- 8 ОКТ 1980
ЛИТЕРАТУРНАЯ ГАЗ
г. МО

ПИСЬМА О ТЕАТРЕ

Виктор ГУЛЬЧЕНКО

ПРАВИЛА ИГРЫ

Театр живет и умирает каждый день. Сегодня он существует, сегодня в музыке дарований ему аплодисментов есть свой резон. Не завтра... Завтра, засучив рукава, надо все начинать сначала. Таковы правила игры.

Сегодня грузинский театр имени Руставели, вновь приезжавший на гастроли в Москву, несомненно, один из лучших в стране.

Довелось быть очевидцем: в Эдинбурге на прошлогоднем международном фестиваля — успех-сенсация, успех-открытие. Труппа руставелиевцев давала «Кавказский меловой круг» и «Ричарда III». Спектакль по Брехту, удостоенный Государственной премии СССР, прежде видели в ФРГ, Мексике, Югославии. Другая постановка стала премьерой на родине Шекспира. Пресса, включая ведущие лондонские газеты, а среди них и такие, чьи хозяева и редакторов трудно заподозрить в чрезмерной любви к СССР, выказала единодушие, на сей раз крайне доброжелательное.

Спустя несколько месяцев в Лондоне, в обстановке менее идиллической и в ином интервале, — снова «Ричард III», и опять — грандиозный успех.

Мы помним и предыдущие гастроли этого театра в нашей столице: была уверенность в своих силах коллектива молодых и немолодых мастеров, объединенных действительно художественной идеей. Было неподкрашенное достоинство истинных профессионалов. Было начало нового взлета прославленного, богатого на удачи театра. Была «громкая» режиссура Роберта Стуруа и «тихая» режиссура Теймураза Чхеидзе, творчески дополнявших друг друга и, главное, открывавших самые широкие просторы актерскому самовыражению. И «Мачеха Саманишвили», и «Кварквара», и «Кавказский меловой круг», и «Вечерушка» — все эти постановки стали фундаментом закономерного, терпеливым трудом заработанного успеха.

Лучшие спектакли Стуруа, нынешнего главного режиссера и директора театра, — это всегда его мысли вслух. Зримые мысли.

Театр Стуруа — это театр интеллектуального шутовства, где один поэтический ряд непременно «соравняется» другим, где пафос текста снижается, а порой и опровергается подтекстом: где вообще подтекст мыслей, слов, чувств, поступков, действий обретает одинаковые, если не большие права на зрелищность. Режиссер не столько психологически прорабатывает конкретную ситуацию, сколько играет с нею. И потому, например, в бытовую драму А. Н. Островского «Бешеные деньги», поставленную в Дюссельдорфе, Стуруа вносит ярко выраженную театральность, прибегает к гротеску.

Пьесы существуют без нас, считает Стуруа, театр же всегда с нами, ибо он — внутри нас. Мало играть одну пьесу, надо еще играть и отношение к ней. Режиссер одержим идеей особого рода зрелищности, не навязывается в услужение к слову, но продолжающей и развивающей установленные при посредстве слова контакты с публикой. Слово для Стуруа — и в этом он следует Питеру Бруку — всегда слово-процесс... слово-поступок, оно выступает в океане игры верхушкой сценической системы.

В своих постановках Стуруа стремится соединять внешне несоединимое, выводя из двух противоположных качеств некое третье, неожиданно их объединяющее.

Для руставелиевцев их знаменитый спектакль «Кварквара» может значить, наверное, то же, что когда-то «Турандот» для вахтанговцев, то есть служить своего рода художественным манифестом. Сегодня и в «Кавказском меловом круге», и в «Ричарде III» ощущается по-прежнему живое дыхание того спектакля, увы, ставшего принадлежностью театральной истории.

Вошедшая в «Кварквару» целиком седьмая сцена из «Карьеры Артуро Уи» сделалась идейно-стилевым камертоном замечательной постановки, актуализировавшей пьесу П. Какабадзе.

Если грузинская пьеса была увидена глазами Брехта, то «Кавказский меловой круг» стал спектаклем по Брехту, но выросшим на родной руставелиевцам почве. Идет время, а спектакль нов там, с чего и возник. Это поэма о народе, который в любых испытаниях сохранит себя, свою верность Родине, свои гордость, достоинство и честь, — поэма, искрящаяся жизнелюбием, исполненная озорства, дерзкой шутки, а порой и грусти. Это комедия, выстроенная по принципам «перевернутого», «вывихнутого» мира. Тут уже не бедность, а знатность — не падение дичающего душой человека, увиденного в час торжества вседозволенности. Многочисленные жертвы ольминого стихией разрушения героя благородны лишь тем, что они на этот раз жертвы, но могли бы стать прекрасными палачами.

