СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА
г. Москва
12 Июл 1984

СВЕТ ДУШИ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ

Пока критики спорили о том, есть ли у нас «промежуток» и когда этот «промежуток» в театре закончится, пока выясняли отношения по вопросу о том, какой театр нам сейчас нужен — актерский или режиссерский,— в Тбилиси на наших глазах и без особого шума произошло два примечательных события. Двум сравнительно молодым режиссерам доверили право повести за собой старейшие и прославленные коллективы театров имени Руставели и Марджанишвили. Я говорю «сразу двух», потому что явление в мир даже одного большого режиссера — событие исключительное, что хорошо известно по истории театра прошлых десятилетий. Нужна была подготовленная почва, нужно было стечение многих благоприятных обстоятельств, чтобы Роберт Стуруа и Темур Чхеидзе смогли повести свое дело так, как они повели и ведут его сейчас при заинтересованном и сопереживающем внимании не только своих сородичей, но и всей театральной общественности.

Два этих театра, как и два этих режиссера, глубоко отличаются друг от друга. Их разность наподобие двух полюсов в магните создает напряжение театральной жизни города, порождает дух здорового творческого соперничества. Когда эти театры приезжают в Москву, мы воспринимаем их вне контекста, на фоне иных традиций, не замечаем конструктивной полемики, которая заложена в спектаклях, в самом способе и стиле взаимоотношений со зрителем, который утверждается художниками. Будем иметь эти вещи в виду в разговоре о марджановцах, которые в эти дни завершают свои гастроли в Москве.

Т. Чхеидзе привез шесть спектаклей, три своих («Звездопад» О. Иоселиани, «Отелло» Шекспира, «Обвал» М. Джавахишвили) и три работы очередного режиссера Медеи Кучухидзе («Анна Каренина» А. Толстого, «Провинциальный сюжет» А. Росебы и «Самоубийство влюбленных на острове небесных сетей» М. Тикамацу). В полной мере сознавая праздничность и ответственность гастролей, главный режиссер рискнул показать театр не только в его парадном обличье, но и в том естественном состоянии, которое можно назвать «рабочим моментом». Театр предстает в своих принципиальных победах и в своих не менее принципиальных поражениях, которые сам художник, как известно, может и не отличать, но критик отличать обязан. Спектакли спорят между собой, спор переносится внутрь самих спектаклей, в различие актерских манер и способов постижения человеческого духа. Иногда разнобой достигает такой остроты, что трудно поверить в принадлежность двух спектаклей одному и тому же режиссеру. Невозможно, скажем, сыскать объединяющие театральные признаки в «Анне Карениной», поставленной одаренной Медеей Кучухидзе по инсценировке А. Росебы, и в спектакле «Провинциальный сюжет», созданном тем же режиссером по пьесе той же А. Росебы. В первом случае артисты комфортабельно существуют, во втором — нервно и напряженно живут, затрачиваясь не по театральному счету.

В «Анне Карениной» похвальное стремление охватить всю сложность романа во всех его сюжетных и смысловых сцеплениях оборачивается невнятной и обидной скорописью, которую не могут заполнить и скрасить первоклассные актеры, включая таких мастеров, как Софико Чиаурели или Котэ Махарадзе. В том же «Провинциальном сюжете» К. Махарадзе, Н. Чикваидзе, О. Мегаиметутуцеси, Г. Габуния оказываются способными затронуть самые глубокие душевные струны. В «Анне Карениной» актер в условнейшем пространстве настоящими вилами поднимает клок настоящего сена и несет его в противоположный угол сцены, в котором размещается условный коровник. Это выглядит такой бутафорией и отдает такой неправдой, за которую, кажется, автор романа вообще недолюбливал театр. А рядом, в том же «Провинциальном сюжете», условность и документальная правда жизни сплавлены в таком нерасторжимом единстве, которое действует неотразимо и завораживающе.

