

БИБЛИОТЕКА МЕЖДУНАРОДНОГО КУЛЬТУРНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОГО
СОЮЗА «РУССКИЙ КЛУБ»



ИННА БЕЗИРГАНОВА

КАЛЛИГРАФ
ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО
ТЕАТРА

ТЕМУР ЧХЕИДЗЕ И РУССКИЙ ТЕАТР



Тбилиси
2023

Это издание посвящается памяти одного из самых интересных грузинских режиссеров – Темура Чхеидзе, в связи с его 80-летним юбилеем. Народный артист Грузинской ССР, народный артист России, обладатель важнейших государственных наград и престижных театральных премий, он поставил множество резонансных спектаклей, работал на телевидении, возглавлял два замечательных театра – Тбилисский театр имени К. Марджанишвили и Санкт-Петербургский БДТ имени Г. Товстоногова, ярко проявил себя и как оперный режиссер, работая на лучших площадках мира: Метрополитен-опера, Ла Скала, театры Франции, Большой и Мариинский театры.

Издатель –
Международный культурно-просветительский Союз
«Русский клуб»

Выражаем нашу искреннюю, глубокую признательность
за помощь в издании книги
Бадри Давидовичу Какабадзе и Сергею Эдуардовичу Саркисову.

Руководитель проекта –
НИКОЛАЙ СВЕНТИЦКИЙ

© **Русский клуб. 2023**
ISBN 978-9941-8-5610-5

ЧТИМ И ПОМНИМ

У этой книги очень точное название.

Воистину Темур Чхеидзе, наследник по прямой Георгия Товстоногова и Михаила Туманишвили, не только продолжил великие традиции своих учителей, но и сам стал Учителем – самобытным мастером психологического театра, его проповедником, и достиг в своем искусстве поистине каллиграфической филигранности.

Темур Чхеидзе – один из столпов грузинской театральной режиссуры, Мастер, прославивший Грузию далеко за ее пределами, светлый человек безупречной репутации, интеллигент высшей пробы.

Его уход, такой неожиданный, болью отозвался в наших сердцах. Нечем утешиться. Но есть что вспомнить.

Мы были знакомы и дружны с незапамятных времен.

Конечно, я всегда был пламенным почитателем Чхеидзе и старался не пропускать ни одной его премьеры – будь то театр Руставели, театр Марджанишвили или БДТ.

Надо сказать, что и Темур Нодарович был внимателен к Грибоедовскому. Несмотря на колоссальную занятость, он всегда приходил на наши спектакли – и в Тбилиси, и в Петербурге, когда мы приезжали на гастроли, – пообщаться, поддержать. В последний раз он пришел к нам в марте 2022 года – посмотреть «Ночь Гельвера». Не скрою, тот показ был своего рода экзаменом. И вот как его оценил наш «экзаменатор»: «Тончайшая работа режиссера и блистательный актерский дуэт. Это один из лучших спектаклей театра Грибоедова».

В ноябре 2012 года он специально выделил день для творческой встречи с участниками международного форума «Дни Ильи Чавчавадзе в Санкт-Петербурге», организованного «Русским клубом». Она состоялась в Доме актера на Невском проспекте. Я рад, что на этих страницах вы сможете прочесть стенограмму этой замечательной встречи – она публикуется впервые.

А как не вспомнить одну из последних Летних театральных школ в Шекветили, где Темур Нодарович провел блестящий мастер-класс для молодых артистов и студентов из восьми стран?

К огромному сожалению, обстоятельства распорядились таким образом, что Темур Чхеидзе не поставил в Грибоедовском ни одного спектакля. Но планы были! И сам он был готов поработать в театре, к которому издавна испытывал уважение.

Я с волнением перечитываю слова, которыми Темур Нодарович поздравил Театр имени Грибоедова со 175-летием. Думаю, это своего рода наказ Мастера – нам. Вот он:

«Мы все – театралы, и потому нас наполняет чувство гордости, когда у театра за спиной столько лет, и он столько лет является необходимым грузинскому зрителю и грузинскому театру: и в позапрошлом веке, и в прошлом, и в нынешнем. Даже беглый взгляд на историю показывает, что Грибоедовский всегда был нужен. Значит, это и есть настоящий юбилей. Меня, если не с детства, то с отрочества – точно, всегда водили в Грибоедовский театр, и я до сих пор помню прекрасные постановки – в том числе, и грузинских режиссеров. Я очень хорошо запомнил спектакль Михаила Туманишвили «Вид с моста». Он меня потряс. Помню постановки того периода, когда театром руководил Гига Лордкипанидзе. На моей памяти – уже несколько поколений прекрасных актеров и прекрасных режиссеров Театра Грибоедова. Я не возьмусь их перечислять, потому что всех перечислить невозможно. Целый ряд коллег из моего поколения окончили наш театральный институт, русское отделение, и в театр мы пришли все вместе. Между нами – Грибоедовским и грузинским театрами – всегда были тесная взаимосвязь, взаимное уважение, взаимный интерес. Что я могу пожелать? В наше нелегкое, порой тяжелое во всех отношениях время, когда общество потрясают политические передрыги или – откуда ни возьмись – какой-то вирус, так вот, не смотря ни на что, у нас есть опора. Она не видна, не бросается в глаза, но она есть: это Театр. Желаю и вам, и грузинскому театру оставаться необходимыми. И это не громкие слова. Ваше существование – тому доказательство».

Спасибо за доверие, Мастер.

Наша книга – прощальный благодарный поклон.

Чтим и помним.

Николай Свентицкий



«ЗАГАДОЧНЫЕ ВАРИАЦИИ»

Тему́р Но́дарович Чхеидзе, как правило, отказывался от интервью «по случаю» (юбилей или еще какая-нибудь дата). «Не люблю!» – говорил режиссер, одаривая своей знаменитой обаятельной и чуть лукавой улыбкой. Наверное, желая смягчить возможную обиду журналиста за отказ. «Думаю, лучше будет встретиться позднее, когда поставлю что-то новое...», – добавлял он. Темур Нодарович – мягкий, интеллигентный человек, обладавший при этом сильным, цельным характером и сохранявший верность своим творческим принципам. Российский телеканал «Культура» назвал это однажды приверженностью классическим театральным традициям. Но Чхеидзе, скорее, был приверженцем Театра в самом высоком, настоящем смысле этого слова. Приверженцем негромким, не кричащим о своих достижениях и обретениях, не поддающимся веяниям изменчивой моды, не пытавшимся никому ничего доказать или что-то опровергнуть, но спокойно и последовательно делавшим свое дело. Скромность, при выдающихся успехах в области театральной режиссуры, была одним из его главных качеств. «Я ставлю скромные психологические спектакли. Стремлюсь минимумом выразить максимальное. Вот этот минимум должен работать», – говорил Темур Нодарович. И он, как правило, срабатывал.

По собственному признанию Чхеидзе, наиболее сильным и долгим оказалось влияние на него Михаила Ивановича Туманишвили – во всем: театральная эстетика, отношение к предназначению



КАЛЛИГРАФ ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО ТЕАТРА

режиссера, сам подход к этой профессии. «Правда, ты должен со временем найти что-то сам, иначе учитель так и останется для тебя памятником», – подчеркивал он.

Темур Чхеидзе учился в Тбилисском театральном институте имени Ш. Руставели на курсе Дмитрия Александровича (Додо) Алексидзе. «Его влияние было сложным, потому что сам Додо Алексидзе ни на кого не был похож. Его нельзя было соотнести с таким понятием, как школа. Алексидзе был явлением широким, всеобъемлющим, связанным со всем сразу. Мы были только на третьем курсе, когда Додо Алексидзе уехал работать на Украину, и просто не успели у него многому научиться. Что касается Михаила Туманишвили, то уже с детства, благодаря семье, я был в его кругу. Хотя с самого начала не относился к нему как к учителю. Это произошло потом, постепенно».

«Одной правды не бывает», «У меня нет ответов – только вопросы!» – говорил Чхеидзе. Он никогда не воспринимал мир, людей, произведения искусства, персонажей в одной цветовой гамме – ему была интересна реальность, в том числе, художественная, во всем своем многообразии и многосложности, и Темур Нодарович с удовольствием распутывал эти клубки, разгадывал шарады и ребусы, предлагаемые самой жизнью и выдающимися писателями. В этом он, наверное, тоже следовал путем Михаила Туманишвили, который говорил: «Каждый раз я и мои товарищи делали с новой пьесой то, что обычно делают часовщики: они берут лупу и внимательно рассматривают все пружинки, колесики и винтики. Выясняют, что от чего зависит, кто на кого влияет, кто кому мешает и отчего этот механизм приходит в движение...» Поэтому в нынешнюю эпоху, когда в тренде черно-белое мышление, упрощенное восприятие мира, Чхеидзе наверняка не просто было жить, заниматься творчеством, ставить свои психологические спектакли, за которые он получил негласный титул «рыцаря психологического театра». А побудительным импульсом для Темура Чхеидзе, по мнению критиков, была боль о человеке. И именно она «дает жизнь ритму, окрашивает

тембр и уточняет тональность, определяет пластику и наполненность сценического образа». Боль о человеке в реальности, которую Чхеидзе анализировал в контексте всей истории человечества.

И еще. Спектакли Чхеидзе всегда давали уроки нравственности. Не зря в одном из интервью он сравнил театр с нравственной проповедью, которая дает ему опору и энергию.

Обидно, что не состоялось наше с Темуром Чхеидзе интервью сразу после его последней премьеры в Тбилисском театре имени К. Марджанишвили, о котором заранее договаривались. Так случается – в беготне упускаешь главное. И время не перемотаешь назад. Поэтому никогда нельзя откладывать встречу – тем более после спектакля о вечной и нетленной любви. По сути, «Загадочные вариации» по нашумевшей пьесе Эрика-Эммануэля Шмитта (она была написана специально для бенефиса Алена Делона) стали творческим завещанием режиссера. Этот интеллектуально-философский опус о любви, облеченный в рафинированную, живую форму, – ответ режиссера на вопрос, каким он хочет видеть театр сегодня... Не взирая ни на какие новые вызовы наступившей эпохи. «Любое художественное произведение – литературное, музыкальное, театральное – должно выходить на эмоции. Если этого не происходит, тогда это не театр, а нечто другое – трактат, эссе, что-то еще. Иногда говорят, что сюжет не нужен. Но ведь именно сюжет держит спектакль, роман. Профессия режиссера – придумать, как именно рассказать историю. Если я ею не болен, то ставить не могу и не буду. Так меня учили мои педагоги. Что может быть лучше того, когда ты, сидя в зале, сопереживаешь происходящему на сцене?.. Быстро бежит время. Человек хочет что-то успеть, но, с другой стороны, нужно быть осторожным, чтобы не профукать свою жизнь...», – говорил режиссер незадолго до кончины в интервью одному из каналов Грузинского телевидения.



«Небо, фрески и сено»

Чхеидзе много и интересно работал на русской сцене. Первый спектакль, который он по приглашению Олега Ефремова поставил во МХАТе, – «Обвал» (1982) по знаменитому роману Михаила Джавахишвили (обсуждалась и «Мачеха Саманишвили» Давида Клдиашвили, но выбор был сделан в пользу «Обвала»). Режиссеру тогда исполнилось всего 39, уже 39...

«Обвал» – история взаимоотношений рафинированного, увлеченного либеральными идеями интеллигента, но при этом слабого человека, князя Теймураза (великолепная работа Станислава Любшина) и его бывшего батрака Джако – воплощение животного начала (первый исполнитель роли – Алексей Петренко), постепенно присвоившего дом, земли Теймураза и даже его жену Марго (Екатерина Васильева). Режиссер поставил спектакль по художественным законам притчи. «Мы не чурались прямого морализирования, заключая некоторые эпизоды прописями. К тому же не все, что случается в пьесе, можно объяснить бытовой логикой – и это тоже свойство притчи».

«В притче выделяется основное, и возможна какая-то недоговоренность по частностям. Но это не значит, что мы пренебрегаем психологической верностью житейской истории. Наоборот. Тут все должно быть выстроено очень мотивированно. Сумасшествие должно быть оправдано до сумасшествия», – говорил Чхеидзе.

В книге **Нателлы Лордкипанидзе** «Режиссер ставит спектакль» подробно, тщательно описываются диалоги, репетиции «Обвала», читатель видит, как кирпичик за кирпичиком строится здание спектакля, формируется внутренний мир персонажей, их взаимодействие в структуре постановки. Автор монографии раскрывает методику работы Темура Чхеидзе с актерами.

Темур Чхеидзе: «Основные сцены я вижу до репетиции, и моя задача – подвести к ним актеров. Я не рисую мизансцен, как это не-

редко делают режиссеры кино, но я знаю их тональность, манеру, в которой должны существовать исполнители. Манера рассказа должна соответствовать общей графике спектакля. Если актеры появляются не там, где должны, это выбивает меня из колеи. Очень многое в моих работах зависит от художника. Обычно я задаю ему мысль постановки. Гоги Алекси-Месхишвили важно знать не только идею будущего спектакля, но и душевное состояние персонажей. В «Обвале» надо было соединить быт и духовность. Небо, фрески и сено. Сено само по себе вещь хорошая, но Джако набил им книжные шкафы... Беда Теймураза в том, что он не смог перешагнуть через личную обиду. Ему казалось, что он в рядах передовых борцов за справедливость, однако новая жизнь его не приняла. Причину неудач он должен был искать в себе, но сделать этого не смог. Хотя не только герои движут историю, люди слабые – тоже. Они часто действуют во вред себе, заблуждаются, но они искренни и выгоды для себя не ищут. Человек только тогда человек, когда в нем есть душа и бескорыстная любовь к людям. Ненависть не может родить ничего кроме ответной ненависти, и она Теймуразу чужда. Испытания, которые выпали на долю героя, не сломили его духа, и это очень важно. Мы хотели сказать, что без людей, богатых духовно, без людей порядочных общество не может считать себя здоровым. Такие, как Теймураз, умножают духовное богатство нации и оставляют нам его в наследство».

Публика, критики поставили «Обвалу», виртуозной работе актеров самую высокую оценку, спектакль стал ярким культурным событием.

Виктор Гвоздицкий в своей книге «Последние» (2007) вспоминает: «Спектакль был прекрасный – это был расцвет Художественного театра, когда, кроме Олега Николаевича, там ставили Анатолий Эфрос, Лев Додин, Роман Виктюк, Темура Чхеидзе. «Обвал» входил в список самых успешных постановок. Это было давно, очень давно, до раздела, когда МХАТ из Камергерского переехал на Тверской бульвар, в здание, где сейчас театр, которым руководит Татьяна



Васильевна Доронина. Тогда там была невиданной мощи труппа: Смоктуновский, Попов, Евстигнеев, Борисов, Табаков, Калягин, Невинный, Мягков, Доронина, Васильева, Лаврова... Словом, взлет у Художественного театра тогда был головокружительный. И из этого взлета самое сильное мое впечатление – «Обвал» Темура Чхеидзе. Сейчас я даже сюжета пересказать не могу, потому что у меня осталось ощущение какого-то звона, птичьего клика, страданий, загнанных внутрь... Любшин был партнером Екатерины Васильевой. Это было невероятно по пластике! Прикосновение рук, поворот кисти – все было так выверено, но тем не менее очень страстно. Они создавали металлическое кружево. Пожалуй, это был один из самых сильных актерских дуэтов, которые я видел».

Алексей Петренко, первый исполнитель роли антипода Теймураза – Джако, потрясающе сыграл человека-зверя, которому чужды какие-либо представления о морали. Позднее в этой роли выступил другой, не менее мощный актер – Сергей Юрский. Артист-интеллектуал, обладающий острым аналитическим мышлением.

Позднее **Сергей Юрский** вспоминал о работе с Темуром Чхеидзе: «Я, как, наверное, и все актеры, привык к тому, что импровизация – понятие больше теоретическое, чем практическое, а подчас оказывается синонимом халтуры – в тех, скажем, случаях, когда надо с ходу сделать роль в кино или на телевидении. Внутренне так думаешь: халтура или импровизация? Ну, если не получилось – первое, если получилось – тогда, наверное, второе... Несколько лет назад после долгого перерыва произошло мое возвращение к актерской профессии – причем именно через импровизацию. Это было связано с работой в спектакле «Обвал». Хотя, собственно, работы в прямом смысле как раз и не было. МХАТ в лице постановщика спектакля Темура Чхеидзе был – сначала по непонятным для меня причинам – заинтересован в том, чтобы я вошел в спектакль. Чхеидзе приехал в Москву, и мы договорились, что десять дней будем репетировать – хотя на эту роль десяти дней, честно говоря, маловато, тем более во МХАТе. Ну, раз настаивают, давайте. Я на

первую репетицию всегда прихожу с выученной ролью – так было и на этот раз: мы встретились и первый день действительно честно проработали. А на второй я заболел и пролежал все оставшиеся дни. Режиссер уехал. Не состоялось.

Но потом последовал звонок из Тбилиси, и Чхеидзе сказал мне: «Я вас знаю по другим работам и чувствую, что вы можете и должны это сделать. Я вам доверяю и прошу сыграть без меня – сам я приехать не смогу». Почему я согласился – мне самому до сих пор полностью непонятно. Думаю, причина была в том, что я вдруг почувствовал: если этого не сделаю – значит, ничего не стою как актер. И еще, наверное, дело было в том, что мне очень нравилась роль. Я чувствовал, что она должна отлиться как-то сама. Как бы то ни было, я сыграл роль, которая репетировалась дважды и была пройдена целиком один раз. Была ли это халтура – то, что называется «срочный ввод»? Видимо, нет: я играю уже несколько сезонов и, должен признаться, – со все большим удовольствием.

Когда я уже вошел в спектакль «Обвал», в Москву приехал Т. Чхеидзе. Он принял эту роль. После спектакля я его спросил: «Темур, это то, чего вы хотели?» Он ответил: «Нет, не то. Меня многое удивило». «Но вы же принимаете роль?» – переспросил я. – «Принимаю. Я и ожидал, что это будет нечто совсем иное, нежели виделось мне». – «Но все же это из вашего спектакля?» – «Да».

И я сказал: «Тогда я вам должен сделать комплимент. Меня нечто вело, когда я играл эти двадцать четыре эпизода, не зная толком как. Я убежден, что меня вели не мистические силы, в которые я не верю, а то, что я ощущал атмосферу спектакля. Не как зритель – как актер. И она мне подсказывала, какой ногой ступать, какой рукой хватать, где говорить громко, а где тихо, как улыбаться, как двигаться, как себя вести».

Значит, атмосфера спектакля – реальная вещь, и импровизация – да, наверное, и вся актерская игра в целом может возникать там, где такая атмосфера создана. Я навсегда запомню, что сыграл «Обвал», грузинскую пьесу во МХАТе, без режиссера, но я никог-



да не скажу, что это мною сделанная работа, хотя никто мною не руководил, никто мне не ставил ни одного движения – были только показаны мизансцены. Кто был режиссером спектакля, кто его поставил? Темура Чхеидзе. Каким образом он на меня, актера, подействовал, если мы с ним почти не репетировали? Созданной атмосферой, силой своей мысли – тем, что и является настоящей режиссурой. Моей верой в него – в то, что я смогу ощутить эту атмосферу, созданную им. И его верой в меня, когда он по телефону мне сказал: «Выходите и играйте».

Доверие к актеру, вера в его возможности – один из секретов режиссерского метода Темура Чхеидзе. Однажды он сказал мне об этом в интервью: «Да, нужно доверяться. Мне нравится, когда на сцене возникает ощущение, что это придумал и сделал сам актер... А что собственно сделал режиссер? Ничего. Но всю эту внутреннюю партитуру выстраивать мне очень нравится!» На вопрос: «Значит, если вспомнить классика, режиссер должен умереть в актере?», Темура Нодарович ответил так: «Нет, почему же умереть? Я считаю, что режиссер должен жить в актере. А как же? Мои инструменты – актеры, если это их не оскорбит. А самое интересное – это репетиция! Ведь на каждой репетиции происходит нечто не поддающееся анализу, необъяснимое... как в любви...»

Но Чхеидзе и было кому доверяться – как правило, он работал с выдающимися мастерами сцены. И речь тут шла, скорее, о взаимном доверии.

«Я счастлив, что мне довелось работать с очень хорошими актерами – среди них были и великие, – вспоминал он. – Отар Мегвинетухуцеси, Серго Закариадзе, Эроси Манджгаладзе, Автандил Махарадзе, Жанри Лолашвили, Нана Пачуашвили, Гоги Харабадзе, Кахи Кавсадзе, Нодар Мгалоблишвили, Гоги Гегечкори, Саломе Канчели... всех не назовешь! Мы создали друг друга. Если бы не они, я бы не стал режиссером. Актеры с самого начала настолько мне доверились, что это стало более решающим фактором, чем готовая продукция. Всегда, в любом возрасте, я был рядом, вместе с

актерами. На репетициях проблем не помню. Ну, сегодня не получилось – получится завтра, послезавтра. Может быть, и ничего не получится. Но я уверен, что актер простит режиссеру неуспех, но не простит того, что репетиции не приносят ему удовольствия, что ему не интересно. Помню, как Гига Лордкипанидзе сказал, что я должен поставить в театре имени Марджанишвили «Привидения» Ибсена. Были определены замечательные актеры – Верико Анджапаридзе, Акакий Васадзе, Софико Чиаурели, Нодар Мгалоблишвили и Гиви Берикашвили. Великие Верико и Акакий вели себя со мной так, будто я уже сложившийся, опытный режиссер! Увы, я всегда думаю о том, что ставить, и только потом о том, кто это должен играть, а так хотелось поработать с замечательными актерами еще и еще раз...».

Взаимное доверие сразу возникло у Темура Нодаровича и с российскими актерами, занятыми в спектакле «Обвал». В разгар репетиций режиссер полуслуштал сказал об этом в телебеседе с Анатолием Смелянским: «Меня удивляет, почему они не говорят по-грузински. Я абсолютно не ощущаю, что это другая атмосфера, другие актеры. Буквально с первой-второй репетиции у меня возникло чувство, что я работаю с ними не один год!» А спустя время вспоминал: «Я работал с замечательными мастерами – С. Любшиным, А. Петренко, Е. Васильевой. Их менее всего заботила национальность персонажей. Они извлекали из роли ее человеческую суть».

В сотворчестве со Станиславом Любшиным родился грандиозный образ князя Теймураза. «Темур занимается душой, – отмечал актер в период работы над ролью. – Он идет миллиметровым движением души каждого персонажа». И Любшин говорил о своем желании продлить совместный творческий процесс.

Владислав Иванов: «До поры до времени Теймураз был персонажем идейной драмы. Он жил такими понятиями, как добро, любовь, честь, свобода. Спорил с новыми людьми, которые вкладывали в них другой смысл. Вторжение Джако вовлекает Теймураза в драму жизни, в которой он оказался под натиском грубой, неодоухотворенной, безыдейной реальности... В спектакле есть страшная сцена би-



чевания. Теймураз, потеряв жену, в отчаянии бросается на Джако. Он прыгает на соперника, похожего на гору мяса, пытаясь не то душисть, не то трясти, и бессильно замирает на его груди. Джако в ответ устраивает обстоятельную расправу. Приподняв, швыряет князя на пол. Достает из голенища кнут и начинает со свистом хлестать его. Тщедушное тело под ударами сжимается, вытягивается, перекручивается. Затем взмывает в воздух и падает на качели. И качели выносятся к нам на передний план обезумевшие от боли глаза повисшего на перекладине Теймураза – С. Любшина. Тема уязвимости человеческой плоти, ее незащитности перед лицом элементарной грубой силы здесь достигает евангельской проникновенности.

...В «Обвале» режиссер с высоким беспристрастием исследовал опыт драматического вхождения в новое общество той интеллигенции, которая, не будучи враждебной, не смогла преодолеть внутреннего отчуждения и искала формы сосуществования».

Марина Дмитриевская в своем обзоре гастролей театра Марджанишвили сравнила два спектакля «Обвал», поставленные Темуром Чхеидзе в Москве и в Тбилиси, на сцене Театра имени К. Марджанишвили: «Театральные будни редко преподносят нам такие события: один и тот же режиссер, один и тот же художник ставят одно и то же произведение в двух разных театрах, рождая при этом два совершенно различных сценических текста, два разных спектакля. Т. Чхеидзе и Г. Алекси-Месхишвили сделали сначала «Обвал» во МХАТе, а затем (в тех же декорациях, в тех же костюмах, при незначительной разнице в тексте) создали грузинский вариант».

По мнению М. Дмитриевской, мхатовский «Обвал» продолжил традицию русской литературы, и Теймураз в исполнении Станислава Любшина – это еще одна вариация на темы князя Мышкина, Христа, а в тбилисском «Обвале» князя сыграл Нодар Мгалоблишвили и создал образ человека, не способного на поступок и в результате проигравшего лавочнику.

Объясняя причину своего нового обращения к «Обвалу» на марджановской театральной площадке, режиссер в интервью газете

«Труд» рассказал об изменении отношения к главным героям произведения: «События, описанные в романе, происходили шестьдесят лет назад, но суть актуальна и в наши дни. Спектакль протестует против черствости и жестокости человеческой, против хамства. Почему Джако удается безнаказанно ограбить и унижить Теймураза Хевистави, растоптать его человеческое достоинство? Да потому что сам Теймураз собственной пассивностью, привычкой красноречиво говорить и при этом бездействовать, закрывать глаза на творящееся зло поощряет хамство. В грузинском спектакле я лишился этого человека обаяния. А вот Джако сделал красавцем – зло, рядящееся в нарядную оболочку, выглядит еще страшнее и отвратительнее».

Простые истины

Спустя почти двадцать лет на сцене МХАТа появится еще один спектакль Темура Чхеидзе – по приглашению Олега Табакова он поставит здесь свою знаменитую «Антигону» (2001), в которой Креона сыграет гениальный Отар Мегвинетухуцеси.

«Когда Табаков, художественный руководитель МХАТа, предложил мне поставить «Антигону» именно в этом театре, я ответил: «Ну, зачем? И потом, где я найду такого Креона, как Мегвинетухуцеси?» На этом разговор сошел на нет. Проходит месяц, вдруг звонит Табаков. «Все-таки, может быть, поставим «Антигону»? Я говорю: «Ну, мы же с вами договорились, что такого Креона в Москве нет». – «А я нашел Креона». – «Кто-о?!» – «Мегвинетухуцеси». – «Это мне в голову не приходило, потому что все-таки по-русски у нас у всех есть пусть и легкий, но акцент». – «А я, – говорит, – этого не боюсь. Зато великий актер».

Ольга Егошина: «Олег Табаков пригласил во МХАТ актера, подобного которому на русской сцене сейчас нет. Дело не только в масштабе таланта (хотя и в нем, безусловно, тоже), в необычном



темпераменте настоящего трагика (а не «трагика в пиджаке», которых также во МХАТе не хватало), но и в самой личности Отара Мегвинетухцеси, про которого очень давно было сформулировано: «Отар – это не человек, это храм»; человек, который сам по себе является предметом искусства. Глядя на него, понимаешь Битова, и в голову приходит еретическая мысль, что талант странным образом «одухотворяет» тело, придавая скульптурность его очертаниям, законченность каждому движению и жесту, особую монументальную простоту любимым репликам и словам. Он читает по-грузински монолог короля Лира, заклинающего бурю, и кажется, что Шекспира можно читать только по-грузински. Он выходит Креоном, и кажется, что он произносит текст, который только мечтал написать Ануи».

В роли Антигоны была актриса **Марина Зудина**: «Я очень благодарна Темуру Чхеидзе, который имел смелость назначить меня на роль Антигоны. И, конечно, своему партнеру – одному из «последних могикан», которому подвластен жанр высокой трагедии, – Отару Мегвинетухцеси. В наше суетное и клиповое время мало кто способен играть трагедию. Находиться рядом с ним на сцене – счастье! Я многому у него научилась. В спектакле есть одна сцена, когда мы с Отаром находимся друг против друга на протяжении целого часа. Это классический пример игры по системе Станиславского. Мы ничем не защищены, играем друг с другом, пытаемся убедить друг друга в своей правоте. У нас получилась такая камерная семейная история, в ней люди очень связаны друг с другом...».

Темур Чхеидзе в своих спектаклях всегда стремился говорить о вневременном – вечном и чурался плоской актуальности. Поэтому остро отреагировал на мой вопрос о созвучности пьесы «Антигона» сегодняшнему дню: «Это только вам, представителям прессы, надо, чтобы драматургия отвечала духу современности, а мне важно другое – чтобы она затрагивала какие-то струны человеческой психики, вызывала эмоции, вскрывала душу. Я ставлю самых разных авторов разных эпох. Злободневность меня мало волнует, потому что, как мне кажется, люди мало меняются с годами и веками... Их страсти,

желания, эмоциональный мир остались прежними. И не думаю, что я умнее Софокла, от которого меня отделяют 25 веков. Софокл, конечно, не знал, что земля вертится, что через энное количество лет появится Христос, и компьютера у великого драматурга не было. Но перечитайте диалог Эдипа с женой. Чем не современный разговор супружеской пары?»

В своей «Антигоне» Чхеидзе попытался в очередной раз поставить вопросы бытийного уровня, отмечая лобовой современный месседж – тем не менее вполне естественным или, возможно, парадоксальным образом эти проблемы и вопросы становятся близки каждому человеку, сидящему в зале.

По мнению **Алексея Филиппова**, «Чхеидзе занимали общечеловеческие проблемы, и он поставил пьесу о Добре и Зле, смелости и трусости, духовном убожестве и проблеме выбора». А **Ирина Корнеева** увидела в спектакле «конфликт простых человеческих чувств, сталкивающихся с простой государственной моралью. Единственное разрешение которого – в словах главной героини: нужно делать то, что в твоих силах».

Наталья Казьмина: «В спектакле Чхеидзе не было вызывающей новизны, но в нем была осмысленность посылы и серьезность поступка – качества, отличавшие лучшие спектакли МХАТа в разные исторические эпохи. Режиссер предложил зрителю интеллектуальную драму, драму идей. И попытался говорить о серьезном в общественной ситуации, которая культивировала несерьезное отношение к театру как таковому. Зритель пришел на спектакль с установкой, что трагедия – это страсть, темперамент, романтика, а Чхеидзе объяснил, что это покой: герои в трагедии живут без надежды и действуют без корысти. Умирая, порой побеждают, а оставаясь жить, чувствуют себя побежденными. И выходят актеры на сцену не для того, чтобы назначить правых и виноватых, а чтобы смутить зрителя постановкой вопроса. Представив на сцене ситуацию Антигоны и Креона, режиссер предложил публике самой искать из нее выход. Задача оказалась трудной, поскольку в театральные залы пришел



зритель, у которого, как и у главных героев Ануя, готовых ответов на жизненные вопросы не было (и реальность эти ответы тоже не подсказывала). Но задача явно увлекала режиссера и не могла не заинтересовать зрителя. Спор между Антигоной (Марина Зудина) и Креоном (Отар Мегвинетухуцеси) слушали в зловещей тишине: эти двое сражались не на жизнь, а на смерть, хотя рассуждали об очень простых вещах. Антигона выбирала бессмысленную с точки зрения здравого смысла жертву, Креон – опасный с точки зрения нравственности компромисс. Позиция обоих выглядела и уязвимой, и безупречной одновременно, поэтому режиссер сделал героев оппонентами не столько друг друга, сколько самих себя. Всегда тщательно работающему с актером Чхеидзе удалось объединить участников спектакля в слаженный ансамбль, которого на этой сцене давно не было. Игра Зудиной убеждала простодушной искренностью. В игре Мегвинетухуцеси, премьера Тбилисского театра имени К. Марджанишвили, восхищало мастерство, пожалуй, подзабытое московской сценой. Актер жил на площадке, никуда не торопясь, откинув все заботы, обезоруживая свободой и безыскусностью игры. При таком режиссерском решении назначение на роль выглядело идеальным. Хотя этот факт с очевидностью обнаружил и другое: большинство актеров сегодня так играть не умеют. И вообще столь внутренне наполненно и серьезно, столь «тратно» существуют на сцене все реже и реже. Игра Мегвинетухуцеси, став признанной удачей не только МХАТа, но и всего московского сезона, тут же и подсказала, чего в последние годы так не хватает русской сцене и чего, собственно, неосознанно ждешь от первого театра страны – остроты чувства, разговора без обиняков, «полной гибели всерьез».

