

СИЛА И СЛАБОСТЬ СЦЕНИЧЕСКОГО СЛОВА

НАДО ПОЛАГАТЬ, что театры союзных и автономных республик тогда привозят в Москву свои работы, когда сами ощущают, что сказали новое слово в искусстве. Сцена Крамлевского театра, где непрерывно один коллектив сменяется другим, стала трибуной обмена художественным опытом. Здесь совершается процесс, который обогащает и сближает театры в области советского многонационального драматического искусства — искусство будущего. Непредоказательное, казалось бы, эпизодическое посещение столиц превращается в принципиальное выступление, являющееся в творческий отчет о сегодняшнем состоянии коллектива.

Можно ли определист своеобразия похеры театра за время столь коротких гастролей, даumas, когда я отправился в Крамлевский театр на спектакли азиатских. Трудно было предположить, что в этих работах много общего, сходного, но афиша превращала слишком разные темы, показ людей, далеких друг от друга язык. «Сам» — некий дан, «Абай» — современное прошлое казахского народа, а со дня рождения автора третий пьесы «Собака на сене» Лопе де Вега мило 400 лет. Спектакли по жанру совершенно различные: драма, трагедия и комедия. Но все это — искусство Казахского академического театра драмы имени М. Ауэзова приходится к выводу: это своеобразный коллектив, в котором сложился свой художественный стиль.

Спектаклем, повествующим о пути Абая, драматической поэмой — жесткая театр утверждает мысль о торжестве человека, способного преодолеть самые страшные невзгоды и потери, если он ощущает опору в народе. «Сауле» — тоже рассказ о силе человека, выражающей помыслы народные о борьбе героев за счастье людей. И в ставленной испанской комедии казахские актеры попытались подчеркнуть

народность и демократизм мироощущения Лопе де Вега, сделать центральным героем простой люд по главе с Теодоро. Решение спектакля с позиций социальных — основатель черты ставки Крамлевского театра, где непрерывно один коллектив сменяется другим, стала трибуной обмена художественным опытом. Здесь совершается процесс, который обогащает и сближает театры в области советского многонационального драматического искусства — искусство будущего. Непредоказательное, казалось бы, эпизодическое посещение столиц превращается в принципиальное выступление, являющееся в творческий отчет о сегодняшнем состоянии коллектива.

Авторы пьесы Мухтар Ауэзов и Леонид Соболев и постановщики А. Мамбетов сумели рельефно, точно обрисовать эпоху родовых вражд, байских заговоров, гонений на неугодных просветителей. Есть в искусстве казахских актеров еще одно качество, которое во всех трех показанных спектаклях стало решающим, — стремление блистнуть реликвой, а то и целой национальной тирадой. Это уже национальная традиция, идущая от айтывов — от старейших ораторов, проводившихся на народных праздниках. Так, Абай — Ногайбаев побеждает на суде именно силой мысли и слова, побеждает благодаря тому, что по-новому и остроумно открывает смысл нескольких понятий популярных в народе сказаний.

Искусство алауэвского словесного стремление к яркой и выразительной подаче текста, значение, которое придаетается в театре донесению мыслей героев, — безусловно, сильная сторона коллектива, но очевидная и чрезмерность надежды азиатских на силу слова. В том же спектакле «Абай» есть персонажи, вроде женщины-акима Зейнеп или

осмального фаворитки Долгова, которые существуют лишь для того, чтобы высказывать политически важные мысли. Здесь образности уступают диалогам. Эти же наблюдения возникают и после просмотра «Сауле».

В ПЬЕСЕ Т. Ахтанова (режиссеры-постановщики К. Джандарбеков и А. Мадиевский) автор секретарь обкома Сауле затевала сразу два острых дела: во-первых, она начинает борьбу за поднятие экономики области, критикует существующий порядок ведения хозяйства и тем вступает в решительную борьбу с первым секретарем обкома Сырдаком Ордабаевым; во-вторых, Сауле влюбляется в молодого ученого Жараса, появившегося у них в стенах, тем самым же ставя под угрозу свою семью и, конечно, собственную репутацию.

Как развиваются в спектакле взаимоотношения Сырдака Ордабаева — К. Кармысова и Сауле — Х. Букеевой? В тексте есть несколько упоминаний то о родничке, то о заоре Сауле, но Х. Букеева трактует образ совершенно иначе. Сырдак и Сауле словно соревнуются в безбастности. Даже при расставании с Жарасом, предавшим ее, Сауле — Букеева не позволяет себе возмущения. В самом начале становится ясным, почему противники позиции Сырдака и Сауле с удовлетворением констатируют, что хотя речь и пошла о стили бестовальном содержании, но борьба переместилась в область конфликта сельской и городского производства, а облак домысловых страстей и хара. Однако героине не хватает о-разия характера, почти нет и р-ных событий в ее жизни. Является, конфликт нашел свое р-жение не в поступках, делах, а словесном полемике, в остроумии. Это достоинства литературные, не сценические. Поэтому в спектакле

нет нарастания событий к возникает ощущение монотонного ритма. Букеева пошла за логикой высказываний Сауле, а не за логикой окала ее характера. Поэтому получается неожиданный переадресировка пьесы. Не stiamo отходить, что постоянно демонстрируемые непотитительный стойкость и непреклонность, замечание волнение и забор, по-новому симпатичны и забавно. Но мы отлично понимаем, что такая Сауле могла бы быть



ро обкома проиграть дело «наследнику Сталина» Сырдаку Ордабаеву, проиграть из-за недостатка страстной убежденности в отстаивании своих предположений.

