

люди искусства



Повторяющаяся

нота

Н. ЛОРДКИПАНИДЗЕ

Когда видишь, как он репетирует, как и на чем строит спектакль, понимаешь, что перед тобой художник, для которого главное — понять мотивы, определяющие поведение персонажей. Понять, почему участковый милиционер по прозвищу Кукарача отпускает преступника, тогда как обязан задержать его; понять, почему крестьянин Хаки Адаба готов пожертвовать собой ради князя Уджуша; понять, почему Отелло поверил Яго, а Теймураз, герой «Обвала», не замечает вещей, для всех других очевидных. Ответить на все эти «почему» для режиссера Темо Чхеидзе, народного артиста Грузии, — главное, и отвечает он на это главное безбоязненно, доверившись не только автору и себе, но актерам и зрителям.

Всегда ли это доверие оправдывается — другой вопрос, и связан он не только с дарованием и умением режиссера, но со всякого рода приходящими обстоятельствами. Тот же факт, что открытость в работах Т. Чхеидзе всегда присутствует, не заметить, пожалуй, невозможно. Особенно если смотреть их — театральные и телевизионные — не от раза к разу и с большими перерывами, а подряд. Тогда ясно, что их роднит, притом что одна работа не похожа на другую, и на чем эта непохожесть и это родство основаны.

На умном чтении — в первую очередь: все, что от текста можно взять, режиссер старается взять. Как будто бы общее положение, то, что и замечать отдельно не следует, настолько верность автору обязательна, однако, дается она трудно, потому что требует многого. Склонности к перевоплощению — в том числе; понимания и чувства чужого, которое должно стать твоим. В том, как поймется, что увидится, с какой силой увиденное воплотится — и есть ты сам.

Но спектакли Т. Чхеидзе воздействуют не только словом, разгадкой общего смысла. Звук, движение, соразмерность пауз и действия, одушевленное пространство в той же мере служат общему впечатлению, способны усилить и превосходить его.

Когда в «Обвале» — спектакле, который он поставил во МХАТе, — вдруг слышишь высокий мужской голос и музыкальная фраза, постепенно замирая, уходит ввысь, ее характер, неожиданность ее возникновения заставляют тревожно настроиться. И танец Марго — Е. Васильевой в том же «Обвале» откроет то, что не прозвучит в словах. Не танец — намек на него, потому что женщина не встанет со стула, на котором молча сидела, а только вскинет руки в плавном движении, как бы вспоминая и прощаясь с тем, что ушло навсегда.

И в «Кукараче» — телевизионном спектакле по повести Н. Думбадзе — интонацию повествования и наше восприятие задают «дополнительные» средства. Пустынный двор с одиноким деревом, молчаливый человек, который долго остается в кадре, выстрел и крик, прерывающие тишину. И последний путь Хаки в «Хаки Адабе» вверх и вверх по корабельному трапу, и луч прожектора, сопровождающий это восхождение, и гаснущий в то самое мгновение, когда человек, сраженный пулей, срывается в бездну моря, — все это так же отчетливо выражает отношение к герою, как то могли сделать самые пространственные толкования.

При этом условность сценической метафоры соединена в спектаклях Чхеидзе с безусловностью актерского существования. Он как бы предлагает проверить одно

другим, он действует смело, и надежда на выигрыш всегда связана у него с актером.

Участкового милиционера Кукарачу играет в телевизионном спектакле Гоги Кавтарадзе. Когда режиссер предложил ему эту роль, он явно шел на то, чтобы кое в чем разойтись с автором. Кое в чем внешнем — герой Н. Думбадзе моложе, brutальнее, в актере же отдаленно нет ничего, что связано в нашем представлении с персонажами лент, где один выслеживает другого, где свистят пули и льется кровь.

Проще всего сказать, что спектакль решен «от противного», и именно поэтому Чхеидзе понадобился такой негероический герой. Геометрия театрального построения режиссеру не чужда, ее силу он знает и умело ею пользуется, но не тогда, когда речь заходит о главном. Тогда он предельно конкретен и любому умозрительному расчету, даже самому выгодному, предпочитает реальность — то живое, что способно отзываться в каждом из нас.

Кавтарадзе необходим спектаклю оттого, что вызывает безусловное и безотчетное доверие. Сразу вызывает, стоит ему появиться на экране и посмотреть на вас большими, добрыми, наивными глазами. Про Кукарачу не скажешь — ах, как значителен, как умен, но скажешь — как надежен, и в данном случае надежность оказывается дороже всего.

Слово «надежность» в спектакле не произносится, просто возникает из всего и больше всего дорого постановщику. Ради того, чтобы человеческую надежность восславить, отдать ей дань уважения, он и ставит спектакль. В этом автор и режиссер сошлись, и каждый раз, когда перед Т. Чхеидзе будет проблема выбора, он будет отдавать предпочтение тем пьесам и той прозе, которые позволят ему свести в конфликте добро и зло, правду и неправду, духовность и бездуховность.

Победа первого и поражение второго для него несомненны, несомненна и высокая цена, которую платят за эту победу. Не обязательно сегодняшнюю, сиюминутную победу, но противоречия жизни художник глаз не закрывает, однако сдаваться им на милость не собирается. Даже тогда держится за свое, когда мы, зрители, сострадая герою, безотчетно уповаем на компромисс. Так, уже понимая, что он невозможен, мы все-таки ждем счастливого разрешения судьбы Хаки Адабы — героя первого спектакля, поставленного Темо Чхеидзе в Театре им. К. Марджанишвили, куда он пришел главным режиссером.

