

ГРУЗИНСКИЙ театр имени К. Марджанишвили много лет не приезжал на большие гастроли в столицу. Эти годы были для театра достаточно сложными. Болезненно, как всякий живой организм, пережил он отторжение большой талантливой части труппы, образовавшей в свое время самостоятельный Руставский театр. Это та именно часть, которая сегодня вступила в пору артистической зрелости и должна была стать основным ядром коллектива, соединить поколения. Такую потерю трудно восполнить.

Мучалось и художественное руководство: сегодня афиша объединяет Д. Алексидзе, пришедшим в театр лишь в прошлом сезоне. Срок не настолько большой, чтобы можно было сделать какие-то четкие выводы. Но как бы то ни было, радость уже сам факт приезда театра в Москву.

Репертуар нынешних гастролей своеобразен и разнопланов: «Дон Карлос» Шиллера, «Уриэль Акоста» Гюккова, «Женитьба» Гоголя, «Святые в аду» Генцалдзе, «Память сердца» Корнейчука и «Старые водовилы» (три коротенькие пьесы разных авторов: А. Цигурели, А. Церетели и К. Бахташвили). Уже простое перечисление может вызвать любопытство и ожидание новых и больших впечатлений. Но этот же список названий способен и огорчить. Не прибегая к традиционному упреку к концу, хочу сразу отметить, что театр несколько сузил своим гастрольным сверхзадачу: из шести привезенных пьес лишь одна — «Святые в аду» — принадлежит перу современного грузинского автора. Да и эта интересная пьеса уже не нова ни для театра (премьера состоялась еще в 1967 году), ни для Москвы (четыре года назад ее здесь играл Батумский театр). К сожалению, гастроль марджанишвелец не пополнил нас с новинками грузинской драматургии, хотя такое знакомство могло бы обогатить репертуар коллективов из разных республик, что особенно важно в юбилейном году.

Но не будем говорить о том, чего нет. Обратимся к спектаклям.

Открылись гастролью «Память сердца» (постановка Д. Алексидзе). Это национальные театральные традиции встретились тут. Человеческий мир пьесы украинского драматурга воплотился прекрасными актерами Грузии, а оформление сцены осуществил М. Киприян, украинский художник. Сцена охвачена полукруглым явроном. На него (и на все вертикальные плоскости) проливаются цветные изображения. То джорама Киева, то алье ками, выходящие на напоенной вдовью асму. То просто веселый украинский орнамент. А на сцене звучит грузинская речь, и актеры не стараются выхватить внешнюю национальную характеристику, живут и передают общность человеческих чувств, близкую им внутреннюю сущность героев. И возникает тихий, мудро спокойный, немаложкий наивный и грустный мир неизбежной человеческой старости, сохраняющей тонкую изысканность, невысказанную доброту, чистоту и нравственное величие. Верико Анджипаридзе (Галина Романовна), Весо Годзишвили (Кирилл Сергеевич) именно так раскрывают своих героев, составляя чуткий и мягкий ансамбль. Актеры умеют почти без слов передать и внутреннюю значимость персонажей, и множественность и давность связей, объединяющих их. В этот же ансамбль входит и А. Омалдзе, игравший Максима Максимовича...

Деликатно, ужно и чуть иронично играет К. Махарадзе Антонио Террачини, создавая образ человека порядочного и глубокого, но слабо отягченного от остальных персонажей какой-то незримой перегородкой в сознании, сформированной

в другом мире, другим кругом идей.

Память сердца в этом спектакле — память о прошлом, о военных утратах и расставаниях навсегда, о трудном и требовательном опыте прошлого. Но это еще и вера в непреходящую полноту человеческих чувств, человеческой стойкости, вера, передаваемая как залог всего самого лучшего от поколения к поколению, от человека к человеку.

Пьеса А. Генцалдзе «Святые в аду» совершенно иная и по материалу, и по художественному строю, однако близка этой же теме. Пристально всматриваясь в людей на войне, драматург видит, как война обостряет в человеке стойкость в борьбе

в своем мире, другим кругом идей. В анализе этой статьи «Русский человек на галоп-воле» через отношение к любви можно раскрыть самые общественно важные стороны человеческой личности.

Молодые актеры играют точно и тонко. Д. Мамияла подкупает в Мирано управную стойкость, идеальную с точки зрения Джованни Чедия (Г. Геловани) — лихого матроса, умеющего и в обстоятельствах окружения, один на один со смертью, помнить о радостях жизни. И с точки зрения Насти (М. Библишвили), крепкой калачки, не желающей сносить женское одиночество. Но стойкость героя опять-таки привнес бытовухой конкретности — простоте обстоятельств актер трак-

закопчен в их дыму. И так холоден, но в то же время так жив и меток, из которого состоит все убранство дворцовых интерьеров. И так притягивал, так незыблемы цепи с декоративной симметрией, в потому особенно прочно опутавшие в огромном крест, и парадную лестницу в глубине сцены.

