

3. СЛАВНЫЕ ВЕХИ ИСТОРИИ

(1960—
1981)

А началу 60-х годов завертывается исторический период Тбилисского государственного академического театра имени Ш. Руставели. На нем — пачата блистательных побед, всеобщего признания, завоевания новой борьбы, подъемов и спадов, конфликтов и побед. К этому времени театры чужеземцы создавали и определялись заочными, которые в свое время пришли в театр А. Хорави. — лидер грузинского театрального искусства.



Именно при его поддержке и покровительстве была осуществлена постановка «Люди, будьте внимательны». Это был спектакль-манифест. Спектакль, который показал необходимость обновления стилистики, эстетические принципы театра. Так, в недрах артистического коллектива заодило то новое, что мало было незамысловатым отпечатком на всю дальнейшую жизнь театра имени Ш. Руставели. И саженица этот расцвел как раз в то самое время, когда в театральном искусстве преобладала тема героико-романтического направления и не появилась еще реальная, противоборствующая ей сила.

За основу спектакля был взят написанный с проминювенной искренностью «Репортаж с летней на шев» Ю. Фучика. М. Туменишвили увидел в нем — а затем показал на сцене — простоту и величие реальных героев. Ему удалось доказать, что зачастую обычным местом можно выразить наименьшее напряжение сил, критическое состояние душой жизни человека, повзвять трагизм самопожертвования без внешней патетики, и поэтому — правдивее и глубже.

Последовательно, органично развивалась на сцене сложная природа чувств. И всегда детали или аксессуар выполняли свою функцию — жизненную или театральную. Сцены эти, точно построенные психологически, можно было признать обычными сценами, взятыми из жизни, если бы из эпизода в эпизод постепенно, незаметно не выметалось внутреннее напряжение. Здесь речь шла о духовном героизме человека. Но в героическом по сути и духу спектакля героизм этот был низведен с романтических высот, был омыт, лишен внешнего блеска и освещен изнутри. Если до сих пор театр искал милулысы духовного взлета в необычном, то теперь с обычным получал заряд не меньшей силы.

Признание основой основ спектакля сценической правды было связано с поиском новой театральной формы, новой выразительных средств. Ведь изменились отношения с действительностью, в соответствии с этим должны были измениться художественные образы. Теперь на передний план выступили реальная жизнь человека, психологическая правда. Но главное заключалось в том, что эта эстетика подразумевала и то же время театральность, условность, даже гротеск. В таком спектакле, как «Испанский священник», «Когда тамаз любовь», «Чинчреца», «Антигона», действовали немалые сценические образы, герои глубоко паразитали свое внутреннее трагедии, и существование их было возможно только в данной театральной среде. Этот театральный мир, вытекающий из реальности пьесы, почти «сам собой» определял эстетическое исполнение, манеру игры и динамику акт, а бы спектакль, крайне реалистической («Испанский священник», «Антигона») до веселой, гротескной условности, допускающей даже мекки (то же «Испанский священник», «Чинчреца»).

В этих спектаклях большого актерского мастерства достигли замечательные представители нового поколения — М. Чезова, Э. Манджгаладзе, Г. Гегечкори, Р. Чихладзе, совершившие по-новому провозгласили возможности С. Закарладзе.

С именем Роберта Стурца связаны новые успехи театра, а в дальнейшем и его всеобщее признание как во всеобщем, так и в европейском масштабе. Открылась новая важная страница в истории театра...

Многосторонний талант, широкий творческий диапазон, эрудиция, безошибочный вкус художника Р. Стурца, его умение глубоко постигать суть жизненных и театральных явлений определяют оригинальное творческое лицо нынешнего театра имени Ш. Руставели.

Он глубоко осмыслил успехи и неудачи прошлых лет, изучил, а может, интуитивно постиг творчество своих предшественников, традиции грузинского театрального искусства,

зникского театрального искусства, которые передавались от поколения к поколению, обобщая существующие в современном театральном мире тенденции и выработал свою театральную концепцию.

Для Р. Стурца театр — средоточие крайне направленных страстей, арена борьбы, действия. Каждый из его героев стремится занять свое место в жизни, утвердить свое «я» в этом мире. Это конфликтный процесс — ведь характеры, страсти разнствуют на параллельно, а в постоянном взаимодействии, соперничестве и отрицании друг друга. Эта концепция лежит в основе каждого эпизода, а ней берет начало непрерывность действия, развития конфликта, которые идут по восходящей. Здесь исключена остановка, нет возможности перемены духа. Напряженность доведена до точки и должна завершиться либо трагедией, либо гротескным фарсом. Такой же крайней интенсивностью характеризуются изобразительные средства. Все это — особенность Стурца как режиссера, и прозвучала она еще в раннем его спектакле «Сейлемский процесс» А. Милера. Строгая, лишенная какого-либо декоративизма и мелиоративизма, постановка отличалась неомысленной для молодого режиссера глубиной, философией и этическим масштабом. Это был спектакль режиссера-мыслителя, режиссера-реалиста, режиссера, который опираясь на жизненную и сценическую правду. Это был спектакль, в котором безмятежно обнамалась душа человека. И нигде — ни намена на низкоровное патологическое самополение. Это была человеческая откровенность, но не душевный стриптиз.

