

ГРУЗИНСКАЯ театр в городе Рустави арехал в Москву впервые, что не удивительно: театр прошёл всего два сезона, это — новый театр не только для нас, но и для Грузии. Не из его спеле мы увидели наших старых знакомых — актёров, бывших уже на гастролях в Москве с Академическим театром имени Марджанишвили. Даже олиц из светлейшей — «Меч Калаберы» мы уже знали прежде и почти в том же самом (за немногими исключениями) исполнении. Все это естественно: ведь новый коллектив создан из большой группы молодых в основном актёров Театра имени Марджаниш-

вириани в конструкциях, и возникает скупой обозначений, но легко читаемый интерьер почтительно, и узкая стремительная лестница — взлетает чуть ли не к самым колоссалам. Появляются немногочисленные, остро необходимые детали быта, быстро и без особых претензий трансформируются костюмы. И перед нами — одно. И люди, собранные здесь, несомненно различны, но вынуждены жить одинаково бедственно и смирно.

Спектакль не усугубляет меру падения этих людей. Напротив, он являет в них потребность в добре, в твердой опоре, если угодно, — в своеобразном идеале. В этом спектакле

это сложившийся коллектив. Режиссеру удается показать в совокупности, и цементующую связность этих людей, их внешнюю бытовую прилежность ко дню, и внутреннее сопротивление ему. Но сопротивление это почти бессознательно, туманно, как туманы их представления о жизни вообще, о себе в общем жизненном процессе.

Лука приходит в спектакль как человек, для себя осмысливший жизнь и подталкивающий других к подобному же осмыслению.

Пожалуй, во всей драматургии Горького нет образа более противоречиво трактуемого, чем Лука с его присловутым утешительством. Лука,

лучшего, и в то же время, что надо уважать человека. Лука разбудил в Сатине мыслителя, и мыслителю вдруг открылось в зыбком быту почтительное величие человека, его бедзарию растапываемая ценность и через это — несправедливость всего жизненного уклада, заставляющая людей жить по-скотски. Но и этот уклад не может пресечь их непоколебимость добра — по крайней мере, по капле.

О. Мегвинухуцеси, играющий Сатину, — актер счастливых творческих дней. Ему удается показать быт, пробоишь и в бесшабашной «расеянности» удал, и в философском озарении, от которого он теряет покой. Переворот, проис-

шедший в Сатине, коснулся и остальных. И Актер, тихо думавший свою жуткую думу на норах, пошел и повесился не потому, что надежда оказалась иллюзией и лечебницы для алкоголиков нет, в то что, что впервые честно додумал свою жизнь до конца.

ПЬЕСА В. Коростылева «Через сто лет...» отбрасывает нас в прошлое, к тому историческому (популярному сегодня на наших сценах) моменту, в котором действуют декабристы и их внешнеострый падач. Она построена как размышление об исторической правде, как попытка не просто принять документ как факт, а проникнуть в процесс возникновения документа, найти, кто заинтересован был в том, чтобы именно эти документы остались историей. В пьесе много спорного. Но эта спорность предостережена уже самим замыслом, и задача театра, избравшего эту пьесу, — найти ей такую интерпретацию, в которой утонула бы наша сомнения.

Г. Лордкипанидзе удалось найти решение, сформировавшее сильный и мужественный спектакль.

Не обреченность декабристов, не их податливость коварству Николая I — это унижение дважды побежденных — зримо для всей России на Сенатской площади и в негромком хитроиспытании допросов — занимались, не в страхе, а в предельном страхе, не подавленности обреченных, а в необходимости во имя будущего действовать, даже сознавая, что действия приведут на этот, первый раз, к поражению, — вот что утверждает спектакль. Страх — удел царя, пытающегося, обманув декабристов, обмануть и историю. Этот человек страшный в его вседозволенности, его политической изощренности, истинностью, в его нравственной тугодумии, встает перед нами во весь рост, в свете беспощадного художественного анализа.

Здесь по-новому раскрывается творческая индивидуальность Мегвинухуцеси, нашего столько

МОЛОДОЙ, ИЩУЩИЙ...

В редакции нашей газеты состоялась встреча с моллентимом Грузинского драматического театра из города Рустави, который завтра заканчивает свои гастроли в Москве.

Главный режиссер театра Г. Лордкипанидзе (на снимке первый слева) рассказал о жизни молодого коллектива, созданного два года назад, о его работе и творческих планах.

Фото Ю. Писецкого



ли, и возглавив его Г. Лордкипанидзе, его бывший художественный руководитель. Таким образом, часть, выделяющаяся из целого, обрела творческую самостоятельность и в свою очередь стала художественным целым, со своим «лицом» (в общепринятом смысле), своим приростом, своими поисками и тенденциями.

