

## ЗАМЕТКИ РЕЖИССЕРА

«СОВЕТСКАЯ СЛОВАРНИК»

30 ОКТ 1958

Г. Уфа

Зритель воспринимает события, происходящие на сцене, через игру актеров, через них «видит» пьесу. Работа актера протекает на глазах зрителя и актер вступает в живую непосредственную связь с ним. От того, как использует актер материал, данный автором, зависит то воздействие, которое произведение окажет на зрителя.

Кто же должен направить творческую мысль всех участников спектакля по верному пути, организовать дело таким образом, чтобы получилось единое произведение театрального искусства, наполненное жизнью, способное воздействовать на зрителя? Известно, что таким лицом является режиссер спектакля. Это он должен определить цель, ради которой ставится спектакль, объединить вокруг этой цели всех участников, уметь увлечь их на ее осуществление.

Только всестороннее изучение действительности даст настоящее понимание тех жизненных явлений, которые предстоит воспроизвести на основе материала автора произведения. В талантливой пьесе идейное содержание всегда раскрывается в художественных образах, оно логически вытекает из всего происходящего в пьесе.

О том, как это претворяется в Уфимском русском драматическом театре, мне и хочется рассказать.

Вот работа режиссера заслуженного деятеля искусства БАССР И. Кулага над пьесой известного современного китайского драматурга Цао Юя «Талду». Она заслуживает пристального внимания. В ней прежде всего присутствует определенное отношение режиссера к произведению.

И. Кулага создал интересный, волнующий спектакль.

Стремясь подчеркнуть национальные черты действующих лиц, режиссер находит ключ к манере речи южных и северных жителей Китая. Этот прием помогает режиссеру подчеркнуть и социальные взаимоотношения людей: семья капиталиста, живущая на севере, говорит в определенной манере речи, в большинстве своем неискренней; члены же семьи пролетариев жителей юга, говорят очень просто и искренне.

Подчеркивается и патриархальность во взаимоотношениях родителей и детей, присущая китайскому народу.

Неудовлетворенный финалом пьесы, приводимый к гибели трех представителей молодого поколения, режиссер предостерегает последние слова в спектакле представительные китайского народа Ши-пин: «Но остались жив мой второй сын Да-Хай, я его знаю, он полон ненависти, он не вернется!»

И режиссер вместе с художником и исполнителями стремится противопоставить миру эксплуататоров мир эксплуатируемых. Подчеркивается вычурная роскошь гостиницы Пу-Юаня и бедность полудельянки Лу Гуя, ярко выявляются взаимоотношения между господами и слугами, шахто-владельцами и рабочими.

Эта пьеса, написанная для специфических условий китайского народного театра, длинная, и переводчики Крицов и Степанов правильно сделали, сократив ее.

Но сокращение произведено за счет сцен, посвященных социальному раскрытию характеров действующих лиц, за счет сохранения сцен с занимательной интригой. И очень жаль, что режиссер совершенно не использовал материалы всей пьесы Цао Юя, изпечатанной в сборнике на русском языке.

Другая постановка — «Последняя жертва» А. Островского — также говорит о стремлении режиссера В. Иконникова к своему толкованию произведения, к заострению социальных характеристик.

Работа над пьесой Островского требует от коллектива театра внимательнейшего проникновения в существо произведения.

В «Последней жертве» Островский в ярком драматическом конфликте показывает столкновение разоряющегося дворянства с восходящими ку-

печеством, раскрывает образы людей обоих классов. Сочетая глубокую психологическую драму Юлии Тугиной с комедией общественных нравов, Островский раскрывает тесноту и узость нравственного кругозора той среды, в которую Юлия бесплодно приносит свою «последнюю жертву».

Обрисовывая в ряде своих пьес образы прожигателей жизни — молодых дворянчиков, Островский показал, например, в пьесе «Красавец-мужчина» аристократа Окаемов, опустившегося и сознательно становящегося «альфонсом», сутенером. Духом же в «Последней жертве» необычайно легкомысленный, безудержный, но у него есть еще кое-какие сдерживающие его воспоминания о чести, совести. Он умеет иронически посмотреть на себя, свои поступки и на окружающих. И ставить его на одну доску с Окаевым из «Красавца-мужчины», как это сделано в спектакле, значит не заострять образ, а отказываться от замысла драматурга.