Ирина Алпатов писала, что в своем московском спектакле Темура Чхеидзе «выворачивает ануевскую драму-дискуссию наизнанку» в поиске сегодняшнего звучания – при том, что ее коллеги отмечают скорее общечеловеческий, чем остросовременный дискурс. «Художник Георгий Алекси-Месхишвили соединяет античную архаику и театр наших дней: мрачная глинобитная стена с темными ба-

рельефами и проемом в центре – и рядом длинный репетиционный стол с лежащими на нем текстами ролей. Композитор Гия Канчели растворяет диалоги в тревожной звуковой атмосфере».

До МХАТа чхеидзевская «Антигона» Ж. Ануя обрела жизнь на сцене БДТ имени Г. Товстоногова (1996). Чхеидзе посвятил ее памяти своего учителя Михаила Туманишвили. Спектакль стал обладателем премии «Золотой софит» в номинации «лучшая работа режиссера».

М.Т.: «Знаменитая пьеса развернута театром (и самим контекстом времени) в неожиданно остром ракурсе. За извечным спором Антигоны и Креона (Мария Лаврова и Олег Басилашвили) о существовании жизни открываются намеренно высвеченные авторами спектакля сегодняшние аллюзии. И как ни парадоксально (может быть, впервые на отечественной сцене), старый царь, умудренный горечью жизненного опыта, здесь не менее, а может быть, и более важен, чем неистовая максималистка Антигона. Не символ приятия жизненной пошлости, а пойманный в тиски существования несчастный человек, вырастающий по ходу пьесы в трагическую фигуру, – таков Креон Олега Басилашвили».

Леонид Попов: «Рассказывая о противостоянии сил, Чхеидзе уходит от ответов на вопросы, кто прав, кто не прав, чья вина? Его мир целостен, правота делится на всех поровну, вина снимается с противоборствующих партий. У всякой войны две равные стороны, и кровь течет одинаково у всех, кто взялся за оружие. Президент и Вурм в «Коварстве и любви» не были омерзительными тварями, Фердинанд и Луиза не были несчастными жертвами – трагедия свершалась благодаря их общим действиям. Жители Салема сами вырыли себе яму. Макбет и Банко имели равный выбор поверить или не поверить поманившим их ведьмам, каждый избрал свою дорогу и пусть пеняет на себя.

Красота «Антигоны» не природна, но искусственна. Красота культуры, чей век завершен. Оформление Владимира Кувалина лаконично: потрескавшиеся мраморные ступени и полуразрушен-



ные колонны. Сцена представляет собой пространство бывшей трагедии. Эпоха Эдипа закончилась – больше никто не рвет на груди рубаху, не посыпает голову пеплом и не вздымает руки к небесам. Сами небеса к тому не располагают, синее-синее небо, а на нем облака. В спектаклях Чхеидзе у каждого свой крест... Каждому своя чаша. Пей до дна, пей до дна! И еще неизвестно, чья чаша горше...»

Ирина Алпатова сравнивает питерскую и московскую постановки режиссера: «Чхеидзе явно на стороне Креона, тоже не в первый раз. Но появляются оттенки. Игра актеров питерского БДТ в «Антигоне» была по-домашнему мягкой. Во МХАТе она отточенно остра. При том, что действия практически нет – Ануй верен античной традиции и собственному драматургическому кредо. Есть только интеллектуальная дуэль. Она нестандартна: не столько внешняя – между Креоном – Мегвинетухуцеси и Антигоной – Мариной Зудиной, сколько внутренняя: многострадальный царь терзает сам себя, выцарапывая с кровью самые потаенные откровения. Дуэль на грани ток-шоу, когда публика порой готова сорваться с некомфортных пластиковых сидений и дать словесный отпор героям. Слова, естественно, не звучат. Но вот в ответ на отчаянный плач-монолог Креона справа взрываются аплодисменты, а слева зрители брезгливо пожимают плечами. Участники спектакля – все. Это редкость».

БДТ: Товстоногов и Чхеидзе

Когда БДТ остался без Георгия Александровича Товстоногова, многие именно в Темуре Чхеидзе увидели режиссера, способного сохранить театр на том высочайшем творческом уровне, который был определен великим Гогой на протяжении нескольких десятилетий своего безусловного лидерства.

В творческой семье Чхеидзе к Товстоногову всегда относились с особым пиететом: «Моя мама актриса Медея Чахава с первого до последнего дня училась в его актерском классе. Учеником его был

и мой наставник Михаил Туманишвили. Поэтому, разбираясь в нашем театральном родстве, Георгий Александрович однажды назвал меня своим внуком... Товстоногов для меня не просто режиссер, он строитель театра. А строители, как мы убедились, умеют найти точное место всему, до последнего камешка».

Будучи представителем той же театральной школы, что и Товстоногов, Чхеидзе все-таки отличался от своего «дедушки». Это отмечает и **Анатолий Смелянский**: «Эстетически он противоположность Товстоногову. Он не масштабный, не крупный, не мощный, это очень застенчивый человек, а застенчивость в режиссерской профессии вещь сугубо отрицательная и положительная, и я его знаю всю жизнь. И когда он был в Тбилиси, то говорил: «Толя, приходи посмотреть «Власть тьмы», но тебе не понравится, зритель не будет ходить. Это не шумный спектакль». Вот это Темура Чхеидзе».

Сопоставляет, а в чем-то и противопоставляет двух режиссеров **Татьяна Москвина**: «Во-первых, Чхеидзе, как и Товстоногов, ощущает себя в русле определенных театральных традиций, где театральный текст вырастает и опирается на текст драматической литературы... Во-вторых, оба режиссера грузины и пристрастия своего национального театра знают и воспроизводят отлично. Здесь и прививка «высокой символичности» к любому быту, и симпатия к пафосу и людям пафоса... и приверженность к красоте и красивости. В третьих, у обоих режиссеров есть добронамеренная творческая воля. Но и разница режиссеров очевидна – как разница между масштабным живописным полотном и гравюрой на дереве. Чхеидзе графичней, камерней и герметичней Товстоногова, он любит серые и черные тона в оформлении, легкую «фортепьянную» игру артистов, скупое «точечное» освещение; воздух его композиций кажется сухим, разреженным и холодным, как на вершинах гор».

Красивый и продолжительный роман с одним из лучших театров страны – санкт-петербургским Большим драматическим театром имени Г. Товстоногова – начался у Темура Чхеидзе в 1990 году. Уже через два с половиной месяца пребывания в Санкт-Петербурге он



КАЛЛИГРАФ ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО ТЕАТРА

говорил: «Ленинград (был переименован в Санкт-Петербург в 1991-м. – И.Б.) – это потрясающий город. Здесь просто тянет заниматься только искусством. Кроме того, я получил огромное удовольствие от жизни в Большом драматическом – и от общения с артистами, и от определенной культурной среды. Это театр высочайшего профессионального уровня, где все занимается своим делом. Нужно пожить здесь, чтобы почувствовать несравнимую ни с чем его атмосферу».

Позднее Чхеидзе часто подчеркивал, что сразу почувствовал себя в новом театральном пространстве очень комфортно – ему даже не пришлось проходить пресловутую адаптацию. Через три года после первого знакомства с коллективом Большого драматического режиссер говорил: «За время работы в БДТ я окончательно понял, что театр начинается с вешалки. Здесь царит атмосфера уважения и взаимопонимания, любви к собственному делу... В результате возникает взаимная обязанность: и человеческая, и творческая. Поэтому артисты не имеют права плохо играть и каждый спектакль проводят как премьерный».

Уже спустя много лет Темур Чхеидзе в нашей с ним беседе для «Независимой газеты» вспоминал: «В БДТ произошла до сих пор странная для меня вещь. Говорю как на духу, абсолютно искренне. Как это случилось, я не знаю. Когда в 1990 году я начал репетировать свой первый спектакль, буквально через неделю – десять дней у меня возникло ощущение, что я в этом театре очень давно. Это произошло сразу, иначе, уверяю вас, я так и остался бы в БДТ гостем – поставил один спектакль, и все. А у меня было полное ощущение, будто с этими актерами я работал всю жизнь! Хотя у них все-таки немного другая школа... Может быть, это объясняется тем, что в моей жизни был Михаил Иванович Туманишвили, а он – ученик Товстоногова? Это тоже имело значение. Значит, в моем воспитании было заложено нечто такое, благодаря чему я там сразу освоился. Это совершенно не зависит от мозгового восприятия. Это скорее ощущение. Разница, конечно, есть... но чужим я себя не почувствовал, иначе это бы не длилось уже... 20 лет! Не знаю, как долго мои

отношения с БДТ будут продолжаться. Бесконечного ничего в жизни не бывает. Сейчас я художественный руководитель БДТ, а это колоссальная нагрузка. К примеру, в марджановском я сейчас занимаюсь только своим спектаклем. Это самое идеальное состояние для режиссера. А руководитель – это когда ты за все в ответе, даже за тем, чем с удовольствием бы не занимался. Но так получилось после ухода из жизни Кирилла Лаврова, уникальной личности, настоящего аристократа. В течение нескольких лет Кирилл Юрьевич добивался, чтобы я стал руководителем. Я отказывался... По какой причине человек должен хотеть быть руководителем? Чтобы добиваться того, к чему стремится. Такой необходимости в моей жизни не было. Возможно, я избалован судьбой, но мне очень повезло – рядом со мной были люди, которые позволяли мне делать то, что я хочу. Поэтому если у меня в жизни что-то не получилось, виноват только я сам».

«Хрупкий и очень личный»

Первый спектакль Чхеидзе на сцене БДТ – «Коварство и любовь» Шиллера (позднее кто-то даже назовет режиссера «шиллеролюбом»), был принят восторженно! Поставить эту пьесу режиссеру посоветовал тот же Товстоногов – впервые это предложение от Георгия Александровича прозвучало в 1986 году, когда в Ленинграде гастролировал театр Марджанишвили (а еще в 70-е мэтр предлагал молодому коллеге поставить в БДТ «Мачеху Саманишвили» Д. Квдиашвили). Тогда Чхеидзе воспринял эту идею с удивлением. «А вы прочтите, прочтите!» – настаивал Товстоногов. «Да я читал!» – «А вы перечитайте!»...

Перечитал. В результате родилось нечто прекрасное. Правда, случилось это уже после кончины Георгия Александровича. В новую эпоху, когда в высокие романтические чувства уже совсем не верили. Чхеидзе называл свой спектакль хрупким и очень личным. «Я стремился вернуть на сцену романтизм, который мое поколение доволь-



но успешно и целенаправленно уничтожало в театре. Романтизм – как некое состояние души, а не только как манеру игры».

Однажды на мою реплику: «В своем творчестве вы часто обращались к Шиллеру. Но он ведь сугубо романтический автор, а мы живем в такое жесткое, безыллюзорное время, и публика в зале совсем не романтическая...» Темур Чхеидзе ответил так: «А тогда почему спектакль «Коварство и любовь» шел в БДТ целых пятнадцать лет, с аншлагами? Я с трудом добился снятия этой постановки с репертуара, несмотря на несогласие дирекции – аншлагги, по какой логике снимать? А по той логике, что всему свое время. Сейчас у нас идут «Мария Стюарт», «Дон Карлос»... Да, я согласен, мы живем в категорически неромантическое время. И все-таки я убежден, что внутри нас, хотя нам часто стыдно в этом признаться, живет очень активное желание и потребность в романтизме. Я абсолютно в этом убежден! Кто не мечтает о настоящей любви? Есть такой человек, как бы внешне он себя не проявлял? Потребность в любви – это и есть романтизм. Во всяком случае, одно из свойств романтизма. В молодости мы все идеалисты. В нас это заложено. Другое дело, что внешне мы по-другому себя ведем. В моих «шиллеровских» спектаклях артисты существуют не так, как актеры XVIII века. Романтическая стилистика устарела, но не потребность в романтизме. Вот это надо разделять. Если стилистику не менять годами, то театр пропахнет нафталином. Мы должны отличать романтизм как эстетику, стилистику данного произведения от заложенного в нас стремления к романтизму. Что касается стилистики, то, надеюсь, и я ставлю сегодня не так, как двадцать лет тому назад. И все-таки человек по сути своей не меняется. Он приобретает какой-то опыт, совершенствует свой интеллект, но натура человеческая особенных изменений с годами не претерпевает».

Первый спектакль Чхеидзе на сцене БДТ называют легендарным и вдохновенным. Потому что создавался он по вдохновению, и отзывы театральных критиков разных лет в полной мере это отражают. Иногда они выливаются в тонкие, глубокие философские эссе. Ав-

тор одного из них – Марина Дмитриевская.

«...Очнувшись на своих стульях с высокими спинками, в первом диалоге они (Луиза и Фердинанд. – И.Б.) сохраняют лучезарную сонливость влюбленных. Видя только самих себя, они плавают в своих любовных признаниях, как во сне, касаясь друг друга лишь словами: «Мое сердце такое же, как вчера, а твое? Я лечу к тебе...». Но тревожным диссонансом дважды повторится и ключевая сцена: простерев руку, идя навстречу Луизе с вдохновенными словами любви, упинаясь их звучанием, Фердинанд пройдет... мимо нее – и не заметит.

Их любовь – это не любовь в предчувствии катастрофы, это любовь, уже вошедшая в катастрофу и потому с самого начала безысходная.

Не наученные жить, как живет, лишённые возможности жить, давно «вписанные» в систему, которой управляют отцы-Президенты, мы создаем спасительные фетиши: фетиш деятельности, фетиш религии, фетиш любви. Наделенные от природы малым запасом жизненных сил, не позволяющим многого охватить разом, обессиленные каменным мешком, не ощущая жизнь как гармоническую слиянность всех побуждений и проявлений, мы истово упираемся во что-то, как во спасение – любовь! общественная борьба! религия! дети! – каждый раз отмечая слово возбуждающе-призывным знаком восклицания, заклиная себя этим единственным спасением, не умея поставить запятую: религия, дети, политика, любовь – жизнь.

Спасти себя любовью! Когда спасения нет, мы иступленно твердим: спасти себя любовью. Я часто слышу это от совсем молодых. Это – концепция, установка, страстный теоретический постулат в ситуации, когда нет сил жить. Но это не та – живая, природная, импульсивная, не отягощенная концепционной мыслью любовь, это – тяжелое, «установочное» чувство, за которое мы цепляемся, которое культивируем в себе, по сути не умея любить, по сути заключенные в оболочки своих эгоизмов. Так Фердинанд с монологом о любви проходит мимо Луизы, сквозь нее, он зовет ее пойти по жизни, «опираясь на эту руку» – руку, на которую опереться невозможно.



Да и самому Фердинанду нужна опора, и другой, кроме любви, у него нет. Внезапно прервав тягостный разговор с отцом, Фердинанд кидается к стулу, на котором он еще недавно спал сладостным сном любви, глядя в глаза Луизе, и, заняв привычную, проверенную мизансценическую позицию напротив возлюбленной, повторяет свой утренний монолог. Ему нужно поддержать себя, удостовериться в том, что «мое сердце такое же, как и вчера, а твое? Моя Луиза все еще меня любит?..». Нужно запастись уверенностью. Но и на сей раз, увлекшись словами, он... проходит сквозь Луизу, не видя ее.

В неживом мире каменного склепа и любовь наша безжизненна (бес-жизненна...), нервозна, капризно недоверчива, требует постоянных подтверждений, подкреплений, подпитки. «Мое сердце такое же, как вчера...» В словах Фердинанда – радость от того, что его собственная любовь еще не иссякла. Любовь вообще такова, что каждый день просит новых эмоциональных красок и словесных подтверждений. А если разбег любовной эмоции несилен, откуда взять их иссякающей жизни? В потухших глазах Луизы с самого начала печаль скорой развязки, она понимает: то, что стоит не на земле, – неживуче. Культивируя вслед за Фердинандом идею любви как спасения, она заранее предвидит безысходный конец.

Ни в том, ни в другом нет огня, они словно сами раздувают тлеющие уголья, чтобы жизнь-любовь дала еще хоть минутную вспышку. Любовь – из последних сил, как последняя, умозрительная опора в холодном мертвом мире, где спокоен лишь Президент и где не горючит красное вино. Решив отравить Луизу, Фердинанд насыпает яд в бокал бесцветно-желтого лимонада. Он слишком бледен, этот лимонад, чтобы напоминать о цвете измены, он чужд напыщенным романтическим цветам коварства. Так, водичка, успевшая выдохнуться. Ими действительно правит «одной лишь думы власть», но – «одна непламенная страсть»...

Но даже и эту, едва прорастающую, спасительную любовь отнимают у детей их отцы, старшее поколение. В руке Президента (К. Лавров), в покоях леди Мильфорд (А. Фрейндлих) – бокалы

красного вина. Старшие еще сохранили вкус к жизни, эгоистически считают жизнь как таковую – своей собственностью и знают, что и как должно.

Президент, замечательно сыгранный К. Лавровым, собственно, так и не встревожится. Возмутится – да, рассердится, не поймет – да, но ничто не потревожит его внутренней уверенности. Он соблазнительно равновесен, он источает обаяние благополучия. Комфортный покой разлит по всем клеткам этого человека, давно и славно расположившегося там, «наверху», и знающего порядок вещей. Он любит сына, гордится его карьерой и знает, какой путь надлежит избрать Фердинанду.

Музыкант Миллер, задерганный и замученный интеллигент, конечно, встревожится, но по тому, как много и возбужденно он будет говорить, доказывать, горячиться, – станет ясно, что у него куда больше жизненных сил, чем у его белокурой хрупкой дочери, свято чтящей отца своего и безжизненно гордой перед леди Мильфорд. Луиза и Фердинанд почти не борются за себя, слабая Луиза теряет сознание, бледного Фердинанда бьет падучая. Иное – леди. Отвергнутая Фердинандом, она страстно кидается защищать свои женские права, свою уязвленную гордость. Их любовь – как чахлый росток, ее – как экзотическое растение, нечаянно выросшее на «сером камне».

А. Фрейндлих играет последнюю страсть Эмилии Мильфорд, борьбу с этой страстью, презрение к себе. Но, может быть, именно в этой страстности Темуру Чхеидзе и виделись те витальные силы, которых лишены сегодняшние молодые (и его Луиза и Фердинанд), которые свойственны другому поколению и еще сохранены им? А в Тбилиси леди Мильфорд играет С. Чиаурели.

Ленинградская постановка «Коварства и любви» точна, выверена, изящна, продумана и построена до мелочей. Эта чистота формы таит в себе некую опасность. Если (а так иногда случается) актеры с самого начала не «берут» напряженный внутренний ритм и не наполняют выразительный пространственный рисунок верным и страстным психологическим движением – жизнь улетучивается с подмостков



КАЛЛИГРАФ ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО ТЕАТРА

БДТ, и зал любитесь статической холодной красотой медлительного драмбалета. Надо отдать должное актерам БДТ, это случается редко, спектакль увлекает их, сотрудничество с Чхеидзе действует вдохновляюще, хотя все в этом спектакле играют по-разному.

...В Ленинграде он столкнулся с актерами разных школ и манер. Собственно, давно понятно, что в БДТ уже многие годы нет ансамбля в том его понимании, что было свойственно 60-м годам. В «Коварство и любовь» пришли «коренные» актеры БДТ К. Лавров, А. Толубеев, Е. Попова, недавно вернувшийся от своего учителя Л. Додина М. Морозов, «ленсоветовская», несмотря ни на что, А. Фрейндлих, В. Ивченко, несущий в себе черты иной – украинской – сценической манеры, Н. Усатова – актриса с поразительной бытовой органикой. И так далее. В «Коварстве» все они играют хорошо. Очевидно при этом, что актерам Северной столицы не нужно «утишать» себя, эмоциональность не так сильна, чтобы прятать ее, здесь не привыкли сдержанно созерцать страсть и не привыкли облекать чувство в отточенную пластическую форму. Было бы чувство, жила бы мысль. Другие школы. Тем не менее всем им в спектакле Т. Чхеидзе вольно дышится.

Отчего же открытая, свободная, не закованная в форму эмоциональность А. Фрейндлих – леди Мильфорд, виртуозная, продуманная многозначность А. Толубеева – Вурма, замечательное психологическое мастерство К. Лаврова – отчего все это не диссонирует между собой?

Им вольно дышится потому, что Т. Чхеидзе словно очертил магические круги, сохраняющие творческую волю каждого исполнителя. Он внимателен к человеку на сцене – и к персонажу, и к актеру. И спектакль благодарно платит ему за это: сильные и суверенные природы актеров дополняют мысль о «несмыкании» природ самих героев. Такой Фердинанд и такая леди Мильфорд никогда не поймут друг друга, потому что полярны их способы существования. Такой Миллер, такой Президент и даже такая Луиза не сойдутся уже оттого, что сойтись не могут. Актеры разных поколений, школ, миро-

ощущений, люди, рожденные разными десятилетиями, эпохами, они несут с собой совершенно разные нервные заряды, их природные ритмы, несхожие энергетические потенциалы – все, все, все работает в той конфликтной среде, которую создавал Т. Чхеидзе, объединив замкнутые миры эмоциональных состояний единым и стилистически строгим изобразительным миром спектакля...»

Как отмечала «Российская газета», Чхеидзе распространил жанр трагедии на всех героев: и палачи, и жертвы – все одинаково несчастны, все мученики. «Коварство и любовь – два полюса одной планеты».

Когда спектакль «Коварство и любовь» только вышел, он был воспринят с большим воодушевлением, потому что отвечал потребностям времени – вернее, шел вразрез с его разрушительными тенденциями.

Вера Холодова: «Вместо поднадоевшего безудержа – мера во всем: в эстетизме, в режиссерской фантазии, в демонстрации уровня мастерства. Тогда казалось: «Здесь все движется любовью. Уже одно это выглядит новостью, ибо вокруг – и в обществе, и в театре – ровным счетом все наоборот» (**В. Иванов**). Оптимизм и надежду вселяло и то обстоятельство, что недавно осиротевшая труппа Товстоногова нашла общий язык с другим режиссером... Это было удивительно в ситуации повсеместного тотального взаимонепонимания, а, точнее, – взаимоневнимания – и в искусстве, и в жизни. Срабатывал и эффект соломинки – некий момент стабильности, гармонии, ансамбля в атмосфере хаоса, разлада. «История любви и гибели Фердинанда есть рассказ о счастье существования, сочиненный в абсолютно бесформенное время (**А. Смелянский**)».

В своем обзоре В. Холодова анализирует те важнейшие моменты, что продолжают волновать зрителей, пришедших на спектакль «Коварство и любовь» спустя три года после премьеры:

«Притягательно то, что было подмечено германистом Николаем Вильмонтом еще в середине 50-х и не обойдено вниманием режиссера Чхеидзе и товстоноговскими актерами начала 90-х: «Сложность характера – отличительная черта почти всех действующих лиц этой



драмы... Сложность душевной жизни – прорывающаяся сквозь наносные дурные чувства и помыслы человека лучшая, исконная его природа». У Шиллера это связано с его руссоистской верой «в благую основу человека, искаленную, но не умерщвленную существующим общественным порядком». Для нас сегодня это звучит не столь философски: все еще веря в «благую основу человека», мы все с большим напряжением ждем, что же победит в человеке – в каждом, на всех уровнях, снизу доверху. Вот почему мы так пристально следим за Президентом при дворе немецкого герцога фон Вальтером (Кирилл Лавров)... Перед нами придворный высокого ранга, которому не чужда «сложность душевной жизни». Он властолюбив и циничен, обладает в полной мере пороками придворного интригана: и изворотливостью, и коварством. Но когда осуществляет подлый план своего личного секретаря Вурма и вынужден притворяться побежденным, согласившимся на брак Луизы и Фердинанда, он настолько искренен, добродушен, человечен, что ясно: Президент фон Вальтер не просто хороший актер, в нем еще не умер просто человек, способный на чувство, на жертву.

...Своей неиллюстративностью, неходульностью, всамделишностью привлекательна сегодня для зрителей и леди Мильфорд... Конечно, в исполнении Алисы Фрейндлих не удивляет парадоксальное сочетание у ее леди Мильфорд самодурства и великодушия, необузданной чувственности и внезапного, кажется, капризного отказа от своих желаний и притязаний. Завораживающей для зрителей московского зала стала нешуточная, непримиримая борьба петербургской леди Мильфорд с самой собой...

Один из самых интересных и заметных приемов «Коварства» – присутствие на сцене персонажей, не участвующих в конкретном действии. Одни говорят, а другие при этом присутствуют: сидят, стоят, проходят по сцене, словно не замечая друг друга. «...То ли навстречу своей судьбе, то ли мимо своей судьбы, блуждания чистых людей в потемках...» – таково одно из восприятий неожиданно формального приема для столь академичного спектакля. Мне пока-

залось, что этот визуальный образ, сопровождающий все представление, свидетельствует о большем: о невозможности, нереальности воспринимать беды и ошибки одних героев «Коварства...» отдельно от несчастий и трагедий других. Режиссер напоминает: все находится в едином пространстве. Таковы законы жизни, общества. И коварство, и любовь...»

Добавим, что режиссерский прием, упомянутый Верой Холодовой, нередко используется и в других спектаклях Темура Чхеидзе, персонажи «единого пространства» которых, как правило, отличались «сложностью душевной жизни».

О спектакле «Коварство и любовь» спустя пятнадцать лет после выпуска – прямо перед тем, как он был снят с репертуара по настоянию режиссера – размышляла **Елена Горфункель**:

«При кажущейся воздушности и хрупкости режиссуры Чхеидзе он строит очень прочно. Когда 2 мая 2005 года поднялся занавес «Коварства и любви» в последний раз, назначенный постановщиком, все сохранилось в прежнем виде и смысле. Луиза Миллер так же взлетела на стол, замерла на секунду, и, подхваченная за руку Фердинандом Вальтером, медленными кругами, как будто в воздушном танце, опустилась на пол. Главный режиссер, он же режиссер спектакля, решил снять «Коварство и любовь» за давностью эксплуатации. Пятнадцать лет пролетели для спектакля незаметно... Грустная мысль о покорности судьбе лежала в основе спектакля 1990 года. Ее олицетворением стала Луиза в исполнении Елены Поповой. Прощание-2005 получилось тем более грустным, что искусство никуда не делось. Расставаться с живым больно, в театре это особенно чувствуется. Режиссура «Коварства и любви» – как композиция и ритм – могла бы стать пособием для начинающих театральных вождей. Каждый удар судьбы сопровождался полетом и дрожью легкого белого интермедийного занавеса и мощным музыкальным аккордом, от которого зал вздрагивал вместе с Луизой. Она была и осталась его главной героиней. Ее глазами зрители видели, как наивно напыщен юный Вальтер, не способный защититься и защитить.



Герой Михаила Морозова был чудесно искренен и в то же время непреклонен и в любви, и в чести. Режиссер в прологе помещал их на стульях по обеим сторонам рампы словно двух кукол. А когда они «оживали», вставали и шли навстречу друг другу, Фердинанд проходил сквозь Луизу, куда-то в выдуманную любовь, так что ей оставалось следить за ним печальным взглядом. Эта невстреча влюбленных, с которой начинался спектакль, была так выразительна, что сколько ее ни смотри, она каждый раз изумляет трагической сутью столь строго и просто изложенной в прологе трехчасовой истории».

Одержимость властью

В 2004-м Темур Чхеидзе наконец согласился занять пост главного режиссера БДТ, который впервые был ему предложен после успеха «Коварства и любви» в 1990 году. Согласился из-за ультиматума, предъявленного худруком Кириллом Лавровым: или Чхеидзе соглашается стать главрежем, или Лавров «все бросает и уходит». На пресс-конференции Темур Нодарович обещал сохранить «крепкий фундамент», заложенный в БДТ Георгием Товстоноговым, просил не ждать каких-то революционных шагов. Главную свою задачу на руководящем посту он видел в том, чтобы «сохранить репертуарный театр и тот тип театра-дома, который нынче находится под угрозой исчезновения».

К моменту назначения главрежем Темур Чхеидзе успел выпустить на сцене БДТ спектакли (кроме «Коварства»): «Салемские колдуньи» Артура Миллера (1991), «Любовь под вязами» Юджина О'Нила (1992), «Призраки» Эдуардо Де Филиппо (1993), «Макбет» Уильяма Шекспира (1995), «Антигона» Жана Ануя (1996), «Солнечная ночь» по роману Нодара Думбадзе (1997), «Борис Годунов» Александра Пушкина (1999), «Дом, где разбиваются сердца» Бернарда Шоу (2002), «Маскарад» Михаила Лермонтова (2003), «Копенгаген» Майкла Фрейна (2004).

Прощаясь в 2005 году с персонажами «Коварства», зрители вскоре

встретились с героями другой шиллеровской трагедии. Спектакль «Мария Стюарт» был построен по классическим театральным канонам, динамичен, держал зрителей «в тонусе», вовлекал в действие, ни на секунду не позволяя отвлечься от происходящего на сцене. А там были живые люди, кипели настоящие (шиллеровские!) страсти, происходило жгучее столкновение интересов, позиций, мнений оппонентов, звучали блестяще выверенные, упругие диалоги. Стремительный темпо-ритм спектакля, создающийся быстрой сменой мизансцен, яркой, сочной актерской игрой и, в том числе, при помощи музыки, света, волновал, удерживал внимание публики.

Спектакль продолжает жить в видеозаписи, и даже экран компьютера не ставит барьер между зрителем и персонажами спектакля. В его эпицентре – схватка сильных женщин, битва королей, одержимых властью. Говорят, неутолимая жажда власти – одна из главных черт минувшего столетия, но она же была унаследована веком нынешним, когда в жертву бешеным амбициям авантюристов всех мастей вновь и вновь приносятся человеческие судьбы. Да, так было всегда и так будет! Но победителей в подобных сражениях за власть, как правило, не бывает. Пепелище – вот итог любой политической и иной тяжбы. Эти мысли рождает спектакль «Мария Стюарт» Темура Чхеидзе. Красота, молодость, добро, любовь, честь, совесть – все бросается в топку во имя обретения или удержания власти. И способы борьбы за нее самые изощренные – ложь, лицемерие, предательство. Цена мнимой, пирровой победы – полное одиночество. А вместо триумфаторов – жертвы. Ведь у Чхеидзе в принципе не бывает палачей и победителей – только жертвы...

Очень удачен выбор молодой актрисы Ирины Патраковой на заглавную роль – все в ней идеально подходит для образа Марии Стюарт, начиная с покоряющей женственности, волнующего тембра голоса (иногда он срывается от эмоциональной наполненности опальной королевы) и заканчивая внутренним нервом. Ранимость, импульсивность соединяются в королеве Шотландской с крепким духовным стержнем и чувством «монаршего» достоинства. Тревож-



ность, смятение персонажа Ирины Патраковой зритель ощущает всеми фибрами души. Она похожа на загнанного в угол прекрасного зверя, чующего неизбежность своей участи. Полная противоположность ее открытости и эмоциональности – расчетливость, макиавелизм Елизаветы в сдержанном исполнении блестящей актрисы Марии Игнатовой. Это «вещь в себе», человек, как говорят, с двойным, тройным дном. Вот в одной из сцен английская королева демонстрирует окружающим свою мнимую готовность пожертвовать короной ради интересов Англии. «Я уступаю. Я уступить согласна! Я уйду!» – заявляет Елизавета, швыряет «в сердцах» перо на стол и удаляется... чтобы вновь вернуться – с лицемерной фразой, оправдывающей злодеяния разных правителей на протяжении долгой человеческой истории: «Пусть решит народ!» Монархи, как известно, всегда прикрывают свои преступные решения ссылками на исполнение ими мечты и воли народа и необходимость защиты интересов страны. Уговаривая Елизавету подписать указ о казни Марии, ярый, последовательный и изощренный враг Стюарт барон Берли в виртуозном исполнении Валерия Ивченко тоже транслирует расхожую фразу о спасении Англии, что, по его словам, равносильно подвигу.