Театр открыл гастроль пьесой Горького «На дне» (режиссер Г. Лордкипанидзе и Н. Гачава). Рискованное и обзывающее начало, ибо эта пьеса заметно вошла в прошедший театральный сезон в исполнении «Современника», и казалось бы, достаточно широкий круг проблем, связанных с ней и ее современным прочтением, был исчерпан в восторгах и спорах вокруг этого значительного спектакля.

Театр из Рустави показал спектакль самостоятельный и зрелый, выходящий в пьесе ее светлую романтико-философскую струю. Это спектакль о смысле человеческого существования, необходимости всегда быть человеком. Поэтому тема спектакля расширяется не через суждение быта, казалось бы, неотделимого от этой пьесы, а через интеллектуальные усилия героев осознать жизнь, понять причины, швырявшие их на самое дно ее. Бытовой аскетизм спектакля заявлен сразу, с некоторой долей обманя: на сцене прямоугольные плоскости конструкций, бумажные, словно обитые дерюгой (художник Т. Сумбаташвили). На площадях выходят актеры, они в одинаковых рубашках и брюках, и ничто не напоминает об обстановке почтительности, ни облик ее обитателей. И пока звучат слова Горького о Человеке, мы готовимся к неожиданному спектаклю-чтению, и какому-либо из вариантов записанного текста.

Но внезапно, за считанные секунды, сцена преобразуется: актеры выдвигают, спускают, поднимают плоскости,

Актер (Н. Мгалоблишвили) талантлив. И талант, пусть загубленный, постоянно мучает его, выделает из окружающей среды. Он сидит на норах, чуть выше других, одинокий, погруженный в свои, совсем недавние мысли, и в глазах его стоит нестерпимая, бездонная тоска. Он тих, по-своему интеллигентен, мягок. И если в Бароне (И. Учайелишвили) прежде его воспитание неожиданно вылилось в наглую развязность, бродяга и сутенера, былые манеры — а подчеркнутый шик люмпен-пролетария, свободного от всяких условностей, если он легко прижился на дне, то Актер остался самым собой. В почтительности жидет лишь его «орган», отравленный алкоголем, но не его душа. И Наташа (М. Мачабели) в этом спектакле — словно луч света, случайно проникший на дно. Она еще не развлеклась, не распотыла жизнью, в ней еще не погасла радость молодого, ждущего счастья существа. И обитатели почтительности видят в ней свое далекое, теперь иллюзорное прошлое, свое давнее стремление к счастью, свое когда-то незамысловатый внутренний мир. Но Наташа знает, что ее ждет. Стихийное стремление и радость захлебывается в окружающих, сложенных, обезображенных человеческих судьбах. Избежать общей участи, вырваться, жить иначе — эта надежда толкает ее к Васке Пелу, в нем одном она чувствует силу, на которую могла бы опереться. Но и Васке нужна ее помощь, ему нужна ответственность за чужую судьбу. Это союз во спасение, так нелепо, трагически разорванный силами зла.

Раскрывая человека за человеком, обнаруживая индивидуальное и общее, спектакль обретает глубину, но сотканную из противоречий атмосферы, через которую мы постигаем, что почтительности — собрание людей несомнительных — и в то же время

каким его играет Л. Антадзе, не зод и не добр. Он человек, сильный жизненным опытом, и что самое главное, опытом, который продуцирует.

Лука не только думает сам, но и выводит, словно экспериментатор, мысль в чужое сознание. И жадно наблюдает, как она приживается там, пускает ростки или же чахнет, как чахнет всякая мысль в обывательски крепком черепе вечно живущего или глумящегося Бубнова (Т. Майсурадзе) или превращается в легкий пухляк, когда попадает к Барону. Что человек делает с мыслью — через это в спектакле раскрываются люди, и раскрываются в самом существовании. Отсюда принципиальная важность Луки — важности иметь жизненную идею. У Луки — Антадзе, по сути, два варианта такой идеи. Один для себя. В этом варианте жизнь предлагается без прикрас, со всем ей присутствующим злом. Это вариант сильного человека. Для других у Луки иной облик жизни. Он знает, что мечта о добре, подспудная, стидливая вера в существование идеального мира живет даже в самых озлобленных и оборотных душах. И надо дать человеку опору, чтобы подняться добрее со дня его дна.