Такого рода противоречия, на мой взгляд, есть противоречия ищущего театра. В спектаклях Темура Чхеидзе (да и в самом его характере!) подобные противоречия также существуют. Главный режиссер марджановцев поражает сплавом самых неожиданных начал: жесткость и упрямая сила сочетаются с застенчивой и покоряющей интеллигентностью, острота режиссерского рисунка, полноценное режиссерское присутствие в каждом моменте спектакля вдруг оборачиваются своего рода ненавистью к режиссуре, нежеланием отливать пьесу в какую-то строгую форму. Т. Чхеидзе готов пойти на любое самоограничение, чтобы открыть возможность свободного и прихотливого актерского творчества. В конце концов он мечтает об актере, который бы не просто выполнил режиссерское предложение, но и оправдал, защитил его всей своей личностью, заразил зрителя зарядом духовной энергии, вне которой, кажется, режиссер не мыслит театра.

Вот тут-то снова вспоминаешь контекст, в котором формируется режиссер. Грузинская сцена всегда гордилась своей театральностью. Это не театология, а нечто вполне внятное для каждого, кто знаком, скажем, с работами того же Р. Стуруа. Он строит театр беспредельно зрелищный, активный, праздничный, яркий. Театр нигде и никогда не скрывает своей условной природы, актеры нигде и никогда не прячут своего лицедейского звания. Они играют нас, с нами, про нас, про себя, разрушают не только «четвертую стену», но и все возможные перегородки, которые стоят между сценой и залом. В наиболее принципиальных работах Р. Стуруа добывает огромную смысловую энергию, коренящуюся в этой самой «театральности».

Т. Чхеидзе театральность ценит и вкус ее превосходно чувствует, но он боится дать ей чрезмерную волю. Он опасается, чтобы театральность не заслонила чего-то такого, что поважнее ее или по крайней мере к ней одной не сводится. Он ищет в театре моменты духовного самораскрытия человека и старается организовать свой поиск так, чтобы ничто не могло помешать актеру и зрителю духовно обняться. Преодоление «театральности» и даже отталкивание от нее становится тем самым необходимым вторым полюсом органической жизни театра, которая в истории русской сцены известна со времен великого соперничества Станиславского и Мейерхольда. Эти полюса нужны для того, чтобы театральность не зарывалась, не уходила от живого человека с его проблемами и мучительным самоосознанием, часто проходящим вне какой бы то ни было внешней обозначенности. Эти полюса, с другой стороны, нужны для того, чтобы театр оставался театром и не терял своей зрелищной природы, вне которой не может на сцене осуществиться никакое духовное общение. Сама по себе театральность цены не имеет. Она обретает смысл только в каком-то союзе или блоке. Немирович-Данченко, например, считал, что для Художественного театра самым трудным в его истории явилось слияние театральности с простотой и правдой. Похоже, что именно к такому синтезу ведет свой театр Темур Чхеидзе.

В «Звездопаде» О. Иоселиани, которым марджановцы открыли гастроли, два этих основополагающих начала разошлись. Суровая и скорбная история о том, как человек, погибший на войне, продолжает жить среди живых, привлекла режиссера своим открыто вопрошающим духовным содержанием. Перед нами разворачиваются не просто воспоминания. Не вернувшийся в дом с войны не просто живет в памяти невесты, но в властно определяет ее жизнь. Душа вечной невесты высохла и омертвела, она больше неспособна к любви: образ суженого, лица погибшего и его друзей все время находятся перед ее духовным взором. И перед взором зрителей: в голубоватом луче света те, не вернувшиеся с войны ребята, неподвижно смотрят в темный простор зала. Средствами открытой театральности эту тему не выразишь. Т. Чхеидзе пытается сотворить поэтическую и одновременно очень реальную, почти бытовую структуру. Он предлагает каждому актеру существовать сразу в двух смысловых и эмоциональных измерениях, и в некоторых важнейших сценах достигает искомого единства (замечательно проводит Д. Давлишвили монолог усталого вестника смерти — человека, которого мучает обязательство перед душой погибшего товарища, не похороненного им). Но по всему спектаклю достигнуть такой чистоты звучания марджановцам не удалось: поэзия часто остается в унылом одиночестве, а реальная жизнь раскрашивается по законам бытового театра.