Безупречна кульминационная сцена – «нечаянная» встреча Марии и Елизаветы. Она раскрывает сущность обеих царственных особ. Мария реагирует на появление Елизаветы по-королевски – высокомерно приподняв брови и с выражением торжества на лице (более удачливая конкурентка пожаловала-таки к ней!). Королева Английская, уверенная, что встретит смирившуюся соперницу, обескуражена ее вызывающим поведением, почти демаршем. С лица ее медленно сходит улыбка. «Кто говорил мне, господа, о кающейся, сдавшейся? Гордычку не научило горе ничему!» – Елизавета искренне возмущена. Мария, спохватившись, пытается изобразить смирение, но ее покорным словам противоречит высокомерный тон, с которым они произносятся. Королева Шотландская становится на колени и в том, как неестественно она это делает, ощущается напряжение, принужденность. «Лишь слово, и забыто все, что было, я жду его! Не застав-

ляйте ждать!» – с мольбой взывает, а скорее почти требует Мария. «Так вы побеждены передо мной?» – вопрошает хитроумная Елизавета и протягивает было Марии руку. Та радостно бросается к ней, на миг простодушно забыв о монаршем достоинстве, но англичанка, словно опомнившись, коварно отдергивает руку и с наслаждением произносит уничижающие соперницу слова – нужно же отыграться до конца! Ошеломленная, растоптанная Мария вопросительно поворачивается к своему возлюбленному Лестеру (Валерий Дегтярь убедителен в роли «двуликого Януса» Лестера), устроившему эту встречу, но Елизавета исключает возможность какого-либо контакта между ними – с помощью хлыста, довольно грубо она разворачивает Марию лицом к себе, чтобы та до дна испила чашу оскорблений. «Ну это слишком!» – вскипает Стюарт, вскакивает на скамью и «с высоты» платит Елизавете той же монетой. Маска смирения сброшена, перед нами гордая, смелая, несломленная королева, умеющая за себя постоять. Даже четко осознавая, что таким поведением подписывает себе смертный приговор. Но что такое жизнь, когда на кону – честь?

Сцена казни построена и сыграна так, что зрителям передаются все ощущения приговоренной к смерти Марии. Идут тщательные приготовления к ритуалу. Марии делают прическу и макияж, облачают в красное. Шотландская королева поправляет наряд и нервно, судорожно тербит стоячий воротник платья, и это почти единственное, что выдает ее ужас перед предстоящей казнью. Но вдруг, на мгновение, звонкий голос Марии срывается в крик: «Маргарита!.. Прощайте все, прощайте все, прощайте!». И от этого неожиданного, острого выплеска душевной муки после «ровных» распоряжений и пожеланий приближенным публике становится не по себе. Но все-таки последнее прости Марии Стюарт нам, зрителям, – ее нежная, обезоруживающая полуулыбка...

После казни Елизавета растерянно бродит в пустых казематах королевского дворца (сценография Г. Алекси-Месхишвили). Все оставили ее – даже те, кто так настаивал на казни Марии Стюарт...



Вот она садится на трон, выпрямляет спину и вновь обретает уверенность – чувство защищенности дает ей корона. Но это мнимая уверенность. Потому что «оттуда», сверху на Елизавету вновь взирает ее вечная конкурентка – Мария Стюарт. Казнь отнюдь не избавила английскую королеву от этого навязчивого образа. Мария теперь навсегда рядом с Елизаветой, в ней. И если после исчезновения главной соперницы она может больше не опасаться потерять свою власть, то душевный покой утрачен королевой навсегда.

Спектакль – лауреат высшей театральной премии Санкт-Петербурга «Золотой софит» в двух номинациях – «лучшая режиссерская работа» и «лучший спектакль». Тбилисцы увидели «Марию Стюарт» на гастролях БДТ в 2012 году.

«Трагедия — это когда все правы!»

В 2007 году, после кончины Кирилла Лаврова, Чхеидзе становится художественным руководителем БДТ имени Г. Товстоногова. В интервью «Вечернему Петербургу» режиссер сказал о том, каким он видит будущее одного из лучших театров Северной столицы: «Мне кажется, что первое и обязательное условие: такой большой театр, как БДТ, не может быть однотипным. В 60-70-е годы процентов 80 спектаклей выпускал сам Товстоногов – на то он и Товстоногов. Я – не Товстоногов. Считаю, что, сохраняя, и ревностно, те принципы, которые касаются методологии создания спектакля, надо давать работать разным по эстетике режиссерам. Особенно и в первую очередь тем режиссерам, которые считают своим принципом строить спектакль через актера. А по форме постановки могут быть самые разные». При этом Чхеидзе акцентировал важный для него момент, что не все новое означает хорошее. «Я за обновление, но не за дерганье. Я за углубление», – подчеркнул он.

К 90-летию юбилею БДТ Чхеидзе вновь обратился к Шиллеру – выпустил спектакль «Дон Карлос». Выбор материала для по-

становки был обусловлен тем, что именно этой пьесой в 1919 году открылся театр. Конечно, «Дон Карлос»-2009 в корне отличался от спектакля революционной поры – в нем не было гражданского пафоса. А что же в нем было?

Спектакль в целом не был принят критикой так же безоговорочно, как предыдущие шиллеровские постановки Чхеидзе.

Наталья Каминская: «Версия 2009 года не про царей, а про людей. Старый перевод в стихах заменили прозаизированным переводом Елены Шварц, отказались от романтической, приподнятой интонации, роскошные, тяжелые костюмы упростили и облегчили. Разумеется, Чхеидзе и его постоянный художник Г. Алекси-Месхишвили далеки от грубой модернизации. Над сценой нависает скошенный кессонный потолок, на заднике меняются слайды с фрагментами массивных скульптур, в платьях – силуэты XVI века».

Режиссер переосмыслил пьесу. Как отмечает Н. Каминская, режиссер «явно стремится опустить драму с романтических высот. Артисты, одетые в костюмы, соответствующие эпохе, помещены, однако, в разреженную, изысканно дизайнерскую среду. Разговаривают они нарочито буднично, в психологическом ключе, дабы прозрачны были мотивы всех интриг, человеческих слабостей и преступлений. Недаром тематическим центром спектакля режиссер делает маркиза Позу, связанную с ним историю политического и человеческого конформизма».

В. Пешкова: «Власть – бездна, не имеющая дна. Ее не осветить ни костром любви к женщине, ни факелом любви к свободе. Тьма пожирает каждого, кто встанет на край этой бездны и отважится заглянуть в ее глубины. Для Темура Чхеидзе это аксиома. А посему, с его точки зрения, осовременивание кровавой драмы, разывравшейся у подножия испанского трона четыреста пятьдесят лет назад, в специальных методах «приближенных вычислений» не нуждается. Практически все (не хватает только двоих) персонажи, коих в «Дон Карлосе» почти два десятка, включая юную инфанту, которая лишь молча скользит по сцене, в наличии. Костюмы



– под стать средневековым, не столь громоздкие, но с прекрасно сохраненным стилем. Даже декорации при всей их лаконичности и компьютерной нагруженности воспринимаются как эхо мрачной пышности легендарного Эскориала (сценография Георгия Алекси-Месхишвили, костюмы Марины Еремейчевой). Единственный ход, на который отважился Чхеидзе, это «перевод» поэзии в прозу. Определенная логика (а Чхеидзе в первую голову режиссер-логик) в этом была: Шиллер все-таки сначала решил изложить историю несчастного испанского принца именно прозой, это потом чувства захлестнули романтического юношу, а выражать их стихами не в пример сподручнее. Главное же – ритмичная, но максимально приближенная к обычной речь персонажей давала режиссеру возможность снизить пафос, умерить пылкость, пригасить страстность и разобраться в том, что происходит с людьми, попавшими в орбиту власти. Ни любовные, ни даже политические интриги, которых в пьесе слишком уж много, Чхеидзе, по сути, не интересуют. Ему интересно выявить и показать, «как это работает», что переворачивается в человеческих мозгах и, что еще важнее, – в душах. Механизм этот от эпохи почти не зависит. С этим не поспоришь. Но то, что по идее должно было сыграть на спектакль, сыграло против него. Вернее, против актеров, перед которыми стояла очень непростая задача. Сохрани режиссер шиллеровским героям их поэтическую велеречивость, пожертвовав частью текста, пусть даже существенной (спектакль и так идет четыре часа), не исключено, что сценическая судьба «Дон Карлоса» сложилась бы более счастливо. Единственный, кому «прозаизм» не помешал сыграть живого человека, – Валерий Ивченко... Чувства, неуправляемость которых понятна и объяснима, уступили место более или менее абстрактным схемам, природа которых требует логики и точности. Сохранив настолько, насколько это было возможно, внешнюю целостность драмы..., Театуру Чхеидзе не удалось сделать то, что ему блестяще удавалось в прежних постановках по Шиллеру, – выстроить внутренние связи так, чтобы они стали понятными зрителю. В результате в «Дон Кар-

лосе» сработал эффект кэрролловского Зазеркалья: идя навстречу героям спектакля, мы удаляемся от них. Они так похожи на нас, нам так понятны их страхи, ревности, любви и обиды, но принять то, что они сделают с собой и своими чувствами, не получается».

«Я не педалировал политическую тему, – подчеркнул Т. Чхеидзе в одном из интервью. – Мне был интересен миг, когда человек допускает роковую ошибку, которая ломает его судьбу. Достаточно одного неверного шага, и все может резко измениться. Это может случиться незаметно для тебя самого. Мало у кого есть злодейские планы, все хотят добра, но сталкиваются разные позиции, и происходит трагедия. Если один – злодей, а другой – праведник, то это уже не трагедия, а мелодрама. У Жана Ануя есть замечательное определение: «Трагедия – это когда все правы». То же самое случается и между государствами...»

«Какой-то трепет тайный...»

Шекспировского «Макбета» Чхеидзе трактовал вопреки существующей традиции и вновь с той позиции, что не существует только черного или белого, что люди сложны и многогранны. Даже если речь идет об убийцах.

Темур Чхеидзе: «Несмотря на обилие крови, на злодейства, в финале его (Макбета. – И.Б.) все равно жалко. И это чувство жалости возникало каждый раз, когда я перечитывал «Макбета». Почему? По большому счету Макбет допустил роковую ошибку и потом всю жизнь расхлебывал эту ошибку, допуская все новые и новые ошибки. Но была первая, главная, а потом все остальные – они-то его и скрутили, свели с ума. Другое дело, что он сам до конца не осознает, в чем эта ошибка. Меня очень удивляет, когда у больших шекспироведов я читаю, что Макбет и Леди – люди без души, просто врожденные убийцы... Но в чем тогда трагедия? Человек без души, совершив ошибку, не сходит с ума. Почему все упускают, что первой



леди Макбет говорит: слишком много крови...»

Такой подход режиссера дает основание театроведу **Наталье Казьминой** утверждать, что «Макбет» – не пьеса Темура Чхеидзе. «Нежного и тонкого психолога, его больше интересовали не победители, а побежденные, не насильники, а жертвы, не столько сами поступки, сколько их побудительные мотивы. Спектакль производил неоднозначное впечатление: что-то в нем казалось тривиальным, что-то было трагичным и сильным (например, безумие леди Макбет и смерть Макбета). Критики попытались вычленить в его спектакле лишь публицистический пафос, к которому с давних пор мы испытываем недоверие, и стали подыскивать персонажам Шекспира в интерпретации Чхеидзе реальные рифмы и имена. То, что пьесу слишком просто было вписать в современный контекст Грузии, сыграло с режиссером злую шутку и заслонило от многих его художественные усилия... Спектакль Чхеидзе в БДТ был спектаклем о невыносимой легкости убийства. Мир «Макбета» ужаснул режиссера. Перефразируя Шекспира, можно было бы сказать, мир видений расстроил мир его души, и с этим наваждением он боролся, не в силах избавиться от мыслей, в которые, как советовала леди Макбет, лучше было не углубляться».

Алексей Бартошевич: «На подмостках Петербургского Большого драматического театра разыгрывается не история демонического соблазна, в который леди Макбет, «четвертая ведьма», ввергает доблестного супруга, а трагедия любви головокружительной, выходящей за все пределы, рвущей с небесными и человеческими законами и за это расплачивающейся саморазрушением и помешательством. У этой леди Макбет, прекрасной женщины с золотыми волосами, нет своих целей и своего честолюбия Макбета. Они, шотландский тан и его леди – одни на белом свете. Свет тут, впрочем, не бел, а скорее черен. Сумрачное пространство спектакля оковано темными листами бронированного металла. Это мир, живущий войной, и только ей одной – не какими-нибудь там рыцарственными битвами героических веков, а самыми что ни на есть сегодняшними. По сцене

бегают люди в грязновато-серых шинелях, стреляют пушки, рвутся бомбы. Даже королевский пир похож на военный совет. Там, где война правит бал, мистические силы ничего не значат. Чтобы предавать и убивать, люди не нуждаются в ведьмовских наущениях. Ведьмы тут не более, чем бродячие лицедеи, на чьи ужимки и прыжки Макбет и Банко взирают из траншеи... Макбет – Г. Богачев – один из толпы людей, одетых в серые шинели, для него убить – ничего не стоит, совесть его не очень-то мучит. Разве убивать не его работа, и не тем же самым он занимался на войне? Призраки ему – солдату с окопным юмором, афганским синдромом (или уже чеченским?) и уголовными замашками – вряд ли являются. Разве что в белой горячке.

Не маловато ли для героя шекспировской трагедии, спросит читатель. Пожалуй, что так. Для нас, впрочем, важно, что этот отнюдь не героический Макбет оказывается предметом, точкой приложения самозабвеннейшей любви, поистине героической в своей слепоте.

В глазах любящей этот Макбет велик и прекрасен. В нем для леди Макбет – Алисы Фрейндлих – сосредоточены, соединены муж, любовник и утраченное дитя. Можно подумать, что, толкая Макбета к короне, помогая ему вознестись ввысь, она бессознательно пытается заглушить в себе ту давнюю, не отпускающую боль, искупить невольную вину и невозвратимую потерю. Однако то, в чем она готова была видеть подвиг и жертву, принесенную любви, оборачивается ее, этой любви, страшным распадом. Этот процесс разрушения, умирания чувств, разрыва нитей, которые связывали ее с Макбетом, это постепенное, ступень за ступенью, схождение в надрыв и безумие Алиса Фрейндлих умеет передать с петербургской логической ясностью и психологической безошибочностью. Явление леди Макбет в сцене бреда действует как удар тока. На подмостки выходит то, что осталось от шотландской королевы – сумасшедшая старуха с лысой головой, на которой торчат редкие кустики свалявшихся рыжих волос. Спавшее с головы белое покрывало мерещится ей то запеленутым младенцем, и она качает его на руках, то любимым мужем,



и она шепчет ему на ухо нежные и тайные слова. Последние слова леди Макбет в этой сцене – «в постель, в постель». Мы знаем, какая постель ее ждет: смертное ложе.

Перед последним боем – Бирнамский лес уже пошел на Дунси-нан – Макбет опускает тело мертвой леди в кресло, и она незрячими глазами следит за предсмертной схваткой и казнью Макбета. Смерть он находит не в бою, а на плахе. Огромным двуручным мечом Макдуф отсекает врагу голову. Победители, тешась, бросают отрубленную голову на колени мертвой королеве, чтобы она в последний раз ублажала своего младенца. Своего возлюбленного супруга и подельника: жутковатая и сильная метафора – вполне в стиле «шотландской» трагедии Вильяма Шекспира».

Инна Ткаченко, назвавшая «Макбет» «по-настоящему этапным спектаклем как для режиссера, так и для всей труппы»: «...Сценографическое решение, осуществленное Георгием Алекси-Месхишвили, не кажется новаторским. Конструктивистская аскеза бряцающих металлом черных подвесных мостов и фонарей, раздвижные двери-ширмы, грубые столы и кресла, полумрак на сцене неминуемо отсылают зрителя к воспоминаниям о «Ричарде III» Роберта Стуруа и «Салемским колдуньям» самого Чхеидзе. Не внове и солдатские шинели на плечах шекспировских героев. Примечательными стоит признать эксперименты со светом: зеркальное отражение софитов в сцене ведьминского гаданья и шокирующее, словно голографическое, возникновение Макбета из мрака в третьем акте – мертвенно-восковое лицо убийцы висит в воздухе и создает эффект абсолютной inferнальности. Суровая простота и запрограммированная «неоригинальность» сценографии – существенная часть авторской концепции спектакля.

На этом фоне Темур Чхеидзе воплощает свой весьма любопытный эксперимент. В центре шекспировской трагедии оказывается леди Макбет, которая предстает средоточием болезненных слабостей и унижительных маний. Леди Макбет в исполнении Алисы Фрейндлих действует без адской расчетливой преднамеренности.

Речи ее – не провокация, а подлинный бред. И принять их за руководство к действию может только уже безумный Макбет. Геннадий Богачев, выступающий в такой роли впервые, оказался очень удачным исполнителем «характерного» Макбета, каким его видит Чхеидзе. Однако ему не удалось сыграть существенную для любой трактовки Макбета историю перерождения героя в злодея. Он слаб, тщеславен и неврастеничен по замыслу режиссера изначально: но если это так заметно, как же мог полюбить его король Дункан? Трио Макбет – Банко – Макдуф (Богачев – Толубеев – Сидихин) представляет три способа борьбы за власть, три гримасы мужского честолюбия. Все готовы лить кровь, все грезят о троне или месте у трона...»

Наталья Скороход: «Макбет Геннадия Богачева проходит путь от милого мелкого удачливого вояки до бесстрашного, бесшабашного воина, богатыря, бросающего вызов людям и нравам. Именно мелкая душа поначалу не позволяет этому Макбету отдаться стихии разрушения, окунуться в хаос его. Будущего головореза и короля приходится подталкивать. Уговаривать. Обольщать. Принуждать. Но, единожды вступив на этот путь, он чувствует: убийца, кровавый деспот, тиран – единственная доступная для него карьера. И, надо сказать, он любит свою работу. Путь злодейств, которые не разрушают, но формируют душу... От преступления к преступлению образ короля крепчает: болезненный стал здоров, пугливый – бесстрашен. У него меняются манеры: в финале спектакля, надо сказать, они мне нравятся. Самоотверженный головорез, сочетающий жестокость ребенка и ребячливую веру в волшебство. Макбет Богачева не нуждается ни в сочувствии, ни в подпорках для совести, он прямо и открыто смотрит людям в глаза, как это ни странно для такого негодяя. И этот человек в финальной сцене спектакля вызывает не просто сочувствие – сострадание. Разумеется, путь его безнравственен. Но тем интереснее следить за метаморфозами героя. Героя будто бы и трагического. Презирающего смерть. Отвергающего страх. Отторгнутого людьми и природою...



Темур Чхеидзе не позволяет мне поплакать над судьбою обманутого тана – гибель Макбета вовсе не величественна. Она решена в фарсовом ключе: поднятая над всеми бутафорская голова поверженного тирана, передача ее мертвой леди – это уход из жизни не воина, не трагического героя, не Богочеловека – паяца, «комедианта, паясничавшего полчаса на сцене». А, следовательно, пафос спектакля, пафос этой кровавой истории связан не с королем Макбетом...

Быть может, леди? Или, вернее, ее дух, тщетно взывающий к королю обернуть время, переиграть прошлое? Пожалуй, нет... Леди Макбет Алисы Фрейндлих – часть больной совести самого героя. Часть, которую он отчуждает, освобождаясь от мучивших недугов... Душа ли его, совесть ли, – но это прошлое, не нужное давно, отброшенное, вызывающее лишь сентиментальное чувство: грустно смотреть на собственный больной дух, что бродит по залам замка... Грустно, не более. Ибо все это лирика. Нет, леди не олицетворяет собою силы... Нет. Нет. Мертвая ли, живая, она – лишь тяжкая ноша, любимый камень на шее...

Мне даже странно, что я, как школьница, долго рассуждаю об идеях и персонажах. На самом же деле форма этого зрелища если не первична, то, во всяком случае, завораживает в первую очередь. Поэзия вымысла связана с нею и ею пропитана. У этого спектакля, как и у его главного героя, прекрасные манеры: внезапные переходы, переливы света, сочетание криков и тишины – спектакль красив без вычурности и поэтичен по-мужски...»

Интересную мысль высказал **Борис Туинцев**: «Шекспир для Чхеидзе отнюдь не современник, а отчасти призрак. Ибо прозрачность современности не помеха, она как раз и высвечивает эту современность особым театральным светом. Режиссер обращается с трагедией свободно, но и сдержанно. Есть еще в спектакле какой-то трепет тайный... «О ужас, ужас» – слова Макдуфа и одновременно лейтмотив трагедии, и это не крик – почти шепот, нечто интимное, едва произнесенное вслух... Чхеидзе постоянно сталкивает видимое

и незримое, чтобы они на какое-то время поменялись местами или вдруг оказались рядом...»

В 1996 году «Макбета» с большим успехом показали на сцене Тбилисского театра им. Ш. Руставели.

«Власть нравственности — безнравственность власти»

Часто Тему́р Чхеидзе обращается к русской классике, и здесь его уникальная способность вникать в психологические нюансы, погружаться в глубины материала, «рассматривать пружинки, колесики и винтики» находит плодотворную почву. В 1999 году Чхеидзе поставил пушкинского «Бориса Годунова», номинированного на соискание премии «Золотой софит», а также – «Золотой маски». Впервые он задумался о постановке пушкинской пьесы еще в 1994 году, но выбрал тогда «Макбета». Из-за опасений: «Может быть, грузинскому режиссеру не следует на русской сцене ставить русские пьесы?» В прессе не раз касались этой щекотливой темы в первые «петербургские» годы режиссера. Тем не менее Чхеидзе работал над «Бесприданницей» Островского, мечтал о постановке «Петербурга» Андрея Белого – своего любимого произведения, считая, что роман очень созвучен времени. И тот, и другой замысел не нашли сценического воплощения.

Вскоре признание публики и высокая оценка критики развеяли сомнения Тему́ра Чхеидзе о правомочности его обращения к русскому материалу – режиссер доказал, что обладает исключительным даром разгадывать шифры Пушкина, Лермонтова, Толстого, Достоевского.

А началось все с Пушкина, которому Аполлон Григорьев дал однажды емкое определение: «Наше все». Тему́р Чхеидзе рискнул предложить новую трактовку «Бориса Годунова». А для этого перемонтировал драму, поменял местами какие-то сцены. «Несколько



эпизодов подряд в Москве, потом мы надолго оставляем Бориса и бояр – и следим за Самозванцем. Мы перекидываем действие постоянно туда и обратно: Самозванец – Борис – Самозванец – Борис. Чтобы не выпускать из поля внимания ни того, ни другого надолго. И потом, это создает необходимое драматическое напряжение». Режиссер отрицал, что народ – главное действующее лицо пьесы. Для Чхеидзе «Борис Годунов» – трагедия совести. «Что стубило Бориса? Это прежде всего его собственные муки совести, что отличает его от многих тиранов», – размышлял Чхеидзе.

Марина Дмитриевская увидела в «Годунове» на сцене БДТ «звучащую фреску», Леонид Попов – притчу, подобную шекспировской трагедии (кто-то даже назвал спектакль «скорбной притчей о власти и совести»). Для Лилии Шитенбург «Борис Годунов» – спектакль «выстраданный, продуманный, недооцененный (один из лучших в карьере режиссера). «Не род, а ум поставлю в воеводы», сказано в трагедии Пушкина. Так Чхеидзе и поставил».

В «трагедии совести» Темур Чхеидзе сосредоточил внимание не на монументальных исторических коллизиях времени как таковых, а на внутреннем противостоянии Бориса Годунова и Самозванца, проблеме «власть нравственности, безнравственность власти», глубинном конфликте персонажей.

Леонид Попов: «У Чхеидзе царь Борис – такая же условная фигура, как король Лир. Режиссеру не важны ни исследования Карамзина, ни новейшие трактовки – оттого и возможно допущение невинности Годунова, что он страдает не за конкретную вину (и тогда бы трагедия его стала мельче, превратившись в заурядную драму уголовно недоказуемого и ненаказуемого преступления). Вина Годунова – это его беда, вечная беда правителя, для которого нет удобных условий правления, – всегда неблагодарные подданные, всегда распри советников, всегда скверная доставшаяся страна. А выбора нет: приходится иметь дело с этими». Рецензент отмечает энергию спектакля, точную графику мизансцен, выверенный ритм партитуры, точность мысли.

Основные роли режиссер доверил сильным актерам – Валерию Ивченко (Борис), Валерию Дегтярю (Самозванец), Кириллу Лаврову (Пимен).

«Жизнь человеческого духа»

В 2003 году Чхеидзе поставил лермонтовский «Маскарад», осуществив своим аналитическим «скальпелем» глубокий, но очень тонкий «надрез». Попаданием в десятку стало приглашение на роль Арбенина точного, обладающего редким сценическим обаянием актера Андрея Толубеева. Он создал образ, который полностью соответствует характеристике Лермонтова: «Я рожден / С душой кипучею, как лава, / Покуда не растопится, тверда / Она как камень». Эта кипучая лава изливается в зрительный зал, больно обжигая души. Публике открываются бездны, темные глубины Арбенина – человека умнейшего и благороднейшего, но эгоцентричного и способного под влиянием разрушительной энергии совершить непоправимое. «Широк человек, слишком даже широк, я бы сузил...»

«Видите, у меня свеча церковная горит на столе – я свечу эту держу специально для «Маскарада»: после каждого спектакля час-полтора прихожу в себя, – рассказывал **Андрей Толубеев**. – Такое впечатление, что все во мне противится этой роли. Но поймите: я же не купаюсь в арбенинских страстях. Я считаю, что благодаря моей игре люди видят, какое зло приносит подобный эгоизм. Меня некоторые критики поругали за то, что я отношусь к Арбенину как к убийце, к негодяю. Помилуйте, да ведь он шулер, обманщик, отравитель! Моя христианская задача в этом спектакле – не оправдать его! Пусть зрителю не будет его жалко! Пусть зритель воспримет сумасшествие Арбенина, как Божье воздаяние, и одновременно – как Божью милость к этому человеку... Психологически показать все это очень сложно...».



О работе с Андреем Толубеевым над ролью Арбенина Темур Чхеидзе вспоминал: «Особая статья – наша с Толубеевым работа над «Маскарадом». Как и к каждому спектаклю, моему и не моему, к «Маскараду» может быть двойное отношение. Знаю я и то, что многие не приняли Толубеева: «Это не Арбенин!» (будто Арбенин был их двоюродным братом). Но то, что делал Андрияша от начала до конца, – это Я так хотел. Если есть к этой работе претензии – они все ко мне: я знал, кого брал и во имя чего. Я знал, почему именно такой феномен – Арбенин. И не было мгновения, чтобы он не понимал, чего я хочу. На «Маскараде» я заметил, что он не просто слушает, а заглядывает за слова. Я никогда не показываю артистам, не играю за них, а просто рассказываю что-то, ставя себя на место актера, и не дай Бог, чтобы они играли так, как я. Не могу объяснить, как он смотрел во время этих репетиций – не слушая, а проникая куда-то...

– Андрей, попробуй эту фразу связать с тем, что через четыре строчки.

– А... понятно...

Не смотрит, повторяет слова, а потом:

– Как, как? Расскажите еще раз...

И тут он уже цеплялся не за слова, а за меня. А я шел через него, ради него, во имя него... Это была такая прелесть! Как в любви...»

Мы отмечаем, как меняется Арбенин от картины к картине. Сначала это легкий, уверенный в себе, остроумный, ироничный человек. Эту уверенность дает ему счастливая любовь, вновь обретенная способность чувствовать. И вот – резкий поворот. Что-то щелкнуло в голове у Арбенина, когда он увидел в руках Звездича знакомый браслет. «Да нет, не может быть!» – Евгений–Толубеев потрясен. Но тут же: «Не помню...» – и Арбенин словно отмахивается от внутренних демонов, уже начавших атаковать его сознание. Не так-то просто одолеть зло, когда оно принимает столь изощренные формы. Когда Аннушка уже разлила масло... Все решает Фатум? В спектакле он является в образе незнакомца в красно-черной гамме. На нем все «демонические» аксессуары: маска, красный цилиндр, черный плащ,

подобный крыльям хищной птицы... После рокового предсказания в коротком разговоре-пикировке с Арбениным Маска почти постоянно присутствует на сцене – во время диалогов Арбенина со Звездичем, Ниной, Казариным. Незнакомец танцует с Ниной перед ее гибелью. И он своей злой волей словно направляет к жене безумного Евгения с отравленным мороженым. И все-таки на спектакле Чхеидзе не возникает ощущения, что героя губит лишь роковое стечение обстоятельств. Проблема в нем самом, в его уязвимой природе, в которой происходит катастрофический слом... «Постройка шаткая возведена тоской / И болью, – высится, бесслезная громада» (А. Кушнер).

Спектакль существует как единое живое пространство, синтезирующее ритмы, звуки, богатую музыкальную палитру (композитор Александр Кнайфель, использованы фрагменты «Вальса-фантазии» Глинки), пластическое решение, художественное оформление (за создание сценографии и костюмов к спектаклю «Маскарад» Юрий Гегешидзе был отмечен премией «Золотой софит» в номинации «Лучшая работа художника»). Мощные колонны как часть сценографии – это не только условно обозначенное место, где обитает зная, где проходят бесконечные балы-маскарады. В эпизоде отравления Нины на сцене остается только одна «колонна» – красный столб, увенчанный куполом. Представляется, что он выражает крайне воспаленное, словно прошитое болью, сознание Арбенина. После того, как Нина принимает яд, вместо «пульсирующего» столба появляется inferнальный образ, вертикаль смерти в серо-голубой гамме. Как верно отмечает **Нателла Лордкипанидзе**, «спектакли Темура Чхеидзе воздействуют не только словом, разгадкой общего смысла. Звук, движение, соразмерность пауз и действия, одушевленное пространство в той же мере служат общему впечатлению, способны усилить и предвосхитить его».

С Арбениным–Толубеевым происходят необратимые метаморфозы. От былой легкости и уверенности в себе не остается и следа. Евгений мечется, ему мерещатся «повсюду зло – везде обман». В ми-



зансценах подчеркивается пагубная роль окружения, по сути, подтолкнувшего его к решению убить Нину. Когда Арбенин становится свидетелем последнего разговора жены со Звездичем, «светская чернь» со всех сторон сходит к нему, словно прессуя, оказывая психологическое давление. «Намеки колкие со всех сторон / Преследуют меня... я жалок им, смешон!» – говорит жертва своей мнительности Евгений. Во время этого монолога Арбенина Нина – на сцене. С полуулыбкой она любит браслетом, возвращенным ей только что Звездичем. Нина почти спокойна (именно почти – вопреки дурным предчувствиям!) – браслет, из-за утраты которого так разгневался муж, опять у нее! Возможно, теперь в их семью вернутся мир и взаимопонимание. И ангел Нина в полном неведении, что именно в эти мгновения Арбенин замысливает ее убийство. Присутствие Нины в этой сцене обостряет драматизм происходящего.

Сцена на балу. В кульминационный момент (Нина принимает яд) вальс звучит отдельно от хореографических па – танцующие двигаются в полной тишине, и это усиливает напряженность, предощущение надвигающейся катастрофы. Метафизическое пространство дисгармонизировано, разлажено – оно отражает, в первую очередь, взвинченное состояние решившегося на убийство Арбенина и тревожность Нины. В какой-то момент Евгений–Толубеев словно оглушен – перестает слышать, воспринимать реалии. Когда бесконечно долго – целую вечность! – несет Нине мороженое с ядом.

Нежная Александра Куликова лирична и трагична в роли Нины. Ее любовь к Арбенину – зрелое, глубокое чувство. Эти двое, как пишут в романтической литературе, созданы друг для друга. Тем не менее, страшнее случившееся. Когда Арбенин признается жене, что отравил ее, она сначала не может в это поверить и нежно обнимает его со словами «Невозможно!» – любящей и доверчивой Нине и в самом деле невозможно принять то, что Арбенин способен так поступить – ведь Евгений всегда был для нее воплощением добра и благородства!

