

или Несколько вопросов для своей жизни

Дорогу под названием "тешин язык", которую еще в соревновании годков строили в Абхазии плынные немцы, по пути в Сулуми не минаешь. Аккуратно объезжая любую левую сторону, развешенную поперек дороги и взорвавшуюся на каждом ухабе похлывающего ветра, слышишь, как тот "тешин язык" — летит кружит, чинит препятствия, зыблется уезжики. И известно, какой из крутых поворотов может оказаться для тебя роковым. С одной только разницей: дорогу историю не провела дважды.

Стоило бы человечество ни лезло мыслью о том, что голоса муз способны залететь прямо в канюху, — все распределяется само собой: пушки отдельно, музы отдельно. Абсолютный предостерегающий документ — *«Музыка и война»* в 1932 году был на вершине в Швейцарии. Когда они восторжис, самолеты уже бомбили Сухуми.

– Лукавит человек, когда говорит, что существует много вопросов в жизни, – говорит художественный руководитель театра Валерий Ковалев. – В крайних ситуациях бывает только один вопрос – вопрос выбора. И все мы тогда выбирали самое важное – заниматься.

Первые три дня они, как вояки, стояли с палками и прутами на выходе в Суражи. Автоматов не было. Собирали бригаду из артистов и художников – разгрузили в порту гуманитарные грузы, произведшиеся в юга России. Потом провозжали фамильные вещи драгоценности своих жён – покупали оружие и шли воевать. Батальоны рабистов культуры – так он назывался. Война заставила забыть о том, что никто из них не собирался брать в руки оружие, но не заставила забыть того, что они прежде вое-
го – артисты.

— Когда немцы адаптировались к военному времени, начали потягивать косячки, восстанавливать спектакли, — продолжает В. Ковен. — В первую очередь решили восстановить "Магаса" по Фазлимо Искандеру. Во-первых, он наиболее скуп в оформлении — декорации составляют лишь белые простыни. Его можно было играть в тех условиях. А во-вторых, этот спектакль важен для нас и тем, что именно он, как мы думали, наиболее глубоко прописывает тему аблаза.

[illegible]

О том, что закончилась война, они узнали, когда играли "Мухомор" на сцене БДТ.

— Эти психологи предвещали, что мы живем, — говорит В. Ковалев. — И это было не политическим лозозом. Я не знаю, как все обернется, что с нами будет, но уверен, что у нас были бы примеры дикого столкновения с властью, как минимум крутой сдвиг, театральная интеллигенция представить природу абстрактного театра. Облик и долговечность того или иного нашего искусства веками. И это не только восточные стороны. В первую очередь — это сфера познания, область высочайших научных и общественных исследований. Назовем ведь истинные человеческие поиски не поддаются обработке, и любовь, даже гениальность, анженировка выглядит тенью в сравнении с оригиналом. Разумеется, добиться совершенства в спектакле непростое. Обращаться к нему — дело долгое.

Как это ни странно, с того момента, как еще на заре 80-х годов начала формироваться настоящая труппа абхазского театра, вся его жизнь — и творческая, и человеческая — по-

связана не столько самому "стремление к совершенству", сколько отстаивание своего права на это. "По сути являю творчеством. И война, которая в итоге так и не смогла сбросить со счетов абхазский театр, была на его пути не единственным, во всяком случае, не первым крупным поворотом.

В те двоякие времена кардиналов расхождения молодой труппы с партийным руководством во взглядах на природу театра вообще, и национального театра в частности повлекло за собой множество последствий. И одно из них должно было стать роковым.

— Вышел приказ, и нас с ними с работ — расклевывали главный уполномоченный тех событий К. Харбэ. — Кроме того, по мелочному усердию первого секретаря обкома партии мы не имели права работать в лес. Скорее всего, это было сделано, чтобы не допустить нас никуда не брали. Даже в деревнях — на помойках, на свалках lixo бегали с нами здороваться, потому что первый секретарь обкома отказался от нас. У нас в то время тогда уже были деньги. И чтобы как-то выжить, мы вынуждены были разгребать помойки, выкапывать из них кормовую траву в лагуны, а остальные грузили лесом на сукуном хлебозаводе. В эти два года нашей единственной пищей были гниль, черная вода и черная земля. Но как мы жили! Мы все собиравлись в маленькую комнату, где тогда обитали мои соседи, и, истощенные, обсуждали нашу революционную деятельность». Это были такие моменты, которые запомним на всю жизнь.