В «Отелло» и «Обвале» коллектив обретает свой голос и открывает нам замысел своего театра, его идею, его внутренний посыл, обращенный к разуму, совести и достоинству человека. Я говорю «достоинство», потому что этой темой пронизывает шекспировский спектакль в той же степени, что и спектакль «Обвал». События, отделенные тремя веками, имеют некоторые общие нравственные параметры, увиденные художником.

Отелло, каким его играет Отар Мегаиметутуцеси, не ревнив и не доверчив. Перед нами человек, который «по капле выдавил из себя раба». Черная кожа в спектакле — условный знак прежнего Отелло, его рабского состояния. Тут проблема не цвета кожи, а цвета души. Отелло как бы «чернеет» на наших глазах и в той степени, в какой освобожденный и достойный человек впадает в гнусную и рабскую стихию ненависти к другому человеку, к женщине, боготворимой им. Мера человеческого в человеке вдруг обнаруживает еще свою мизерность, свою нерушечность, вроде тонкой пленки масла на воде. Грузинский артист играет трагедию человека, познавшего свободу и любовь и на каком-то последнем витке своей жизни одним позорным ударом сокрушившего и обретенную с таким трудом внутреннюю свободу, и завоеванную таким душевным усилием любовь. Он не Дездемону убил, а себя сокрушил, свое человеческое достоинство. Муки сопротивления рабскому инстинкту, гнездящемуся где-то в темной глубине подсознания, играются с поражающей и давно не виданной на нашей сцене драматической силой. Этот Отелло все время сдерживает свои руки, укрощает их желание вцепиться в чужое горло. Руки действительно пахнут убийством, когда душа еще живет, когда лицо, глаза, светлое поле сознания еще диктуют Отелло напоминание о том, что он уже человек. Еще человек. Борьба человека со своими руками, борьба чести и достоинства с низостью и рабством, сидящими в собственной душе,— так на этот раз разыграна вечная загадка шекспировской драмы.

В «Обвале» Т. Чхеидзе продолжает исследование возможностей человеческого духа и его сопротивления насилию и безудержному хамству. В повести М. Джавахишвили, написанной в 1924 году, режиссера интересует не мрачный сюжет о том, как мерзавец Джако уничтожил князя Хевистави и переиначивал великие идеи революции для своего домашнего кулацкого употребления. Его интересует другое: способность князя и княгинюшки не только подчиняться воле мерзавца, но даже испытать от этого подчинения нечто вроде удовольствия. Нодар Мгалоблишвили, превосходный исполнитель Яго, на этот раз создает трагикомическую фигуру либерального болтуна, прекраснодушного мечтателя, не понимающего ни реальной жизни, ни реальной истории. С той же цепкией и одновременно разоблачающей силой сыграна судьба Марго, жены Теймураза Хевистави, Наной Чикваидзе. Кульминационные сцены перелома, который происходит в духовном мире героини, относятся к едва ли не самым впечатляющим актерским достижениям грузинского театра.

Художник Георгий Алексиа-Месхишвили, создав образ разрушенного и вновь создаваемого мира, дал нам возможность увидеть в темном проеме стены слабо мерцающие звезды. Страдающие, жаждущие истины, взыскующие правды герои «Обвала» очень редко обращают свой взор наверх. Только в самые критические моменты, когда жизнь проиграна, а судьба решена, эти люди вспоминают о высших ценностях бытия, о человеческой чести, о достоинстве. Но мы в зале всегда чувствуем предостерегающее присутствие этих звезд, их дальнего света. В лучших своих работах Темур Чхеидзе и его актеры оказываются способными передать нам высокий свет души человеческой, пробивающейся к добру и красоте.

А. СМЕЛЯНСКИЙ.