Дергачев же режиссером взял не только из другой пьесы, но и из другой социальной среды. Это не опустившийся «бывший» дворянин Дергачев Островского, надолго в себе много теплоты, задумчивости и проникающий к Юлии в момент ее горя искренней жалостью и глубокой симпатией, а бродячий актер, Робинзон из «Беспорядочных», призванный только смехом своего «барина» Паратова и его субульти-наков.

Правильно задуманный образ Фрола Федулыча Прибыткова — хищника новой формации, ловко покупающего себе Тугину, в последнем акте вызывает аплодисменты зрительного зала Неужели это не застаивание режиссера пересмотреть исполнение заслуженным артистом БАССР А. Лебедевым роли Прибыткова? Ведь это трагический момент в жизни Юлии, а зритель радуется...

Нельзя также не сказать еще вот о чем. Третий акт пьесы является как бы центральным в произведении, в нем драматург стягивает в одно целое все устремления людей, окружающих Юлию и борющихся за нее. Здесь же ярко обрисованы нравы купеческой Москвы конца семидесяти годов прошлого столетия. Словом, этот акт по своей важности нужен так же, как, например, бал в «Горе от ума» А. Грибоедова. И вот по плохой традиции революционного времени режиссер выбрасывает из спектакля весь акт. Зато вводит в постановку «сенных» девушек, которые уж действительно не имеют никакого отношения к пьесе, да и взяты скорее из дворянского крепостного быта, а не из фабрично-купеческого.

Третий спектакль — «В поисках радости» В. Розова. В постановке ясно виден режиссерский план — показать дружнью-советскую семью Савиных, с ее любовью к людям, к правде.

Режиссер — заслуженный деятель искусств БАССР С. Крутов сделал весь упор на исполнительскую сторону актеров и многого достигнет. Поиск «радостей» режиссер старается выявить в каждом образе.

Автор комедии разделил всего на два акта.

Первый акт раскрывает появившуюся в семье Савиных тенденцию алчного приобретения, идущую от образа жены старшего сына Федора — Леночки и борьбу членов семьи с этой чуждой им тенденцией. В конце первого акта эта борьба, благодаря случайности, доходит до своей кульминации, а доведенный до высшей степени возбуждения Олег рубит саблей отца находящуюся в комнате мебель, олицетворяющую для него зло их семьи.

Это событие обнажает взаимоотношения в семье и при помощи Леонида Павловича Леночка покидает семью, уходя с собой и Федора.

Весь второй акт посвящен борьбе семьи Савиных за Федора, против тлетворного на него влияния жены-мешанин.

По ходу действия Федор уходит. И режиссер с актером делают все, чтобы показать, как Федор затянута в гнилое болото обывательщины.

Но если внимательно проследить текст роли Федора от начала до конца — мы увидим, как меняется отношение Федора к происходящему, к жене, к себе. Кхч он начинает понимать свое бесперспективное существование, если заглянет в «суете» жены: Как он все больше задумывается о научной работе. И как он, уходя из своего дома, обставляет матери свои еще не завершённые труды, а мать прячет их в ящик комода, а ключ вешает под портретом отца, говоря сыну, что он может в любой момент вернуться и продолжать работу над осуществлением своей мечты. В заключительных словах пьесы на вопрос Олега: «Вернется ли Федор?» — Николай отвечает не отрицанием, а задумчивым «Не знаю...» А мать ставя точку в спектакле, говорит: «Теперь спать!»

Что это — «точка» на ушедшем навсегда из семьи сыне и брате, или она поняла, что Федор вернется?

Неужели, посвятив всю пьесу борьбе за человеческое достоинство, покидая семью, достойную нашего общества и следя столько в последнем акте, чтобы «исправить» мозг? Федору — стоило ли приводить в итоге к мысли о беспечности этой борьбы, т. е. сделать вывод — мешанинство это также зло, что если оно захватит наших людей, то никакая советская семья не сможет их спасти.

Думается, что режиссер С. Крутов эту тему должен был решить иначе — в пользу сил нашего общества, брошенного с родимыми пятнами прошлого и победоносно строящего общество новых людей — людей эпохи наступающего коммунизма.

Спектакли Уфимского русского драматического театра свидетельствуют о стремлении режиссера к своеобразному, самостоятельному толкованию произведений. В одних случаях они добиваются положительных результатов, в других — желание новому взглянуть на авторский материал ведет и отступление от замысла драматурга. Зритель вправе требовать от театра высочайшей и художественных постановок. И режиссура Уфимского русского драматического театра должна стремиться к верному и оригинальному толкованию драматургов.

**Н. ТЕПЕР,**  
режиссер, заслуженный деятель искусств Туркменской ССР.