Ричард, этот первый ученик дьявола, получивший в академии бесовских наук диплом с отличием, — «искусный режиссер своего восхождения на трон, а также внимательнейший зритель собственного падения».

В одном лице герое причудливо соединяются Ричард, злодей и его смеховой дублер Ричард-шут. Рамаз Чхиквадзе играет сразу двух Ричардов, то демонстративно удлиняя, то сжимая, то вытягивая в гроб: все куда-то катится, стремится, не желая утрудить покою, все перемещено в мире, где нежность — оборотная сторона жестокости, где точка зрения формируется требованиями момента, угрозами, шантажом, унижением и просто побоями.

Ричард в трактовке Стуруа и Чхиквадзе прежде всего профессиональный злодей. Самые чудовищные дела он вершит хладнокровно, выступая всюду политической интриги. В спектакле, окрашенном цветом утрачиваемого времени, он менее всего человек, обделенный природою. Он скорее оплот и надежда подданных его величества Эдварда IV (А. Махарадзе), потерявшего всякое физическое и моральное право разделять и властвовать. Немощный, рассыпающийся на глазах у двора король, которому мало не осмелится намекнуть, что он слишком перезрелый плод на царственном древе, передвигается при помощи каталки, словно младенец. Сама совесть — будь она у Ричарда, велела бы ему убрать с дороги слабеющего под тяжестью короны инвалида. Увиденный на социальном дне политических распрей, дворцовых междоусобиц, Ричард выведен в спектакле обыкновенным злодеем, исключительным как раз в силу обыкновенности.

Будничность трагедии дала жизнь фарсу. Вместе с правом на корону герой спектакля завоевывал право на циничную улыбку: он презирал людей, которые позволяли себя унижать.

Мир Шекспира немыслим без шута, в каких бы обличьях он ни выступал. И Стуруа тонко провел через спектакль тему шута. К финалу режиссер сосредоточил внимание именно на его фигуре (это еще одна из трех ролей А. Махарадзе). Есть что-то наспех сближающее шута в Ричарда с этим вот шутом третьего акта, как бы выделившимся из героя подобно духу, ставшим поначалу его тенью, его ходячей совестью, а потом и вовсе заткившим самостоятельной, вполне шутовской жизнью. Сраженный Ричмондом (А. Хидашели), король Ричард умирает — и этим ставится точка в трагедии. Шут надевает белые перчатки и с дланной гримасой ужаса застывает над безжизненным телом. Он снимает наполеоновскую треуголку, а Ричмонд надевает корону — фарс завершается многоточием...

Руставелиевцы не просто и не только играют. Они справедливо полагают, что призваны пробуждать в каждом, кто к ним приходит, любовь к театру.

Ведь сами они беззаветно любят сцену и по много лет подряд с непреходящим удовольствием играют немногочисленный свой репертуар. Безусловно, их афиша могла и может быть богаче, полнее. Но щедрость и радушие, с какими они ежедневно встречают зрителя, подкупают.

Как и всякий театральный организм, руставелиевцы, наверное, знают и погожие дни, и облачные. Кто-то, скажем, вполне доволен нынешним положением, а кто-то, увы, пересчитывает несыгранные роли. Труппа этого театра богата талантами, и всех полноценно занять трудно и т. д. Но нынеще и то, что театр, уже много достигший, сплочен единой художественной верой, озабочен новым накоплением мастерства, дальнейшей шлифовкой профессионализма.

Бывает, руставелиевцы с традиционным для них художественным размахом тратятся на что-нибудь не вполне существенное. Как, например, в случае с постановкой пьесы Т. Чиладзе «Роль для начинающей актрисы». Спектакль, в котором режиссерская фантазия бьет через край, был бы достаточно сложен, если бы на вы так прост. Так же как в самой вещи не достигают накала шекспировских страсти, охватившие героев: они — люди театра, они репетируют «Гамлета» и в то же время, как и прочие смертные, живут, страдают, надеются, любят и ненавидят. Безусловно, жизнь «богемы» полна своего драматизма, важно только уяснить его масштабы и поверить в его искренность. И саму по себе попытку поведать о чувствах тех, кого профессия обязывает понимать и выражать чужие чувства, — попытку эту нельзя полагать бесперспективной. Но энергично взявшись спародировать мелодраму, Стуруа все же не переиграл ее. Зрелищность здесь лабораторно привлекательна, но не обеспечена сколь-нибудь серьезным смыслом.

В репертуаре руставелиевцев мало пока пьес современных авторов, мало произведений, посвященных сегодняшней действительности. На этом важнейшем направлении поиск непременно приведет к успеху, лишь когда театр окажется на привычных его ремеслу просторах мысли, проявит не одно умение, но и мудрость. Соединит свой восторг, удивление перед жизнью с широтой знания о ней, с глубиной и энергией ее постижения.

Театр по природе своей празднично, но живет буднями. У руставелиевцев сегодня за видные будни.

