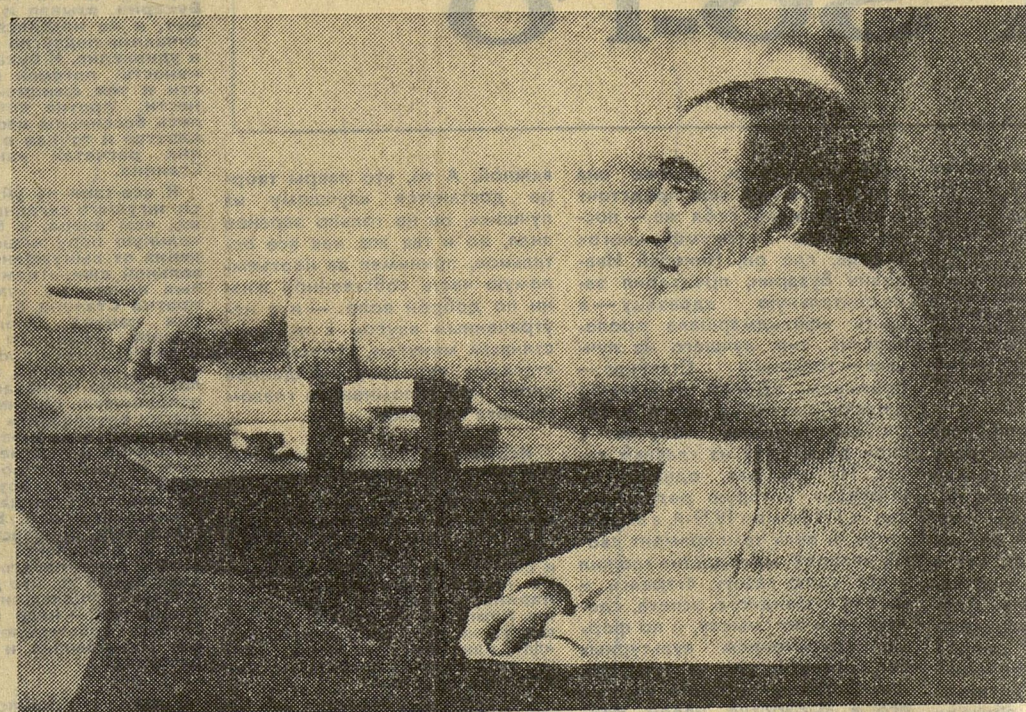


# Быть человеком



**Время актерской популярности не грозит режиссерам. Для широкой публики режиссер, как тень отца Гамлета, в программке указан, но как выглядит — неизвестно. Режиссера Темура Чхеидзе после того, как он снялся в фильме «Твой сын, Земля», знают, и не только в Грузии. Для зрительской массы Чхеидзе сливается с сыгранным им идеальным героем, секретарем райкома Георгием Торели. Таким он после фильма долго воспринимался в жизни. Впрочем, сам Темура далек от этих иллюзий: «А вы поговорите с моими актерами».**

ДЕЙСТВИТЕЛЬНО, заботы режиссера (тем более главного, обязанности которого были возложены на Чхеидзе в течение семи лет) не позволяют быть для всех олицетворением доброты. Не родился на свет тот главный, которым были бы все довольны. Актерам всегда будет мало ролей, критикам — целенаправленности репертуара, зрителям — сценических потрясений.

Озабоченный, усталый взгляд. Глубокая поперечная морщина прорезала лоб у переносицы, придавая лицу не свойственное ему выражение горечи и суровости. Не было раньше этой морщины и этой суровости. Неудивительно, возраст одаривает нас и морщинами, и кое-каким опытом, даже малой толикой мудрости, приправленной большой ложкой горечи. И еще уносит что-то очень существенное: безрассудное, необъяснимое, полное принятие жизни, когда все — и неудача, и обиды, и сомнения — все благодать. Впрочем, разве это возраст — сорок четыре года?

Признание пришло к нему сразу же после первых спектаклей. Я думаю, «повинны» в этом как его талант, так и его педагоги: Чхеидзе учился на курсе Д. Алексидзе, но крестным его отцом был М. Туманишвили, обладающий редким, драгоценным даром режиссера-педагога. Работая у него ассистентом в театральном институте, Темура поставил в 1970 году с актерами-студентами «Вчерашние» Ш. Дадияни — спектакль, который мог бы сделать честь и зрелому режиссеру. Через несколько лет «Вчерашние» были перенесены на академическую сцену Театра имени Ш. Руставели, куда молодой режиссер пришел работать после двух самостоятельных сезонов в Зугдидском театре. Так что кажущаяся легкость успеха и признания не была случайной.

«Вчерашние» — с этого спектакля началась творческая судьба режиссера, им же, как камертоном, и определялась. Тема «Вчерашних» — тема вырождающейся высоты и силы духа под натиском воинствующей бездуховности у Чхеидзе останется уже навсегда, к каким бы авторам и временам он ни обращался. И звучать она будет все пронзительнее и трагичнее.