Не будем выдавать этот первый спектакль за спектакль, целиком состоявший. Труппа и режиссер только начали узнавать друг друга, а такого рода узнавание всегда сложно и требует обоюдной готовности. Однако многое сказало сразу и сказало художественно. Впрочем, для тех, кто знал Т. Чхеидзе раньше, по прежним его работам в Театре имени Руставели, где он начинал, окончив режиссерское отделение Тбилисского театрального института, не было ничего удивительного в четкости и ясности, с которыми был инсценирован и поставлен рассказ старейшего грузинского писателя Лео Кначели. Сразу вспоминались «Вечерние» Ш. Дадiani — спектакль о тех, кто ушел с исторической арены, и о том, что оставили удивленные напевы в наследство. Уздний Наполеон, сыгранный Ж. Лолашвили, был жалок и опасен, как жалка и опасна была готов-

ность окружающих к смиренности. Чхеидзе не углубил подробностей и этим уточнил и укрупнил картину, нарисованную писателем; сатира спектакля была горькой — за типажам вставляли люди.

Помнятся они, и помнится уже тогда сказавшееся стремление режиссера к сценической метафоре. Длинный, едва ли не на всю площадку пиршественный стол становился зримым воплощением жизни «вчерашних». Они инертны и безвольны, их хватало на малое — большее расходуется за этим столом.

...Две смерти — Хаки и Уджуша — видим мы в спектакле марджановцев, и обе решены с почти скульптурной выразительностью. Уджуш умирает в трюме — медленно и безмолвно закрывается крышка люка, куда так же медленно и безмолвно опускается человек. На лице Отара Мегвинетухцеси нет страха — его герой простился с жизнью раньше, в ту самую минуту, когда, не сдержавшись, убил себе подобного. Простился и примирялся с тем, что возмездие неизбежно. И мы готовы принять случившееся, и Хаки — молотый брат князя — это принимает, но только предлагает в обмен за его жизнь — свою. Они братья, и ради брата он готов на все.

Нодар Мгалоблишвили проводит финальную сцену в невероятном внутреннем темпе. Почти физически окупаешь, как дрожит каждая жилка в человеке, который в непритворном горе то опускается на колени перед убитым матросом (время действия рассказа Л. Кначели 1918 год, в Сухуми — междуцарствие и красный крейсер зашел в порт всего на несколько часов), то бросается к капитану, моля отпустить Уджуша. Кажется — еще минута и невероятное его напряжение разрешится каким-нибудь нелепым, отчаянным поступком. Но капитан решает судьбу Хаки иначе — жестко и бесповоротно. Герою не дано понять время, но трагическая его вина заслуживает сострадания; оно тем естественнее, чем ближе нам порывы его души.

Жизнь берет Т. Чхеидзе крупно, но, рассматривая и определяя отношение к целому, он не упускает из виду отдельную судьбу. Соотносит одно с другим, замечая и единение, и разрыв общего с частным, всегда чрезвычайно драматическими последствиями. Так понята и представлена в «Обвале» судьба бывшего князя Теймураза Хевистави, пронзительно сыгранного Станиславом Любшиним.

На марджановской сцене Т. Чхеидзе сделано пока много работ, и впечатления от них — резкие, яркие — позволяют скорее угадывать, нежели прогнозировать его будущее. Но, может быть, в остроте и силе неожиданных эмоциональных ударов, в трагическом психологизме, в самой непредвзятости взгляда, во всем, что притягивает сердца, и есть то, что войдет в постоянно действующие мотивы его творчества. «Отелло», где сошлось многое, определяющее судьбу художника, сегодня позволяет так думать.

В «Отелло» О. Мегвинетухцеси и Н. Мгалоблишвили снова вместе, и, глядя на них, нельзя не оценить, сколь много извлекает режиссер из сопряжения их индивидуальностей. В каком чистом виде явлена в дуэте мысль о несовместимости коварства и благородства!

Профессор А. Аникст назвал сцену клеветы Яго, сцену «обольщения» Отелло беспроботной. Она действительно разрабатана и сыграна превосходно, но воздействует столь сильно оттого, что готовилась с самого начала и продолжена до самого конца спектакля. Доверчивость Отелло, о которой сказал Пушкин и которая, в противовес его ревности, особенно дорога нашему театру, и в этом спектакле не подвергается сомнению и понята многогранно. Не как слепота, не как признак ограниченного ума или природных качеств человека. Доверчивость предполагает взгляд на то, что человек может себе позволить, а что — нет. В спектакле доверчивость прежде всего категория нравственная, и это усиливает его трагичность и его глубину.

В той же сцене «обольщения» Отелло не хочет и не может поверить в виновность Дездемоны. Все инстансы построены так, что он не просто уходит, но бежит от Яго, который упорно его преследует и безжалостно ранит. Оба в лихорадке. Героя О. Мегвинетухцеси одна губит изнутри, лишь изредка вырываясь обжигающим пламенем, Яго же Мгалоблишвили вездесущ и жалит мавра тем вернее, что мысль о возможности такого коварства не в состоянии прийти тому в голову. И ненависть Яго питается не только тем, что его «обожли» чином. Это повод, а не причина, причина же в разнице «составов» души: «...тени и злодейство» две вещи несовместные», — формула Пушкина универсальна, в ней ключ к разгадке спектакля.

Ключ к пониманию того, чем живо творчество режиссера Темо Чхеидзе. Актера Темо Чхеидзе, скажем и так, потому что в фильме «Твой сын, Земля», где он играет Георгия Торели, отчетливо слышится та же повторяющаяся и повторяющаяся нота.

Народный артист Грузинской ССР Т. Чхеидзе.