

НА ПРОСПЕКТЕ Руставели, в двадцати шагах от руставелевского театра и рядом с оперой, — памятник композитору Захарию Палиашвили, столетие которого мы недавно торжественно отмечали. Если

же идти по проспекту дальше, то сначала встретишь «Искусство», а потом — поэта Давида Гугушвили. Это тоже памятник, и ставил их скульптор Мераб Бердзенишвили. Не скажу, чтобы работы были одинаково бесспорны — Давид Гугушвили нравится мне лично больше других — так он прекрасно сосредоточен и замкнут в себе, такая в нем гармония, однако в данном случае дело не во вкусах. Искусство, вынесенное на улицы, становится достоянием всех. Мимо музея, как бы он ни был хорош, можно пройти, — тут мимо не пройдешь, остановишься, а потом невольно примешь участие в общих разговорах.

Только что, в канун октябрянского праздника, Государственной премией СССР был награжден скульптор Ираклий Очаури. Почему о грузинской чеканке узнали у нас буквально все, почему она стала так быстро и любимой, и популярной? Конечно же, потому, что возродили это древнее искусство люди галантливые. Однако немалую роль сыграло и то, что чеканка не ждала выставок, но появилась на стенах общественных зданий, словно требуя: глядите, судите. Появилась, как некогда фреска, как в Грузии — полотна Нико Пиромани.

И вот теперь я иду по этому проспекту, мимо этих памятников и этой чеканки, иду в театр Бертольта Брехта. Того самого Брехта, который тлелся замкнутою искусством, полагая, что оно изначально рассчитано на публичное обсуждение, на то, чтобы воспитывать общественные чувства, способность к собственным мнениям.

ТЕАТР БРЕХТА на этот раз приехал именно в Грузию: деятели грузинской культуры побывали в Германской Демократической Республике, и вот теперь на сцене театра имени Руставели шли «Кориолан» и «Трехгрошовая опера».

Глядя на Эккехарда Шалля — Кориолана, невольно вспоминаешь, как во время первого знакомства с театром Брехта он играл Эйлифа в «Матушке Кураж». Вспоминаешь, сравнивая, и видишь, каким превосходным мастером он стал, каким уверенным, как подчиняется ему трехмерное пространство сцены и как подчиняет он художественной задаче спектакля себя самого — буквально себя самого, свои физические данные. Как уж это происходит — загадка, но худой и невысокий Шалль глядится со сцены и рослым, и мощным, и сильным.

Видишь и другое — ту другую ступень, на которую поднялся его талант. То, что это талант, было несомненно и по роли Эйлифа, но тогда замысел режиссера скорее блестяще демонстрировался актером, нежели стал его собственным. В «Кориолане» отношения с образом иные, и свидетельствуют об этом в первую очередь те изменения, которые в роли произошли. Нет, не подумайте, что Шалль полемизирует или порывает с замыслом режиссера Манфреда Векверта, так убившим нас несколько лет назад, во время вторых московских гастролей ансамбля. Замысел тот же, и так же мощно и полифонически звучит в спектакле мысль о пагубных последствиях войны, о пагубном опьянении собственным величием, об исторически неизбежном крахе деспотической власти. (Речь в спектакле идет о полководце Кае Марциусе, прозванном Кориоланом. Однако победителя Кориолана изгоняют из Рима за явное пренебрежение волей сограждан. Он переходит на сторо-

ну своих недавних врагов и, несмотря на одержанные для них победы — Кориолан не останавливается и перед походом на свой родной город, — становится жертвой предательства). Таков сюжет, в истолкование же роли Шалль вносит нечто новое, некий новый оттенок, усугубляющий трагическое предощущение героем своей вины и своей судьбы.