После того, как Нина приняла яд из его рук, Евгений почти с

улыбкой облегчения произносит: «Все!». Тут же, в одно мгновение осознав весь ужас и непоправимость случившегося, переспрашивает сам себя: «Все?!» И падает без чувств.

Но вот обман раскрыт, Арбенин узнает о невинности Нины. «Я задущу вас, палачи!» – тихо, придушенным голосом «кричит» Евгений. Впечатляют звуки стеклянных осколков, словно от расколотого зеркала – разбито, треснуло сознание Арбенина. В финале какие-то странные, потусторонние фигуры в белом исполняют танец смерти – это медленное, однообразное кружение сущностей из параллельного мира (порождение больного воображения Евгения). Арбенин зовет с собой своих врагов – Маску и Звездича: «Туда!». «Здесь посмотрите!» – настаивает Евгений, указывая им путь к воротам смерти – к тому, что для несчастного убийцы уже открылось за пределами жизни. Угасает разум Арбенина, и к нему тянется «оттуда» рука Нины... «...во всем твоя одна, твоя вина», – сказал поэт. И Евгений несет свой крест до конца.

Евгения Тропп: «В новом спектакле БДТ легко узнаешь авторство Темура Чхеидзе (хотя многое здесь не совсем привычно), но не потому, что в глаза бросаются какие-то внешние приметы постановочного почерка. Явлены характерные признаки этой сильной режиссуры: масштаб крупной театральной формы, изысканность стиля, чувство целого и отточенность деталей, насыщенный психологизм. Интересно и ново в этой работе стремление Чхеидзе сделать не слишком заметным собственное присутствие. Фирменные знаки режиссуры Чхеидзе (например, геометрия мизансценического рисунка, «наплыв» и параллельный монтаж сцен) в «Маскараде» несомненно есть, но эти приемы введены в действие исподволь, не явно. Темуру Чхеидзе поставил спектакль сильный не концепцией, не эффектами, а тем, что называется «жизнью человеческого духа».



«Бог он... Бог!»

Преступление и наказание, грех и покаяние... Грех омертвляет и отчуждает от Бога и от единения в Боге, покаяние, как очищение от греха и духовное перерождение, возвращает в святой союз в Боге. Эта мысль – главная в спектакле-трагедии Темура Чхеидзе, поставленном по пьесе Льва Николаевича Толстого «Власть тьмы» (2006). При том, что тема, затронутая в пьесе, кажется устаревшей, ее проблематика удивительно созвучна дню сегодняшнему. Вот тут и вспоминаются слова Чхеидзе о том, что его спектакли – это нравственные проповеди.

«Актуальным считаю спектакль «Власть тьмы», – говорил режиссер в одном из интервью. – Как-то на гастролях корреспондентка спросила у меня: «Чем современен Толстой?» Я ответил: «Не оскверняйте имя Толстого. Он вечен. При чем тут современность?» После этого она попросила рассказать сюжет... Я удивлен, что в Петербурге на этот спектакль мало приходит зрителей. Но мы все равно стараемся его сохранять, потому что он качественный и потому что это – Толстой. На какие бы гастроли мы его ни брали, везде полный зал... Если театр борется за нравственность, то он имеет право на существование. А следовательно, не имеет значения, современная пьеса идет на его сцене или классическая. Я к любому произведению отношусь, как к современному. Но пока не поставлю себя на место каждого героя и не пойму их изнутри, к работе не приступаю. Я дольше готовлюсь к постановке, чем ставлю».

Чхеидзе ни в чем не стремился сократить расстояние между персонажами, событиями толстовской драмы и современностью, как всегда, строго придерживаясь оригинала. Бесценное свойство таланта режиссера – умение найти ключ к любому автору, раствориться в произведении, уловить и передать его суть, стиль. Поэтому Пушкин у Чхеидзе – Пушкин, Достоевский – Достоевский, а Толстой – Толстой. При этом в каждом классике он умеет найти собеседника, то

важное и существенное, что делает его близким и понятным каждому в зрительном зале.

Уже самые первые мгновения спектакля «Власть тьмы» вводят нас в атмосферу «места» и «времени». Деревенские женщины не спеша прядут пряжу и поют народную песню (ее тема становится лейтмотивом спектакля) на фоне деревянного сооружения – грубого сруба, у которого словно «снесло крышу» (художник Эдуард Кочергин). Как и у большинства персонажей спектакля, погрязших в «скверне» (скверна – по В. Далю «все богопротивное»).

В постановке Чхеидзе есть все – и бьющий по нервам натурализм, и высокая народная трагедия, и религиозно-нравственные ценности толстовства. И даже нечто, роднящее Никиту – главного грешника драмы – с персонажами Достоевского. Особенно в финале, когда он выходит на лобное место и кается перед людьми в совершенном преступлении и даже в том, что не совершал. Тем самым очищаясь от этой самой «скверны». «Прости меня, мир православный!» – кается Никита (Дмитрий Быковский, внешне сродни былинному богатырю, относится к своему герою сочувственно, бесстрашно проходя вместе с ним путь греха и покаяния). Сына (блудного сына!) заключает в объятия отец – Аким. Со словами «Бог он... Бог!» В них – надежда на прощение.

Аким – великолепная работа Валерия Ивченко. Актер создает образ в чем-то нелепого, трогательного, душевно тонкого человека. В нем нет ни капли приторного морализаторства, его Акиму веришь: актер играет не святого старца, не юродивого, не мудреца. Это просто человек. Человек Божий. То есть тот, кто посвятил себя Господу, живет по его законам.

Сцена детоубийства требует крепких нервов как от зрителей, так и от участников спектакля. Чхеидзе не щадит – сцена поставлена подробно... страшно. Под волчий вой. Она тем страшнее, чем контрастнее подробности. Потрясает, когда большой, сильный Никита нежно берет в руки свое новорожденное дитя, зачатое в грехе, и он бесконечно счастлив, прижимая к себе беззащитный комочек жиз-



ни... чтобы через несколько минут совершить детоубийство и утонуть в «скверне» – черном омуте зла и отчаяния. Этот контраст позволяет осознать, почувствовать, что изначально человек чист и светел – пока его не поглотит «власть тьмы». Что он может быть счастлив, пока не поддастся корысти. И выбор всегда за самим человеком! Ведь была такая минута, когда Никита мог устоять перед искушением – не прикоснуться к деньгам хозяина, отравленного женой... Не устоял. Кого-ток увяз – всей птичке пропасть. Всегда современно.

Анна Кислова: «Темур Чхеидзе поставил «Власть тьмы». Сейчас, когда, как говорил один герой Достоевского, «все все равно», вдруг появляется спектакль в лучших традициях человечности и совершенно библейский в своей простоте... Темур Чхеидзе поставил как будто космический репортаж о земной жизни людей».

И душа улетает...

История, начавшаяся как смешной водевиль, вдруг обрывается трагедией. Или она просто приснилась одному из персонажей спектакля? Князю? Москалевой? А может быть, это коллективное видение всех героев, впавших волею создателей спектакля в сомнамбулическое состояние? Темур Чхеидзе словно возвращает на сцену унесенных ветром, необратимым потоком времени персонажей Достоевского – дядюшку, Марию Александровну, Зинаиду и иже с ними, чтобы вместе со зрителями на два часа вновь оказаться в необыкновенном доме Москалевой, обставленном в спектакле подлинными предметами минувшей эпохи и буквально пронизанном странно-мерцающими, ирреальными, хрустальными звуками. От чего и возникает ощущение сна-яви – видения, воспоминания. Этот же эффект иллюзорности, призрачности создает необычное пространство спектакля с разноуровневыми площадками, пандусом и занавесями – драпировками из тонкого светлого шелка (художник Эмиль Капелюш).

Какое счастье, что существует запись спектакля «Дядюшкин сон», сохранившая для потомков игру великих, без преувеличения, актеров. Захватывающе интересно наблюдать за подробной, филигранной работой мастеров. Изогранный, изворотливый ум, мещанскую приспособляемость проявляет Москалева Алисы Фрейндлих. Тончайшая, ажурная нюансировка образа восхищает. Наслаждение видеть, как в хитроватых глазах Марьи Александровны, ее мимике и пластике отражаются процессы, происходящие в уме этой незаурядной женщины в зависимости от ситуации. Вот уж поистине «Наполеон в юбке».

А Олег Басилашвили в роли Князя К.? Он вызывает острое страдание в те мгновения, когда с болью в душе осознает бренность бытия, свою дряхлость и беспомощность: все у дядюшки в прошлом, впереди осталось совсем не много. «Читал ли ты мемуары Казановы? – спрашивает он у Мозглякова. – Вот я и забыл, что хотел спросить...» И в глазах читается невыразимая тоска. Вспоминая «приснившееся» предложение руки и сердца, сделанное им Зиночке, князь с горечью говорит: «И все-таки это был очаровательный сон!» Имея в виду свою молодость, прекрасное, беззаботное прошлое. И в финале к князю вдруг приходит отчетливое осознание полнейшего одиночества. «Уведи меня отсюда куда-нибудь! Иначе они меня растерзают!» – говорит он кому-то в ужасе и растерянности. Но рядом никого уже нет.

Да, и Москалевой, и дядюшке есть что вспомнить и о чем сожалеть, что попытаться воскресить, удержать, реконструировать. Остановись, мгновенье! Марья Александровна пережила в прошлом личную трагедию, подобную Зининой. В финальном, таком пронзительном монологе циничная Москалева неожиданно открывается дочери: «Думаешь, у меня не было возвышенных идеалов? Я тоже любила и, может быть, сильнее, чем ты!» И в эту минуту мы верим этой немолодой, уставшей, разочарованной женщине, которая, возможно, тоже достойна иной участи, нежели провинциальные интриги и сплетни.



В какой-то момент всегдашнее самообладание изменяет Москалевой, она перестает контролировать ситуацию и в тоне «Наполеона в юбке» даже появляются истерические нотки Катерины Ивановны. Происходит публичный скандал – как в романе «Преступление и наказание». «Как нас тут бесчестят!» – мечется Москалева, для которой в создавшемся положении важнее всего сохранить лицо. И в этой метаморфозе Алиса Фрейдлих идеально точна, безусловно профессиональна.

В итоге Чхеидзе поставил спектакль о несбывшихся мечтах, рухнувших надеждах, тщете человеческих усилий быть счастливым. Не удалась жизнь старшего поколения – глубоко несчастны и молодые. Как обычно у Чхеидзе, все жертвы, все страдают. Судьба Зины в спектакле (Полина Толстун) – воплощение всего самого горького, что может случиться в жизни молодой девушки. Актриса отчаянно ведет свою линию – истинно персонаж Достоевского! Восхищает романс А. Кнайфеля на стихи «Сказки о медведихе» Александра Пушкина, который артистично, изящно исполняет Зинаида – Полина Толстун в сцене «обольщения» князя. Звучит трагично, и очень современно. Это тот случай, когда высокое кажется легким, пронзительным и понятным. Тянется мостик от пушкинских времен ко дню сегодняшнему. Авангард плюс классика. И вечная тема сострадания – ведь в сказке повествуется не только о горькой судьбе медведихи и ее медвежат, но и о том, как лесное зверье отозвалось на случившееся! И как эта боль созвучна тому, что чувствует в эти минуты одинокая и несчастная Зина, оказавшаяся в плену материнских интриг... И где ей искать спасения! Стоит ли удивляться, что такое исполнение романа взволновало князя до глубины души?

Герои существуют в ауре разнообразных звуков: колокольчиков, заводных механизмов и т.д. Бой часов оповещает о скорой кончине молодого уездного учителя, влюбленного в Зину. В спектакле вновь используется прием «запараллеливания» линий. Зине передают от умирающего письмо, она его читает, а в это время идет кульминационная сцена, когда дядюшка рассказывает гостям об «очарователь-

ном сне», и хрупкие надежды Москалевой на брак дочери с богатым князем разлетаются в пух и прах.

Свой мелкий интерес при этом блюдет ничтожный Мозгляков (Кирилл Жандаров), жестко контролирующий князя – крепко держит его за руку. Чтобы, не дай Бог, не передумал и не женился на Зине... Еще пример параллельного монтажа: учитель умирает, обезумевшая мать кричит: «За что?!» И тут же Мозгляков уговаривает убитую горем Зину выйти на него замуж.

Финал – апофеоз тщеты и бренности человеческих устремлений и надежд. Появляется князь с уплывающими воспоминаниями. Ему видится матушка в голубом платье, васильковое поле. «Где то утро? Где то солнце?» – вопрошает он. А в глубине сцены кружится Зиночка, похожая на ожившую фарфоровую статуэтку из старинной шкатулки. Как воплощение недостижимой мечты, ускользающей красоты, самой жизни. Драпировки из тонкого шелка падают. Будто душа улетает. Звучат песнопения. Занавес.

В 2009 году за роль Князя К. Олег Басилашвили был награжден национальной театральной премией «Золотая маска» (номинация «лучшая мужская роль»). В 2011-м «Дядюшкин сон» с огромным успехом принял участие в III Тбилисском международном театральном фестивале

«Мы все смертельно ранены»

«Мы все смертельно ранены» – эта фраза из ануевской «Антигоны» могла бы стать ключевой для понимания спектаклей Чхеидзе. Мы все смертельно ранены и потому – смертельно одиноки» (Светлана Грачевская). Эта тема раскрывается режиссером и на материале западной классики XX столетия.

«Салемские колдуньи» А. Миллера (1991) – вторая работа Чхеидзе в БДТ. Спектакль был принят не так безоговорочно, как «Коварство и любовь», а кто-то даже посчитал его неудачей режиссера.



«Но стоило вскоре после премьеры снять ее с репертуара, как она превратилась в миф, так что и сегодня найдется немало желающих признать ее выдающейся», – считает **Дмитрий Ренанский**.

По мнению **Н. Казьминой**, «именно после «Салемских колдуний» стало очевидно, что появление Т. Чхеидзе в БДТ не эпизодично, что эта театральная крепость сдалась на милость победителя. Т. Чхеидзе пришелся ко двору, и это уже можно не обсуждать. Игра актеров в его спектаклях снова обрела черты ансамблевости, так поражавшей в лучших работах Товстоногова. Естественным образом здесь проявилась одна из самых сильных сторон режиссуры Т. Чхеидзе – растворенность в актерах, тонкое, интеллигентное умение, расставив фигуры по местам и заведя механизм всей конструкции, на цыпочках уйти за кулисы. Обманное ощущение, что жизнь человеческого духа на сцене спонтанна и неостановима, что «бог из машины» не приложил к ней руки. Простая сложность, или сложная простота, в основе которой – режиссерское хитроумие. В растворенности Т. Чхеидзе нет ничего от вялости и неопределенности решений иных мягкотелых режиссеров... (Его) режиссерская манера никогда не была скандальна, нарочито броска, вызывающа. Может быть, поэтому ему в этой жизни досталось меньше комплиментов, чем другим. Он никогда не шел на абордаж зала, на вызов театральным небесам. Всю жизнь он портил себе глаза на бисерном шитье, каллиграфическом рисунке. Колол себе пальцы, выплетая психологические кружева. В бурном море социальных и политических катаклизмов его любопытство было прежде всего приковано к человеческому, личностному естеству, которое до неузнаваемости меняется (или не меняется), искажается (или не побеждается) жизнью вокруг нас. Его спектакль о трагических, исторических и во многом символических событиях оказался на удивление тих. И невероятно печален».

Многие увидели в этой работе Чхеидзе переключки с современностью. **Леонид Попов** отметил приближенность «Колдуний» к сегодняшнему ощущению зрителей. Однако, возвращая авторский

текст (раньше пьесу ставили в отредактированном виде), режиссер уводит спектакль от прозрачных политических намеков. Как отмечает рецензент, «Андрей Толубеев, Елена Попова, Валерий Ивченко, Ольга Волкова, Лидия Макарова, Геннадий Богачев, Николай Трофимов и другие сделали историю салеменной «охоты на ведьм» психологически насыщенной, глубокой прежде всего в плане человеческих взаимоотношений».

Для **Ольги Мартыненко** в спектаклях Чхеидзе важнее то, что «образ времени и мира он не подгоняет под нас – напротив, убеждает, что мы, так занятые собой, лишь часть всего человечества, мы не одни на земле, страдания, предательство, боль и любовь уже пережиты в веках, все уже было. И что самое любопытное – будет, добавляет режиссер. Не только мы судим историю – история судит нас».

Наталья Казьмина назвала «Салемские колдуньи» спектаклем-предвидением. «Режиссер именно и главным образом сентиментален, если так можно сказать о человеке, который делает страшные выводы о мире. Он не выкрикивает лозунгов, не зовет к сопротивлению, а сокрушается по поводу болезни, которая на глазах разъедает этот мир метастазами».

При этом сам Чхеидзе утверждает, что никогда не был диссидентом, но все понимал и раньше. «Кто знает, почему человечество периодически сходит с ума, но я абсолютно уверен, что циклы безумия зарождаются не только здесь, на Земле, но идут откуда-то сверху, из космоса. Наверное, не осталось ни одной нации, большой или малой, которая не прошла бы через это, будь то фашизм, крестовые походы, инквизиция или французская революция, когда 600 тысячам беременных женщин вспороли животы, потому что младенцы были зачаты до революционных событий. Время от времени черни, толпе начинает казаться, что кто-то виноват, кому-то надо мстить. И всегда это кому-то на руку» (**О. Мартыненко**). Как поразительно современно звучат слова Чхеидзе, произнесенные им тридцать лет назад.



КАЛЛИГРАФ ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО ТЕАТРА

По мнению **Галины Коваленко**, «спектакль Т. Чхеидзе «Салемские колдуньи» А. Миллера не был оценен по достоинству критикой. А между тем, режиссер вскрыл все уровни пьесы – от исторического («охота на ведьм»), трагического периода эпохи маккартизма конца 40?х – начала 50?х годов в США, сравниваемого с охотой на ведьм, и до периода начала распада СССР. Спектакль был остро дискуссионный с замечательными актерскими работами. К сожалению, он был быстро снят с репертуара».

Через год на сцене БДТ появился еще один американский шедевр – пьеса «Любовь под вязами» Юджина О'Нила (1992, спектакль шел под названием «Под вязами»). Про мощь поколения отцов и бессилие детей. Главную роль в спектакле сыграл Кирилл Лавров.

Елена Губайдулина: «Из названия знаменитой пьесы Юджина О'Нила выпало слово «любовь». Злоба жизни, мстительность, вытесняющие светлые чувства, движут героями спектакля петербургского Большого драматического театра имени Г.А. Товстоногова «Под вязами» в постановке Т. Чхеидзе. Величественная природа, окружающая ферму Кэботов, еще приковывает взгляды, но красота уже отравлена духом разрушения. Долгий неподвижный начальный кадр задаст статику всей постановке. Нарочитая традиционность режиссерских приемов, симметрия мизансцен и сценографического решения: слева – кухня, справа – спальня (художник – Г. Алексис-Месхишвили), отчетливая доходчивость символов (белое и черное платья Абби, комната покойной матери Эбина, поднимающаяся из люка словно могильный холм), сокращение пьесы на целую треть, почти однозначная четкость образов подчеркнут прямолинейность и чудовищность рассказываемой истории. «Под вязами» – спектакль о существовании в преддверии конца, о распаде основ, незыблемость которых казалась вечной».

Ирина Цимбал: «Тему Чхеидзе принципиально верит в спасаемость нашего, кажется, неспасаемого мира; если не мира, то хотя бы одной человеческой души. Формулы-заклинания «Красота спасет мир», или «Бог есть любовь», давно ставшие риторическими, он пе-

реводит на язык живой театральной поэзии. Поэтичность спектакля не столько в ритмах, рифмах, композиции – она в умении возвысить превратности земной жизни до «общения души и вечности», иначе говоря, в безграничных возможностях реализации души. Отказавшись от экспозиции, режиссер решительно пошел на демифологизацию первооснов пьесы, миновав ее фольклорно-библейские истоки. И без того лаконичная интрига стала притчево прозрачна. Спектакль обрел легкое дыхание».

В 1997 году у режиссера появилась потребность в ностальгическом высказывании. Чхеидзе вдруг обратился к своим корням – поставил спектакль «Солнечная ночь» по роману Нодара Думбадзе. «Я просто хотел рассказать о том, что в нашей молодости было еще тяжелее, чем сейчас. Однако же мы никогда не отчаивались, не унывали, старались остаться хоть чуточку добрее. Кому-то это удалось, кому-то нет. А еще хотелось сказать вот о чем: никакая ситуация, тем более никакая система не оправдывает подлости. Если внешняя ситуация сложная, мы в отношении себя тем более должны быть начеку. Хотелось поставить спектакль именно об этом. Об элементарном. Напомнить людям, что улыбка может иногда спасти человека...» Очередная нравственная проповедь Чхеидзе в сложные времена...

Чеховская интонация

Критики часто отмечают в чхеидзевских постановках чеховскую интонацию. В 1993-м в репертуар театра был включен спектакль «Призраки» по пьесе Эдуардо Де Филиппо. Критик **Майя Фолкинштейн** назвала его удивительно умным, тонким.

«Главную роль Паскуале Лойяконе исполнил Владислав Стржельчик. Артист играет легко, но при этом временами пронзительно, так, словно хочет сказать о чем-то сокровенном. Во всем, что делает Стржельчик на сцене, слышится ностальгия по уходящему миру



иных ценностей. И во многом благодаря этому комедия Де Филиппо обрела на сцене БДТ высокий, «чеховский» смысл. Ведь если опустить все забавные перипетии сюжета, то получится рассказ об одиноких людях, чьи души бродят в поисках друг друга... Кажется, что в словах Паскуале, обращенных к Марии, есть что-то чеховское: «Душа твоя, как дорогой рояль, который заперт, и ключ...» Иногда в конце длинного коридора, в котором происходит действие спектакля (художник Г. Алекси-Месхишвили), вспыхивает яркий свет, и появляется надежда на то, что одинокие души обретут друг друга, и ключ к дорогому роялю будет подобран».

Критики заговорили о чеховской теме и в связи со спектаклем Чхеидзе «Дом, где разбиваются сердца» Б. Шоу (2002), в котором режиссер нашел компромисс между эсхатологией британского драматурга и гуманизмом русского писателя. И тут уместно привести мысль **Владислава Иванова** о том, что мотивы русской классики ощущаются у Темура Чхеидзе исподволь в большом и в малом. «Софокл и Шекспир явлены как бы с учетом Толстого и Достоевского, в свете их духовного опыта».

Софья Гольдберг: «Темуру Чхеидзе удалось создать тонкую, местами утонченную и в то же время эпохальную постановку пьесы английского драматурга, в которой изломы судеб и разноречивых характеров стягиваются в единый историософский узел апокалиптических предчувствий Шоу. Он передал то главное, что замыслил Шоу, – ощущение неизбежно надвигающейся катастрофы. За каждой напряженной мизансценой, за нестихающей милой болтовней в гостинице стоит эсхатология заката Европы. Чхеидзе взял высокую и тревожную ноту, на которой звучит пьеса Шоу. К финалу спектакля становится ясно, что, коли конец, то не так уж и важно: продан дом, где разбиваются сердца, или разрушен бомбой, взорвавшейся в его саду, пусть и не вишневым».

Николай Песочинский: «Бернард Шоу определил жанр своей пьесы как «фантазию в русском стиле на английские темы». Он имел в виду Чехова. В режиссуре Темура Чхеидзе чеховские мотивы уси-

лены. Как будто абсурдная ситуация с вишневым садом протянулась до Первой мировой войны, а персонажи все те же, и решения никакого так и не найдено. Шоу высмеивал Дом капитана Шотовера (то есть аллегорическое изображение современной ему Британии) за неестественный уклад жизни, за безответственный радикализм и тягу к разрушению традиций. Сегодня режиссер предлагает нам мрачно усмеяться: наивные персонажи начала XX века заигрались в прогресс и политику.

Интонация пьесы Шоу в БДТ изменена. Среда действия – «культурная праздная Европа перед войной» – воспринималась английским автором в первой четверти XX века исключительно саркастически. Теперь, еще через три четверти века, на тот изящный светский декаданс мы смотрим не без юмора, но прежде всего – элегически. Давно погибший мир не может вызвать злости. Чхеидзе сокрушается о мире, еще не знавшем подлинных катастроф, бездумно приближавшем их, заигравшемся и погибшем. Звук лопнувшей струны превратился в гул бомбардировщика. Режиссера-философа и поэта Чхеидзе, в отличие от социального сатирика Б. Шоу, занимает тема фатальной незащищенности людей перед историческим временем. Правда, предощущение катастрофы вплетается в беспечные модернистские игры и болтовню героев спектакля лишь в последней трети действия. Элегической прелюдии первых двух актов не хватает внутреннего драматизма или, может быть, скрытой нервной напряженности. Режиссер, вслед за Треплевым, показывает жизни, которые, «свершив печальный круг, угасли», и должен, как и чеховский герой, услышать упрек: «В вашей пьесе трудно играть. В ней нет живых лиц... В вашей пьесе мало действия».

Анна Образцова: «Режиссер Т. Чхеидзе и художник Г. Алексимешишвили предложили собственную интерпретацию пьесы, с чем можно либо согласиться, либо поспорить. Дом, выстроенный капитаном Шотовером для дочерей, не похож на сцене на корабль с пьяным шкипером, который летит на скалы и вот-вот может разбиться вдребезги. Скорее, он напоминает хрупкую стеклянную оран-



жерею, где произрастают экзотические цветы. Еще мгновение – и нежное стеклянное сооружение взлетит на воздух, рассыпавшись на мелкие осколки! Только в руках у некоторых персонажей останутся игрушечные кораблики с белыми парусами. Кораблики-игрушки, хрупкие предметы, окружающие героев, которые так легко разбить. Возможно ли такое истолкование драмы Шоу о разбитых сердцах, написанной под влиянием «Вишневого сада» Чехова? Спектакль Чхеидзе показывает, что возможно. Игра преобладает над жизнью. Опустошенные души героев – результат затейливого заигрывания с действительностью».

Наталья Казьмина: «Пьеса Б. Шоу называется фантазией в русском стиле. Чхеидзе так и придумывает ее как чеховскую жизнь, в которой люди болтают о пустяках, пьют чай и смеются, а в это время ломаются их жизни. В. Ивченко – великолепный эксцентрический Шатовер, в которого нельзя не влюбиться. Очень атмосферный спектакль, таких сейчас в Москве нет».

Судьбы мира

Судьбы мира, фатальная незащищенность людей перед историческим временем, хрупкие души человеческие – эти темы продолжают волновать Чхеидзе. Он говорит об этом снова и снова, затрагивая жгучие, глобальные проблемы современности.

В 2010 году тбилисцы увидели спектакль БДТ имени Г. Товстоногова «Копенгаген» М. Фрейна, поставленный Чхеидзе в 2004 году и показанный в рамках II Тбилисского международного театрального фестиваля на сцене русского театра имени А.С. Грибоедова. Он собрал огромное число зрителей. Публика получила редкую возможность насладиться одним из лучших образцов русского психологического театра, тончайшей игрой Олега Басилашвили, Марии Лавровой, Валерия Дегтяря, филигранной режиссурой Темура Чхеидзе.

Не случайно он привез в Тбилиси именно «Копенгаген» – Чхеидзе имел возможность отсмотреть видеозаписи спектаклей других участников фестиваля задолго до его открытия и решил, что именно эта строгая, аскетичная постановка, совершенно не похожая на все, что предстояло увидеть тбилисскому зрителю, должна быть представлена на его суд. И оказался прав: на обсуждении итогов фестиваля в Доме актера имени А. Хорава критики, режиссеры отмечали, что «Копенгаген» – возвращение к самой сути театра. «Наш зритель стосковался по серьезной проблематике, высоким человеческим идеалам, – отметил драматург **Гурам Батиашвили**. – В грузинском театре сегодня ощущается кризис идей, все стало слишком облегченным!» Интересно, что спектакль БДТ восторженно приняли и студенты Тбилисского университета театра и кино имени Ш. Руставели – как настоящую театральную школу. Довольно сложная пьеса, изобилующая физическими терминами, построенная на длинных диалогах, была разыграна на одном дыхании, как по нотам. «Талантливый человек самое сложное делает простым и понятным!» – считает актер **Рамаз Иоселиани**, высоко оценивший работу российских коллег.

Зрителей впечатлила не только игра актеров, но и емкая сценография, представляющая собой ядерный реактор. В одной из доминантных сцен перед глазами зрителей вдруг возникает проекция зловещего гриба, так знакомого всем. Как предостережение: расслабляться не стоит, страшная угроза ядерной войны сохраняется. Но не только об этом спектакль Чхеидзе: он об ответственности каждого человека за свои поступки, чувстве вины, осознании роковых, часто непоправимых ошибок.

Вот как откликнулась на спектакль Чхеидзе тбилисский автор **Нина Шадури-Зардалишвили**:

«Эту современную интеллектуальную драму режиссер превратил в психологические разборки больших ученых – нравственно ли то, что они делают. Пьеса основана на историческом факте: в 1941 году, когда Германия оккупировала всю Европу, Гейзенберг, немец,



приезжает в Данию к своему учителю Нильсу Бору, еврею, и они выясняют отношения: имеет ли нравственное право немецкий физик создавать атомную бомбу для Гитлера? Пьеса сложная, и по объему текста, и по научной терминологии, и глубоко спрятанной психологии – диалог учителя и ученика, оказавшихся по разные стороны границы. Спектакль о нравственных принципах жизни, ответственности ученых за свои открытия и глубинных переживаниях, которые спрятаны за математическими формулами. У Чхеидзе свой режиссерский стиль, актеры внешне не изображают чувства, но мы понимаем, как они бурлят внутри героев. На громадной сцене всего три человека, в центре экран-ширма, несколько венских стульев, меняющих мизансцены, и больше ничего, никаких новомодных режиссерских эффектов, минимум действия. Только напряженная внутренняя жизнь героев.

К многословному, умозрительному, сложному для воспроизведения и понимания тексту Чхеидзе подошел с категорической установкой – никакой метафизики, никаких мистических символов и иносказаний. Это спектакль о насущном, жизненно важном для человечества в целом и для каждого человека в отдельности.

«Вопросы, которые ставит эта пьеса, должны волновать нормального человека, – сказал режиссер в беседе с корреспондентом журнала «Русский клуб». – Меня они волнуют, и ничего метафизического в них нет. Идет анализ того, что случилось, со всех сторон. Это бесконечно любопытно. В пьесе стоят вопросы, на которые нет ответа, но человек судорожно их ищет всегда. И у каждого будет свой ответ на вопрос «быть или не быть?» Чхеидзе возвращает первозданный смысл оригинала – «жить или не жить»? А это, как всегда, значит – как жить? Спектакль БДТ оформлен со строгим минимализмом – вращающиеся цилиндрические формы, бегущие облака на заднике. А на экране – классическое $E = mc^2$. И сам спектакль Чхеидзе сродни формуле – элегантность и строгость формы, достоинство и скрытая эмоциональность изложения, и ничего лишнего. Но чтобы разгадать смысл формулы, как известно, над ней надо покорпеть. Как над

текстом «Копенгагена». Ведь физика – это не просто знаки, составленные в формулу. Это сама жизнь, которая и наполняет формулу значением. Трагедии случаются с людьми, а не с формулами.

В пьесе три персонажа – Нильс Бор, его жена Маргрет и Вернер Гейзенберг. Но главным действующим героем все-таки является произнесенное слово. «Сейчас мы все умерли, нас нет», – с этой фразы начинается спектакль. Герои встречаются уже после смерти, и единственное, что у них есть, – чистый разум. Чхеидзе ставит не трагедию, а восприятие трагедии, не проблему, а отношение к проблеме. А тайна остается тайной. Герои собираются в некоем пространстве, чтобы вновь и вновь проиграть сцену той непонятной встречи. История идет по спирали, пополняясь новыми подробностями. «Бор: Ну так, Гейзенберг, зачем же тогда ты приезжал? Гейзенберг: Зачем я приезжал? Бор: Расскажи нам еще раз. Еще один вариант научного труда. И на этот раз мы разберемся в нем. На этот раз мы поймем».