Пока Лука, смиренный, наблюдательный и вдумчивый, живет в нечеловеческой, его роль еще не иссякла. Лишь когда он исчезает и остается только мысль, заревавшая в мир дна, обнаруживаются истинные масштабы его внимания. В этом отношении чрезвычайно интересен четвертый акт, где Сатин признает свой знаменитый монолог о Человеке. Это не всплеск вылившей фантазии, не гирестно, не горький сарказм. Монолог Сатина звучит как мучительное заклинание, как символ серьезной, почти патетической веры в то, что Человек — это звучит гордо, и в то, что он рождается для

ГАЗЕТНАЯ статья дает не так много места для рассказа о всех привнесенных театром спектаклях. И, быть может, не следовало останавливаться на одном так подробно. Но именно этот спектакль, как мне кажется, сразу вводит нас в руставский театр, знакомит и с большей частью коллектива, и с характером отношения его к своему искусству. Ибо вера в человека, призыв к его разуму, стремление говорить о проблемах больших и глубоких, идейный и эстетический оптимизм, раскрывшиеся в спектакле «На дне», присущи и другим работам театра.

Художественная цельность и острота проблематики отличают и постановку новой пьесы А. Чхидзе «Мост». Пьеса эта при всей ее кажущейся сосредоточенности на одном случае из юридической практики, дающем повод размышлять о законе и попытках встать над законом, выходит далеко за рамки, обозначенные избранным материалом. История судебного дела о рухнувшем мосте, процесс обнаружения истинно виновных становятся поводом для разговора об ответственности каждого человека на своем как значительном, так и незначительном будто бы месте.

Главный успех драматурга и театра — в раскрытии образов людей принципиальных, борющихся, действующих не на словах, а на деле, ставящих свой человеческий и служебный долг (воспринимаемые в их естественном единстве) во главу жизненного угла. Эти люди — глав-

нод как бы подчеркивает тепло человеческих душ, радостный итог простого торжества справедливости.

ПЬЕСА В. Коростылева «Через сто лет...» отбрасывает нас в прошлое, к тому историческому (популярному сегодня на наших сценах) моменту, в котором действуют декабристы и их внешнеострый падач. Она построена как размышление об исторической правде, как попытка не просто принять документ как факт, а проникнуть в процесс возникновения документа, найти, кто заинтересован был в том, чтобы именно эти документы остались историей. В пьесе много спорного. Но эта спорность предостережена уже самим замыслом, и задача театра, избравшего эту пьесу, — найти ей такую интерпретацию, в которой утонула бы наша сомнения.

Г. Лордкипанидзе удалось найти решение, сформировавшее сильный и мужественный спектакль.

Не обреченность декабристов, не их податливость коварству Николая I — это унижение дважды побежденных — зримо для всей России на Сенатской площади и в негромком хитроиспытании допросов — занимались, не в страхе, а в предельном страхе, не подавленности обреченных, а в необходимости во имя будущего действовать, даже сознавая, что действия приведут на этот, первый раз, к поражению, — вот что утверждает спектакль. Страх — удел царя, пытающегося, обманув декабристов, обмануть и историю. Этот человек страшный в его вседозволенности, его политической изощренности, истинностью, в его нравственной тугодумии, встает перед нами во весь рост, в свете беспощадного художественного анализа.

Здесь по-новому раскрывается творческая индивидуальность Мегвинухуцеси, нашего столько

Г. Лордкипанидзе словно отдал всю сцену одному Сирано, по существу, сделал его солистом, сосредоточил на нем все наше внимание. Сирано играет Мегвинухуцеси, играет, заставляя на время спектакля поверить, что герой Рюстана мог быть только таким. Его Сирано прежде всего одинок. И одиночество это непереносимо. Ибо это цена, которую он платит за право быть постоянно самим собой, за право быть чрезвычайно талантливым и не продавать своей талант, за право на внутреннюю свободу.

Сирано смел и резок, справедлив и бескомпромиссен. Но все время вокруг него будто стоит неяркое облако грусти. И уже, уходя из театра, понимаешь, что этот герой ближе Дон Кихоту Сервантеса, чем де Бержераку Рюстана.

ЧЕТЫРЕ разных спектакля, о людях разных эпох. К ним можно прибавить «Меч Калаберы», уже не раз проанализированный театральными критиками, в том числе и на страницах «Советской культуры», «Зарю Коллизии», спектакли, решающиеся о сложных процессах в послереволюционной грузинской деревне, в пьесе Де Филиппо «Исчезновение кавендиша». Многообразный, серьезный, будто бы не сдвинувший в один узел, репертуар. И тем не менее руставскому театру, объединившему интересные творческие индивидуальности, присуще глубокое внутреннее единство. Это — единство гражданской и творческой позиции, стремление к утверждению завоеванной в нелегкой борьбе радости жизни, осмысленной, жуткой обывательского плаванью по течению. Утверждение театра, говорящего о главном в жизни человека и общества, театра-кафедр, а не забавля.

Р. КРЕЧЕТОВА.

СОСТАВ И РЕЖИССЕРЫ

4 ИЮНЬ 1969