Р. Стурца не остановился на достигнутом, он пошел дальше, расширил и обогатил творческую палитру театра. В постановочном союестве с Темуром Чивадзе спектакле «Мачеха Семанишвили» очень условно, в театральной форме передана трагикомедия существование человека, когда за каждой шуткой скрываются жизненные невзгоды. В этом маленьком шедевре молодых режиссеров уместился весь микромир жизни, границы которого расширила фантазия зрителя. С одной стороны — игра условностей и яркого красок, с другой — чашечные реалистические образы. И эти неожиданные стилистические искания наполнили спектакль непосредственной, радостью театральной жизни.

Р. Стурца не раз говорил о том, что принцип работы режиссера театра — «двухсторонний»: одна сторона — творчество режиссера, другая — творчество артиста. Именно поэтому, создавая «Испанский священник» и «Антигона», он не забывал о том, что театр — это искусство коллективное. Именно поэтому, создавая «Испанский священник» и «Антигона», он не забывал о том, что театр — это искусство коллективное.

Р. Стурца — концептуальный режиссер. Ему чужды морализация и дидактический тон. Он не столько постановщик, сколько автор спектаклей. Его характеризует редкий дар — уловить театральную игру, охлажденным парадоксом и умением ненавязчиво передать жанровый масштаб. И эта универсальность придает своей театральной форме спонтанный, импровизационный характер. Импровизация рождается на наших глазах, но мы не видим родовых муз — лишь радость, непосредственную игру, смену красок. В силу такой непосредственности эти «аттракционы» (распространенный в последнее время термин) являются легкой осуществимыми. Но легкость эта видна, а основе же — сложный контрапункт формы и мысли. Мысль, концепция заложены в каждом эпизоде.

«Испанский священник» и «Антигона» — это спектакли, которые не только являются шедеврами, но и являются примером того, как можно играть в театре. Они показывают, что театр — это искусство коллективное.

«Испанский священник» и «Антигона» — это спектакли, которые не только являются шедеврами, но и являются примером того, как можно играть в театре. Они показывают, что театр — это искусство коллективное.

Кааризери и Ричард, на первый взгляд — два крайние полюса, две стороны медали. С одной стороны — политический авантюрист Кааризери, родившийся из комедийного несоответствия жизни, с другой — Ричард, вызванный к жизни трагической необходимостью. Эти два лица, наделенные необыкновенным даром перевоплощения, стремятся к высшей власти, борются за вечное существование и не этом пути используют разные маски: одна — гримаса гротескного фарса, другая — тригиферса. Кааризери и Ричард выражают на сцене сущность социальных, политических явлений, хотя один с комедийной легкостью покидает сцену жизни, другой — в страшных конвульсиях.

Между этой направленной, политически гротескной сатирой и тригиферсом, наполовину юмором — грядущий мир «человеческой комедии». И только актер, наделенный талантом, масштабным талантом, как Р. Чихладзе, может показать красоту этого мира.

Между этими полюсами лежит гротеск, веселое, илюзорное, ироничное, лукавое, слово, лукаво проливающий Адак. Его образ — воплощение добра, человечности, страсти. Адак — сам народ во всей своей простоте и сложности. Адак — шут и ироник, справедливый и несправедливый. Он — актер по натуре, и трудно понять, где заканчивается игра и начинается жизнь, где граница, где граница, где граница, где граница.

В спектаклях Р. Стурца — много образов ассоциаций, что делает их более масштабными и выразительными. Это герои нарушают установленные вторым границам, представляют идею произведения в живых пластичных образах (Кааризери, Ричард, Адак). То же самое можно сказать и об отдельных эпизодах спектаклей Р. Стурца, об эпизодах, ассоциативно связанных с глобальными вопросами современной жизни. И все это не бросается в глаза, не лезет на передний план, но проявляется органично, неизбежно. Немалую роль играют в этом композиция, мизансцены, умение использовать сценическое пространство и, конечно же, музыка — «главный герой» этих спектаклей. Музыка функциональна и авторитарна. Она определяет ритм действия, пластику актера, сценическое время, эмоционально усиливает кульминацию (которая является, она — то в начале эпизода, то в конце), определяет характер эпизода, действует как один из сценических персонажей, как неделимая часть целого. За ней, за этой музыкой, стоит композитор Гия Канчели, стояв его яркий талант, его тонкое понимание театра.

Подъем театра имени Ш. Руставели, подъем грузинской культуры, искусства вообще во многом обусловлены повседневной заботой, вниманием со стороны партийной организации Грузии о творческой интеллигенции, о морально-психологической атмосфере в республике. И где бы ни выступал театр со своими спектаклями — в родном ли Тбилиси, в Москве, Киеве или за рубежом, его коллектив постоянно ощущает это внимание и ценит его.

Своим призывом к творчеству театр имени Ш. Руставели отличается на главные события в жизни нашей республики и страны, борется за высшие гуманистические идеалы, за достижение целей, поставленных в решении XXVI съезда КПСС и XXVI съезда Компартии Грузии. Сегодня он играет такую же роль, как во времена К. Мердджаншвили и С. Азмашвили.

Театр отмечает свой 100-летний юбилей. Он встречает этот юбилей замечательными успехами. У него — огромный творческий потенциал, он ставит своей целью решение больших задач.

В эти праздничные дни можно с уверенностью сказать, что Тбилисский орден Ленина государственного академического театра имени Ш. Руставели завоеует еще более высокие рубежи советского театрального искусства.

Назар ГУРАБАНИДЗЕ