Чем еще поражают его работы? Ощущением боли при невероятной эмоциональной сдержанности — лава кипит, но не извергается. Поэтому его спектакли не могут быть бестревожными, умиротворяющими. А вот изысканными, изящными могут. В них нет праздничной театральности, броской экстравагантности приемов. Это не искрящийся фейерверк, скорее некое священнодействие, требующее от нас, зрителей, огромной внутренней сосредоточенности.

...70-е годы для театра и кино в России прошли под знаком Вампилова и Шукшина. Они показали трагедию дремлющей души, неразбуженной и не встревоженной, а значит, не осознающей себя. В это же время Чхеидзе чувствует то же самое, но у него другая точка отсчета: душа-то есть или нет только что была, но угасает, иссякает, растворяется — на наших глазах. Остаются лохмотья, обломки. Слабость человека в попытке быть человеком — вот что рассматривает режиссер. В этом смысле наибольшие успехи связаны у режиссера с именем замечательного грузинского писателя Михаила Джавахишвили, творчество которого трагически прервалось в 1937 году. Чхеидзе был первым, кто после десятилетий замалчивания открыл для театра это имя и нашел ключ к его прозе. Сначала режиссер взялся за инсценировку романа «Женская ноша», затем поставил на телевидении «Джакос хизнеби» (позже эта инсценировка под названием «Обвал» появилась

во МХАТе и в Театре имени К. Марджанишвили) и «Белый зайчик».

Собственно, это не были инсценировки в обычном смысле. Скорее, их можно назвать режиссерским монтажом, где бережно сохранялся авторский текст и где в самом отборе сцен уже читался замысел спектакля. Уловистость композиции, ее сознательная «негладкость» с резкостью перепадов останется отличительной особенностью Чхеидзе, как и ощущение тревоги, беспокойства, даже дискомфорта, свойственное всем спектаклям режиссера. В его интерпретации звучала (уже как марджановской сцены) проза Лермонтова, Чавчавадзе, Киацели, Думбадзе, Иоселиани, где так очевидна была тяга к слиянию в сценическом действии эпического начала и драматургического, где было стремление не к форме, а к абсолютной внутренней чистоте исполнения.

Внимательно, с какой-то почти безжалостной пристальностью следил режиссер в своих ранних спектаклях по М. Джавахишвили, во «Власти тьмы» и «Любови под вязами», поставленных еще на руставелевской сцене, за скрытыми пружинами в непостижимом женском сердце, пружинами, приводящими к необратимым процессам, к потере человеком самого себя. Режиссер не находил оправдания для своих героинь. Эту нетерпимость диктовала, я думаю, максималистская требовательность, рыцарское желание видеть в женщине идеал. Только много позже, уже в «Обвале», режиссер всмотрится внимательнее в драматичную судьбу женщины, описанной Джавахишвили, глубже заглянет в ее противоречивую душу. И уже не отвернется от нее с презрением. В этой душе окажется столько всего — и гордости, и смирения, и томления плоти, и презрения, и прощения. Все это в полной мере даст нам почувствовать Н. Чиквинидзе в роли Марго.

Интересно сравнить телевизионную постановку «Джакос хизнеби» 1979 года, импульсивную, горячую, обнаженную по эмоциям, и сценический вариант («Обвал») с его горькой и рассудительной мудростью. В центре — князь Теймураз и его жена Марго — семья, разрушенная вмешательством грубой животной силы, которую олицетворяет «грядущий хам» Джакос.

Роль князя Теймураза и на телевидении, и в театре играл Н. Мгалоблишвили. Но если в фильме Теймураз казался праведником в мученическом венце, то в сценическом варианте его образ более драматичен. Его непротивление злу — почти святотатство. И Теймураз сознает это, мучится, казнится, но не дано человеку прижизненное перевоплощение. И все же его душа не может смириться с мыслью о торжестве и безнаказанности зла. Идея неминуемого возмездия звучит в его горьком, трагическом и философском монологе-притче — об убегающем волке и медленно катящейся арбе, пусть в бесконечности, но наступающей волка.

Мне кажется, эта идея — человеческое кредо и самого Чхеидзе, потому все его спектакли, какими бы ранившими они ни были, не обдают нас холодом безысходности. Отсюда и вера в человека. У Чхеидзе — «неутоленная» вера. И неутолимая. И еще сострадание. Обличать, презрительно иронизировать, издеваться — не его оружие. Анатомируя зло, он ищет, где добро и почему ростки его так жалки и слабы.

Вот его спектакль «Хаки Адзба» по рассказу Л. Киацели. Поставленный в 1981 году — это была одна из первых работ Чхеидзе в качестве главного режиссера Театра имени К. Марджанишвили, — он прошел для тбилисского зрителя как-то незаметно. Критикой он тоже не афишировался по вполне понятной причине — до периода гласности, отменившей лож-

но-патетический подход к историко-революционным событиям, оставалось еще пять лет. Так бы и числился «Хаки Адзба» в истории театра как полуудача, если бы не всесоюзные фестивали и гастроли 1986—1987 годов, когда спектакль был воспринят как откровение. Зрители Ленинграда и Киева оценили честность и смелость режиссера и актеров, скорее всего, и не подозревая, сколько лет значится спектакль в репертуаре театра. А теперь он был показан и в Москве, на сцене Театра Дружбы народов.

