

# НАДО ЛИ...

**Я** ХОТЕЛ озаглавить статью «Надо ли нравиться», да раздумал: могут возникнуть неправильные, преждевременные толкования... Лучше уж попытаться раскрыть свою мысль по ходу статьи.

Возьмем, к примеру, спектакль «Тагир и Зюгра», который вошел в репертуар Татарского государственного театра имени Г. Камала в сезоне 1968/69 гг. (буду разбирать собственные работы, так мне легче сформулировать свои сомнения или вопросы). Романтическую трагедию талантливого татарского поэта Ф. Бураша можно поставить в ряд с классическими произведениями этого жанра. Но речь пойдет не о произведении драматурга, а о спектакле. В первый раз он был показан 30 с лишним лет назад. Те, кто работал над новым спектаклем, не видели той постановки. Театр стремился по-новому прочесть пьесу.

Спектакль вышел и был воспринят зрителями с различной, а именно исключительной реакцией. Одни указывали на современное прочтение пьесы, другие считали, что это — искажение произведения.

Надо сказать, что в первом варианте трагедии были ошутими религиозно-мистические мотивы. Автор еще в конце тридцатых годов переделал свое произведение. В этом последнем варианте оно не было ни издано, ни поставлено на сцене. Я далек от мысли обвинять товарищей, делавших спектакль, в желании вернуть произведению религиозно-мистическое звучание. Основную массу критически отнесшихся к спектаклю зрителей составляют люди, знающие «Тагир и Зюгра» как музыкальное произведение, обильно насыщенное певцом, танцами, хорами. Новая же постановка — это спектакль драматического театра.

Я не хочу сказать, что в спектакле нет недостатков, они, несомненно, есть. Но речь сейчас идет о принципиальном взгляде на творчество театра у разных зрителей. Одни любят смысл, выраженный в образе, другие — зрелище с его декоративностью, богатством костюмов, мизансцен.

А вот другой пример. «Голубая палла» — музыкальная драма К. Тинчурина, идет при переполненном зале. Это один из самых популярных спектаклей нашего театра. А высветленная театральная общественность Москвы во время декады увидела существенные недостатки и в пьесе, и в спектакле. В этом произведении (автор обозначил его как мелодраму) сосуществуют черты, присущие разным жанрам. И трудно решить его в едином ключе.

Третий пример: «Без ветрила», сатирическая комедия того же Тинчурина. Крушение надежд и иллюзий татарской национальной буржуазии показано в ней цельно, с образно-философским обобщением. Работа театра получила как будто высокую оценку. А некоторые зрители... не проявили к ней интереса.

Три спектакля, три разных отношения зрителя.

**НАДО ПРИЗНАТЬСЯ**, мы сами частенько потаем недостаткам вкуса некоторых наших зрителей, допускаем принятый, снижаем художественный уровень своего творчества. И делаем мы это, желая понравиться! К счастью, основной контингент наших зрителей иной. В беседах с ними мы слышим их настоятельные требования чаще показывать им волнующие спектакли о сегодняшнем дне. Именно с этой категорией зрителей надо идти вперед, ведя за собой тех, кто еще отстает, надо бескомпро-

миссно, но гибко утверждать свою линию творчества.

Легко, конечно, рекомендовать театру отказаться от некоторых «приманок», привлекаящих определенную категорию зрителей. Но чем их заманить? За последние годы в своих спектаклях мы все чаще пользуемся средствами других видов искусства: музыки, кино. Да и поиски выразительных средств драматического театра идут во многом вокруг да около, по второстепенным линиям. Ведь от того, пойдет актер на сцену из зрительного зала или из-за кулис, будет играть при условном оформлении или realistically, ничего не изменим, если он будет играть так, как играл всегда. Внешние условия жизни актера на сцене должны вытекать из тех изменений, которые происходят в его творчестве. А внешние «новаторства» — это только второстепенные средства. Главное — в человеке, в актере. Поиски сильных, выразительных средств драматического театра должны идти через актера.