Трагичность пьесы, режиссер отдал предпочтение правде человеческих чувств, тому, что в момент появления пьесы было воспринято современниками как ее простота и естественность. Играя Филиппа II, Весо Годзишвили не топорится повергать перед нами тирана. Он раскрывает в нем и трагедий отходского чувства, и степень бессильную рев-

хузокника, восстановленным Верико Анджипаридзе.

Восстановление спектакля всегда пасторализует. Как растение с землей, театральное действие связано с временем, породившим его. Оно должно установить контакты с определенным зрительным залом, наполниться определенным актерским дыханием. И, восстанавливая спектакль, даже самый великий театр неизбежно сталкивается с клубком противоречивых проблем. И выясняется, что желание напомнить о славно-странности своей истории приводит к обратному результату, и спектакль порождает недоумение в зрительном зале, зарождающее сомнения в восторженных свидетельствах очевидцев. Наверное, не в одна с опасением шла на «Уриэль Акоста». Было страшно увидеть либо пустую, сохраненную форму, не пришедшую по мерке современным актерам, либо сытую сегодняшними сценическими тенденциями. К счастью, этого, по-моему, не произошло. Понимаю, что тот, кто видел спектакль, когда он жил своей первой, подлинной жизнью, сегодня иначе, чем я, смотрит на копию. Но те, к кому режиссура Марджанишвили пришла лишь со страниц статей, мемуаров, учебников, не могут не быть благодарны Верико Анджипаридзе и всему коллективу за то, что они открыли занавесу прошлого.

Спектакль заставил по-новому осмыслить такие привычные понятия: театр — праздник, театр — зрелище. Они часто связываются в нашем сознании с расточительностью, богатством сценических красок, порой даже с пышностью, неуемным буйством фантазии, с видимым эстетическим напряжением. И вдруг в этом спектакле сквозь неизбежные издержки восстановления явно проступила аскетическая четкая режиссура Марджанишвили, его особый взвешанный театральности праздник. Черно-белая гамма костюмов и декораций оттолкнула все другие цвета, кроме серого, как бы пограничного цвета. И дважды — желтое в одежде гостей, точный цветовой акцент. А между тем сцена выдает красочной, на все — богатство оттенков, красота и разнообразие пластики (возникающие и от асимметрии в цвете и покрое костюмов). И во всем — эстетическое властное чувство меры, без которого в искусстве невозможны шедевры. Юдифь играет С. Чиаурели. Уриэль — К. Махарадзе... Они прохладят тернистым путем любви и познания, противопоставляют фанатизму еврейской общины силу свободной мысли, свободного чувства, донося и сегодня до зрителя жизнеутверждающее искусство Марджанишвили, его ликующую веру в человека, пусть поверженного, но непобежденного.

ЕЩЕ театр сыграл «Старые водовилы», тоже своеобразный экскурс в театральное прошлое, но совершенно иного масштаба и иного характера. Действия водовилей разворачиваются на маленькой сцене, стилизованной под иную эпоху, подлинная, древняя, театральная. И игра актеров незабываема, без претензий, грубовата по краскам (лишь было бы емко). Стилизация — это ведь так трудно, и она не всем удается. Но этот спектакль, очевидно, и не претендует на серьезное место в репертуаре театра, он — озорство, без которого тоже нельзя обойтись. Но и в нем возникает вдруг элемент серьезного и приподнятого, когда на сцене появляется Старый актер (Весо Годзишвили), живущий и торжествующий в своем парадном галстук-банте. Куплеты, которые он поет, заворачивая спектакль, — о любви к театру, о старости, которая не может погасить этой любви, — звучат пронзительно и серьезно и пробуждают в зрителе светлые отчаянные чувства...

Р. КРЕЧЕТОВА.

РОМАНТИКА ГАСТРОЛИ ЮБИЛЕЙНОГО ГОДА

Театр

им. К. Марджанишвили
в Москве

ЧЕЛОВЕЧНОСТЬ

бе за сохранение нравственных основ его личности, противостояние навязываемому цинизму. Герои Генцалдзе через все трудности, страшные события пьесы приносят не только долг перед Родиной, жаждущей от них защиты, но и долг перед собой, перед своей человеческой сущностью, которую не могут, не должны искажать даже могущественные обстоятельства ада.

«Святые в аду» — своеобразная и сложная пьеса, хотя пересказанный сюжет ее может показаться простым и все характеры понятными сразу. Но в ней при этом как бы сосуществуют два эстетических мира, два способа обработки материала действительности.

Судьба героев разветвляется перед нами как судьба обыкновенных людей, попавших в водоворот военных событий. Все, что происходит с ними, обозначено бытовыми деталями. И в то же время с каждым эпизодом все явственнее судьба их обретает этическое звучание, становится выражением общей идеи, всей постигнутой автором правды. Борьба с обстоятельствами и прежде всего с самим собой за чистоту отношений с любимой и личной борьбы Мираны превращается во всеобъемлющее утверждение неколебимости нравственных основ и их обязательности.