В «Хаки Адзба» появление героев режиссер дает как зрительную метафору. В белой черескессе — статный, с горделивой осанкой, полной достоинства, появляется Уджуши (О. Мегвинетухуцеси), бывший белый офицер. Он возвышается над всеми, как белоснежная скала. Его названный брат-абхазец Хаки Адзба (Н. Мгалоблишвили), подвижный, как ртуть, и гибкий, как диная кошка. Это одна сторона борьбы. А вот откуда-то снизу, из глухой щели люка революционного крейсера в злоедей тишины появляется фигура капитана в черной кожанке. Тяжелый, металлический, мертвящий взгляд падает на окружающих (И. Учанеишвили). Бросается в глаза его уродство: почерневшая недвижная половина лица с прикрытым увечьем веком — и этого он никогда и никому не простит. О, он понимал, что благородство этих двух людей — Уджуши и Хаки, их жертвенность в отношении друг друга чего-то стоят. Неведомые, чуждые капитану чувства витают в воздухе, и будто выворачивается в нем что-то. Капитан с наслаждением стирает с лица земли этих двоих — нет, не как врагов идеи, а как антиподов его человеческой сущности. Кошущимся фарсом, пощечинной воспринимается его панибратское подмигивание в зал: «История все спишет».

Обращение Темура Чхеидзе к истории своей

страны, к прошлому Грузии закономерно, как и для всякого художника. В прошлом он ищет наши корни, истоки, нить, связующую с минувшим, чтобы, сопоставив, лучше понять себя и, быть может, предугадать будущее. Ощущая эту незримую нить как прерывистую пунктирную линию (как много звеньев выпало!), он тем не менее доказывает нам, что она существует, не может не существовать. Но утраченные звенья — как их восстановить?

Никогда не будет наследника у Уджуши и Хаки Адзба, не дал бог детей князю Теймуразу Хевистави и Марго; а вот у Джакоса остался сын, да еще под княжеской фамилией! И это страшно.

Страшно, когда благородный мавр, осудив себя, перегрызает свои вены, а убийца Яго сидит вдалеке на стульчике и издевательски ухмыляется. Страшно, когда Яго остается! Он вечен? — в недоумении спрашиваем мы себя в финале «Отелло». Режиссер оставляет ухмыляющегося Яго как грозное предупреждение, как сатанинский знак силы зла.

В этом спектакле сталкиваются не два человека, а два мироощущения, два принципа бытия — гармоничность, целостность и дисгармония хаоса. В Яго — Н. Мгалоблишвили сидит демон разрушения, который вскоромлен неудовлетворенностью собой, стремлением к недостижимому в себе: он охвачен страстью к Дездемоне, но не способен подняться до преклонения, он ждет, чтобы его заметили на службе, но этот блистательный выскочка Кассио, конечно, затмил его. Яго жаждет всего, чем обделен от природы: таланта, любви, целомудрия, бескорыстия — и нет этого ничего. Окружающие одним своим существованием отравляют ему жизнь, как будто напоминая — тебе это не дано. Он должен их уничтожить, чтобы иметь право жить.

О. Мегвинетухуцеси так ведет роль, что понятно: в этой любви для Отелло заключено все — его человеческое достоинство, его очищение, вся его жизнь и оправдание этой жизни перед богом и перед собой. Для такого Отелло одного сомнения достаточно, чтобы рухнул мир его души. Во втором акте он неузнаваем: разъяренное раненое животное, подчиняющееся не сердцу и разуму, а инстинктам.

Когда бесплотным духом слетает к нему на грудь умершая Дездемона, он уже понимает, что она невинна и что это видение будет преследовать его вечно. Невинность Дездемоны для Отелло все ставила на свои места в пошатнувшимся мире, он вновь обретал достойный облик человека. И умирал как человек.

А Яго — часть этого мира, и он тоже вечен, как мир. Против стихии зла и бездуховности предостерегает нас режиссер во всех своих спектаклях.

После «Отелло» наступило длительное, достаточно мучительное молчание. «Как ставил раньше, теперь уже не хочется, а как надо, не знаю. Где-то в воздухе витает что-то совсем иное, новая эстетика. Но где она, как ее материализовать на сцене? Нужен синтез тончайшей психологии с внешней яркой театральной формой».

В этот период появился новый спектакль «Коварство и любовь» Шиллера — последняя премьера Театра имени К. Марджанишвили. Чхеидзе выпускал его, уже уйдя с поста главного режиссера театра. Есть счастливицы, которые так довольны собой, что чужих неудовольствий по поводу своей персоны попросту не замечают, а другие кожей чувствуют малейшее неодобрение, гнетутся им, еще больше осложняя себе жизнь. К счастливицам Чхеидзе не относится. И не будет к ним относиться никогда.

В. ЦЕРЕТЕЛИ.