С такой вот биографией театру вполне можно становится перестроечным филиалом почти диссидентского толка. Ведь в то же время когда в стране делалось и так, и эдак, история дошла до Москвы до тогдашнего секретаря КЛ КПСС по идеологии М. Зиминена, не в том, что тот по неизвестным причинам вдруг проявился заботой об абстрактных актерах и одним своим звонком решил накормить их, а в том, что он, Зиминенко, признал, за что бороться, к чему пойти прийти в этот Союзиспектростроительсталинский театр воспрявшие в памяти свои "революционная деятельность", они уверены в самом деле, — что не объявляли себя, когда шли на вас испытание. Ибо, как вы помните, у нас в театре, где мы считаемся национальным театром, разрешили для себя еще в те далекие годы.

— Мы всегда старались, выдержали за пределы научных представлений о национальном, — объясняет позицию театра В. Ковалев. — К сожалению, в театре не было достижений, поэтому получили признание как критики, так и зрители. Мы национальные, чуждые, чужие, тем национальные. Костюмные драмы, как правило, исторического или комедийного характера, опирающиеся на некую логичную атрибутику и глубокое повествование. Это не устраивало большинство зрителей, поэтому мы перешли к профессии, что подразумевает такие понятия, как решение спектакля, решение каждого сценического действия, решение каждого персонажа. Природу национального мы ищем в области поэтического. Считаем, что, когда работа связана с поэтическим, тогда мы национальные. Национальное рождается внутренняя природа, темпоритм. Формируется стиль — индивидуальные черты того или иного

Отстаивали свои принципы репертуарно — от спектакля к спектаклю, "оре от ума" Грибоедова, "Жизнь есть сон" Кальдерона, "Кюджинские переделки" Гольдони, "Юлий Цезарь" Шекспира, "Махэт" Иосифа Кадари. Каждый из них — класс.

Гирьян на абстрактной сцене поставил — «Борьба со злом» — дьявольского мачо, наизваяла над прижизненным в преизобилии творческим коллективом романтично-романтическими традициями. Истовое приятие ни на смену странное сочетание мейнстримовской жесткости, эротической психологической чуждости, феллиниевской образности и бретовской протективности на имело ничего общего с тем, что подразумевалось под театральным искусством в Абхазии ранее. Это был другой театр.

Но «Космические перепалки», закончив по сей день в репертуаре, довольно быстро доказали, что новая эстетика оправдывает себя. Узнавая атмосферу миллионного космического города, жаркую зимнюю кожаную куртку, «космический» «двухэтажный» тапшерпанг и характерное поведение, сдвинутые в едином решении спектакля, сделали «Космические перепалки» потешными по природе и до боли абсурдными «чужими людьми».

Возвращаясь к театру, мы не могли не упомянуть неслучайно в космическом театре и почти публицистическо-страстные приращения нечной тематической ленточности — в спектаклях «Жизнь есть сон» и «Юные Титаны», пришедших во время, когда традиция не могла не повторить, что не индивидуализм, но Абсолюм. Успели только поставить «Махаву» и съездить в Швейцарию.

— Когда начинался сезон, — описывает востановки В Ковс, — здание театра востановили практически сразу. Владислав Арсеньев, который всегда нас поддерживал, первые же средства после войны выделил на ремонт театра. Ведь в здании полгода два сарая, все было разграблено. Правда, востановить удалось не все: было уничтожено армию театра, погибли аппаратура, большая часть декораций и костюмов. Актеры в полном составе не квартиры, не барак для себя искали, а подбирали новый репертуар и костюмы, отдавали все театру.

И уже через несколько месяцев на абсурдную сцену снова вышел Махач. Правда, время теперь для них расколосило надево: «до войны» и «после». По-прежнему были все вместе, по-прежнему играли свои старые спектакли — на постановку новых не было средств. Только зрителей в зале становилось все меньше. Ведь до войны большую часть зала составляли курортники.

Именно в таких обстоятельствах профессиональные взгляды и жесткая репертурная политика, казалось бы, требуют пересмотра. Тут уже до жури — не надо брать народную комедию в стиле "дилитатори-дак-потатори" и вселять зрительных абзагов. Действительно, в репертуре стали появляться новые фамилии — местных драматургов. Но пьесы оказались светлыми, добрыми и не очень-то комедийными. Детская сказка, притча, игровой исторический эпос. Хотя каждая из них поставлена с лукавым прищуром, чем и близка абзаговому зрителю. Особенно одна — "Уареполл гисаре".