Впрочем, трагическое предощущение — выражение, пожалуй, излишне сильное. Кориолан скорее нервен, взвинчен, неостоянен — даже в разгар триумфальных успехов он словно чувствует, что почва ускользает у него из-под ног, и это ощущение неустойчивости рождает в нем тоскливое недоумение. Его тонкие, длинные губы часто кривятся в болезненной усмешке, он передергивает плечами, как от озноба, и в момент, когда обстоятельства требуют от него полной собранности и активного действия, герой Шалля, кажется, больше всего хочет бросить все и уйти. Удивителен и точен финал одной из сцен. Только что потерпев от народных трибунов поражение в борьбе за власть, Кориолан не то чтобы с горечью, гневом, но с неожиданным облегчением воспринимает это известие. Тихо сбрасы-

афиша «недели»

«БЕРЛИНЕР АНСАМБЛЬ» И ДРУГИЕ ТБИЛИССКИЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ

ваит он с плеч огромнейшую красную мантию и, словно отделившись от нее, так же тихо, не спеша и не обернувшись, уходит. И только у ворот города он вдруг кричит — внезапно, страшно — и так же вдруг обрывает свой вопль.

Внутренняя уверенность то и дело покидает Кориолана, и актер подчеркивает, что это так, хотя причина разлада с самим собой его герою никогда не будет открыта. Но можно не понимать — и чувствовать, упрямо идти дальше по пути собственных заблуждений — и не находить счастья. Может быть, поэтому, умом не принимая Кориолана, засчитывая ему вину за вину, мы, тем не менее, не можем сдержать движения души, когда он, словно споткнувшись на ходу, падает под короткими ударами кинжалов. И рядом с мыслью о возмездии возникнет и останется мысль о потерявшей и погубившей себя человеческой жизни.

Общим местом стало рассуждение о рационализме брехтовской театральной системы. Однако это то общее место, которое нуждается во множестве уточнений. Какой бы из спектаклей Брехта мы ни взяли, рядом с мыслью в них всегда живет страсть в ее самом открытом, обнаженном эмоциональном выражении. Другое дело, что истоки этой страсти всегда социальные, что пафос вызван утверждением или отрицанием определенных политических идей, однако температура брехтовских постановок не становится от этого более умеренной. Скорее наоборот — природа воодушевления иная, форма ее выражения введена в определенное русло, но там, в этом русле, все кипит и пылает. Без этого кипения мысли, без ее страсти Брехт многое теряет.

Так случилось с «Трехгрошовой оперой». Идеи пьесы были преподнесены театром с присущей ему культурой, четкостью, профессионализмом, но всего этого оказалось недостаточно. Для полной победы нужна была ярость брехтовских обвинений, стремительность и беспощадность напора.

ВЕЧЕРОМ — Брехт и современнейшее искусство Брехта, а утром просто шум города, просто его красота, на этот раз с особой пронзительностью открывшаяся в том самом месте, где, помните, шумят Арагва и Кура. Вы произносите про себя лермонтовские строки, про которые глупо и надменно думали, что они — принадлежность лишь юности и хрестоматии, и глаз, и души не можете оторвать от развалин храма Джвари, вознесенного на скалу, и от простора, который не теснят ни горы, ни строения — не теснят и не могут стеснить, так он всеобъемлющ.

О чем тут только не думаешь, в этом месте, где история не отделена от тебя ничем и где связь времен не умоглядна, а наглядна, как в школьном пособии.

Вот и теперь ловишь себя на том, что мы порой слишком узко смотрим на окружающее, на ту же природу, расценивая ее с утилитарной точки зрения, тогда как каждый хоть раз в жизни, но испытывал на себе ее духовное влияние. Правда, в наш век не очень принято об этом говорить, но все мы ревностно храним в памяти «свое» озеро или «свою» поляну, ездим в Новгород, Вязьму, и, как ни изменились наши вкусы, по-особому волнуют те художники, которые возвращают нас к мысли о внутренней при-

частности человека ко всему окружающему.

На тбилисской киностудии в честь приезда немецких гостей показывали «Большую зеленую долину» — фильм, для грузинского киноискусства весьма знаменательный и с самым серьезным вниманием встреченный кинематографистами. (На фестивале в Ереване исполнитель главной роли народный артист республики Д. Абашидзе был удостоен диплома за лучшее исполнение мужской роли).

