

шении других пьес русского драматурга. Именно здесь — истоки многих неудач в постановке переводной классики на сцене Театра имени Г. Камала, именно здесь — объяснение того, что на протяжении ряда лет она не включалась в его репертуар.

Деятели театра упорно утверждали, что татарский зритель не понимает, не любит ни Гоголя, ни Островского, ни Горького. Однако миф этот рассеялся с момента постановки «Вешних денег» (в октябре 1963 года). Директор Государственного театрального института имени А. В. Дунаевского Марсель Салимжанов и творческий коллектив спектакля доказали, что Островский может идти в этом театре с успехом.

Да, скажем прямо, молодой режиссер шел на риск, ибо его выбор пьесы «Вешние деньги» был воспринят без особого восторга, поговаривали даже о неизбежности пустого зала на премьере. Но спектакль был сыгран. И вопреки всем «прогнозам» зритель принял его хорошо.

В чем секрет? В том, что постановка отличается живой мыслью, волнующей и сегодня, что комедия прочтена с позиций сегодняшнего дня. Не «современена», а прочтена глазами современного художника, современного зрителя. Режиссеру удалось во избежание наготы и неприглядности раскрывать мир, в котором все покупается и все продается, мир, в котором властвует закон чистоты, расчета и корысти.

Живым барин Кучунов (артист Х. Абжалилов), за гордели-

вой аристократической внешностью которого скрывается шут, бездельник и бабник; до предела наивный и мягкий Телятев (артист А. Шамуков); хитрый и желчный циник Глузов, каким его рисует молодой артист Р. Тазетдинов, — это галерея ярких жизненных образов капиталистического общества.

Наибольшей удачей спектакля оказался образ Василькова. Артист П. Исабет на протяжении всего спектакля остается для зрителя как бы загадочной личностью. Вначале он добродушный, беззлобный, немножечко жадный и заносчивый провинциал — это ощущается во всех поводах, в интонациях Василькова. Зато каков он в финале — торжествующий, победивший хищник, уводящий из-под носа противников свою дорогую жерту! Он жесток, он непреклонен, он бессердечен.

Спектакль идет в напряженном ритме: на сцене разворачивается лихорадочная борьба за капитал. Люди тонко и «красиво» обманывают друг друга, продавая свою честь, совесть, имя...

Зритель становится свидетелем того, как люди, привыкшие жить за чужой счет, превращаются в омерзительных, грязных, продажных паразитов.

И вместе с глубинной режиссерского прочтения пьесы, отмеченной высокой гуманистической идеей, на сцену пришла правда жизни, правда характеров в актерской игре.

ВСЛЕД за «Вешними деньгами» Островского коллектив театра обратился к пьесе

М. Горького «Враги». Постановщик спектакля главный режиссер А. Михайлов, выбрав это произведение, преследовал двойную цель. С одной стороны, драматургия Горького — это большая школа для повышения актерского мастерства, с другой — хотелось показать подрастающему поколению спектакль о тех, кто боролся во имя свободы человечества. И, надо сказать, обе задачи выполнены с честью.

«Враги» — спектакль, который определяет истинное творческое лицо коллектива. Именно в нем сказался резкий отход от бытовизма — избалованного почерка Театра имени Г. Камала в последние годы.

Несомненно, успех достигнут не только благодаря великопленному драматургическому материалу. Мы знали немало печальных случаев из жизни театра, когда хорошая пьеса не находила яркого сценического воплощения. Удача спектакля — это прежде всего удача режиссера А. Михайлова. Весь его замысел в трактовке пьесы подчинен одному — разоблачению грязных, подлых, жестоких людей, подобных Вардиным, Скроботовым и иже с ними, и провозглашению силы и мужества людей труда.

Актеры, занятые во «Врагах», заиграли по-новому: они отказались от вышней формы, от штампованных приемов и начали думать на сцене, начали поистине вживаться в характеры своих героев.

