ГАСТРОЛИ В МОСКВЕ

СОЕДИНЯЯ СВЯЗЬ ВРЕМЕН

Темур Чхеидзе возглавил старейший театр Грузии совсем недавно, но странно — именно он сейчас стал для нас символом театра им. К. Марджанишвили, его лицом и душой. Как-то быстро, легко, органично их связь стала очевидной и существенно необходимой. Внутренний свет личности Чхеидзе — редкостный дар — озарил все спектакли марджановцев, сообщил им особую глубину и перспективу.

Движение культуры во времени, их взаимодействие, утраты и накопления, человек как носитель и разрушитель культуры — в этой области нравственной проблематики находится главный интерес Т. Чхеидзе. Интерес не праздно-любопытствующий, не поверхностно-эстетствующий, а болезненно-выстраданный, едва ли не мучительный, понятый режиссером как свой этический и гражданский долг.

Чхеидзе три раза обращался к роману М. Джавахишвили «Обвал» — на телевидении, на сцене МХАТа и грузинского театра. Он вычленил основную для себя идею: личность и культура, человек и время. Эта связь в спектакле держится драматическим напряжением. Режиссер, как и в «Хаки Адзбе», обращается к переломному моменту в истории Грузии. Но если в первом спектакле крестьянин Хаки Адзба и был тем человеком, что взял на себя попытку соединить «разорванную связь времен», то драматизм «Обвала» в том, что такого героя не нашлось. Один актер — Н. Мгалоблишвили исполняет равно замечательно роль абхазского бедняка и бывшего князя. Тот был юрок, подвижен, заряжен отчаянной энергией любви и преданности. Князь Теймураз — последний в роду Хевистави — высок, неподвижен, застыл, как памятник в фамильном склепе, и так же бездейственен. Живут лишь умные глаза да прекрасная блуждающая улыбка на изможденном лице, искаженном страдальческой гримасой. Он жалок, этот князь, он сир, убог и нищ, и вся-то его вина, что он оказался в лодке судьбы, плывущей против течения.

Чхеидзе сознательно ограничивает себя в изобразительных средствах — оттого, может быть, его спектакли излишне сухи и скромны, но поэтому еще более заметно, как не дает ему покоя удивительная способность слышать скрытую музыку жизни. Она отзывается в спектаклях Чхеидзе внезапными толчками глухого, невнятного, пока еще ясно неразличимого подземного гула, вспышками тайной тревоги, всплесками грозных аккордов. Вместе они складываются в зловещий, рваный ритм спектакля. Таковы «Обвал», «Звездопад», «Отелло».

Как скорбный плач, звучат отдельные сцены «Звездопада» О. Иоселиани, посвященного 40-летию Победы, траурные вуали затянули небо, почернели от горя звезды (худ. М. Мурванидзе). Страшная тревога врывается в ровный ход спектакля бесшумной вереницей умерших солдат, нездешним, мертвенным светом и щемящей мелодией. Только здесь резкое вклинивание поэтического начала не завершается победой духа музыки. Помешал этому прежде всего драматургически неровный материал.

Зато «Отелло» Шекспира поразительно крепко сбит, все части спектакля плотно пригнаны, собраны в единый музыкальный порыв. В душном корабельном трюме в предгрозовую ночь заперты герои трагедии, они меряют его пространство по точным, геометрически выстроенным линиям, диагоналям, фигурам, в жестком, динамичном темпе мизансцен. Этот спектакль нов, необычен, он требует особого разговора. Важно подчеркнуть его яркую музыкальную направленность, общую для режиссуры Чхеидзе, его нервную тревожность и интерес к глубинным процессам жизни. Она выражает себя и в сценографическом решении (художники Самеули), в найденном образе корабля-трюма: «Теперь вообразите поздний час, когда ползущий гул и волны мрака корабль Вселенной буйно заливают» («Генрих V»). Она слышна в таинственном мистическом «голосе» трижды раздающемся с горных высей и одновременно исходящем из недр души, как эхо совести. «Голос» и корабль в ночном море как бы очерчивают магический круг спектакля-мистерии. Лишь в финале Отелло (О. Мегвинетухуцеси) размыкает его — вместе с цепями трагического заблуждения, сковавшими его руки и душу. Спокойно вскрывая себе вены, он уходит из жизни не буйным Мавром, а мудрым философом-стоиком древнего мира. Его «ванна» — это маленький хрупкий аквариум с рыбками Дездемоны. Он завораживал взгляд с начала спектакля, казался таким неестественным среди грубых предметов походного быта, пушек и мешков с песком, которыми и была умерщвлена возлюбленная Мавра, — так режиссер возвратил нам мотив первоисточника трагедии — новеллы Д. Чинтио.

Совершенно иной мир открылся нам в спектаклях Медеи Кучухидзе, по-женски эмоциональной, безоглядной, обнаженной в самораскрытии. «Самоубийство влюбленных на острове небесных сетей» М. Тикамацу, «Провинциальный сюжет» Л. Росебы и ее же инсценировка романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина».

М. Кучухидзе заставляет и актеров раскрываться более откровенно. И актеры творят чудеса — и тогда забываешь о скучном оформлении, не замечаешь очевидных недостатков пьесы Л. Росебы, а следишь только за актерами. Блестящие данные фарсового комика в сочетании с присущим ему интеллектуализмом проявил в роли Лео — актера-неудачника — Отар Мегвинетухуцеси, не повторив себя ни в одной фразе, ни в одном жесте.

Столь же выразительно сыграла Нино, жену Лео, Г. Габуния. Добрая, недалекая, с ужимками провинциальной актрисы, прыгает она по сцене, словно яркая, но уже порядком общипанная птица. Ее нелепая суета и неуместная веселость начинены истерической энергией, готовой взорваться в любую минуту. Ее глаза полны безумным страхом (в контрастном отличии от пинического, презрительного и спокойно-брезгливого взгляда Лео) — вот-вот рухнет дом, судорожно поддерживаемый ею.

После этого спектакля неожиданно было увидеть «Анну Каренину» (в главной роли С. Чиаурели) — жестко аналитическую, подчиненную выверенной режиссерской логике, с подчеркнутой этической направленностью. М. Кучухидзе сознательно пожертвовала живой тканью романа, подробностями неторопливого течения жизни, столь важными у Л. Толстого.

Этот воздух «живой жизни» словно выкачан из спектакля, оставлен только голый каркас из вырванных характеров и основных идей, предельно заостренных, поданных крупным планом.

И все же спектакль состоялся, ибо передал зрителю духовную энергию первоисточника, его мощный нравственный пафос. В нем словно зримо воплощена беспощадность нравственного суда Толстого над самим собой. Театр смог понять ту, почти непосильную, непрекращающуюся работу души, что совершалась внутри Толстого и его героев, потому что он сам, очевидно, стремится к тому же.

Мы застали театр в состоянии активного поиска, попытки определить свой индивидуальный путь. Этот поиск — залог будущих свершений.

Ирина ВЕРГАСОВА.

СОВЕТСКАЯ РОССИЯ
г. Москва
6 ИЮЛ 1984