Трижды воспроизводится встреча. Вначале кажется, что Гейзенберг приехал выведать, насколько Бор приблизился к решению проблемы расщепления атома. Потом веришь, что он приезжал за моральной поддержкой, боясь последствий изобретения атомной бомбы и пытаясь убедиться, что изобрести ее невозможно. И наконец, все кончено. Гейзенберг выводит Бора в сад и задает ему свой вопрос: «Имеет ли ученый-ядерщик моральное право работать над практическим применением атомной энергии?» Бор разворачивается и идет в дом. «Гейзенберг хотел попрощаться. Он уезжает». Пришел конец легендарной дружбе Нильса Бора и Вернера Гейзенберга.

Театральные критики уже отметили, что Темура Чхеидзе, как во мхатовской «Антигоне», «показал ситуацию, выход из которой невозможен. Один физик в фашистской Германии задерживает разработку атомного оружия и тем самым ставит свою страну под возможный страшный удар, другой во имя мира эту бомбу разрабатывает и испытывает на живом объекте. Сложность жизни делает по меньшей мере двойственным любой шаг, осуществленный даже с самыми благими намерениями. Но остаться чистым в этой истории



не удалось никому».

Когда в финале спектакля, воодушевленный подсказкой Бора, Гейзенберг порывисто пишет заветную формулу, цифры превращаются в самое страшное для человечества изображение – слышится звук взрыва и на экране возникает атомный гриб. Шоковая пауза, и через мгновение по заднику плывут облачка... Вот она, цена вопроса. И горький итог в словах Бора: «Прежде чем мы успеваем разобраться, что к чему в этой жизни, она подходит к концу. Артисты Олег Басилашвили (Бор), Валерий Дегтярь (Гейзенберг), Мария Лаврова (Маргрет Бор) были закономерно номинированы на высшую театральную премию Санкт-Петербурга «Золотой софит» как лучший актерский ансамбль. Три ярких исполнителя, три солиста сыграли симфонически слаженно роли, каждая из которых автономна, магистральна, но при этом сценически живет только в союзе с двумя остальными. О. Басилашвили поразительно играет масштаб личности – магию своеобразия, блеск разума, остроту чувств. В. Дегтярь, артист эмоциональный и умный, удивляет разнообразием актерских красок в каждой из трех сыгранных версий. М. Лаврова – это страстная и сдержанная, справедливая и пристрастная Маргрет, такая «жена волшебника».

Вера Церетели: «Огромный интерес, как и следовало ожидать, вызвал российский спектакль «Копенгаген», еще бы – санкт-петербургский БДТ им. Г. Товстоногова, а постановка Темура Чхеидзе и сценография Георгия Алекси-Месхишвили – все родные для Тбилиси имена. Плюс любимые актеры – Олег Басилашвили в роли великого датского физика Нильса Бора, Мария Лаврова – супруга Бора, Валерий Дегтярь – немецкий физик Гейзенберг. Спектакль прошел в Грибоедовском театре с переаншлагом, сквозь толпу у входа невозможно было пробраться. А в зале стояла такая звенящая ностальгия... Эту современную интеллектуальную драму режиссер превратил в психологические разборки больших ученых – нравственно ли то, что они делают... Пьеса сложная, и по объему текста, и по научной терминологии, и глубоко спрятанной психологии – диалог учите-

ля и ученика, оказавшихся по разные стороны границы. Спектакль о нравственных принципах жизни, ответственности ученых за свои открытия и глубинных переживаниях, которые спрятаны за математическими формулами. У Чхеидзе свой режиссерский стиль, актеры внешне не изображают чувства, но мы понимаем, как они бурлят внутри героев. На громадной сцене всего три человека, в центре экран-ширма, несколько венских стульев, меняющих мизасцены, и больше ничего, никаких новомодных режиссерских эффектов, минимум действия. Только напряженная внутренняя жизнь героев...»

В 2011 году Чхеидзе обратился к еще одному знаменитому европейскому автору XX столетия – Федерико Гарсиа Лорка, его пьесе «Дом Бернарды Альбы». И в своей трактовке вновь выступил неким адвокатом традиционно отрицательной героини – Бернарды Альбы. Тем более, что ее сыграла прекрасная, умная актриса Марина Игнатова. «Давайте забудем, что Бернарда – отрицательный персонаж, и попытаемся воспринять эту историю с чистого листа», – предложил режиссер. Спектакль вызвал полемику.

Анна Соколова: «Спектакль Чхеидзе – это драма, стоящая на грани с трагедией. Драма, за которой мы не просто наблюдаем, но оказываемся помещенными как будто внутрь нее. Чернота, пустота, отсутствие ярких красок, звуков, захватывающих событий, интересных личностей героев помещает зрителей спектакля в вакуум, похожий на дом Бернарды Альбы, и мы испытываем ощущения, подобные чувствам дочерей Альбы, и тоскуем по воздуху и солнечному свету».

Елена Горфункель: «Женщины то и дело говорят о жаре, но ее на сцене нет, и в декорациях Алекси-Месхишвили быть не может – только сумрак, геометрически правильные очертания всех деталей декорации – лестницы, прохода с перилами вдоль задника, пяти стульев и одного кресла. Зной, жара – это бесконечное лето женских желаний, подавленные страсти, смятение и зависимость. Взгляд режиссера полон сострадания. Женский мир иной, чем мужской, и его законы более жестоки».

Надежда Таршис: «Разочарованы те, кто хотел испанских стра-



стей и тщетного зова плоти (плохо сочетающиеся, кстати сказать, вещи). Чхеидзе с актерами имеют смелость вычерчивать свои глубоко драматичные философы. В Шиллере это была тема личности и власти, души и социума. Здесь, в Лорке, уже не до подобных контраверз. Речь идет не о чем ином, как о нехватке воздуха. На мой взгляд, куда уж актуальнее. И ведь это Лорка, его уровень поэтического обобщения. Спектакль выстроен великолепно, как хорошие стихи. Конечно, все персонажи занимают свои особенные места, ведь это клавиатура трагедии, им не нужно мелочиться и рвать страсти в клочья».

Последний поклон в БДТ

Спектаклем «Метод Гронхольма» испанского драматурга Жорди Гальсерана Чхеидзе попрощался с петербургской публикой в 2013 году. «Происходит то, о чем я и подозревал в самом начале: пьеса с каждой новой репетицией становится все сложнее и интереснее. Это очень хороший материал для психологического театра. Я давно не встречал современную пьесу, над которой так интересно работать. Мы замечательно репетируем, ищем истоки настроений, мыслей и поступков. Насколько верны наши догадки – покажет время», – говорил режиссер в период работы над «Методом».

«Спектакль в жанре психологической школы. Собеседование на должность перерастает в напряженную психологическую пытку, моральное раздевание. Не так много спектаклей психологической школы в городе. Чхеидзе – мастер создания напряжения в диалогах».

«Спектакль просто суперский! Актеры играют здорово, интрига сохраняется до самого конца! Очень классная постановка! Чхеидзе, браво!!!» – таковы были зрительские отзывы...

Вскоре, по возвращении на родину, эта пьеса была поставлена Чхеидзе на сцене Тбилисского театра имени К. Марджанишвили –

в принципе режиссер перенес питерский спектакль на тбилисские подмостки.

Инна Безирганова: «Квартет под руководством Темура Чхеидзе – такое впечатление производит спектакль «Метод Гронхольма», что идет на сцене Театра имени К. Марджанишвили. Это первый спектакль, поставленный Чхеидзе после ухода с поста художественного руководителя БДТ имени Товстоногова. Слаженность игры «музыкантов ансамбля», высокий уровень владения каждым актером своим «инструментом» – психофизикой – позволяет сделать такое сравнение. Режиссер тщательно выстраивает взаимоотношения героев драмы, так что значимыми становятся даже такие детали, как оттенок интонации, поворот головы, мимолетный взгляд. Тем более что почти детективный сюжет пьесы Жорди Гальсерана захватывает, увлекает, держит зрителя в напряжении с первой до последней минуты. «Почти детективный» – потому что здесь никого не грабят и не убивают... Но напряжение интриги, неожиданные сюжетные повороты и разоблачения присущи именно этому жанру. Некоторые считают пьесу психологическим детективом, а кто-то остроумно называет ее триллером из офисной жизни. Ведь действие пьесы разворачивается в некоем крупном холдинге, где проходит очередной тур по отбору кандидата на солидную руководящую должность. В конкурсе как будто участвуют четверо, однако собеседование превращается в жесткое испытание только для одного из них, поскольку остальные трое (брутальный Карлос – Аполлон Кублашвили, деловая женщина Мерседес – Эка Чхеидзе, типичный экстраверт Энрике – Алеко Махароблишвили) оказываются вовсе не участниками состязания, а психологами, тестирующими единственного претендента по «методу Гронхольма». Зрители вместе с героями попадают в пространство престижного офиса (художник Георгий Алекси-Месхишвили) – в прозрачный пластиковый «футляр» со стандартной мебелью: столом и четырьмя стульями. Есть еще один говорящий элемент сценографии – нависший над сценой странный прибор – как выяснится позже,



аппарат для пристального наблюдения за объектами. За террасой – зеленая листва. Она кажется какой-то неживой, искусственной.

В этом выхолощенном интерьере главный герой – его зовут Фернандо (Ника Тавадзе) – проходит через ряд испытаний, не предполагая, что только он, один из четырех, – объект изощренного эксперимента. Не знаем об этом и мы, зрители...»

Трудно говорить о том, что явилось причиной ухода Чхеидзе из БДТ. Наверное, речь должна идти о комплексе причин. От режиссера ждали каких-то глобальных перемен, решительных, принципиально новых творческих шагов, но он не хотел никаких революций – Темура Нодарович всегда был приверженцем эволюционного пути развития и никогда этого не скрывал.

«Настало время, когда нужны резкие перемены, на которые я не то, что не могу – не хочу идти. Не совсем мой разум воспринимает эти будущие перемены, как нужные... То, что многим кажется ретроградством, для меня – принципиально. Это – **сохранять**. Я убежден, пройдет десять лет, и это опять понадобится русскому театру, и не только русскому. Но принципиально придерживаться определенных устоев и определенной театральной философии я могу, когда один, а не когда я в ответе за весь театр... Врагу не пожелаешь приходить в театр после гения. Я знал это заранее. Просто моя связь с этой труппой не позволила мне чисто нравственно развернуться после смерти Кирилла Лаврова и уйти. И я знал, на что иду...»

«Спектакль был великолепным...»

Пришло время поговорить о музыкально-театральном жанре в творчестве Темура Чхеидзе. В 1991 году он впервые поставил оперу, что стало для него приятным открытием. Хотя решиться на это Чхеидзе было не просто – ведь до сих пор у него не было никакого опыта оперных постановок. Почти восемь месяцев художественный руководитель и генеральный директор Мариинского театра, дири-

жер Валерий Гергиев вел с ним переговоры.

«Если бы не Валерий Гергиев, я бы не попал в оперное пространство, – вспоминал режиссер. – Сначала он предложил мне поставить «Войну и мир» Сергея Прокофьева. Я отказался – такой огромной оперы не видел! Сказал, что не смогу это поставить. И тогда возник «Игрок» (и музыка Прокофьева, и Достоевский!). Успех «Игрока» в Мариинке позднее обусловил интерес Ла Скала и Метрополитен-опера. Я был проектом Валерия Гергиева. Так что никакой особой моей заслуги в этом и нет. Конечно, из-за отсутствия опыта я немного побаивался. Но в процессе работы мне очень помогли актеры, с которыми я с удовольствием работал – Владимир Галузин, Сергей Алексашкин, Елена Прокина, Светлана Волкова – весь актерский состав, включая хор. Раньше я думал, что между оперным и драматическим актером должна быть существенная разница. Оказалось, что разница только в том, что добавляется музыка – самое великое, что есть. Музыка, которая одновременно и усложняет, и облегчает, потому что задает темп и характер спектакля. Но я не убежден, что могу ставить оперы другого рода. «Игрок» – все же исключение, это опера, выстроенная по всем законам драматического театра. И здесь невозможно терять текст, ни одной фразы... В отличие от «Дон Карлоса», например. Ну поет человек пятнадцать минут какую-то оперу, и на итальянском еще, и мы все в зале делаем вид, что понимает, о чем он поет. А здесь, в «Игроке», музыка и слово настолько связаны, что невозможно не вскрыть – зачем такая интонация, зачем он это сделал и что перед этим...».

Темур Чхеидзе всегда с подчеркнутым уважением относился к Валерию Гергиеву:

«Несомненно, Гергиев – выдающийся дирижер современности. Это не слова, это реальность. С ним очень интересно работать. Гергиев изнутри вскрывает музыку. Я несколько раз присутствовал на сугубо оркестровых репетициях. Помню, он репетировал «Реквием» Верди – так интересно быть свидетелем рождения музыки! Как он объясняет оркестрантам суть музыки, какие у него



образные видения!

...Периодически он заглядывает на мои репетиции. Вначале мы с ним обговариваем замысел в общих чертах. Я должен знать его тенденцию, куда он будет тянуть. Чтобы не работали, как лебедь, рак и щука. Потом начинается подгонка работ каждого к общему. Он мне говорит: «Нельзя ли это немножечко придвинуть к авансцене? Оркестр здесь громко звучит, технически невозможно это осуществить». Такие вещи, конечно, нужно учитывать, и я перестраиваю мизансцену. Бывает, он мне уступает. Никогда не забуду – я ему очень благодарен за это – когда я ему сказал, что «Игрок» начинается не с музыки, а в полной тишине. Минуты три абсолютной тишины. Вот герой Галузина (Владимир Галузин – исполнитель партии Алексея. – И.Б.) взял книгу, и – пошла музыка. Согласился. «Да, хорошо». Так и сделали. Кончилась первая картина, идет действие в полной тишине, в которой актер поставил стул и разбудил спящего: «Там-ти-рим-тим-там-там». Гергиев: «Пожалуйста, хорошо». Шум стола становится моментом начала музыкальной темы. Так что на такие вещи он идет с удовольствием. Например, во время оркестровой репетиции «Игрока» Гергиев вдруг решил поэкспериментировать, попросив хор развернуться и петь с оркестром вслепую. И получилось».

Успех чхеидзевского «Игрока» был, без преувеличения, триумфальным – спектакль стал обладателем «Золотой маски» (1996) в номинации «лучший оперный спектакль».

Кирилл Шевченко: «5 декабря в музыкальной жизни Петербурга произошло в высшей степени примечательное событие – на мариинской сцене прошла премьера оперы Сергея Прокофьева «Игрок». Скажу сразу: спектакль был великолепным... Да, впервые за долгое время на сцене шел не «концерт в костюмах» и не калейдоскоп «режиссерских находок» порой весьма сомнительного свойства. «Виновником» этого без сомнения стал выдающийся режиссер Темура Чхеидзе. Любопытно, что «Игрок» – это дебютная работа Чхеидзе в оперном театре, но я уверен, что она станет в Мариинке одной

из эталонных постановок Прокофьева на долгие годы – ведь настоящий талант капризам моды не подвержен. «Оказывается, оперному театру нужен режиссер!» – простодушно заметил один из солистов после спектакля. «Оказывается, режиссера у нас давно не было!» – откликнулся другой. Будем надеяться, что столь блестящее начало содружества Темура Чхеидзе с Мариинкой уже в скором времени будет иметь продолжение, и за «Игроком» и «Дон Карлосом» Верди (премьера которого ожидается весной) последуют оперы Моцарта, Пуччини, Сен-Санса.

«История русской музыки не знает более близкого подхода композитора к литературе Достоевского», – писал в свое время русский критик В. Каратыгин. Режиссура Т. Чхеидзе «дышит» Достоевским в каждом такте оперы, воплощая синтез двух великих имен с тем редким совершенством и чувством меры, которые кажутся здесь единственно возможными».

Надежда Маркрян: «Нет ничего удивительного в том, что Чхеидзе пришел в оперный театр. Его драматические постановки – «Обвал», «Хаки Адзба», «Отелло» жили по музыкальным законам, были стройны и певучи, обостренно, содержательно ритмичны. Музыкальность режиссуры стала и чертой его «Игрока». Ритм и пластика мизансцены всегда выявляют здесь темпоритм музыкального фрагмента. Отсюда блестящие, адекватные прокофьевской партитуре ритмические перебивы действия, образующие энергичный и хлесткий сценический рисунок...

Однако едва не самое главное, чего добился Т. Чхеидзе в Мариинском театре, – это устранение самодостаточности пения в оперном спектакле. Впервые столь очевидно вокал оказался подчинен задачам создания цельного актерского образа. Но именно тогда певцы и запели по-настоящему – такого ровно высокого уровня вокала давно не было в спектаклях Мариинки. И никогда, кажется, не было такой естественной вокальной речи. Порой очень сложной. Ведь коль вывихнуты души, то и отклонения от красивого пения оказываются уместны и образны».



Надежда Маркарян выделяет основной мотив спектакля – одиночество. Художник Теймураз Мурванидзе создал на сцене пространство, словно разъединяющее героев. «Эти люди существуют в сказочном богатом малахитовом зале, где благородные темно-зеленые панели образуют стены и потолок, где по-дворцовому нарядны стройные закругленные проемы окон. Вот только стены и потолок сместились и, нарушив архитектурную логику, боком лежат на полу. Пустые глазницы высоких окон, разомкнутых к планшету сцены, становятся низкими щелями-дверьми, и герои, проходя сквозь них, осторожно гибнут, вынужденные принять нелепость правил этой игры. Люди и ходят, и живут – вкривь да вкось... Вывихнутый мир, в котором любовь и деньги стали синонимами. Он неизменен и устойчив, как неизменен и сценографический облик спектакля. Лишь пурпуром зальются те же малахитовые панели, обозначая сердце Рулеттенбурга – игорный зал».

Марина Корнакова: «Игрок» Чхеидзе и Мурванидзе был редким на сегодняшней сцене образцом рукодельного, уникального, нетиражируемого театрального творения. Спектакль, где изначально немислимы были вводы и дубли, источал лишь ему присущую личностную энергию, нес печать индивидуальности всех его создателей. Он завораживал тем особенным «свечением» рукотворной материи, которая и отличает раритет от стереотипной серийной подделки. Именно этот спектакль стал для театра открытием – и прокофьевского «Игрока», и своих уникальных ресурсов, и того, каким бы мог стать для Мариинского театра собственный, органичный именно для него путь развития».

Темур Чхеидзе: «Говорю честно, как на духу: я делал абсолютно драматический спектакль. Это был театр, где поют. В конце концов, опера – это театр, где поют. И сколько бы нас, режиссеров, не обвиняли: «Вот, вы ломаете оперу...», мы этого не делаем, мы создаем театр. Я ставил с ними, как в драматическом театре. А как же. Иначе это – концерт. А если вы хотите театр, то соблюдайте все законы театрального искусства. И мне посчастливилось с моей первой оперной

постановкой: все певцы, занятые в спектакле, владели актерским мастерством. Мне было с ними интересно работать».

Слушая и смотря видеозапись оперы, убеждаешься в справедливости слов Темура Чхеидзе – артисты, занятые в спектакле, безупречны и как вокалисты, и как актеры.

На сцене Мариинки Чхеидзе ставил «Игрока» трижды – в 1990/1991, 1996, 2007 годах. Версия 2007 года, запись которой в 2013 году вышла на лейбле «Мариинский», была удостоена престижной премии в области классической музыки International Classic Music Awards.

После успеха «Игрока» на Темура Чхеидзе буквально посыпались предложения из театров разных стран. Опера Прокофьева в его постановке шла и на сцене Ла Скала, и в Метрополитен-опера. На этих площадках режиссер ставил и другие оперные спектакли.

Темура Чхеидзе: «Любой, хороший или плохой, спектакль, который ставится в Метрополитен-опера, идет всего 12 раз. Если постановка имела успех, то спустя время ты вновь можешь собрать коллектив и сделать приблизительно то же самое, и спектакль снова пройдет 12 раз. Когда я поехал в Метрополитен-опера во второй раз, чтобы возобновить прежнюю постановку, то заметил, что со стороны дисциплины и организации все уже было не так хорошо, как в первый раз. Не знаю, возможно, это было связано со сменой руководства, а может быть, были и другие внутренние причины...

Помню, как в Генуе я ставил «Дон Карлоса». Собрались на первую или вторую репетицию. Репетировали третий акт. Пришел дирижер, оркестр сыграл ровно два такта и остановился. «Холодно!» – пожаловались музыканты и ушли. Появился представитель профсоюза. Были приняты меры, чтобы как следует отопить зал. Оркестр вернулся, отыграл ровно четыре такта и снова остановился. «Жарко!» – заявили музыканты. Я понял: происходит что-то странное. Но что? Вскоре все выяснилось. Вместе с переводчиком ко мне подошел музыкант – первая скрипка и сообщил, что на этой неделе проходят политические выборы. Дело в том, что абсолютное боль-



шинство музыкантов – сторонники одной партии, а директор приверженец другой. «Неужели нельзя было решить все эти проблемы не в ущерб нашей работе?» – возмутился я. Но мне обещали, что все будет хорошо...

Вспоминается еще одна история. Репетировали сцену смерти Родриго в опере «Дон Карлос». Я попросил певца, исполняющего партию Родриго, по окончании его вокальной темы, пока оркестр еще играет, подняться по лестницам декорации и уже «наверху» принять смерть. «Но это вредно для дыхания!» – возразил певец. Я решил, что переводчик неправильно меня перевел и уточнил: «Но ведь это уже после того, как вы завершите свое пение». «Я не успею!» – упрямствовал вокалист. Я ему показал на своем примере, что времени вполне достаточно – четыре акта, и он успеет подняться по лестнице без ущерба для дыхания. Однако певец продолжал стоять на своем: «Это вредно для дыхания!». «Ну, ладно, помирай тут же, на авансцене!» – махнул я рукой, поняв безнадежность ситуации. В США или России «это вредно для дыхания» никто не скажет, с их артистами ты можешь решать самую трудную творческую задачу. Интересно, что в контракте Метрополитен-опера написано, что артист безоговорочно выполняет любое требование режиссера и дирижера. Сначала я удивился этому, а потом подумал: насколько же это принципиально важный момент, если вынесен в самое начало контракта! Значит, до того, как это записали в договор, требования режиссера или дирижера не выполнялись? За границей на любой случай существует профсоюз, и так подумаешь-подумаешь, и соскучишься по родной стране».

В 1992 году Темура Чхеидзе выпустил в Мариинке «Дона Карлоса» Дж. Верди, а в 1998-м – «Летучего голландца» Р. Вагнера, в 1999-м – «Скупого рыцаря» С. Рахманинова и «Моцарта и Сальери» Н. Римского-Корсакова. В «Петербургском театральном журнале» был опубликован обзор оперных постановок Темура Чхеидзе.

Елена Третьякова: «Появился в нынешнем сезоне «Летучий голландец» и подтвердил курс театра на освоение вагнеровского на-

следия. Дело прошлогоднего «Парсифаля» было продолжено, того и гляди театр приступит к «Кольцу Нибелунга» (акт из «Валькирии» уже концертно прозвучал), чем не программа? К тому же приятно сознавать, что мощные творения великого немца по плечу труппе, которая еще пару десятилетий назад и помыслить о таком не могла. И если «Парсифаль» определился прежде всего как музыкальное событие, режиссерски же остался нерешенным, то «Голландец» в постановке Т. Чхеидзе (художник Г. Цыпин) способен на равных конкурировать с многочисленными сценическими версиями оперы, чрезвычайно популярной на Западе.

«Голландец» – спектакль стильный, цельный, лаконичный по образительным средствам (как сценограф Г. Цыпин мыслит жестко, поэтому на подмостках только конструкции кораблей – два скелета из дерева и металла и на последнем плане – диагональный трап, дорога в никуда). Т. Чхеидзе как раз более всего и удаются композиции на максимально очищенном пространстве, когда произвольность мизансцен кажется их незакрепленностью, а, следовательно, концепция – невыявленной. Режиссер не любит навязывать себя, что отнюдь не говорит о его слабости, ему важнее погрузиться самому и погрузить зрителя в художественную ткань эмоционально захватывающего музыкального и театрального действия. А концепцию, как схему этого действия, Т. Чхеидзе позволяет сформулировать тем, у кого имеется такая потребность. Сам же режиссер из существующих на театре знаков препинания избирает многоточие. Вот и в постановке вагнеровского творения определенность решения вполне мнима. Да, Голландец Н. Путилина предстает как романтический герой, разочарованный и скорбящий, закутанный в черный плащ как в кокон печали... Да, Сента, призванная его спасти от мук вечной жизни своей любовью и верностью, погибает и подобно ангелу возносится в облака (на первом спектакле она прозаически вешалась, хотя нам и не демонстрировали это впрямую, давали намеком, тенью, и в подобном конце была своя логика, ибо Сента у Л. Гоголевской получалась обывательски приземленной, сентиментальной



Гретхен), но режиссер так и не счел нужным прояснить – каков результат этой жертвы, обретет ли Голландец желанную смерть или все же любовь женщины не спасает, и ее избранник по-прежнему обречен на вечные скитания? Ответ остается за рамками спектакля, заставляя вновь и вновь мысленно возвращаться к театральной версии Мариинки.

К «Голландцу», как ни странно, программно «подверстывается» премьера показанных в один вечер одноактовок – «Моцарта и Сальери» и «Скупого рыцаря». «Подверстывается» прежде всего по линии Т. Чхеидзе – он единственный за последние два десятка лет удостоился двух премьер в сезон. Случай беспрецедентный! Если учесть, что его сотрудничество с театром началось еще в 1990 году и идет по нарастающей (две редакции «Игрока», «Дон Карлос» в предыдущие годы), и того и гляди театр определится в своих постановочных предпочтениях... Во всяком случае спектакли Т. Чхеидзе хранят черты его почерка и образуют вполне «программную» группу сценических творений.

Последний опус – по операм Римского-Корсакова и Рахманинова можно характеризовать теми же словами, что были адресованы «Голландцу» – цельность, стильность, лаконизм, вписанность концепции в художественную ткань так, что она не «выпирает» острыми углами режиссерского сверхсюжета, подробная психологическая (редкая для оперного театра вообще) проработка интонационной и пластической сфер ролей, высокий уровень постановочной культуры, отточенное чувство такта и вкуса...

В «Моцарте и Сальери» смысл решения – перевод истории взаимоотношений двух музыкантов в коллизию на все времена. На сцене, погруженной во тьму, два кресла, пюпитр и два манекена в напудренных париках и камзолах конца XVIII века (оформление Г. Алекси-Месхишвили). Исполнители – С. Алексашкин (Сальери) и Л. Захожаев (Моцарт) – в смокингах, они выступают как бы и от себя лично, и от имени своих героев. Спектакль балансирует на грани концерта, что становится содержательным ходом, остраива-

ющим конкретные события и обобщающим их одновременно. Черный тюль пересекает пространство, как бы вынося место действия на авансцену, приближая к зрителю. В момент звучания фрагмента из «Реквиема» тюль становится прозрачным, открывая траурную процессию, делая тайное явным... Этот единственный эффектный прием вдвойне эффектен в силу своей единичности, он и становится смысловой и эмоциональной кульминацией спектакля.

В «Скупом рыцаре» – то же самое черное пространство с поблескивающими черным стеклом (или пластиком – дело не в материале) порталами. Завеса, отделявшая прежде мир живых, поднята – чернота кажется бесконечной. В ней, как в волшебной театральной коробке, появятся персонажи в костюмах времен происходящих событий – история Скупого не «остранена» современностью, осталась в эпохе баронов и герцогов в пышных средневековых одеждах. Но и здесь она читается как история на все времена. Ибо, если в опусе по Римскому-Корсакову событиями двигает вечное чувство – зависть, то в спектакле по опере Рахманинова – не столько скупость, которая при всей своей вечности не особенно актуальна, а боль от подавляющей достоинство бедности (великолепно сыгранная В. Луцьюком – Альбером, первая картина), и боль от нелюбви самого близкого человека, отца, для которого весь мир – это деньги и ничего больше. Замечательно решена вторая картина, когда Барон – С. Алексашкин общается со своими богатствами. Традиционных сундуков на сцене нет, только открываются люки, из которых льется манящий золотой свет. Подземелье здесь одновременно и преисподняя с адским пламенем, в котором человеческое сгорает заживо. Сундуки – люки – ад опять же единственный эффектный прием, срабатывающий как кульминация. И больше никаких режиссерских «наворотов», будто и не придумано ничего. Подобная «разреженность» режиссуры для одних есть недостаток фантазии, для других – стопроцентно точное воплощение замысла, которому не нужны подпорки и подробности, чуждо театральное многословие. По сути это очень современный и очень музыкальный тип режиссерского мышления: полное



доверие оркестру, который несет важную содержательную нагрузку (правда, дирижер А. Титов пока еще не нашел необходимого баланса звучности и заглушал певцов), и полное доверие театру, в котором жест, движение, мизансценический прием гораздо выразительнее, когда не тиражирован и выступает как единственно возможный».

Без эротики

В 2004 году Чхеидзе дебютировал в Большом театре. Его оперная постановка «Леди Макбет Мценского уезда» на музыку Дмитрия Шостаковича вызвала споры и разногласные оценки.

Сайт «Московский день»: «Режиссер-постановщик Т. Чхеидзе максимально сблизил оперу Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» и одноименную повесть Лескова. В его интерпретации «Леди Макбет» стала трагедией, случившейся в зажиточной купеческой семье в начале века. В Большом театре впервые поставили «Леди Макбет Мценского уезда» Дмитрия Шостаковича – первоначальную редакцию оперы по повести Лескова, написанную в 1932 году. Она стала поводом для недовольства Сталина, разгромной статьи в «Правде» «Сумбур вместо музыки» и обвинений композитора в «сексуальном натурализме». Задумывая оперу по одноименной повести Лескова, Шостакович сознательно шел на конфликт с общепринятыми оперными нормами. Он внес в высокий классический жанр фрагменты частушек и городских романсов. Событий на сцене происходит не меньше, чем в каком-нибудь криминально-любовном триллере. В Большом театре «Леди Макбет» стала развернутым, эпическим действием. В огромном дворе Измайловых постоянно идет какое-то строительство (сценография Юрия Гегешидзе), спуют рабочие с мешками, что-то прибивают или передвигают. Все мизансцены тщательно продуманы, оправдан каждый поступок героев. Режиссер избегает пошлости и слишком откровенных мизансцен. Даже эпизод ночью».

го свидания Катерины и Сергея можно показывать ученикам младших классов. В тот момент, когда Сергей обнимает Катерину, на сцене появляется ее свекор вместе с работниками. Они начинают бегать по двору с фонарями, обшаривая все темные уголки. И становится ясно, что героиня так громко кричала «Пусти! Не трогай!», что от ее крика проснулся весь дом. А любовники в этот момент прячутся за огромную кровать. Отлично играют свои роли нервная, экзальтированная Татьяна Смирнова (Катерина) и молодой тенор Максим Пастер (Зиновий Борисович)».

«Новая газета»: «Шостакович вольно обошелся с сюжетом Лескова, переработав уголовную бытовую драму из русской жизни в романтизированный сюжет о любящей женщине, которую погубили «власть тьмы», «темное царство» в духе Островского. Оперная Измайлова тянет скорее не на леди Макбет, а на Катерину из «Грозы». Спектакль Чхеидзе окончательно превращает Измайловых в Кабановых: Зиновия Борисовича – в Тихона, свекра – в Кабаниху. Правда, антураж истории вышел не купеческий (без кустодиевских излишеств, которыми вдохновлялся Шостакович). Скорее кулацкий: дом темный – типа амбара, кучи мешков из рогожи, кровать Катерины с пышными подушками, крестьянская миска с деревянной ложкой и грибками, приправленными крысиным ядом. У Шостаковича женская сущность мценской убийцы, которой движет биологическая страсть к любовнику, обрела вдруг новый трагизм. Намек на то, что ни социум, ни общественная мораль не могут контролировать человеческие чувства – неприкосновенную территорию индивидуальности, – стоил «Леди...» жизни на сцене в 1950-х.