Только тем же превеличественным упованием на силу слов, отдельных реплик можно объяснить пребывание в спектакле нелепой фигуры писателя Сапары, не участвующего в событиях, а болтающегося с блокнотом в руках возле них. Его замечания и сетаования на собственную судьбу художника, оторвавшегося от жизни, лишь раздражают и тормозят действие.

ЕЩЕ БОЛЕЕ рельефное выражение нашли эти тенденции в спектакле «Собака на сене». Отправной точкой решения мо-

модии Лопе де Вега стали брошенные мимоходом слова графини Дианы о том, что любовь к Теодоро возникла у нее от ревнивого нежелания отпустить своего секретаря в объятия служанки Марселя.

Артисты Х. Букеева и Ш. Джандарбекова по-разному трагуют Диану. У одной — это холодная злость из-за ревности к сопернице, у другой — ревнивое страдание, любовь, ищущая повода для признания, желание постоянно следовать хотя бы взором за объектом своей страсти, kloчующее нетерпение в ожидании ответных объяснений.

Артист И. Ногайбаев — Теодоро постоянно вынуждает титулованную даму даже не сморкаться, а шипно-но спускаться до себя. Это подчеркивается большинством мизансцен, когда Диане приходится то и дело, стуча каблучками, сходить вниз по ступенькам с высоты довольно условной металлической конструкции, установленной в спектакле режиссером А. Мамбетовым и художником С. Чарюксом.

Вскоре начинают сказываться не только достижения, но и просчеты такой сценического отношения пьесы. Слишком веселое отношение Теодоро — Ногайбаева к ударам судьбы и уверенность, по меньшей мере, в своем равнестве графине, если не в превосходстве над ней приводят к какому-то очень уж легкому развитию конфликта, безоблачности и безмятежности состояния героя. По-

лучше внешне жестокий афронт от высокопоставленной, возлюбленной, он несет в татне с Марселем — Т. Тасымбаевым, неизменно глядящим на старшего красивую асторженными глазами. А графиня Диана может в это время сколько угодно терзаться.

Да, конечно, заявление Дианы де Бальфлер о «голове розовой крови» как о главном прелестянии в ее любви к Теодоро и этом спектакле звучит формально и неестественно. И тогда главным прелестянием становится... служанка Марселя. Не случайно в большей части этого представления Марселя — Тасымбаева выглядит чуть ли не главной героиней. Вопрос социального неравенства как основного прелестяния в любви героев, который у Лопе де Вега является асиметрическим, театром несколько явно вульгаризировал. Нет ни недостатков Дианы, ни ее татна на самое себя за «преступную» страсть, нет прискорбного для нее вопроса дворянской чести — существовавшей черты эпохи! Почему же это происходит?.. Может быть, потому, что азиат-тичны не находят достаточной для них опору в тексте — мало словесной подоплеку и вопроса дворянской чести?.

Пьесма, над которыми трудятся по приказу господина Теодоро — Ногайбаева, особенно у Дианы — Джандарбековой, нисколько не средства подчеркнуть ему и лишний раз самой убедиться в непроходимой

пропасти, протекающей между графиней и ее секретарем, а оказывается, только удобный трюк хитроумных любящихся для почти прямого объяснения в любви. Сюжет спектакля фактически даже не отплевается к преодолению классовых разгатов, а вприход и капризам трех влюбленных, которые роль собаки на сене играют поочередно, Теодоро у Ногайбаева ирине до равности. Ему соответственно аккомпанирует Тристан — М. Суртубаев. И в самом деле, почему не развиваться, не строить гримасы, не тащить упряжающую девицу за повод? Ведь благополучно господина и слуги нет никаких упор. Теодоро мает себя как неэкономичный человек, не боится потерять должность секретаря. Ну, а раз так, то и Тристан, конечно, может сколько ему угодно подталкивать Марселя в объятия Теодоро. Все пустяки, все развешенно! Подобное «насилие», совершаемое над классическим произведением, не прокладывает безмятежно: мысль спектакля сводится к пустяку и быстрой исчерпывается.

ПРИВЕЗЕННЫЕ спектакли саидетельствуют о жаровых и стилистических поисках творческого коллектива, о большом умении к сценическому слову. Однако театру необходимо еще и постоянное внимание к разработке драматического действия, к точной социальной оценке событий.

Р. АФАНАСЬЕВ.