спектакле не произошло самого у Шекспира главного — краха иллюзий Лира-короля, превращения его в Лира-человека, познание им суровых жизненных истин, а был Лир-король в начале спектакля и Лир-король в финале, только потерявший власть, сошедший с ума, но кроме того, что Горнерилья и Регана — плохие, а Корделия — хорошая дочь, так ничего и не понявший.

Зато на первый план выступают всевозможные внешние псевдоромантические эффекты. Специально поставленные битвы и сражения. Излишние нарядные костюмы и помпезные декорации некоторых сцен (например, палатка Корделии в последнем акте). Нарочитая краснота даже там, где она вроде бы совсем неуместна, — так, в красивой позе а-ля распятый Христос предстает Глостер после того, как ему выкалывают глаза. На сцене ничего не делается просто, во всем — невероятная торжественность, почти ритуальность. Обыденное дело — наказание слуги совершается так, словно это какое-то сверхъестественное событие. Звучит громоглашая музыка, под которую Кента сажает в колодки. А ведь именно в обыденности этой процедуры, именно в том, что ей никто, кроме самого Кента, не придает никакого значения, — в этом весь ужас того мира, в котором разорваны родственные и человеческие связи и господствуют корыстные меркантильные интересы.

Эти внешние эффекты, а также бесконечная музыка, которая заполняет все, порой даже заглушает актеров, отдавляя на задний план философское содержание трагедии и прежде всего самого Лира. Более того, именно они затаили тон спектаклю и исполнению Рыскулова, который, будучи обусловлен такой стилистикой постановки, нередко сбивается на открытый пафос, на староромантические приемы.

И совсем другим предстает актер в «Судьбе отца». Вообще этот спектакль отличается наибольшей режиссерской цельностью среди

показанных на гастролях. Поэтому и актерские удачи в нем наиболее бесспорны. Это прежде всего выдающаяся работа М. Рыскулова, это мастерски сыгранная С. Кумушалиевой Онолкан, это, наконец, Дженишбек молодой актрисы И. Раймикуловой. Единственное, что вызывает резкое возражение в режиссерском решении «Судьбы отца» — «оживление» портрета погибшего на войне сына во время его разговора с отцом. Дешевая иллюстративность этого приема очевидна. Но, к сожалению, она не случайна для киргизских режиссеров. Примеры такой иллюстративности мы видели и в «Материнском поле» — появление за тюлем сыновей во время рассказа о них Толгонай в первой части, эпизод чтения письма Маселбека, когда режиссер переключает наше внимание с главного — с реакции слушающей Толгонай и показывает статичную фигуру уходящего в последнюю разведку Маселбека. Все это, быть может, и эффективно, иной раз режиссер услышит в этом месте и аплодисменты, но вряд ли ему следует гордиться достигнутым таким путем успехом.

Киргизские режиссеры любят вводить в свои спектакли музыку. В принципе в этом нет ничего плохого, весь вопрос в том, как и во имя чего эта музыка используется. К сожалению, часто она используется весьма неогранично. Внешне-развлекательной вставкой выглядит, например, музыкально-танцевальный кусок в последнем действии «Стрелухи», особенно при сопоставлении со строгим, сосредоточенным, ухмыльным исполнением главной роли Б. Кыдыкеевой.

Совсем по-другому воспринимается музыка, когда она рождается как бы изнутри сценического действия. Например, в талантливо поставленном М. Назаралиевым финале 1-го действия «Деревенщины», где через темпераментно увлекательный танец «деревенщины» раскрывается словно озарившая Аслана человеческая красота Бановши. Или песня сына, которая слышится Ахылбеку — М. Рыскулову в последнем действии «Судьбы отца». В этой песне, а главное, в том, как ее слушает вышедший на авансцену к нам, к зрителям, старый Ахылбек, — во всем этом так много пережитого: здесь и одиноче-

добро и много другое. Еще об одной стороне работы киргизских режиссеров хотелось бы сказать. Это проблема ритма. Она тесно взаимосвязана с общей проблемой целостности спектакля — при отсутствии идейной целостности, то есть при отсутствии единого замысла не может быть и ритмической непрерывности сценического действия и, наоборот, без умения добиться непрерывности действия, без умения решить проблему ритма спектакля его целостность практически недостижима. Между тем в киргизских спектаклях имеется немало пустот, разрывающих действие. Они обусловлены местами тягучий ритм «Материнского поля», который лишает спектакль необходимой сосредоточенности и упругости. Во многом виновата здесь опять же останавливающая действие вставная музыка. Как неоправданные ритмические перебивки воспринимаются закрытие занавеса, а главное, различные торжественные шествия, процедуры, битвы и снова музыка в «Короле Лире».

Проблема создания непрерывности действия должна волновать не только режиссера, но и художника. Ведь и его искусство воспринимается не как чередование отдельных картин, а в ритмической целостности единого декорационного образа.

Эта статья по преимуществу критическая. Но из нее отнюдь не должно следовать, что в работах киргизских режиссеров имеются только одни недостатки. Просто на них хотелось сосредоточить главное внимание для того, чтобы их стало меньше или даже не было вовсе.

От эпизода к спектаклю, от частного к целому — таков должен быть следующий шаг киргизских режиссеров, переход их искусства в новое, более высокое качество. И успехи непременно придут, как только режиссеры станут серьезнее задумываться о единой философской концепции всего спектакля, когда они будут раскрывать ее не только с помощью разного рода внешних эффектов, а в первую очередь через замечательных актеров, которыми так богат киргизский театр.

В. БЕРЕЗКИН.