В постановке Чхеидзе кровавая леди реабилитирована. Развязка – в духе «Преступления и наказания». Отравив свекра и прикончив мужа подсвечником, Катерина в спектакле Чхеидзе начинает подлинно страдать: навещает погреб, где гниет труп Зиновия Борисовича, просыпается от ночных кошмаров, отбиваясь от призрака свекра Бориса Тимофеевича, мучается муками раскаяния на безлюдной свадьбе (напоминающей скорее тризну). Про ослепляющие разум



страсти речи нет: откровенно сексуальную сцену Чхеидзе уводит за спинку кровати, где Катерина и Сергей прячутся, сидя на корточках. А симфоническая картина страсти тем временем масштабно разворачивается в оркестре.

Чхеидзе неожиданно выстраивает финал купеческой драмы в масштабах античной трагедии, оставляя на сцене статичный, застылый хор каторжников, задающий извечный на Руси вопрос: разве для такой жизни рожден человек?»

Григорий Заславский: «Для Большого и Темура Чхеидзе важнее страхи героев и те самые ужасы, которые описал когда-то Николай Лесков. Прямолинейного бесстыдства Чхеидзе не обещает. Но Темура Нодарович умеет наэлектризовать пространство так, что его героям совершенно необязательно сливаться в экстазе, чтобы изобразить страсть. В одной из самых эротических сцен его спектакля «Коварство и любовь» герои, Фердинанд и Луиза, вообще находились в разных углах немаленькой сцены петербургского БДТ. Впрочем, об эротике позаботился сам композитор, которому в пору написания оперы было всего-то 27 лет, самая пора для художественных хулиганств. В симфоническом антракте «Леди Макбет Мценского уезда» он на все сто использует тромбоны, известные своим особо эротическим не звучанием, но строением. Трубки тромбона, или, как их еще называют, кулисы, свободно скользят по тромбоновым рукам – туда-сюда, туда-сюда, – готовые вырваться за определенные им границы и рассеивая последние сомнения о характере нецеломудренных слов и дел Катерины».

Алла Верди: «Нынешняя премьера «Леди Макбет» в Большом в постановке Темура Чхеидзе – это не только реабилитация оперы Шостаковича (которой реабилитации, кстати сказать, и не требуется), это реанимация главного театра страны, в котором впервые за последнее время можно увидеть однозначно совершенную оперу.

Катерина Львовна Шостаковича – это вовсе не Катерина «Грозы» Островского и не совсем Катерина Лескова, у которого Шостакович заимствует сюжет. Лесков писал свой рассказ (а еще лучше вернуть-

ся к жанровому определению автора – очерк) об уродливом человеке в уродливой среде, писал его о женщине – провинциальной бабе из Мценска, уничтожающей все препятствия на пути к неожиданной любви: свекра, мужа, племянника мужа, соперницу, – с тем же отвращением, с каким писал бы о таракашечке. Эта женщина-таракашечка выставляется на обозрение как существо примечательное, любовь двигает ею как одержимостью, заставляя совершать шекспировские поступки в мире не шекспировского масштаба. Лесковское отвращение к своей героине Шостакович не то что поборол, а просто не испытал. Главное в его опере – сочувствие к Катерине Измайловой, которое он испытывает сам и предлагает испытать зрителю-слушателю. Это сочувствие стало основной темой и музыки, и либретто; очищенная от пары убийств и приправленная высокими оперными мотивами, история Катерины зазвучала совсем по-новому. В провинциальной драме запахло высокой трагедией.

И Чхеидзе решает свою постановку в этом трагическом направлении. Сценография Юрия Гегешидзе – деревянный двор со множеством балкончиков, детская площадка-мечта, где можно лазать, прыгать и скакать до посинения. Деревянный трансформатор с огромной деревянной «жалюзью» на месте задника – нейтральный и страшный, скорее амбар, чем купеческий двор. И все же во всех этих балкончиках – память о Ромео и Джульетте.

Так же, со зрительной памятью о Шекспире, решены костюмы героев, особенно К.Л., которая впервые появляется перед зрителем в ледимакбетовском красном платье. И красная нить – хотя бы платок, хотя бы нижняя юбка – проходит сквозь все ее наряды вплоть до финала (костюмы – прекрасная работа Елены Зайцевой). Чхеидзе как будто отходит в сторону, позволяя музыке звучать, – в его постановке соблюден идеальный баланс между музыкой и театром. Трагедия, как ей положено, рождается из самого духа музыки, где-то нервного, где-то ровного, где-то выдержанного, где-то, напротив, неудержимого. И финальное сумасшествие Катерины, очередная переключка с шекспировским «Макбетом», и ее гибель – все звучит верными, точ-



ными аккордами в общей полифонии.

Чхеидзе сдержан и деликатен. Страсть, о которой он ставит спектакль, – это страсть грубо физическая, любовь, о которой опера, – это любовь молодой неудовлетворенной бабы, в жизни которой наконец появляется мужчина. Как ни крути, центром этой драмы неизбежно оказывается постель, в которой героини проводят большую часть времени. Постель у Чхеидзе скромно засунута в темный уголок авансцены. Она просматривается со всех балкончиков и одновременно затемнена. Создается ощущение, что ее все время наблюдают, только не могут разглядеть. Основное, тем не менее, происходит вне постели, за постелью, в закутке, где работник Сергей соблазняет барыню Катерину и становится для нее «Сережей». Режиссер как будто все время старается прикрыть происходящее, не выпячивать, сладить его углы. С тем же минимализмом решает он одну из главных сцен спектакля – сцену свадебного пира. Там, где по сценарию должна гулять пьяная свадьба, у Чхеидзе нерешительно, практически силой усаживаются за усыпанный розами пустой стол несколько гостей, а хор стоит чуть в отдалении, и, по признанию самого режиссера, будь его воля, он бы и вовсе расстался с хором.

Хора нет в финальной сцене, каторжной. Каторжники на постое с ног до головы укутаны в серое, так что не отличить даже мужчин от женщин; на фоне ледяных просторов, открывающихся за поднятым задником, люди кажутся скорее поющими скалами, чем людьми. Частная история не хочет признавать вмешательства, постоянное присутствие посторонних – самая обременительная для режиссера деталь.

Но лучше всего удалось Чхеидзе справиться с главной проблемой театральных режиссеров, ставящих оперу, – с поющими актерами. В успехе его ходов, впрочем, нет ничего неожиданного – Чхеидзе, ни много ни мало, главный режиссер петербургского БДТ; успешно ставил оперу и на отечественной сцене, и в Metropolitan Opera, и в La Scala. В тонком часовом механизме, который он тщательно отладил и завел на сцене Большого театра, заиграли и оперные артисты. При

том, что ни одному из них не приходится перекрикивать оркестр. В этом – достоинство каждого артиста, и каждого состава, и дирижера, и музыкального руководителя спектакля Золтана Пешко: оркестр, который в этой опере призван играть роль чрезвычайно важную, не проигрывает постановке, но и не подавляет ее. Итог – один из первых за последнее время столь удачных тройственных союзов – режиссуры, музыки, вокала. На этих трех точках «Леди Макбет Мценского уезда» в Большом простоит, судя по всему, очень долго – обыкновенное достижение оперного искусства».

«Куда ж нам плыть?»

Темур Чхеидзе, обладавший особым умением читать Достоевского и видевший в нем, безусловно, своего автора, впечатлил своими версиями трижды: в БДТ имени Товстоногова, в Мариинском театре (о чем мы уже говорили), а также на грузинской сцене – в этом случае задача стояла вдвойне сложная, потому что нужно было прочесть писателя через призму другой культуры (в том числе – театральной), другой язык. Однажды, в 1979 году, Темур Чхеидзе сделал это на материале Толстого – поставил «Власть тьмы» на сцене Театра имени Ш. Руставели. «Во время работы над спектаклем мы с актерами искали не внешние приемы, а общечеловеческие мотивы, одинаково важные и для русских, и для грузин. Если в руках у режиссера хорошая драматургия, он всегда выявит общность различных национальностей и культур», – подчеркивал режиссер. Приблизительно то же самое он говорил в связи с постановкой грузинских авторов на русской сцене.

Позднее, в 1983-м, с группой молодых артистов Чхеидзе поставил лермонтовскую «Княжну Мэри» в Театре имени К. Марджанишвили. Печорина сыграл Рамаз Чхиквишвили. Н. Лордкипанидзе увидела в его персонаже новую интонацию. «В изящном и странном рисунке Р. Чхиквишвили Печорин предстает холодным насмешником,



бестрепетно превращающим чужую судьбу в театр для себя. В нем едкая наблюдательность оборачивается искусством обесценивания, сведения сложного к элементарному, живого к пошлomu. Тема злого ума, так увлекшая Чхеидзе в Яго, неожиданно вернулась в Печорине в новом, не сразу опознаваемом обличье. В интерпретации Чхеидзе лермонтовский герой больше предан злословью, чем самоанализу. Он вообще в себя заглядывать не любит. Этот Печорин вряд ли способен «как безумный» загнать коня и горько плакать, теряя Веру. Душа его мертва. Суровый приговор понятен, однако едва ли вполне справедлив. Но в Грушницком, которого привыкли считать «обезьяной Печорина», Темур Чхеидзе, а вслед за ним и актер Гия Бурджанадзе, находят живую, пылкую душу, хотя и заблудшую, оказавшуюся во власти ложных понятий и обстоятельств». Режиссер вновь предлагает свой, в чем-то неожиданный взгляд на хрестоматийные образы – при этом постоянно держа в поле зрения автора.

Было бы удивительно, если бы Чхеидзе не поставил на грузинской сцене своего любимого Достоевского. В 1997 году он сделал это на материале гениальной повести «Вечный муж», построенной на психологических загадках и алогизмах. В итоге родился шедевр – настоящий театральный хит, очень популярный у публики. Хотя Чхеидзе и считал спектакль одной из лучших своих работ, но столь невероятный успех его удивил. «Это было для меня полной неожиданностью – я не предполагал, что у Достоевского в Тбилиси сейчас может быть зритель. Молодежь повалила... Это выходит за рамки судьбы одного спектакля».

Найти адекватный творческий ответ на вызов Достоевского можно было только в тандеме с актерами высшего пилотажа. В спектакле, построенном на парадоксальных, конфликтных, непримиримых взаимоотношениях «вечного мужа» и «любовника», были заняты Нодар Мглоблишвили (Павел Павлович Трусоцкий) и Михаил Гомиашвили (Алексей Иванович Вельчанинов).

Удары колокола – тема рока! – сопровождают начальный монолог Вельчанинова – Гомиашвили, рассказывающего о том, как в его

жизни внезапно, как чертик из табакерки, выскочил некто Трусоцкий – «шляпа» (такое прозвище дал ему Вельчанинов). Весь спектакль – это напряженные, нервные диалоги вечного «преступника» (Вельчанинов) и перманентной «жертвы» (Трусоцкий), с намеками, умолчаниями, взглядами, выражающими часто больше слов, эмоциональными вспышками, переменной ролей – «жертва» становится «палачом», а «палач» – «жертвой»... Это дуэль между холемым господином Вельчаниновым с неожиданно проснувшимся комплексом вины, время от времени теряющим самообладание от экстремальных отношений со своим соперником, и переменчивым, неуловимым, непостижимым, почти эфемерным Трусоцким с шутовскими замашками и инквизиторской улыбкой. То будто ищущим взаимопонимания с Вельчаниновым, то глумящимся над ним с изощренностью Порфирия Петровича из «Преступления и наказания». И между ними – пугливый «зверек» Лиза (Тамар Мамулашвили), типичный женский/детский образ Федора Михайловича.

Наблюдать за сценическим существованием персонажей Гомиашвили и Мгалоблишвили – наслаждение. Например, в сцене, когда Трусоцкий, посмеиваясь, заставляет Вельчанинова выпить с ним на брудершафт, а затем целует ему руку, не отрывая жгучего, цепкого взгляда от лица своего визави. Эта искусная манипуляция сознанием Вельчанинова совершенно сбивает последнего с толку. И вот «любовник» уже подает «мужу» пальто и даже целует его, выполняя настойчивую просьбу Трусоцкого.

«Алексей Иванович, какими мы друзьями остались!» – говорит Трусоцкий – Нодар Мгалоблишвили Вельчанинову – Михаилу Гомиашвили. Говорит с «нехорошей» полуулыбкой, презрительно измерив его взглядом (слова абсолютно противоречат мимике, всему поведению Трусоцкого). Чем в очередной раз выводит Вельчанинова из равновесия. «Шут он пьяный, и больше ничего!» – с досадой говорит он. Но, скорее, – злой, больной шут, трагический шут с противоречивым, искривленным сознанием, который может проявить искреннюю заботу о заболевшем Вельчанинове, а через пять минут



совершить попытку его убийства.

«Вы лучше меня, Пал Палыч!» – в благодарность за внимание, оказанное ему в болезни Трусоцким, растроганный Вельчанинов даже целует ему руку. В ответ изменившийся в лице «вечный муж» – Мглоблишвили в ярости швыряет ему куклу умершей Лизы и кидается на него с бритвой... Ох и широк человек!

Мглоблишвили ювелирно точно выражает «достоевскую» суть своего героя, в котором мы видим черты многих персонажей писателя, балансирующих на грани разных состояний. Вот что пишет Достоевский о Трусоцком: «Все в нем опять вдруг как бы преобразилось и до того стало противоположно всей фигуре и всему тону еще сегодняшнего Павла Павловича, что Вельчанинов был решительно озадачен (...) И во взгляде его блеснуло вдруг какое-то совершенно новое и неожиданное выражение...»

Тема Лизы определяет драматизм отношений Вельчанинова и Трусоцкого. Эмоционально «переворачивает» публику сцена смерти девочки – Вельчанинов берет дочь (по сюжету Лиза – его дочь) на руки и садится в карету, украшенную цветами, – карету мечты, любви, несбывшихся надежд («романтическая» сценография Юрия Гегешидзе)... «Боже, спаси ее!» – рыдает он, прижимая к груди уже мертвого ребенка. Чхеидзе укрупняет трагедию, и ему удается пробудить спящие души христианские... И вновь слышны удары колокола. За грехи и ошибки приходится платить страданиями и потерями! Вельчанинов с трудом отрывает пальцы Лизы, крепко-накрепко вцепившиеся в его одежду. Гораздо труднее вырвать ее из сердца, смириться с потерей. И ему, и Трусоцкому (тоже – отцу, хоть и не по крови).

После кончины Лизы в глубине сцены вместо кареты, украшенной цветами, – кладбище, могила девочки. И она тоже парадоксальным образом намертво связывает и одновременно разводит вечных антиподов и соперников.

Отношение Трусоцкого к «неродной» Лизе двойственно – он гладит девочку и тут же бьет, легко расстается с ней, отправляя к чужим

людям, не навещает ребенка даже в болезни. Не взирая на попытки Вельчанинова принудить его это сделать. В доме своего, по сути, врага Трусоцкий, насильно удерживаемый Алексеем Ивановичем, ведет себя почти вызывающе – к примеру, укладываясь спать, он демонстративно отбрасывает подушку в ноги, устраивается на диване без нее. При этом пустой, отрешенный взгляд его, уставившийся в одну точку, направлен в никуда. Странны и многозначительны скрытые угрозы Трусоцкого Вельчанинову, в ответ на которые последний даже хватается за бутылку... А финал вообще не оставляет никаких иллюзий: антагонизм «мужа» и «любовника» неразрешим. В протянутую Вельчаниновым на прощание руку Трусоцкий вновь вкладывает Лизину куклу... «Никогда!» – вот его ответ.

Все сцены органично, накрепко спаяны между собой – персонажи последующей сцены появляются в тот момент, когда предыдущая еще не завершилась, и ее «эхо» словно продолжает звучать в новом эпизоде. Это усиливает целостность художественного впечатления.

Критик **Наталья Каминская** увидела в постановке Темура Чхеидзе негромкое, но вдумчивое и тонкое прочтение прозы Достоевского. «Все, казалось бы, просто. Пространство (художник Ю. Гегшидзе) меняет глубины и ракурсы точно по «месту действия». Открылась правая кулиса – комната Вельчанинова, левая – жилище Трусоцкого, арьерсцена – погост. И лишь подвешенная сверху композиция с вывороченной тканью и перевернутым стулом – знак того, что у тривиальной с виду истории на поверку обнаруживаются бесконечные нравственно-психологические изнанки. Кто победитель в этой дуэли? Рефлексирующий красавец Вельчанинов, исполненный вроде бы искреннего сострадания к ближнему? Или загадочный паяц Трусоцкий, слабый и пропавший? Два замечательных актера демонстрируют тончайшие душевные переходы. Напряженный поединок воли с безволием, великодушия со слабостью, прощения с мстостью идет с непрерывной переменной расстановки сил. Герои обречены раскачивать некую нравственную перекладину: вверх – вниз! Эти качели поочередно то Трусоцкого, то Вельчанинова опускают в



пропасть греха и возносят к вершинам духа».

Дэви Стурюа назвал спектакль Чхеидзе событием далеко не местного разлива. «Поразительно передают актеры эту самую «русскость» сугубо личных коллизий и переживаний, самоанализа, проникновения в самые дальние уголки собственной души». При этом «режиссура и сценография предельно скупы, но чрезвычайно выразительны, – никакие эффекты не должны отвлекать зрителя от диалогов». Лишь перевернутый над сценой интерьер Вельчанинова как бы намекает на разлад внутреннего мира персонажей».

Чхеидзевский «Вечный муж» был представлен в 1998 году на Чеховском фестивале в г. Таганроге.

В 2003 году Темур Чхеидзе поставил на марджановской сцене спектакль «Пилат» по мотивам романа Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита».

Темур Чхеидзе: «Я поставил четыре главы из произведения, связанные с Пилатом. Когда на сцене кто-то играет Христа, а ты его знаешь, вчера сидели за одним столом, пиво пили... Понятно, условность, конечно. Но даже здесь мне пришлось сделать такой ход (ничего оригинального здесь нет, наоборот, это меня раздражает в моем спектакле) – герои появляются в современных костюмах и на глазах зрителей облачаются в театральные одежды. То есть мы как бы говорим публике: «Ребята, мы сейчас будем это изображать. Но это не мы». Повторюсь: этот ход мне не нравится, потому что он уже надоел. Но по-другому было нельзя!»

Основная идейная нагрузка спектакля легла на образ, созданный Отаром Мегвинетухуцеси, актером яркого психологического рисунка и масштабных страстей. Он передает трагедию человека, оказавшегося перед страшной для него необходимостью выбора и в итоге «умывшего руки», переложившего ответственность за судьбу невинного на других. «Но помилуйте меня, философ, неужели вы, при вашем уме, допускаете мысль, что из-за человека, совершившего преступление против кесаря, погубит свою карьеру прокуратор Иудеи?!» – малодушно рассуждает Понтий Пилат. Однако в отличие

от булгаковского героя Пилат Отара Мегвинетухуцеси активнее борется за жизнь Иешуа – уже, по сути, приговорив его к смертной казни... Такой вот парадокс. В Пилате происходит внутренняя борьба и в то же время идет борьба внешняя – с Каифой. Герой проигрывает на обоих полях сражения: себе и первосвященнику.

Инна Кулишова: «Самый драматический момент спектакля – когда Пилат кричит: «Варавва». Отар Мегвинетухуцеси, играющий сдержанного и величавого, а потому бывающего снисходительным властителя, в этот момент очень пронзителен и мигом прорывается в острое чувство сквозь пустоту. Это крик боли, бессилия, отчаяния, злости, ненависти (к кому угодно, но только не к Иешуа) и смутного понимания чего-то неизбежного – возможно, ненужного бессмертия. И в тот момент, когда Пилат кричит, посреди сцены раскрываются декорации и на заднем плане появляются апокалиптические люди в белом одеянии: то ли жители Иудеи, то ли ангелы. Музыка Гии Канчели вносит элемент иррационального и часто появляется при видениях Пилата. Эти странные существа, на стороне которых сразу же оказывается зритель, даже не танцуют, они безмолвно движутся под музыку, это свет, игра света, подвижного по отношению к остальной статичной и, временами кажется, каменной тьме. Впоследствии они появятся и во время убийства Иуды, и больше со сцены не уйдут. К ним, словно вот-вот растворится, не отворачиваясь от Пилата, медленно уходит Иешуа, снова появляясь в самом конце спектакля. Он издали протягивает руку прокуратору, как бы призывая идти с ним. Наместник отмахивается в ответ. И в эту минуту он уже не властный прокуратор, но человек, который все понял и мечтает о прощении. Иешуа протягивает руку в помощь, Пилат – за поддержкой, за желанными ответами. После казни Иешуа Пилат Отара Мегвинетухуцеси будто постарел. И течение речи его изменилось, и манеры. Он устал и хочет видеть бродячего философа, о Божественной природе которого уже догадывается. Хотя до этого он даже не заметил рассеянный свет, ненадолго возникший, когда Пилат читает записи Левия Матвея, опустившегося перед светом на



колени. Трагедия Пилата еще – и в этой перемене движения. Он что-то почувствовал, но не понял. «Теперь мы навсегда вместе», – говорит Иешуа. Теперь их имена рядом. Вечная память для Пилата становится вечным воспоминанием и сопряжена с совестью. Предпочтя жизнь земную, прокуратор не смог пойти на жертву. Он и не очень хочет жить вечно, ему нужен философ... Жизненная потребность Пилата не столько в вечной жизни (вечной памяти), сколько в освобождении, прощении и полноценности проживания. Но его бессмертие оказалось длиннее жизни».

Один из последних спектаклей Темура Чхеидзе – чеховская «Дуэль» (2019) в тбилисском Театре Королевского квартала (поставлена впервые в истории грузинского театра). В период работы над ним режиссер отмечал в своем интервью: «Театр не должен суетиться и торопиться. Темы Чехова, Достоевского, Толстого – они вечны. Человек любит, и все. Надо исследовать человека. А это настолько бывает глубоко, настолько неожиданно. Вдруг такие вещи всплывают! Читаешь спокойно Чехова и понимаешь, какую правду он говорит, до какой глубины он доходит».

«Дуэль» – первое и последнее обращение режиссера к Чехову. Чхеидзе сосредоточил свое внимание на философско-нравственной проблематике, непримиримых ценностно-мировоззренческих противоречиях, существующих между героями. При этом он, как всегда, воспользовался «скальпелем» и «увеличительным стеклом» художника-исследователя, которому более всего интересен Человек. Вновь аналитический метод – взгляд мыслителя-философа, изучающего вместе с автором все аргументы pro et contra. Чеховская «Дуэль» дает прекрасную возможность для осуществления этой творческой задачи.

Бытует прочно укоренившееся в сознании театроведов мнение, что Чехов противопоказан грузинскому театру. Этой же темы коснулся однажды Темура Чхеидзе, объясняя, почему в Грузии не ставят этого писателя – в отличие от Шекспира, герои которого живут в психологическом напряжении, на грани душевных и фи-

зических сил. «Видимо, этим объясняется тяга грузинского театра к английскому драматургу. И, возможно, поэтому у нас не ставят Чехова – слишком иной способ существования, другая планета. Моя любовь к Чехову безмерна, но решиться на постановку пока не могу. Может быть, со временем что-то и получится», – делился сомнениями режиссер.

И у Чхеидзе получилось! Грузинские актеры, проникшись духом писателя, точно выражают логику чувств, мыслей, поступков персонажей, строго выстроенную режиссером, чутко и бережно взаимодействуют с чеховским словом. И зрителям раскрывается диалектика души героев, их духовные искания. Собственно, об этом спектакль: для чего человек живет на свете?

В чхеидзевской «Дуэли» есть все элементы традиционного театра Антона Павловича – создана узнаваемая среда с обстановкой дворянской усадьбы XIX века (художник Георгий Алекси-Месхишвили), с самоваром и чаепитием, с уютным абажуром, со старинным групповым фото, со звуками моря, дождя и стрекотом цикад, наконец, с русской музыкой. А главное – со страстным поиском правды, «русской» тоской и безысходностью... И вечным пушкинским вопросом: «Куда ж нам плыть?»

Все важнейшие монологи и диалоги вынесены в спектакле на авансцену, к зрителям – персонажи, сидя на ступеньках, смотрят в зал и размышляют о смысле жизни, страстно спорят, доказывая свою правоту. Это – лобное место. Здесь Лаевский – Торнике Гогриджиани произносит свой монолог перед дуэлью с фон Кореном. Ожидая гибели, будучи «у бездны мрачной на краю», он пересматривает свою жизнь, в нем происходит переоценка ценностей. На этом же месте дискутируют фон Корен и дьякон – о любви, о вере и безверии. Первый отстаивает свои позитивистские, ницшеанские взгляды («Нравственный закон требует, чтобы вы любили людей. Что ж? Любовь должна заключаться в устранении всего того, что так или иначе вредит людям и угрожает им опасностью в настоящем и будущем. Наши знания и очевидность говорят вам, что человечеству



грозит опасность со стороны нравственно и физически ненормальных. Если так, то боритесь с ненормальными. Если вы не в силах выисать их до нормы, то у вас хватит силы и умения обезвредить их, то есть уничтожить»), второй – христианские («Вера без дел мертва есть, а дела без веры – еще хуже, одна только трата времени, и больше ничего!»). Тут же беседуют христианин и мусульманин – о едином боге! «Бог у всех один, а только люди разные. Которые русские, которые турки или которые англичане – всяких людей много, а бог один», – говорит татарин Кербалай. Как современно звучит! Увы, эти простые истины покрыты сегодня пылью забвения... как ненужный хлам на чердаке.

Темура Чхеидзе поставил спектакль о необходимости взаимной терпимости, любви, добра и милосердия по отношению ко всякому человеку. Сильному и слабому, добродетельному и грешному. «И милость к падшим призывал» – думается, этот посыл как нельзя лучше отражает последовательную позицию режиссера. Все мы едины перед Богом, кто бы мы ни были, какие бы взгляды ни выражали, к чему бы ни стремились, чем бы ни терзались наши души. При том, что в спектакле – как и в повести А. Чехова – нет положительных и отрицательных героев. Все – грешники, алчущие истины. Как во всех спектаклях Темура Чхеидзе. Одной правды ведь не бывает!

В роли фон Корена – замечательный актер Ника Тавадзе. Он создает образ надменного, жесткого интеллектуала, которому, тем не менее, свойственна скрытая страстность. У него всегда прямая спина и самоуверенный тон, не терпящий возражений. Интересное режиссерское решение: фон Корен – Тавадзе ведет диалог с Самойленко (Алеко Махароблишвили), находясь на «вершине» лестницы, и оттуда изрекает свои незыблемые, «сухие» максимы. Что еще раз подчеркивает его высокомерие и нетерпимость. Выдержка только один раз изменяет Корену – сразу после выстрела на дуэли, когда он чудом избежал убийства. Хотя до этого испытывал острую потребность расквитаться с Лаевским. Потому что из-за таких, как он, людей «цивилизация погибнет». Но, оказывается, не так-то легко убить

человека, даже если ты преисполнен веры в «свою правду».

Лаевский в ярком исполнении Торнике Гогриджиани импульсивен, легковозбудим. Это типичный неврастеник, живущий эмоциями, что выражается, в том числе, в его активной жестикуляции и возбужденной речи. Однако перед дуэлью Лаевский ведет себя иначе: он сосредоточен, сидит неподвижно, «нахохлившись», как больная птица. Будто ждет приговора... то есть, последней точки в своей неправильной жизни.

Поединок решительно меняет обоих. В Корене проявляется человечность, в Лаевском тоже происходит перелом – он, по сути, преодолевает личностный кризис.

Молодой актрисе Кете Шатиришвили удастся передать драму своей героини – Надежды Федоровны, охваченной ужасом перед грядущим. Во многом это состояние смятения, отчаяния выражено в танце (хореограф Мариам Алексидзе). Парадоксальным – а впрочем, возможно, вполне естественным образом – в Надежде Федоровне в исполнении Кети Шатиришвили соединяются порок и чистота.

Щемящее чувство оставляет сцена последней встречи фон Корена с Лаевским и его женой. Теперь это не антиподы, не непримиримые антагонисты, а просто люди. В фон Корене уже нет надменности всегда правого и безгрешного человека, в нем ощущается какая-то уязвимость, надлом. Уязвимость одинокого человека, уходящего куда-то в неизвестность. Чем будущее ответит на его надежды и стремления? Еще более уязвимыми, надломленными кажутся Лаевский и Надя... Как хрупки, на самом деле, люди на земле и как остро они нуждаются в любви и сострадании! И как важно сохранить в себе человеческое в самые трудные времена...

Не случайно Чхеидзе остановил свой выбор именно на этом произведении Чехова – о нем он мечтал с детства. И вот, наконец, появилась возможность поставить «Дуэль». Режиссер привлек к работе в основном молодых актеров.

«Чехова ставят во всем мире! Я видел прекрасные немецкие спектакли, в том числе «Три сестры» в постановке Петера Штайна, «Виш-



невый сад» Джорджо Стрелера – лучшего спектакля я не видел даже в России. Чехов – основоположник драматургии XX века. Столько зарубежных писателей признаются, что если бы не Чехов, они не стали бы драматургами! То, что происходит в душе человека, одинаково и у русского, и у грузина. Да, мы отличаемся друг от друга, но любовь есть любовь, ревность – это ревность, а гнев – это гнев. В этом отношении Чехов и нам, грузинам, тоже очень близок и понятен! Остальное – внешняя сторона: определенная эстетика поставленного спектакля», – говорил режиссер в интервью грузинскому интернет-изданию «საქართველო და მსოფლიო» незадолго до премьеры.

Темур Чхеидзе успел сказать свое слово, выразить отношение к Чехову – безусловно родственному ему по духу автору, для которого нет одной правды. Писатель воздерживается от оценок, считает, что каждый человек заслуживает сочувствия или хотя бы понимания. **Е. Евдокимова** увидела в конфликте героев «Дуэли» (не укладывающуюся в схему протагонист-антагонист) «некую контраверзу Чехова, спор с самим собой». Бесконечный спор в поисках правды. Хотя, как утверждает в конце фон Корен, на самом деле «никто не знает настоящей правды». Думается, этот посыл близок режиссеру Темуру Нодаровичу Чхеидзе.



О ТЕМУРЕ ЧХЕИДЗЕ

Марина Дмитриевская
главный редактор и директор
«Петербургского театрального журнала»

ПОД ПЕТЕРБУРГСКИМ НЕБОМ

Темур Чхеидзе двадцать лет провел в Петербурге, два десятилетия делил себя между Россией и Грузией, Грузией и Россией. И очень много значил для нас.

Когда-то он рассказал мне историю о том, как попал в БДТ. В тот момент просил не печатать. Но позже, в юбилейные дни БДТ, в многолюдной компании, повторил ее с той особенной ирон-трагической интонацией, с такими тягучими «гнусавыми» обертонами, которые, конечно, сейчас не передать... Он же вообще говорил «в нос», медленно и как бы вяло убеждая, а скорее рассуждая, но словно не имея стопроцентной уверенности, сомневаясь... Он вообще был сложно устроен, Темур Нодарович. Грузинам не свойственно «достоевское», в нем оно явно было, хотя самого ФМД он ставил буквально чуть-чуть...

Так вот, история его приезда в Ленинград была такова. В 1989 году



он жил и работал в Тбилиси и болел. Однажды жена сказала ему, что приехал какой-то экстрасенс из Польши, будет в гостях у друзей – и надо пойти, пусть посмотрит. «Вот только экстрасенса из Польши мне не хватало в тот момент», – иронически тянул Чхеидзе. Но пошел. Польский товарищ-пан сказал ему, что он категорически должен уехать из Грузии, иначе погибнет. Куда? Туда, чему покровительствует Рыба (Чхеидзе, сощураясь, делал ударение на «ы» – «рыЫЫба»), под созвездие Рыб. Выходило – Ереван или Петербург. С ними не было никакой связи, и вообще – зачем армянам грузинский режиссер и кому он нужен в Ленинграде-Петербурге? Чхеидзе собирался тогда делать «Обвал» во МХАТе у Олега Ефремова, путь его лежал в Москву, и вообще он отнесся к предсказанию вяло. Продолжал жить, работать и болеть в Тбилиси.