Мы увидели галерею выпуклых, ярких образов, созданных подлин-

ными мастерами сцены: артистами Х. Абжалиловым (Захар Вардин), Ф. Кульбарисовым (Яков Бардин), Ф. Халитовым (Николай Скроботов), Г. Камаловой (Полина). Можно было бы назвать и ряд других интересных исполнителей. Но особо хочется сказать о главном персонаже спектакля — о Наде, образ которой талантливо воплотила А. Галеева.

Именно Надя заняла здесь центральное место. Вначале — это безмятежная, мечтательная, счастливая девушка. Но постепенно впечатлительная, порывистая Надя начинает ощущать неустроенность окружающего ее мира. Она проходит сложный, противоречивый путь. Сочными, яркими мазками рисует А. Галеева образ своей героини, развитие и становление ее характера. Высокий драматический накал, горлчий темперамент, искренность отличают игру артистки. Гневные речи Нади, разоблачающие Вардиных и Скроботовых, пронизаны мужеством и верой в победу честных тружеников.

Режиссер А. Михайлов добился от участников постановки сценической выразительной, образной передачи горьковской мысли. Правда, не всем в равной степени удалось этого достигнуть. Но даже те успехи, которые отмечены выше, говорят о больших творческих возможностях коллектива, о том, какие ценные плоды приносит вдумчивая и серьезная работа над классическим репертуаром.

В связи с этой постановкой хочется коротко сказать о попытке некоторых татарских режиссеров

«современить» язык, использовать во что бы то ни стало «новаторские» приемы, даже в ущерб идеи произведения, в ущерб замыслу автора. Я имею в виду те внешние сценические эффекты — световые, звуковые, декорационные, которые появились в некоторых последних работах театра (кстати говоря, они отнюдь не новы, а взяты напрокат из архаики двадцатых и тридцатых годов).

К примеру, в спектакле на современном тему «Медные колокола» (драма А. Гиллязова) режиссер Р. Тушаев попытался подчеркнуть характеры действующих лиц музыкальными вставками. Так, при появлении отрицательного персонажа Хурмагуллы в оркестре звучали реплики, диссонансные аккорды, выходя на сцену героини Равии превращаясь в мягкую, лирическую мелодию. Самых героев на сцене не было. Шла своего рода психологическая настройка, подготовка артистов. Что это дало? Да ровным счетом ничего — «находки» режиссера, разрывающая действие!

Или другой пример: в финале нового спектакля «Вне закона» по роману А. Муиса «Неправильное обвинение» (автор инсценировки Н. Шахбазов) режиссер Ш. Сарымсаков ввел световые эффекты. Так и осталось непонятным, ради чего была затеяна цирковой иллюминация. Когда во время иллюминации страдающей матери саипубийцы Ханафия на заднике одна за другой сменяется яркая диетовая гамма, в оркестре звучит веселая танцевальная

музыка. Для чего? Усилить драматизм ситуации? Придать большую выразительность словам?

Первой в стремлении оживить действие, «современить» зрелище режиссеры, ставя классику, забывали об исторической правде, об эпохе, в которой происходит те или иные события. Ярчайший пример тому — комедия Г. Камала «Ваньрот» (режиссер Х. Ураикков). Зачем понадобилось здесь скромный праздник по поводу отъезда в Москву купца Сиражетдина превращать в бурное пиршество с пьяным разгулом, гармошкой, танцами! Ведь в гости к купчихе пришли в основном жены именитых баев города. Их любимое занятие — пересуды, сплетни: большое просто не позволял строжайший закон шариата. Однако вопреки жизненной правде, вопреки быту народа, нравам того времени, в которое разворачиваются события спектакля, режиссер использует «новые» краски, дабы удивить, покорить зрителя.

НОВАТОРСТВО в современном театре совсем не в «эффектности» зрелища, не в избирательности приемов, не в избирательности режиссера. Новаторство — это прежде всего активное развитие лучших традиций, это полное и глубокое выявление духовного мира человека. И путь к нему — через мыслящего, ощущающего пульс жизни, дух современности режиссера, через мыслящего и ощущающего задачи сегодняшнего дня актера!

Х. КУМЫСНИКОВ.

КАЗАНЬ,