Скрытый нерв этой картины, ее динамика — не в перипетиях сюжета, но в характере главного действующего лица и в мысли, которая этот характер обнаруживает и подчеркивает. Нужно сразу же добавить, что подобного рода характер и подобного рода мысль для грузинского искусства и для грузинской классической литературы особенно не были ни чужды, ни неожиданны. Мы легко находим духовных прототипов героя — людей не просто великодушных, добрых, но наделенных изначальной потребностью единения с окружающим — будь то вода, огонь, камень, животные или тот же человек. Собственно, эта потребность и формирует их такими, какие они есть. Глубина и естественность — вот что их отличает, и простота их — отнюдь не простоватость, но внутренняя гармония.

Сценарист Мераб Элиозишвили традиционен в своих пристрастиях, но жизнь он видит по-современному. Он вовсе не стремится повернуть ее вспять, но хочет сохранить и утвердить в ней нечто такое, что человеку необходимо, а времени, если понимать его не только как сегодняшний быстротекущий день, но как категорию более общую и стойкую, отнюдь не противоположаемо. Он даже идет на то, чтобы снести упрек в некоторой нарочитости ситуации, не без основания полагая, что исключительность позволяет герою с наибольшей полнотой выразить себя.

Впрочем, ни режиссер М. Кокочавили, ни артист Д. Абашидзе, исполняющий

роль пастуха Сосана, исключительность эту не подчеркивают и никак на ней не настаивают. В конце концов они не так наивны, чтобы не понимать, что современный уклад хозяйствования требует современного же уклада жизни, и начини их герой всерьез доказывать, что все в его пастушеском быте должно остаться как при отцах и дедах, он перейдет в разряд упрямых чудачков — не более. А между тем, для режиссера и актера Сосана остается героем в самом прямом, буквальном смысле: они хотят, чтобы духовный опыт этого человека не прошел мимо нас, но был понят, оценен по достоинству и в чем-то принят.

В чем? Конечно же, не в его прямом, буквальном проявлении. Тут жизнь каждого идет как жизнь каждого, и чтобы приспикнуться нравственным законом, составляющим основу существования героя, и чтобы примерить, приложить этот закон к себе и своему существованию, вовсе не обязательно быть сельским жителем и оказаться перед необходимостью внезапных и нежелательных перемен. Повторяю, исключительность ситуации — Сосана с детства привык вот так, один на один с землей, водой, небом и тварями земными проводить свои дни, привык и был счастлив, а теперь должен потерять все это, потому что нашли в его зеленой долине нефть и надо перегнать стадо на

общую ферму и самому поселиться там же — вся эта коллизия для фильма и мысли фильма не основная. Основное же в том, что человек — часть целого и связан с этим целым тысячами нитей, обрывать которые безнаказанно просто невозможно. Безнаказанно для всего — и для обыкновенного счастья тоже, ибо оно, в первую очередь оно, нуждается в духовной опоре.

В фильме есть эпизоды, не улыбаются которым невозможно, однако улыбкой восхищения, а не снисхождения к слабости взрослого человека.

Вот Сосана со своим мальчиком отправляется в пещеру. На ее стенах полустертые рисунки, мотивы давно ушедшей, но и сейчас реальной для пастуха жизни: люди, животные, их единение в природе. И огонь горит в пещере так же, как горел когда-то, — бушует под землей яростное пламя, языки которого придавлены камнем. Чуть отодвинь камень — и все осветится, и оживут стены, и задымятся изображения, и мужчина и мальчик окажутся во власти колдовского места.

Тут мысль не о том, что вот это — старина, древность и оттого прекрасно и возвышенно. Подобного рода искусственные соображения чужды герою, просто для него в зеленой долине все говорит, все полно сокровенного значения.

Ни на чем дидактически не настаивая, фильм возвращает нас мыслью к скрытой патетике человеческого существования. Таков итог.

А не в этом ли итог и тбилисские впечатления, сложившиеся от разного, но возвращающих нас к одному? К мысли об извечном стремлении человека к гармонии и к искусству, которое дает ему ощущение полноты его личного и общественного существования.

Н. ЛОРДКИПАНИДЗЕ,
спец. корр. «Недели».

ТБИЛИСИ.