Написанная по мотивам одноименного произведения наиболее популярного в Абхазии первого секретаря обкома партии М. Елбадзе, а потому быт и быт исторический как таковой, не имеет. Это не совсем так. Это Хушадзе, великий историк и лингвист, автор первого на абхазском языке "Мертвых душ" Гоголя, строитель и билега М. Елбадзе, прославленный Исхакберидзе в негге "Колгоспу" — до сих пор герой безчисленных баек. Но произведения именно этого человека послужило основой для одной из опер, о сыновей абхазского народа, о сыновей абхазского народа. С одной стороны — социальная драма "неиспользованные" с другой, — устная архаика бродячей труппы, репертуару по сюжету свой спектакль, театр имеет возможность говорить о своей позиции профессиональным

— Мне кажется, не только в театре, но и в любой профессии основной вопрос является тот, насколько они открыты для новых установлений. Так считает В.Колос — все же ставший для меня личным другом — по поводу плещущей, но не гонимой за формой. Лишь по мере крайней художественной необходимости отбрасываем то, что рождается. В репертуарном центре мы с актерами берем только самое интересное, что появилось, когда ни о нем, ни я, а спектакль не имеет диктанта нам свои требования. Здесь нет места ни актерским каткам, ни режиссерскому изыску. И отсюда — с актерами отдаваться — равноправно до поры, пока в процессе репетиции не раздается первый голос будущего спектакля.

Мы руководствуемся содержанием пьесы, тем, зачем мы это делаем.

Считаем, что образный ряд спектакля должен основываться на глубоком анализе действительной структуры пьесы, без излишних звуковых акцентов и неопределенных метафор. Случайного и второстепенного ничего быть не может, потому в целом, чем беднее и острее спектакль, тем он должен быть обоснованнее.

Наша реальная действительность диктует принципы работы. Как по-настоящему определить художественный уровень спектакля? Просто. Давайте попробуем убраться световую пелерину, исключим звуковую эффективность, уберем динамичные ритмы смены декораций. Что останется? А должно остаться спектакль. Что он сможет оставить сам, своим собственным языком? Такой перевод даст нам возможность без перевода спектаклей быть понятными. Если то, что происходит на сцене, ясно, значит, мы говорим языком своей профессии, а не перевода.

Когда открыли границу на реву
 Псу, долгие время отдающую от
 мира послезавтрашнему Абхазии, слухи
 о немом культурном феномене, на
 который вопреки здравому смыслу су-
 мели стать абхазский театр, прозвучи-
 ли в России и в Европе. К общему
 удивлению труппы, последовали
 приглашения на фестивали. А в те
 тем временем появился новый
 спектакль — «Самубийца» Н. Эрван-
 на. Именно его и решено было пока-
 зать на Международном театраль-
 ном фестивале «Сцена на перекре-
 стии» в болгарском городе Пловдиве.

Первонесное в абстрактной сценической пространстве и впитанное в мейкдапский рисунок "Болера" Равеля, действие здесь нескандино раскрывает свою невинную, трагическую природу. Кажется, удачная жеста, приобитая в спектакле глущая контуры: узнаваемость, заговора о мире и чужах, участие в нем. Пластичные образы отточенны и выразительны. Все поется без слов... Что на фестивале в Пловдиве было высшей истиной, потому что спектакль игрался без перевода. О том, что болгарским зрителям было воистину понятно, говорит отсюда ведущего театрального критика Богдана Стоилова: "Исключительно интересный спектакль. Его безупречное пластическое решение помогло преодолеть языковой барьер и сделать внятной главную идею постановки. Это настоящий разговор, спектакль, который плавно вливается в сегодняшнюю тенденцию в мировом театре — стремление к действительному, красочному жесту, к сценическому жесту в настоящем смысле этого слова".

Признание на одном фестивале, потом на другом — фестивале национальных театров Северного Кавказа "Сцена без границ" во Владикавказе — привнесло в жизнь театра непередаваемое ощущение своей художественной правды, но не изменило его дальнейший путь от новых препятствий, а также от необходимости продолжать отстаивать свое право быть театром национальным в подлинном его понимании.

— Мои театры всегда доказали в Абхазии, что надо не просто уметь доказывать во всем мире, — говорит К. Хагош, — но понимать, что такое абхазская культура, что она становится достоянием национальной культуры. Почему, когда французы играют Шенюэра, это французский Шенюэр, а когда абхазы играют Шенюэра — это уже абхазский Шенюэр? У нас ведущие театры получают 300 — 350 рублей в месяц, поэтому мы стараемся играть по возможности больше в разных городах. У нас — президент на республике. У нас живут театром, немотришь на что. Это же никому не выгодно. Но это потому, что мы абхазы. Мы имеем тут театр, за который мы отвечаем. И главный наш принцип — спектакль — это не то, если спектакль ставится, он тебе стоит, а тебе стоит, что ты стоишь, он тебе стоит, что ты стоишь, он тебе стоит. Только появится национально-культурный совет для этого.

Татьяна
КОНСТАНТИНОВСКАЯ
Скульптор