В этот же год на съезде СТД к нему неожиданно подошел Хорен Абрамян и предложил постановку в Ереване. А буквально в следующем перерыве – Кирилл Лавров. Зная о давних переговорах Темура с Товстоноговым, «внуком» которому приходился Чхеидзе (учитель Михаил Иванович Туманишвили – товстоноговский ученик), Лавров, только-только принявший театр, попросил его поставить спектакль. Со МХАТом пообещал договориться. И уломал Ефремова войти в катастрофическое положение БДТ после ухода Гоги и перенести договоренности на следующий сезон...

Чхеидзе поставил «Коварство и любовь», и это было его триумфальное начало в БДТ.

Польский экстрасенс предрекал Чхеидзе то ли 20 лет, то ли 22 года под созвездием Рыб... Темура Нодарович признавался, что всегда ждал окончания этого «рыбного» срока, чтобы вернуться в Грузию, он без нее чах, правда, в то же время верил, что что-то особенное сохранило ему жизнь. Но как только исполнились эти то ли 20 лет, то ли 22 года, Темура Чхеидзе скоропалительно покинул Питер, никогда не пожившись больше... Покинул в момент, когда в здании театра шел капитальный ремонт, все не клеилось, бездомная труппа играла по разным площадкам – пожалуй, это был самый катастрофический

момент БДТ в новейшей истории...

Но и все эти 22 года его ждали: прилетит ли? Не бросит ли? Но он прилетал... Хотя разваливались страны, шла война, все катилось к чертям...

А впервые он «прилетел» к нам с Театром Марджанишвили, с упоминательными «Хаки Адзбой» и «Обвалом», навсегда научив нас выговаривать не только «князь Теймураз Хевистави», но и «Мгалоблишвили и Мегвинетухуцеси»... Чхеидзе был в Петербурге легендарен с первого появления.

Они с Гоги Алекси-Месхишвили сделали сначала «Обвал» во МХАТе, а затем (в тех же декорациях, в тех же костюмах, при незначительной разнице в тексте) создали грузинский вариант спектакля. Сравнивать их было поразительно увлекательно. Мхатовский «Обвал» был словно положен на традицию русской литературы и в образе светлого князя Теймураза (Станислав Любшин) давал еще одну вариацию князя Мышкина, Христа... Несмотря на трагическую вину и слабость, Хевистави – Любшин до конца оставался истинно прекрасным человеком, которого не востребовало время и который прошел долгий путь на свою Голгофу.

Тбилисский «Обвал» был другой, игрался быстро, энергично, а Теймураз – Нодар Мгалоблишвили был человеком с прекрасным лицом, неуверенной походкой, сведенными внутрь плечами и невидящими глазами. Мир его прекрасной духовности, мир его идей был оторван от жизни. Хевистави был не только слаб, он был слеп, несмотря на огромные свои очи. Герой Любшина отступал перед грядущим хамом Джако, хотя отступать не хотел. Герой Мгалоблишвили отступал потому, что на действие был не способен. Мхатовский спектакль трагически провожал на муку еще одного князя Света – тбилисский трагически осмыслял характер интеллигента, уступившего место лавочнику, предьявляя князю Хевистави жесткий счет грузинских исторических потерь.

А потом был «Отелло», в котором каждый раз Яго выходил на сцену – как на арену, где умно, цинично, просто и понятно ставил экспе-



римент: грациозно разрушал человеческую душу. Отар Мегвинетухуцеси (Отелло), Марина Джанашиа (Дездемона), Нодар Мгалоблишвили (Яго), Гуранда Габуня (Эмилия) играли людей узнаваемых, ясных, современных. Но при этом актеры удивительным образом держали жанр трагедии, мы были прикованы к Яго с его разрушительным умом и тактикой провокаций – и к Отелло, в котором шел трагический процесс пробуждения диких и, кажется, изжитых инстинктов. Из обаятельного, красивого, доброго Отелло он перерождался в бес сильного управлять собой, страшного мавра, перегрызающего себе в финале вены. Цивилизованный кинжал здесь даже был не нужен.

Что есть добро? Что есть зло? Процесс разрушения гармонии и невозможность восстановить утраченное – все это темы, так или иначе, проступали во всех спектаклях Чхеидзе. И в Петербурге он их тоже продолжил.

В чем же была изначальная разница «предлагаемых»?

Грузинские актеры в спектаклях Чхеидзе, по сути, никогда не играли открытую эмоцию. Напротив, о чем бы ни шла речь, он как бы «утишал» природный темперамент грузинского актера. Страсть будто созерцалась исполнителем, глядящим в себя, а его внутреннему состоянию режиссер находил выразительную, говорящую внешнюю пластическую форму. Неторопливость, рапидность, плывущий звук, «аквариумные» ритмы спектаклей при том, что темперамент и страстность были загнаны внутрь, — и составляли феномен режиссуры Чхеидзе. (В каком-то смысле спектакли всегда похожи на своих создателей, вот и постановки Темура Нодаровича напоминали медлительность Чхеидзе при внутренних его борениях).

Ленинградских актеров не нужно было «утишать», эмоциональность была не так сильна, чтобы прятать ее, здесь не привыкли сдержанно созерцать страсть и не привыкли облекать чувство в отточенную пластическую форму. Было бы чувство, жила бы мысль. Потому иногда спектакли Чхеидзе становились анемичны. Но потом снова кривая шла вверх, и актерам в спектаклях Чхеидзе вольно дышалось потому, что он словно очерчивал магические круги, сохраняющие

творческую волю каждого исполнителя.

Событием был его первый спектакль в БДТ «Коварство и любовь», ох, какое это было событие. Чхеидзе заставлял мир конца тысячелетия в момент общего иссякания жизни: серый склеп мироздания, в котором к тому же расположилось государство Герцога и Президента, равно высасывало и любовь, и коварство, равно умерщвляло чувства. Здесь не сталкивались люди и страсти, здесь сталкивались люди без страсти (бес-страсти...), способные на поединок, но поединок эгоистических воль.

Спектакль Т. Чхеидзе – Г. Алекси-Месхишвили был безупречен по вкусу, необычайно красив, статуарен, просился в фотоживопись. Световые волны, охватывая фигуры контражуром, либо мягко подталкивали человека к авансцене, либо, падая сверху снопами света, осеняли героев – и те светились, их абрисы были очерчены световыми каемками. В гулком пространстве серого каменного склепа-дворца-мира Г. Алекси-Месхишвили находил место лаконичным элементам «шиллеровского стиля»: драпировка пурпурного бархата, белый тюль, бокал красного вина (трудно представить себе романтическую драму – с белым вином).

Спектакль начинался в момент, когда, казалось, все уже свершилось, когда отлетел эхом звук вселенского обвала, звук космической катастрофы. На пустую сцену поднимался из люка Вурм – Андрей Толубеев (он станет постоянным, любимым актером Темура Нодаровича). Вурм как бы припоминал спектакль, который, видимо, он, усталый бес, разыграл перед концом света, когда мир уже не имел сил сопротивляться злу. Вурм с пустыми глазами, в которых застыло усталое отчаяние, вызывал героев из небытия. В немом прологе он вступал в огромный каменный зал-склеп, где, как в музее восковых персон, замерли персонажи давней истории – Луиза, Фердинанд, Президент. Он проводил ладонью перед глазами Фердинанда, но тот не шевелился. Все жизни, свершив печальный круг, угадали... «Протобестия», – говорил о Вурме старик Миллер через некоторое время, сам не чувствуя в этом бытовом бранчливом слове глубинного смысла. Но в первом



КАЛЛИГРАФ ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО ТЕАТРА

же монологе вопил: «Моему дому грозит бесчестие!» Вслушаемся: грозит бесчестие... Бес бес-страстно заявлял себя в случайном слове русского перевода в прологе спектакля. Заявляло себя усталое Зло.

Темур Чхеидзе начал в БДТ с триумфа. Дальше он пережил в БДТ взлеты, спады, неудачи, снова взлеты – словом, прожил жизнь. Он постоянно «нырял» в Грузию, несколько раз пытался сбежать туда, и каждый раз Кирилл Юрьевич Лавров летел в Тбилиси опять уговаривать Темура «жениться» на БДТ. Из года в год. Однажды (помню этот случай) мне позвонила легендарный завлит БДТ Дина Морисовна Шварц: «Марина, вы видели «Привидения» Эдуарда де Филиппо? Как вы к нему относитесь?» Я относилась нейтрально, понимая, что это именно тот спад, какие бывают у человека в каменном петербургском мешке, без солнца, с бетонной плитой вместо синего неба. «Я прошу вас в течение двух часов написать рецензию, в «Вечерке» оставлено место, прошу вас». – «Дина Морисовна, я не пишу за два часа по заказу театра. Никогда». – «Марина, в «Ленправде» вышла разгромная рецензия, Темур читал, обиделся, он больше к нам не вернется, это для него повод. Лавров завтра летит в Грузию, он должен лететь с другой газетой и другим текстом. Вы же цените Чхеидзе, я прошу вас, спасите нас». Клянусь, это был единственный, первый и последний случай в моей жизни. Но через два часа я сдала страницы подъехавшему шоферу, статья вышла через несколько часов. Чхеидзе снова вернулся в Петербург.

Он долгие годы сопротивлялся руководящей должности, сопротивлялся до последнего, мялся, не хотел. Лавров 15 лет уговаривал Чхеидзе стать главным (поскольку тот не соглашался, Кирилл Юрьевич начинал рассматривать другие кандидатуры, но тут возвращался Чхеидзе – а с ним и новый раунд уговоров). Лавровым двигала не только предельная физическая усталость, но, как казалось, мистический страх: будто не сегодня-завтра ему держать отчет перед Товстоноговым, и он должен доложить главному режиссеру своей жизни, что вахту отстоял, сохранив режиссерскую природу БДТ, что уберет труппу от безвластия актерских коллегий, внутренних междоусобиц

и что театром руководит его, Товстоногова «внук», не чужой человек. И в 2004, через 15 лет (!), Тему́р Чхеидзе все-таки стал главным режиссером БДТ, поставив одним из условий присутствие К.Ю. Лаврова в прежней должности худрука. Назначению предшествовало тайное голосование труппы. Когда-то Лавров тоже потребовал тайного избрания для себя, теперь были оглашены итоги нового: из 75 человек труппы против Чхеидзе были только трое.

На пресс-конференции Т. Чхеидзе говорил тогда: «Зачем человеку хотеть быть руководителем? Чтобы делать все, что он хочет и как считает нужным. Но у меня не было с этим дефицита, я избалован судьбой: всегда ставил то, что хотел, и так, как хотел. Наоборот, в какой-то степени это назначение пойдет в ущерб моей режиссерской работе. Почему же я согласился? Потому что год от года девальвируется понятие театра-Дома, на котором воспитано как минимум три поколения (старше меня, мое и одно – младше), а репертуарный театр – самое большое достижение русского и советского театра».

Кирилл Юрьевич оставил Темуру Нодаровичу БДТ, настояв, чтобы еще при его жизни Чхеидзе стал главой, худруком. Лавров был смертельно болен. Отказаться было нельзя.

То есть, история извилистая.

Что до художественной программы, то все двадцать лет этически и эстетически Чхеидзе был верен однажды понятой концепции театра и своим темам, он ставил спектакли о звездном небе над нами и законе нравственности в нас. Человек и небо. Он отстаивал эстетику «шестидесятничества», даже если она не приходилась к эстетическому двору. Этому не могли помешать ни знания о новых театральных языках, ни страх быть архаичным, ни требования зала – сделайте нам красиво и нескудно!

И везде в его спектаклях главными были вопросы нравственного долга перед Богом, перед ширью неба. Он как будто приносил в серый Петербург 90-х «цвет небесный, синий цвет» юга.

В спектакле «Под вязами» все пространство задника занимало именно огромное небо. «Платье Абби – Елены Поповой – нежно-ро-



зовое, волосы – золотые. Даже ее кокетливо сдвинутая набок шляпка – золотая, даже щеки и аккуратный бант на шляпной коробке – нежно-розовые. Это розово-золотистое создание – под цвет и под стать ферме. Вопреки пьесе, она не чужая здесь – не пришелица с захватническими целями. Абби – в своем платье цвета неба и с волосами цвета спелой пшеницы – плоть от плоти созданного на сцене мира. Кажется, у нее есть полное право чуть капризно говорить: «мой дом», «моя ферма» – ибо все здесь и впрямь принадлежит ей и ради нее оживает нежной радугой», – писала **Карина Доротворская**.

Начиная с «Коварства и любви» за любовь в спектаклях Чхеидзе отвечала Елена Попова. Долгие годы лирическую героиню БДТ он «растягивал» в драматическую ширь, хотел видеть в ней не только изыскство златовласой героини, но трагический потенциал. Она преданно шла за ним, и иногда это истовое, самоотреченное желание Галатеи соответствовать замыслу Пигмалиона было видно, становилось внутренней драматургией спектакля: Попова старалась изо всех сил, до нервного срыва, часто мучилась – на разрыв аорты, как в «Салемских колдуньях», где она сыграла Абигайль.

Небо простиралось и в «Антигоне», занимая все пространство задника. Под этим небом хотелось жить, слушать шум моря и голоса чаек. Хотелось встать утром и в теплых лучах южного солнца ступить босой ногой на белые ступени лестницы, ведущей к морю... Антигона (Мария Лаврова) появлялась в спектакле почти счастливой: выполнив обряд погребения Полиника, она не была опустошена, а, напротив, полна жизни. Под этим небом невозможно не жить... Под этим небом жить трудно, иногда невозможно.

Спектакли Чхеидзе всегда были замешаны на глубинном ощущении христианства, теме греха, на категории смирения. Его «античные» Антигона и Креон были не просто смиренны перед Роком, они хотели выполнить предначертанный долг. Но в процессе диалога каждый из них оказывался перед нравственным выбором (а это уже прерогатива христианства, античность выбора не дает) и начинал понимать, что кроме его правды и нравственности существует другая, иная («Две

правды, папаша...» – звучало когда-то со сцены БДТ в товстоноговских «Мещанах»).

Что нравственнее: казнить Антигону или, сломав ее душу, открыв ей мерзости бытия, оставить жить в грязном мире? Что нравственнее: умереть, исполнив долг, или остаться жить, рожать детей, любить, продолжать жизнь? Олег Басилашвили с очевидностью играл в Креоне... бывшую Антигону. Да, да, он был такой же... таким же. Потому и плакал, обнимая девочку, потому, уговаривая Антигону смириться, понимал ее и подспудно желал, чтобы – не смирилась, не сказала «да», не стала им. Когда в один из моментов она, проплакавшись и подетски вздохнув после слез, говорила: «Пойду в свою комнату», Креон закрывал лицо руками и кричал в отчаянии: и эта девочка сломилась перед логикой жизни.

На весы драматического действия были поставлены знание жизни – и чувство жизни под этим теплым небом. Они оказывались несовместимы. Антигоне были нужны ответы на все вопросы. Получив их, она теряла возможность жизни.

Спектакль был бы публицистикой или эпосом, если бы подспудно и мягко Чхеидзе не ввел в структуру каждого образа и тот реальный опыт, который несли с собой в тот момент актеры БДТ, их общеизвестный имидж. Олег Басилашвили явно играл в Креоне собственное, «кремлевское», личное, реальное знание тех эмоций, что испытывает человек, взявший на себя работу «быть» депутатом... президентом... Креоном. Андрей Толубеев – Хор, глава, организующий действие, – словно вел конференцию СД, а разговаривая с мальчиком-Вестником, иронически имитировал свои педагогические отношения со студентами... А кто такая в БДТ Мария Лаврова? Она тоже до некоторой степени была «дочка царя», и, полагаю, дебаты о законе, который пишется прежде всего для царствующих особ, ей были не безразличны.

Вопросы власти, истории продолжали интересовать Чхеидзе и в «Борисе Годунове». Это был удивительно гармоничный, абсолютный по стилю, чистый, очень обдуманый спектакль. По живописи – фреска, где охра мешается с красно-коричневым и запекает-



ся внизу, на подолах платьев, темноватыми подтеками (художник Г. Алекси-Месхишвили). Звучащая фреска, где ничего лишнего, где каждый жест каноничен, одна сцена плавно впускает в себя другую, а вместе они каждый раз образуют гармоничную композицию (Чхеидзе переделал пушкинскую композицию, придав трагедии континентальную логичность).

Здесь было важно, как ложится рыжеватый воротник боярской шубы на красноватое сукно и как красный платок захлебывающегося кровью Бориса образует динамическую цветовую точку на фоне коричневатого-золотых рубах и кафтанов. Спектакль сосредотачивался на «судьбе человеческой», которая решает «судьбу народную» – на двух царях, Борисе (Валерий Ивченко) и Самозванце (Валерий Дегтярь). Чхеидзе ставил «Годунова» о том, как на смену одной власти, замешанной на крови «царевича убиенного», идет другая, вроде бы желающая очистить Русь (именно в ту минуту, когда Гришка Отрепьев–Дегтярь слышал о совершенном злодеянии Бориса, в нем рождался план спасения Руси). Но и этот путь – путь кровавый. Одна из самых сильных сцен Самозванца–Дегтяря, когда он вдруг осознал: «Кровь русская, о, Курбский, потечет». У этой страны не было и нет другого пути, чем через кровь. С нравственными муками, страданиями, покаянием, но через кровь. Трагедия.

Главным принципом спектакля стало не нарушать звучания гениального текста пылкой театральностью чувств и хоть какой-то иной реальностью, чем реальность поэзии. Вперед выходил именно пушкинский стих. Структурно закольцовывал действие Пимен – К. Лавров. «Еще одно последнее сказанье...» – с этого начинается спектакль. Пимен, похожий на Сергия Радонежского (то есть отчужденный от действительности «иконописным образом»), проходил через все сцены спектакля. Он зажигал свечи на авансцене, начиная действие. Потом свои зажигал Борис, свои – Самозванец. Так «пишется» история. Она пишется не народом и не ему принадлежит («народу» в спектакле было всего-то пять-шесть человек. Стоят. Ничего не решают. Ничего не понимают. Одно слово – народ).

В спектакле Чхеидзе по существу не было «горизонтالي», отношения складываются не между людьми, а между людьми и Богом (фреска!). Годунов именно у Бога искал ответов на безвыходные вопросы. Он убил Димитрия для блага дикой страны, которую мнил вывести на цивилизованный путь. Он и перед смертью думал о державе и, задыхаясь, озлобленно, последним жестким движением, безо всяких отцовских страданий и даже без любви, буквально бросал на трон Федора – не сына, а будущего «образованного монарха». И требовал, чтобы бояре присягнули ему, потому что знал точно – завтра обманут, отрекутся, предадут.

На спектакле приходила мысль о глубокой «антинародности» трагедии «Борис Годунов». Как все-таки молодой Пушкин презирал чернь, толпу, народ, который, если его не душит железная рука Грозного, сразу «к смятенью тайно склонен» и «любить умеет только мертвых»!.. «Народ безмолвствует», – произносил в финале Пимен. Но немногочисленный народ в финале спектакля Чхеидзе не безмолвствовал. Он просто не умел членораздельно говорить. И пока Пимен приукрашивает историю («безмолвствует...»), мужики с полудебильными мордами в финале тупо жгут на поминальных свечах авансцены карту Московского царства, которую недавно рисовал просвещенный царевич Федор Годунов...

Темур Чхеидзе был упрям, он никуда не отклонялся от выбранной эстетики, исповедовал театр сценической грации, поэтической ритмичности, безукоризненного вкуса и при этом – всегда внятного послания. «Никогда в жизни, ни в каком возрасте я не занимался авангардом, – говорил он мне в интервью. – Но всегда старался, чтобы от меня не пахло нафталином. Где бы я ни был – в Грузии или в БДТ, – я старался как-то развить, если это развиваемо, психологический театр. Потому что мнения о том, что он умирает, я не разделяю. Он не может умереть, как классический роман, как классическая музыка... Я здесь, в БДТ, потому, что хочу этим заниматься и занимался всегда. Я же знал, Марина, на что иду. Я знал: что тут ни сделай – это будет хуже, чем во времена Товстоногова. Но его нет, и вообще Товстоноговы



рождаются крайне редко. А жизнь идет, и я, восторгаясь тем театром, который был когда-то, не ставлю так, как Товстоногов... Под влиянием ли я Товстоногова? Наверное. Но мне кажется, что психологический театр – это не сверххукое направление, здесь необязательно ставить сугубо реалистические спектакли, не надо путать эти понятия».

Но, увы, в последние петербургские годы язык Чхеидзе явно архаизировался. Да, темы были все те же – грех и покаяние (постоянный его «сверхсюжет» (от «Любви под вязами» до «Власти тьмы»), которые разделяло десятилетие), долг перед небом. Но, например, «Власть тьмы» оказалась спектаклем неживым: ведь не темы же определяют театр... Хотя очевидна была рифма с «Вязами»: и там, и там – история из деревенской жизни, история хозяйства, нажитого горбом Кэббота или Петра, в Америке или в России. В обеих драмах/трагедиях – криминальный сюжет, в обеих – старый постылый муж, за которым равно мучаются Анисья или Абби, молодухи, живущие в достатке и не родившие в этом достатке от законного мужа. И там и там – застилающая свет, ввергающая во тьму страсть этих молодых чувственных баб к еще более молодому, сильному работнику (будь то пасынок Эбин или батрак Никита); и там, и там – убиенный младенец и финальное покаяние: страсть, вводящая в грех, стихает – и открывается небо, Бог («Не-бо...» – произносила в финале «Вязов» Абби. Становился на колени перед народом и Богом Никита).

Тьма – это не только темень, темнота, невежество, это еще и, согласно словарям, «бесчисленное количество» кого-то, и войско в десять тысяч человек на Руси IV-XIII века. То есть тьма – это, по сути, народ, «власть тьмы» – это народовластие... И тут – кратчайшее расстояние между народом «Бориса Годунова» и народом «Власти тьмы» (спектакли разделяло восемь лет): судьба человеческая, грех народный... Или наоборот: грех человеческий – судьба народная? Темы длились, перетекали...

Действие «Власти тьмы» было вынесено на подворье, на мирской суд, в «пустое пространство» трагедии, не ограниченное стенами избы (спектакль оформлял Э. Кочергин). Но бревенчатые треугольники

кровли (как будто у мира «крышу снесло») лежали на полу (а крыша в символике русской народной культуры – свод небесный). Во «Власти тьмы» небо (не-бо...) было повалено наземь, опрокинуто, по нему ходили ногами, топтали, а в финале Аким – Валерий Ивченко стоял на коленях не перед образами, а молился сошедшему с небес дощатому солнцу – языческому Яриле. Спустившееся в царство тьмы светило не сулило света, оно было похоже на поверженное треугольное небо (не-бо...). Смыслы были ясны. Пафос понятен. Послание искренне, нравственно, честно и глубоко современно. Но деревянный помост, бревна, ворота почему-то были специально обработаны, дерево выглядело буталфорски, как в декорациях каких-нибудь Шишкова-Бочарова 60-х годов XIX века. Так же неестествен был говор с мягкими глагольными окончаниями («ить – ать...»). Вот уж действительно – «пошла писать» то ли тульская, то ли рязанская, то ли архангельская губерния... На женских лицах лежала современная косметика, на веках тени, а крестьянка Марина (Ирина Патракова) появлялась со свежим маникюром на руках... И косноязычный Аким, юродивый, не владеющий словом, в исполнении Валерия Ивченко начинал «щучарить», пропевать текст, вздымая руки, и злая Анисья (Татьяна Аптикеева) была уж так академически-громогласно измождена своей страстью, что речи о психологическом театре не заходило...

«Линия угасания» сопровождала и шиллеровские постановки Чхеидзе. В 2009 году, поставив к юбилею БДТ «Дона Карлоса», он поступил как истинно классицистский герой, победивший живое чувство во имя долга. Не знаю, было ли у Чхеидзе искреннее тяготение именно к этой ранней трагедии Шиллера, но известно, что еще при жизни К.Ю. Лаврова они приняли формально красивое решение: в юбилейной афише должен появиться «Дон Карлос», которым в 1919 году открылся театр. Чхеидзе сдержал слово, выполнил свой долг перед театром и пал жертвой умозрительной репертуарной необходимости. Романтический материал отомстил за отсутствие настоящего внутреннего воодушевления, без которого длиннющую, захлебывающуюся в темах, чувствах, словах, юношескую трагедию с плохо выстроен-



ной интригой не осилить никому. Неудача «Карлоса» была особенно обидна потому, что именно с Шиллером у Чхеидзе были связаны две настоящие удачи в БДТ. Но они ловили темы времени, а не были сочинениями на заданную тему.

За двадцать лет до этого замкнутый бункер «Коварства и любви» был нашим миром: власть старого Президента; слепая, неживая любовь Фердинанда, усталый бес Вурм... А за четыре года до «Карлоса» была «Мария Стюарт», тоже глубокий и современный спектакль. Что, как не противостояние личных амбиций, – фурия, терзающая жизнь нашей страны? Что, как не самодурство двух ревнивых правителей, привело к войне с Грузией? А непрекращающаяся война религий? А изощренные политические технологии?.. Все дышало и волновало.

Правда, «Мария Стюарт» – пьеса взрослого Шиллера, а не опыт юноши, начинавшего «Дона Карлоса» в 23 года. Юный Шиллер «Карлоса» – воплощенные «буря и натиск», не требующие раздумчивых психологических мотивировок, недаром пьеса породила оперу. Этот текст действительно хочется распевать, воздевая руки.

Но это не был путь Чхеидзе. Он, сын прозы, хватал парашюты романтических поэтов за силовые ленты и заземлял их, отыскивая за эмоцией – логику узнаваемых чувств. С помощью поэта Елены Шварц Чхеидзе приводил шиллеровского «Дона Карлоса» туда, откуда автор начинал, – обратно, к прозе. Но текст Шварц ясности действию не прибавлял (может быть, потому, что написан поэтом?). В отсутствие генеральной идеи, организуя декоративное, классицистской поступи и веласкесовой красоты зрелище, Чхеидзе все же искал драматические узлы. Его «Дон Карлос» выходил трагедией всеобщих предательств. Никакой вам Фландрии, никакого политического подтекста, никаких аллюзий. Есть «человеческий фактор» и Поза, предавший Филиппа, его доверие. Основную функцию брали на себя роскошные костюмы, юная инфанта и грациозный паж, словно сошедшие с полотен...

Двадцать лет в Петербурге истекали/иссыкали. Больших удач больше не было, Чхеидзе как бы стирался из петербургского театрального

пространства. А тут еще ремонт, неверный проект, скитающаяся по Домам культуры труппа. Пора было возвращаться в Грузию, которая все эти годы подпитывала Темура Нодаровича... Созвездие Рыб терялось в сером петербургском небе...

Он исчезал сперва постепенно, а потом исчез внезапно (по крайней мере, для меня, а мы ведь были хорошо знакомы, и он даже звал меня завлитом). Исчез, не помахав на прощание рукой никому, но оставив огромную главу «Чхеидзе в БДТ» в петербургской театральной истории.

Надежда Таршиц

театральный критик, профессор Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, старший научный сотрудник Российского института истории искусств

БЕЗЗАКОННАЯ КОМЕТА

Не могу отвечать за всех, но, думаю, что не одинока в этом ощущении: Темура Чхеидзе появился на петербургском небосклоне никак не случайно, – и все-таки оказался едва ли не «беззаконной кометой».

Сначала был фильм «Твой сын, земля». Есть выражение: «соль земли». Вот эта, невербализируемая, существенность и стала событием. Особый калибр человеческого присутствия в кадре. Ну а потом были привезенные в Ленинград спектакли Театра имени Марджанишвили: сценические шедевры «Хаки Адзба», «Обвал», затем и «Отелло». Физически ощутимое театральное счастье. Редкое на наших берегах явление трагического театра и чистейшая сценическая поэзия. Режиссура, конгениальная великим артистам. Их имена мгновенно и на всю жизнь врезались в память, стали паролем, соединяющим всех, кто это увидел.



КАЛЛИГРАФ ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО ТЕАТРА

Темура Чхеидзе (и это знают все) пришел в Большой драматический не просто «приняв приглашение», а после уговоров Кирилла Лаврова стать главным режиссером театра. Стать, после него, художественным руководителем. Спасти театр.

«Наше положение, твое и мое, безнадежно», – говорил Кирилл Лавров (Астров) Олегу Басилашвили (Дяде Ване), – и это был сильный, лучший эпизод одной из последних постановок (1986) усталого Георгия Товстоногова, резонирующий с атмосферой и внутри театра, и за его стенами.

В 1990 году Чхеидзе создал тут свой первый спектакль – «Коварство и любовь» Шиллера, заставив эту сцену резонировать по-новому. Третий века прошла с тех пор, а все плывут перед глазами Луиза Миллер и Фердинанд (Елена Попова и Михаил Морозов) встречным движением из противоположных кулис параллельно рампе – сомнамбулически проходя мимо друг друга, не соприкасаясь. Тут же была и сильнейшая роль Кирилла Лаврова. В его нестигаемом Президенте ощутима тайная горестная нота, предвещание надвигающегося ужаса, последней катастрофической мизансцены. Обжигающе страшен без обиняков был Вурм – Андрей Толубеев, с головой тонула в интригах леди Мильфорд – Алиса Фрейндлик. Главное: порой спектакль словно парил над планшетом сцены! Это было явление сценической поэзии. Может быть, первый и последний раз с такой очевидностью, – после десятилетий легендарного товстоноговского театра сценических романов.

При этом трагическое было словно расплавлено. Сомнамбуличность резонировала с атмосферой эпохи и, казалось, была именно отсветом, эхом той витальности, что поражала в трагедийных грузинских спектаклях Темура Чхеидзе. Можно было вспомнить «Ромео и Джульетту» Анатолия Эфроса, – именно ту лирическую тень, которую там отбрасывала трагедия на сцену за двадцать лет до того, в 1970 году. Только у Чхеидзе этот, назовем его пост-трагический акцент, становился стержневым, концентрированным до твердости графита. Ощущение было – трагедии отбушевавшей, явленной уже

на том берегу Стикса, словно отражение в воде.

Далеко Фонтанке до Стикса. И все же первый спектакль Темура Чхеидзе на наших берегах стал и откровением для театралов, и одновременно получился подчеркнуто, чуть ли не классически петербургским. Режиссер и сам говорил, что чувствует этот город своим. Не пасмурный гранит, нет, – но строгая графика близка его сценическим композициям. Гармоническую стройность рисунка он умел сочетать с лирической страстностью сценического послания, с абсолютным слухом на современное звучание вещи.

Чхеидзе привел в театр драматургию Пушкина и Лермонтова, ставил Достоевского и Льва Толстого, Артура Миллера и Юджина О'Нила, Шоу, Лорку и Ануя, вновь и вновь – Шиллера. Актеры прославленной труппы поворачивались новыми гранями, раскрывались заново, совершенствуясь в своем артистизме. Достаточно назвать Кирилла Лаврова – шиллеровского Президента и пушкинского Пимена, Олега Басилашвили – Креона в «Антигоне» и Князя К. в «Дядюшкином сне», Елену Попову в Шиллере и Юджине О'Ниле, Валерия Ивченко – Бориса Годунова и Дон Карлоса, Андрея Толубеева – Вурма, Арбенина и Пролога в «Антигоне», Алису Фрейндлих – леди Мильфорд и леди Макбет, Марину Игнатову – королеву Елизавету, Марию Лаврову в Ануе и Шоу, Геннадия Богачева – Макбета и шиллеровского Великого инквизитора, и далеко не только этих артистов и эти роли... Режиссер вытащил театр из реальной угрозы стагнации. Он с тем и пришел сюда – помочь выжить театру. Эта миссия была выполнена ценой, я думаю, безмерной усталости художника. Он полюбил этот театр, этих актеров, он появился тут не случайно. Все же его эстетика и его поэтика были не вполне органичны здесь, сколь бы ни был режиссер пластичен и максимально деликатен, сопрягая свою индивидуальность с навыками труппы, сколько бы ни убеждал он и сам себя в преемственности и родственности с товстоноговским театром через фигуру своего учителя Михаила Туманишвили. Все-таки личность художника – самодовлеющая величина. Этот эффект поэтического



театра, когда романность, партерность, повествовательность теряют значение, и действие будто воспаряет над бранным планшетом сцены, – этот эффект, с таким упоением пережитый в «Коварстве и любви», потом возникал уже не с такой интенсивностью.