В частности, прежде всего следует подумывать об эмоциональной заразительности воссоздания образа современного человека. Заражаем же мы зрителя в спектаклях народно-бытовых. Там мы живем свободно, легко действуем, как бы купаемся в событиях. К сожалению, не так свободно и заразительно играем мы спектакли о наших современниках. В их образах мы действуем куда стесненнее, скованнее. Часто наши познания жизни ограничиваются внешними наблюдениями, и потому суть образа мы стараемся заменить внешней характерностью или своим актерским объяснением.

Главная сила воздействия драматического театра — через актера. Этим я не собираюсь снижать роль и значение мастерства режиссера, у которого немало средств для создания спектакля. Но самое большое его мастерство — умение доносить свои глубинные и волнующие мысли через исполнителя.

Но готовы ли все актеры к этой высокой миссии, нет ли в здесь мешающих большому творчеству препятствий? Как ни странно, у нас еще существует актерская болезнь — выделяться самому, дойти до зрителя самому, стать «любимцем публики». Даже если это идет вопреки смыслу, идее произведения.

Как правило, такие актеры редко создают сценический образ. Поскольку речь идет об актерских талантах, дело не в том — могут или не могут они создать образ. Дело в неверном направлении их творчества, в неправильном понимании своей задачи в искусстве. Талантливый актер обираживает себя, свои возможности, увлекается самопоказом. Путь развития, обогащения актера — в процессе раскрытия образа, в перевоплощении в него...

**ДА, В ИСКУССТВЕ** успеху рознь. А ведь в потону за легким, внешним успехом устремляются порой не только режиссеры, актеры, но и драматурги! Приведу только один пример.

Произведение молодого, несомненно одаренного драматурга Х. Вахитова «Первая любовь» с успехом идет в нашем театре (молодой режиссер Р. Бикантаев), еще в двух театрах нашей республики, в ряде театров других республик. Чем же эта пьеса привлекла внимание театров и зрителя?

Краткое содержание ее сводится к следующему. Молодая девушка окончила 10 классов. Она не определяла еще своего дальнейшего пути, пренебрежительно относится к физическому труду. Но под давлением своих товарищей, вопреки желанию матери, она идет

на временную работу дояркой. Юноша, такие окончив 10 классов, приезжает в тот же район из города. Останавливается он у родителей девушки и поступает на ферму пастухом. Оба находят радость в труде, влюбляются друг в друга.

В пьесе есть жизненная достоверность. Автор очень колоритно, с юмором воссоздал образы товарищей главных героев, работающих на ферме. Казалось бы, лирическая и комедийная линия должны были определить успех пьесы. Но автору этого мало. Он строит «сложную», запутанную ситуацию: приехавший юноша оказывается родным сыном хозяйки дома от первого брака. Мать юноши перед смертью написала его отцу письмо. Юноша приезжает с этим письмом и прокладывает отца, еще не зная, что это хозяйка дома, где он оставался. Девушка, в которую он влюблен, оказалась его сестрой! В конце, к счастью, выясняется, что она не родная дочь хозяина, а взята им из детдома.

И вот эта мелодраматическая, слезливо-сентиментальная ситуация оказывается в центре произведения. И ведь «Первая любовь» — не исключение. Недавно я прочитал в журнале «Театр» статью главного режиссера Армянского драматического театра имени Сулдуяна В. Аджемьяна, где он жалуется на непрерывный поток мелодрам, и еще раз убеждался, насколько это распространенная болезнь. Но, играя на добрых, хороших чувствах зрителя, рассчитывая на его слабость и душевным излиянием, авторы подобных пьес ничего существенного не дают ему для духовного роста.

Эти беглые замечания, мне кажется, подсказывают ответ на вопрос, поставленный в начале статьи: надо ли нравиться? Да, нравиться зрителю — большое счастье. Но нравиться мы должны своим мастерством, своим подлинным искусством.

Надо нравиться без стремления понравиться.

**Ш. САРЫМСАКОВ,**  
режиссер Татарского академического театра им. Г. Камала, заслуженный деятель искусства РСФСР, КАЗАНЬ.