Режиссер спектакля Д. Мирзидзулава и художник А. Какабадзе стремились передать эту сложность в эстетическую двойственность пьесы, сохранить и бытовую определенность действия и обозначить его эпические масштабы. В результате был найден интересный прием: перед каждой картиной на переднем плане опускается шит, закрывающий значительную часть зеркала сцены. Этот шит, имитирующий металл с грубой клепкой, опаленный и изборожденный снарядами. К концу спектакля оплывающий спешится надвигающиеся лица. Мелом то спокойно, то в лихорадочной спешке действующие лица пишут на нем самое главное, самую суть ситуации, свиряющую, информирующую. Здесь же ведется список погибших. Этот брошированный шит — словно летопись трудных дней, словно скржалась история, которые сохраняют каждое имя, каждую секунду свершившегося. В центре спектакля — возникающая, таившаяся, мучительная любовь Мираны (Д. Монадзе) и Майи (Н. Мамаладзе). А как в свое время замечал еще Чернышев-

тует как романтический высокий аскетизм, как победу над низменным побуждением, как несложение с себя ответственности за происходящее.

Разработав удачно линию Мираны и Майи, режиссер с минимальным успехом построил экспозицию пьесы, слишком забыл о первых сценах, вводящих нас в круг солдат грузинского батальона. Но, быть может, в этом обычном начале есть свой секрет, и лишь постепенное восхождение к эпической шире спасает спектакль от выпренности.

БЕЗУСЛОВНОМ актом творческой смелости явилась постановка «Дона Карлоса». Драммы Шиллера редко всерьез удаются в современном театре. Сама природа актера сегодня, драматургия, на которой он растет и воспитывается, корректирующая естественность телевидения и кино мешают актеру отдалиться коварной/стихия романтической драмы, без натуры и фальши войти в мир высоких страстей. К тому же «Дон Карлос» — одно из сложнейших созданий шиллеровского театра.

Надо сразу признать, что высокие традиции марджанишвелев, весь их серьезный сценический опыт, помноженные на темперамент и бескомпромиссную органичность грузинских актеров, позволяли театру достичь естественности романтического одухотворения, создать человечески страстный спектакль.

Большая роль принадлежит здесь художнику П. Липшидзидзе воспринимать сценическую сцену, обладающую силой эмоционального воздействия, обступая актеров, погружающую их в тяжелую, насыщенную злом и жестокостью атмосферу испанского двора при Филиппе II.

Сценография Грузии в лучших ее проявлениях основывается не на одних только театральные традиции. Часто кажется (как и в этом случае), что художник несет в себе весь опыт национального искусства, в том числе и его прикладных ответвлений. И тогда в декорациях свазывается и строгая гармония древних грузинских храмов, и привычка работать в камне, ощущение его фактуры, многовековых традиций художественной обработки металла, ритмическое богатство народных песен. Потому я в «Дон Карлосе» так строго и человеке каменное обрамление — это качка будто раскалена в огне костров инквизиции,

ность стареющего властителя, и понимание мрачности своей исторической роли, понимание, свойственное ему и до разговора с маркизом, де Позой. В попытке Филиппа использовать политическую честность маркиза скрывают не только расчетливость, но и человеческая усталость от предательства, корысти, лживой ненависти и коварных наветов окружения. Этот человек, сходящий зло, сам развращающий души своих приближенных, ощущает потребность в незаинтересованной преданности. Этот заколдованный круг актер раскрывает в каждом контакте героя с другими. Он не боится показом страдания изверга смягчить наши сердца. Напротив, он демонстрирует неизбежность, закономерность такого страдания. Потому что даже неситуативно зла известно, что зло — это зло, и его мучает недоступность, отчужденность добра.

Интересна роль Елизаветы у М. Библишвили. Так ярко, с животной сочностью сыгранная Настя в «Святых в аду», актриса здесь находит принципиально иные краски, достигая удивительной психологической точности, акварельной прозрачности рисунка. Ее королева — свободная, к свободе привыкшая женщина, вдруг оутраченная в роле-гантипатрином мире двора Филиппа II, где каждый шаг предусмотрен, каждое чувство предписано, к под покровом дозволенного плетутся интриги и зреют черные заговоры. Она женственна и внешне слаба. Но душа ее возмущается, она обладает запасом неисчерпаемых внутренних сил, проявляющихся в любви, и в политике.

К сожалению, роль дон Карлоса (М. Егупия) не обрела в спектакле достаточной ясности. Очевидно, из боязни риторичности режиссер пригнул к тираноборческим мотивам пьесы. И при этом оказался больше несчастным любовником, чем человеком долга, борцом. И К. Махарадзе, вообще-то внешне преодолевший в маркизе де Поза то, что делает эту роль лишь упрямой идеей, придавая ему возможное богатство человеческих черт, все же испытывает явные затруднения: сокращение текста делают его больше политиком-практиком, чем мыслителем.

НАКОНЕЦ, «Уриэль Акоста». Спектакль, поставленный Котэ Марджанишвили, и теперь, в год юбилея этого замечательного