А завтра... Завтра они все начнут сначала.

порок, во всяком случае это недостаток, который можно исправить. И потому из именитого подкидыша Михаила может вырасти вполне порядочный простолюдин. А злоключения Груши (И. Гигошвили и Т. Дзидзиа) и Симона (К. Кавсадзе), которые плоть от плоти народа, складываются в трепетную, ребячливо-робкую и сдержанно-нежную историю любви. Любви, надежно защищающей свою хрупкость мужеством подлинности. Спектакль чем-то походит на сельский праздник, когда уже осень, собран добрый урожай и настала пора свадеб и шумных, открытых всем радостям жизни застолий. На сельский праздник с песнями, танцами, состязаниями, балаганом и даже с аншлагом в город, где утром — рынок и цирк, а вечером — комическая опера и кабаре.

Руставелиевцы проявляют сдержанность с постановкой мюзиклов, хотя у них есть все права на этот популярный вид зрелища. Во многих их спектаклях музыка, пение и танец остроумно используются на равных с «прозой».

Стуруа неравнодушен к театру Востока. Он дорожит уроками, которые не перестает брать у Мейерхольда и Брехта. Конечно, далеко не последнюю роль в формировании творческого метода грузинского режиссера играет Брехт. Но и Шекспир тоже становится все более близким ему, только что поставившему «Как вам это понравится» в Дюссельдорфском театре. И не случайно, например, в «Кавказском меловом круге» нищий мудрец Аздак (Р. Чхиквадзе), этот «трехгроховый» король, этот оптимист в лохмотьях, этот весельчак под виселицей, выпивоха и грубиян, этот расходившийся клоун с глазами философа, действительно напоминает Фальстафа.

Да, любой литературный первоисточник руставелиевцы обогащают новой интерпретацией, присваивая известному, точнее сказать, привычному высокий титул исключительного. Серьезное тут отстраняется шуткой, и все страдают смеясь и улыбаются рыдая. Трагикомедия у руставелиевцев не просто жанр, но и выражение мировоззрения, способ жизни.

В двух измерениях — трагедийном и комическом — воссоздано далекое прошлое в спектакле этого театра «Ричард III». За серьезной фабулой, иронию сообщает сюжет.

Хроника о Ричарде Глостере, сделавшем себя королем,— одна из веселых пьес Шекспира, щедро напитанная горьким смехом трагедии. Ее веселость — и в современном восприятии далеких, «неопасных» сегодня событий. Ее веселость — и в безудержной радости предельно сокращая дистанцию между ними.

Чхиквадзе сам становится театром, в котором стихия трагической эксцентриады, буффона, доставшихся в богатое наследство от «Кварквары», подчиняется актерскому расчету, академичной соразмерности. Прибавляется ирония, в ней есть даже что-то от скоморошества грузинских барышков — бродячих шутов, если и не от их ремесла, то уж наверняка от миропонимания. Ведь одно дело — восприятие жизни северными народами и другое дело — южными. Не случайно, видимо, после показа «Ричарда III» в Великобритании актера окрестили «Лоренсом Оливье с Кавказа», воздав должное и творческому, и национальному его темпераменту.

Чхиквадзе, обладающий уникальным талантом, и поистине народный артист, не играет — он танцует и поет свою роль. И зал, затаив дыхание, слушает речитатив или изящно спародированное бельканто. Играется драматический спектакль, всем своим строем близкий программной музыке, ибо метод режиссера — сценический симфонизм. И потому композитор Гия Канчели, автор прекрасной музыки ко многим спектаклям, — вторая после Рамаза Чхиквадзе скрипка в оркестре Роберта Стуруа.

Трудно представить «Ричарда» без канчелиевского рэгтайма, ставшего лейтмотивом постановки. Эффект этой простоватой-озорной мелодии такова, будто сам герой уселся вдруг за фортепиано и аккомпанирует старому кино из собственной жизни.

В сценографии (художник М. Шавгулидзе), навеянной Иеронимом Босхом, развернувшиеся небеса «страшного суда» низко нависают над королевским двором, сильно смахивающим на хлев. Собственно, хлеву и предстоит исполнить роль королевского двора и вообще королевства. И так во всем. Одна мелодия прокрадывается в другую. Одна пластика отпочковывает другую — Ричард часто неожиданно меняет походку, что означает принятие им нового решения. Один прием игры отказывает в серьезности другому — жертвы, умерев или погибнув, сами «уносят» себя со сцены; исполнители ролей Маргариты и Хастингса (М. Чахава и К. Кавсадзе) могут неожиданно заглянуть в книжку с текстом пьесы, зачитать его, включая ремарки «свертыться», предсказать судьбу. Один предмет компрометирует другой. И так далее.

Все здесь в движении: все на колесах — и используемый во многих сценах возок, и ждущие очередных клиентов