Фридриха Шиллера Чхеидзе ставил в БДТ трижды. «Мария Стюарт», поставленная в 2005 году, приводила в упоение театралов в Петербурге и, помнится, раздражала кого-то из московского критического десанта: они суетливо сучали на «медленном театре», который казался анахронизмом. Безупречно выстроенный, с выверенной, как у музыкантов, партитурой взглядов, проходов, мизансцен, спектакль был драматичен по существу, резонировал в публике как натянутая струна. Уже не похороны любви, которые, в сущности, стали содержанием дебютной постановки Темура Чхеидзе в БДТ, а уже следующая стадия, что-то вроде монаршей бухгалтерии, где конвертированы и нивелированы страсти и политические интересы. И вот эта самая бухгалтерия у трона предстает как злоециный механизм, пожирающий все живое. Режиссер блестяще показывает этот процесс как экзистенциально значимый: на наших глазах человеческое вымывается из обращения, исчезает как шагреневая кожа. И, конечно же, и в этом крошечном, беспардонно политизированном, политиканствующем мире мы услышим последний всплеск человечности, «одиноким голос человека» – как есть он и у Шиллера – растерянную фигурку «человека просто», попавшего в циничные жернова власти – Девисона, на которого Елизавета переводит катастрофическую стрелку...

И вот третье обращение к Шиллеру – в 2009 году. «Дон Карлос». Красивейший спектакль (художник Георгий Алекси-Месхишвили) по трагедии, заново переведенной большим поэтом наших дней Еленой Шварц. Шиллер транспонирован, как следовало предполагать, из трагедии – в своего рода пост-трагедию. Персонажи существуют в мире, лишенном ценностных ориентиров, притом замкнутом, почти герметичном. Персонаж Елены Поповой, Принцесса Эболи, совсем не главная, именно взрывает эту герметичность. Она

влюблена в Дон Карлоса и коварством пытается избавиться от соперницы. Что же играет здесь актриса, когда-то бывшая Луизой Миллер? Елена Попова рисует прорыв отчаяния, яростную агонию души в этом саркофаге, где Филипп (Валерий Ивченко) скорее внутренне растерян, чем грозен, где маркиз Поза (Валерий Дегтярь) растерял протестную харизму. Взломана великолепная сдержанность актрисы, но это и ломка персонажа, в гротескном рисунке. Гордая и жалкая одновременно, Принцесса бунтует. Это страшно – и смешно, такой эмоциональный сбой существен для всей постройки Чхеидзе.

Мир, в котором человек упразднен. И все ли заметят?

Елена Шварц заново перевела стихотворный текст Фридриха Шиллера «в строчку», но она была большим поэтом, и театр Чхеидзе был чужд повествовательности. В эпоху сугубо прозаическую театр высекал искру сценической поэзии из самого противостояния, в том числе и собственно эстетического.

«Дон Карлос» был поставлен в год девяностолетнего юбилея театра, и сознательно возникала историческая арка с «Дон Карлосом», поставленным в Большом драматическом еще в пору Александра Блока. Поэт разрабатывал художественную программу театра, выступал перед публикой, предваряя спектакли. БДТ должен был стать театром высокой драмы и комедии, – и в том, блоковском измерении в самом деле не был чужд поэтическому театру Темура Чхеидзе. Исторический парадокс заключался в том, что сценическая поэзия в новейшее время действительно существовала стоически, «вопреки». «Зараза ереси на Нидерланды пала!» – Филипп – Монахов леденил кровь зрителей этой фразой, впечатавшейся в память на годы. Теперь же романтические глыбы взаимоисключающих эмоций, романтический максимализм персонажей – в прошлом, душа бьется в конвульсиях – именно это становится объектом внимания театрального поэта.

Так случилось, что в моих руках оказались стихи, напрямую вдохновленные тем, историческим «Дон Карлосом» БДТ в постановке А.Н. Лаврентьева. Их написал Павел Громов, автор исследований о



КАЛЛИГРАФ ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО ТЕАТРА

Льве Толстом, Александре Блоке и Мейерхольде; сборник его стихов издан посмертно. Стихотворение, написанное автором, в юности влюбленным и в Блока, и в Шиллера, и в театр, Темур Чхеидзе прочел, и оно произвело на него сильное впечатление:

В дальних ярусах чем-то светлым отрыдалось –
Если хочешь – своей молодостью это назови.
В складках занавеса продекламировал Дон Карлос,
О судьбе, об истории, о любви.

Через три ступени, и еще через три шаг подпрыгивающе-спорый,
Хоть подобное опьянению состояние и было не вполне в чести,
Ты потом окунаешься в театральные коридоры
С тем самым запахом, что через жизнь придется нести.

И в тридцать, и в сорок лет будет жечь этот запах едкий.
Не весна и не осень, не газета и не стих, не жизнь и не тлен –
Отдающий горьким привкусом первой пятилетки,
Исходящий от сцены, от занавеса, от кресел и просто от стен.

Позади остались пустынные витрины и свистящие метели,
Вдоль Фонтанки в оцепененьи застылые дома.
И один, и два, и три звонка наконец отзвенели,
И в прожекторном свете возникла черная правда трагедии сама.

И эта арка в 90 лет не случайна, и Темур Чхеидзе не только «беззаконная комета», но и не случайная звезда на нашем небосклоне... Чхеидзе говорил, что срок вахты художественного руководителя театра имеет пределы, – десять лет, не больше. Он держал вахту вдвое дольше. Он выполнил задачу, для решения которой когда-то его позвал Кирилл Лавров. Он, безусловно, устал. И он мог, наконец, уйти – туда, где оставался его дом и, все-таки, его театральная почва. После его ухода уже прошло десять лет, как

Андрей Могучий взял нелегкую эстафету руководства Большим драматическим театром, и вот уже наш невеселый город, пригнув голову, ждет дальнейшей участи его...

Город не сумел толком проститься с Темуром Чхеидзе. Уметь быть благодарным, помнить добро (испытанное в театре счастье, например) – эти качества, видимо, не относятся к коллективным добродетелям нашего сообщества. И все же в театральной критике целый пласт составляют отзывы на петербургские опусы Темура Чхеидзе – и в драме, и в опере, – и это отличные аналитические тексты, сохраняющие, насколько возможно, ауру его театра.

Помню, набралась духу и позвонила ему. Именно – благодарила.

Наталья Старосельская

*литературный и театральный критик,
главный редактор журнала «Иные берега»*

ГЛУБОКИЙ СЛЕД

Да не покажется это кому-нибудь из строгих читателей недостаточно уважительным или насмешливым сравнением. Прошло время после ухода из жизни Темура Нодаровича Чхеидзе, а мне все мерещится, что осталась растворенная в воздухе его удивительная улыбка, подобная улыбке Чеширского кота из сказки Льюиса Кэрролла. Человек очень мудрый и, скорее, печальный, часто грустный, погруженный в себя, он улыбался так, что становилось светло не только на душе у собеседника, но, кажется, освещался мир вокруг. Потому, наверное, не слишком долго и часто общаясь с Темуром, вспоминая его, я каждый раз словно вновь вижу эту улыбку и чувствую тепло...

Спустя десятилетия и не вспомнить, в какой именно момент ощутила не просто интерес к режиссуре Темура Чхеидзе, а какую-то не до конца внятную родственность чувств и мыслей. Его спектакли из



увиденных, поставленные в Тбилиси – в Театре имени Шота Руставели «Мачеха Саманишвили» Д. Квдиашвили (совместная постановка с Робертом Стуруа), в Театре имени К. Марджанишвили «Хаки Адзба» по Л. Киачели и «Отелло» В. Шекспира, оказывались для меня не просто волнующими, а настоятельно взывавшими к необходимости осмыслить вечные вопросы бытия – такие простые, казалось бы, но насущные в любые времена в любой точке мира. Потому что само определение «классика», не столь важно, какого именно временного периода, существовало в Чхеидзе как вечное, непреходящее, неподвластное ветрам времени понятие. То, что всегда определяет и будет определять человека и человечество.

Ученик Д. Алексидзе и М. Туманишвили, выдающихся режиссеров и педагогов, Темура Чхеидзе после окончания театрального института работал на том самом знаменитом курсе, что получил название «Театр 11-й аудитории». Об этом писал в своей книге «Режиссер уходит из театра» Михаил Иванович Туманишвили: «Это было интереснейшее институтское начинание. Я решил по примеру своего учителя Г.А. Товстоногова объединить актеров и режиссеров в одну группу, в один творческий коллектив и воспитывать их вместе... Эксперимент дал свои результаты. На этом курсе были поставлены хорошие спектакли... На этом же курсе педагогом вместе со мной работал талантливый режиссер Темура Чхеидзе». Так выстроилась очень важная, магистральная, на мой взгляд, логическая цепочка: Георгий Александрович Товстоногов был учеником Андрея Лобанова и Алексея Попова, верных последователей К.С. Станиславского и Ва.И. Немировича-Данченко; Михаил Иванович Туманишвили – учеником Г.А. Товстоногова; Темура Нодарович Чхеидзе – учеником М.И. Туманишвили. Скорее всего, он ощущал власть этой цепочки в своем творчестве, не стремясь подражать, а протягивая ее дальше и, подобно своему учителю, нередко оглядываясь с мыслью: «Кто идет за мной? Перебираю в памяти молодых и пытаюсь догадаться, кто из них может стать лидером завтрашнего театра...»

Может, и от этих мыслей была грусть в его таких красивых, таких

огромных глазах?..

Что же касается логической цепочки, она окончательно определилась для меня в первом спектакле Темура Чхеидзе, поставленном в БДТ, что носит сегодня имя Георгия Товстоногова, – «Коварстве и любви» Ф. Шиллера. В свои студенческие годы Товстоногов пытался работать над драматургией Шиллера: сначала над экспликацией «Разбойников», год спустя – «Коварства и любви». Он искал путь для «шекспиризации» Шиллера, мечтая «перенести образы с романтических облаков на конкретную почву», иными словами, уйти от сентиментальности «мещанской трагедии», найдя точный внутренний смысл действий героев, существующих в реальности любого времени. Попытка не удалась Георгию Александровичу в то далекое от нас время, позже он к Шиллеру никогда не возвращался.

А спустя десятилетия мысль и чувство мастера блистательно воплотились в спектакле Темура Чхеидзе.

Это был поистине удивительный спектакль! Несколько десятилетий прошло с его премьеры, а невозможно забыть мощные образы, созданные Кириллом Лавровым, Алисой Фрейндлих, Андреем Толубеевым, Еленой Поповой, Валерием Ивченко, Михаилом Морозовым и другими артистами труппы – они существовали не в романтических облаках, а рядом с нами, живые, страстные, горячие в каждом своем порыве. Для каждого из участников спектакля это был сильнейший прорыв в неизведанные глубины, с одной стороны, опровергавший слова Темура Чхеидзе из раннего интервью: «Я знал: что тут ни сделай – это будет хуже, чем во времена Товстоногова. Но его нет, и вообще Товстоноговы рождаются крайне редко. А жизнь идет, и я, восторгаясь тем театром, который был когда-то, не ставлю так, как Товстоногов». С другой – словно отвечая мыслям одного из последних интервью Георгия Александровича: «...Идеалы сохраняются. Могут меняться эстетические формы, но суть театра – добраться до корок сознания средствами именно этого зрелищного искусства... Открывается занавес, и все происходящее на сцене зависит от зрителя, а зритель зависит от того, что происходит на сцене.



Эта невидимая взаимосвязь – самая главная. А средства, наверное, будут меняться. Это нельзя предугадать и не нужно».

Так и происходило в этом завораживающем спектакле Темура Чхеидзе: в глубине сцены медленно вращалась мельничка, словно перемалывая время и бережно сохраняя его идеалы.

Логическая цепочка не распадалась, а лишь укрепляла свои невидимые звенья в последующих спектаклях. И настал счастливый момент, когда, уступив настоятельным просьбам Кирилла Юрьевича Лаврова, Темур Чхеидзе возглавил прославленный театр. Оставшись, однако, верным своему первоначальному решению: «Сейчас, наверное, настало время, когда БДТ нужны перемены, на которые лично я не могу пойти. Многие называют меня ретроградом, но это был мой принципиальный путь – сохранять наследие Товстоногова». И он сохранял его – не буквой, а самим духом, подарив артистам прославленной труппы щедрую возможность раскрыть себя так, чтобы каждый зритель увидел в них новое, не проявленное ранее. Почти каждый новый театральный сезон был отмечен премьерами, оставшимися незабываемыми, полагаю, не только для меня: «Салемские колдуньи» А. Миллера, «Под вязами» Ю. О'Нила, «Призраки» Э. де Филиппо, «Макбет» В. Шекспира, «Антигона» Ж. Ануя, «Солнечная ночь» Н. Думбадзе, «Борис Годунов» А.С. Пушкина, «Дом, где разбиваются сердца» Б. Шоу, «Маскарад» М.Ю. Лермонтова, «Копенгаген» М. Фрейна, «Мария Стюарт» Ф. Шиллера, «Власть тьмы, или Коготок увяз, всей птичке пропасть» Л.Н. Толстого, «Дядюшкин сон» Ф.М. Достоевского, «Дон Карлос, инфант испанский» Ф. Шиллера...

Если даже беглым взглядом охватить список названий, добавив к нему и поставленные Темуром Чхеидзе оперы в Мариинском театре и за рубежом («Игрок» С. Прокофьева, «Дон Карлос» Дж. Верди, «Летучий голландец» Р. Вагнера, «Скупой рыцарь» С. Рахманинова, «Моцарт и Сальери» Н. Римского-Корсакова, «Леди Макбет Мценского уезда» Д. Шостаковича), станет очевидным, что всю свою жизнь этот большой мастер посвятил не просто осмыслению Добра и Зла, а исследованию тонкой грани между ними, переступить которую воз-

можно лишь единожды и лишь в одном направлении. А пути назад не будет уже никогда.

Мне трудно вспомнить подлинного творца в области культуры, литературы и искусства, который на протяжении земного пути был бы так напряженно предан, фактически, одной теме...

Критика – сложная штука, она часто ограничивает себя сравнением предыдущего произведения любого рода и жанра искусства с последующим, избегая даже намека на обобщения хотя бы определенного периода в жизни творца и, вероятно, искренне считая, что любые выводы возможны только после ухода человека в мир иной. Потому нашлось немало тех, кто, очарованные первыми спектаклями Темура Чхеидзе на сцене БДТ, постепенно начали снижать градус восторгов, обвиняя режиссера в невнятности высказывания, в недораскрытости, по их мнению, главной мысли, и, конечно, в отсутствии новаторства. Реагировали на новые его спектакли так, словно не слышали от Чхеидзе слов: «Никогда в жизни, ни в каком возрасте я не занимался авангардом. Но всегда старался, чтобы от меня не пахло нафталином. Где бы я ни был – в Грузии или в БДТ – я старался как-то развить, если это развиваемо, психологический театр». Для него он был развиваем вне сомнений, свидетельством тому – спектакли Темура.

Сохранение идеалов в обновленных эстетических формах – путь едва ли не самый сложный, особенно для театра и кинематографа. Но Темур Чхеидзе избрал именно его и оставался предан и верен ему. Велик соблазн подробно проиллюстрировать это буквально каждым его спектаклем, словно медленно поднимаясь по ступенькам лестницы. Тогда отчетливее проявится удивительная чуткость мастера – последние годы уходящего века и первые годы наступившего становились для общества и для театра («увеличительного стекла», по Владимиру Маяковскому) калейдоскопом, картинки в котором разбивались и складывались стремительно. Но идеалы, многими объявленные устаревшими, для режиссера оставались прежними, нуждаясь в обновлении эстетических форм. И Темуру Чхеидзе удавалось это – и в «Салемских коддунях», и в «Маскараде», и в «Антигоне», и



в «Под вязами», и в «Борисе Годунове», почти никем из критиков не принятом, а для значительной части зрителей что-то очень важное в сегодняшней реальности объясняющем...

Чхеидзе был, что особенно остро ощущается с дистанции времени, одним из самых последовательных учеников Михаила Туманишвили, впитавшего все главное от своих учителей и утверждавшего, казалось бы, прописную, но сегодня почти совсем забытую истину. Один молодой режиссер, попросивший у Михаила Ивановича разрешения поработать с его учениками, признался Туманишвили, что с ними невероятно сложно – все время спрашивают, выясняют прежде, чем выполнить его задание. Туманишвили прокомментировал: «Режиссер слышал, что надо «найти событие», – он его с легкостью называл, шел по поверхности, ничего не разрабатывал. Просто не знал, что такое глубина, не знал, что за словами можно открыть огромный мир страстей, желаний и стремлений. Он не знал, что событие надо иногда отодвигать на расстояние, чтобы рассмотреть его издали, оценить и сравнить с другими».

Темура Чхеидзе работал именно так. Может быть, потому спектакли его отличаются и выделяются своей «особостью» от многих других? Его почерк ни с каким иным не спутаешь...

Если коснуться поставленных режиссером оперных спектаклей, то мне довелось испытать подлинное наслаждение лишь однажды – на «Игроке» Мариинского театра. Других постановок Темура Чхеидзе в этом жанре, к великому сожалению, я не видела и не слышала. А в «Игроке» удивительным, непостижимым образом сошлось все: «мир страстей, желаний и стремлений», путанные события которого рассмотрены как бы издали, но современно, остро. Их смена незаметна, но ощутима – они перетекают одно в другое, взрываясь неожиданностью, резкостью... Впрочем, опера – жанр особый, о нем точнее и увереннее судят музыкальные критики. Правда, не в упрек им будет сказано: нередко упуская из внимания две неотъемлемые составляющие – литературу и театральность.

Очень хочется верить, что о Темуре Чхеидзе будет в обозримом бу-

душем написана серьезная, глубокая книга, в которой найдется место всему: и удивительной личности мудрого и печального человека с неповторимой улыбкой, и высокому мастерству режиссера, не отдавшегося волнам времени, а плывущего во многом против течения.

Талантливого учителя жизни, оставившего глубокий след...

Елена Горфункель

*театровед, профессор Санкт-Петербургской
государственной академии театрального искусства*

ИСТИННЫЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ СТИХОТВОРЕЦ

Когда в 2013 году Темур Чхеидзе покинул Большой драматический театр им. Г. Товстоногова, покинул Петербург, сделал это по собственному желанию и объяснил причины, чувство какой-то вины, какого-то недоразумения оставалось. И никакие объяснения от него самого, никакая уверенность в обоснованности этого поступка, исходящая от самого Мастера, не смогли рассеять его. С 1990 по 2013 год Чхеидзе был связан с нашим городом. Можно заглянуть в его биографию, чтобы понять, что Петербург и БДТ – самый продолжительный период его творчества. И он появился в городе в то время, когда для театра, для БДТ, объективно истек срок жизни. С 1989 года не было Товстоногова, а после его смерти неуклонно уходили замечательные актеры этой замечательной труппы. Вероятно, лучшей в Европе – так, во всяком случае, говорил Товстоногову Питер Брук. Вряд ли и Брук, и Товстоногов взяли бы на себя миссию взвалить на плечи чужой театр, да к тому же хронически больной. В согласии сначала поставить один спектакль, потом – стать очередным постановщиком, наконец, назваться художественным руководителем БДТ, изначально была какая-то обреченность. И Чхеидзе пошел на нее, хотя, думаю, понимал всю незавидную роль свою в истории БДТ.

Ради чего он все это делал? Европейски известный режиссер, лю-



бимый русскими зрителями, авторитет для родной Грузии, один из двух блестящих мастеров грузинского театра, успешно работавший и в русских театрах.

Наверное, имел значение характер Чхеидзе – его благородная и благодарная человеческая натура. Он совершенно лишен был внешне пафоса и чужд всякой риторики. Он склонен был к самоумалению и недооценке самого себя. Он был скромным и слегка ироничным человеком, способным объективно судить о явлениях искусства. Его мягкость – качество, на которое надавил Кирилл Лавров, чтобы получить согласие на руководство БДТ. Но не только мягкость и отнюдь не покладистость, потому что Темур Нодарович мог быть неуступчивым и принципиальным.

Дело было, по-моему, в отношении Чхеидзе к театру вообще и персонально к Товстоногову. Он очень любил и уважал Товстоногова. В воспоминаниях о нем, уместившихся на нескольких страничках, Чхеидзе говорит, что по времени личных встреч у них было, пожалуй, меньше часа. «Но, – заключает Темур Нодарович, – я постоянно попадаю в ситуацию, в которой каждый квадратный метр дышит Товстоноговым. Но это меня не пугает, потому что, мне кажется, что я на этом возвращен. Не могу объяснить, почему: потому». Его мать, замечательная актриса Медея Чахава, была ученицей Товстоногова. И его педагог, мастер, Михаил Туманишвили, тоже из мастерской Товстоногова.

БДТ предлагал себя не одному Чхеидзе. Взял на себя ношу, не боялся ее тяжести только он один. Ясно, что он шел на некоторое самоотречение. Ему приходилось комментировать, излагать свою программу и тактику. И если он говорил, что БДТ не будет музеем, это вовсе не значило, что с приходом нового художественного руководителя наследие Товстоногова как бы будет уложено в сундуки истории. Чхеидзе всячески подчеркивал свою преемственность, а это и означало, что спектакли Товстоногова, актеры Товстоногова, даже внутренний распорядок при Товстоногове всегда будут немного впереди и что сравнения будут обязательными.

Было еще одно трудное, даже неблагоприятное обстоятельство: та самая перестройка, которая, долго не раздумывая, сбрасывала со своего корабля лишнее, старое, отжившее. Состояние всеобщего хаоса, разброда, когда Чхеидзе попал в чужой город, чужой театр и, скажу так: чужое время. Он, так восхитивший нас «Отелло», «Хаки Адзба», «Обвалом», задержался в конце XX века, к которому принадлежал, и не захотел отказываться от его наследия и собственных открытий. В этом отношении он был неуклонен. В неявном споре с наступающими театральными переменами Чхеидзе стойко держал оборону. Как показало время, он был прав. Так что петербургский период Темура Чхеидзе я бы назвала прекрасным, но стоическим.

В таких условиях, под неустанным надзором общественного мнения, в том числе, зрителей, еще помнивших БДТ Товстоногова, и критиков, судивших его и по гамбургскому счету прошлого, и по гамбургскому счету будущего, Чхеидзе поставил восемнадцать спектаклей. Это были постановки пьес Шекспира, Шоу, О'Нила, Пушкина, Ануя, Миллера, Шиллера, Лермонтова, Толстого, Лорки, де Филиппо, Фрейна, Гальсерана, инсценировки Достоевского, Думбадзе. Всегда щепетильный в отборе материала, он как будто бы взвешивал каждое название, которое войдет в афишу БДТ.

Конечно, никто не осмеливался отрицать талант и режиссерский масштаб Чхеидзе. И все же Петербургу явно не хватило внимания, чтобы оценить не только его человеческий и профессиональный подвиг, но и спектакли Мастера. Хорошо помню историю с «Борисом Годуновым» в 1999 году. К юбилею Пушкина трагедию, да все пушкинское ставили везде. И все со всем сравнивали, получалась некая общая пестрая юбилейная чехарда. Между тем, у Чхеидзе это был выдающийся спектакль – глубокий, как некая историческая скважина, возвышенный, как поэма, и изящный как балет. Его художественное превосходство в череде юбилейных поделок по Пушкину почти не заметили. В БДТ русская история превращалась в стремительный поток. Красота и глубина в шекспировском по трагедийности опусе вдруг поразила, неизвестными в прежних



постановках, легкостью и лаконизмом.

Два спектакля по Шиллеру – «Мария Стюарт» и «Дон Карлос» – вызывали недоумение: ведь априори Шиллер скучен для сегодняшнего дня, зачем его ставить? И хотя спектакль «Коварство и любовь», то, с чего началась петербургская эпопея Чхеидзе в 1990 году, потряс город, был великолепным вхождением Чхеидзе в театральный климат, спектакль шел пятнадцать лет, мощная фактура Шиллера и мощь режиссерского решения, философия власти, исследованная в двух спектаклях по историческим драмам позднее, в 2005 и 2009 годах, казались чрезмерными, слишком серьезными для эпохи всеобщего облегчения, освобождения от пут серьезности. Ведь это было начало XXI века, когда никому не хотелось оглядываться назад. А Чхеидзе оглядывался. Он говорил: «Я с молодых лет был старомодным». Как позорно (иначе не скажешь) Москва, а за ней вторая столица, Петербург, презрительно отнеслись к «Антигоне» Жана Ануя в постановке Чхеидзе: вот, говорили, банальное переписывание Софокла, наивное осовременивание. Режиссер трижды ставил эту «Антигону» XX века, находя в ней чуть ли не публицистичность. Но и это по меркам театра, бегом бегущего к новым именам, к новым формам, к новым закланиям, было отставанием.

Про каждую постановку Чхеидзе в БДТ вспоминаешь с каким-то трепетом: такова была природа этого театра – психологически тонкого, пропитанного поэтическими традициями грузинского искусства, одухотворенного. По сравнению со сценическим языком Чхеидзе, грузина по происхождению и по театральной школе, русский театр казался несколько приземленным. Он сам говорил: «Грузинские актеры легко верят в неправдоподобие. Убеждать их в этом не приходится. В то время, как русские артисты очень хорошо играют подробный быт. Этих надо постоянно тянуть с собой вверх, а тех опускать на землю». И он не принаравливался к БДТ, ничего не педалируя, он был самим собой. И что очень важно: он увлекал актеров, труппу! Он подхватил дарование Валерия Ивченко, который сам был все-таки новичком и успел захватить в БДТ всего три спектакля с Товстоноговым. Ивченко

сыграл в постановках Чхеидзе крупно и ярко: в «Коварстве и любви» музыканта Миллера, в «Салемских колдуньях» Джона Хейла, в «Борисе Годунове» – заглавную роль, причем, шекспировского масштаба; в «Доме, где разбиваются сердца» – капитана Шотовера, роль чеховскую по настроению; зато в «Марии Стюарт» и в «Доне Карлосе», в ролях политических лидеров, и особенно в роли короля Филиппа, Чхеидзе настраивал актера на жанр исторической хроники. За «Дона Карлоса» режиссеру досталось больше всего, поскольку в 2009-м, году премьеры, исполнялось девяносто лет самому театру, Большому драматическому. Избежать экскурсов в прошлое, начиная с «Дона Карлоса» в 1919 году, было невозможно. Спектакль Чхеидзе не был реконструкцией, а продолжительность его, несмотря на перевод стихов в прозу (который сделала Елена Шварц), оказалась препятствием для сочувственной оценки.

«Борис Годунов» и Ивченко в главной роли – одна из самых блестящих страниц прекрасного и стоического периода. Актер и режиссер связали драму Бориса с недолговечностью: царь знал, что и его царствие, и его жизнь «измерены». В лице – небритом, больном, в изможденном облике монарха-монаха, в красках запекшейся крови, сплошь покрывающей его одежды, во всем – и бег, и падение. Когда он, приседая, брался за полы кафтана, делал что-то вроде толчка, казалось, что разбегается, чтобы взлететь, преодолеть земную тягу. Он спешил. Только первое решение Бориса принять венец еще спокойно, и он сидит. А далее, с короткими паузами, мгновениями оцепенения, он торопился к развязке. Когда актер выбежал на сцену, чтобы умереть, последний монолог оказывался скорописью тела. Падая на руки сына, поднимаясь и снова падая, Борис пытался успеть, все еще успеть, что он и делал все шесть лет, промчавшихся для него слишком быстро. В этом изумительном образе встретились и слились три школы – грузинская (режиссер), украинская (актер) – в русской классической драме. Подобным неожиданным подходом отличалась и «Власть тьмы» Льва Толстого. Здесь Ивченко сыграл Акима, и это тоже было открытие. Чхеидзе вдохновлял на победы.



Истолкование образа Акима, важнейшего для драмы, у Чхеидзе коренным образом отличалось от уже классического в Малом театре, в режиссуре Бориса Равенских и исполнении Игоря Ильинского. Аким Ивченко слеп и младенчески беззаботен. Его вера – радостная, мораль – легкая. Придя к сыну, он свои нехитрые одежды скидывал в пустую люльку, так и провисевшую в доме Петра и Никиты без надобности. В ушанке, обмотанный теплым женским платком, в лаптях, он сам – старый ребенок, который жил, молился богу и не видел зла рядом с собой, не видел, что жена Матрена – профессиональная отравительница. Он пугался злодейств, увиденных в семье Никиты, его детская мораль оскорблена, он убегал... и возвращался на свадьбу Акулины, простив или забыв то, что для истинного моралиста, каким был Аким Ильинского, непростительно. Почему Аким у Чхеидзе так слеп и простодушен? Не потому ли, что для XXI века уже бессильны косноязычные упреки и деревенская чистота?

Чхеидзе пришел в труппу, где было еще много звезд. Он был осторожен, если можно так выразиться, в обращении с труппой, с ее звездами. Он ставил сложные задачи, искал полновесного контакта. Кирилл Лавров сыграл у него Президента в «Коварстве и любви», – вопреки многолетнему «положительному» имиджу; Пимена в «Борисе Годунове» – летописца не только XVI века, но и, по замыслу режиссера, нашего времени, и небольшую, но выразительную роль короля Дункана в «Макбете». Олег Басилашвили и Алиса Фрейндлих, последние из товстоноговских могикан, отметили «период Чхеидзе» выдающимися созданиями. Басилашвили – Князем К. в «Дядюшкином сне» и Нильсом Бором в «Копенгагене». Алиса Фрейндлих – ролью леди Макбет и мадам Москалевой в «Дядюшкином сне». Андрей Толубеев из социального героя по меркам прежнего БДТ открылся как актер незаурядного драматического темперамента. Его Вурм в «Коварстве и любви», образ зла, повергнутый любовью, его Джон Проктор в «Салемских колдуньях», Тальбот в «Марии Стюарт» – жертвы политических амбиций; наконец, Арбенин в «Маскараде», – абсолютно современный человек, по духу, по мыслям, по страстям, по поступкам.

Алиса Фрейндлих в новом для себя амплуа – трагической злодейки, леди Макбет, сжала образ до ледяной девы, холодной, одинокой и априори безразличной к судьбе мужа королевы-ведьмы. Зато в образе Москалевой из «Дядюшкиного сна» нашла выход темпераменту провинциальной завоевательницы, словно повторяя свою леди Макбет, но уже в трагикомическом ключе.

Благодаря Чхеидзе, изменилась, если можно так сказать, сценическая доля в БДТ Елены Поповой. Эта талантливая и, в пандан таланту Чхеидзе, меланхоличная актриса, сыграла у него и Луизу в «Коварстве и любви», и Элизабет в «Салемских колдуньях», и Марию в «Призраках», и Абби в «Под вязами», и Марию Мнишек в «Борисе Годунове», и Этеруорд в «Доме, где разбиваются сердца». Несомненно, лучшей ее ролью в программном для Чхеидзе спектакле «Коварство и любовь» стала Луиза Миллер. Хрупкость и стойкость Луизы в исполнении Поповой были красками и собственно Поповой, и прививками режиссуры. Чхеидзе развил то, что было главным в сценических образах Поповой – боязливое сердце и бесстрашие, самопожертвование и красота женственности, обреченность и воля к жизни. Героиня Елены Поповой в спектакле «Под вязами» – перелетная птичка, а не основательная фермерша. Она залетает на светлую ферму, чтобы свить гнездо, сразу займет семью, дом, будущее. Она спешит. Ей мнится, что счастье – таково. Абби по-своему повторяла путь, проторенный до нее разными Ребекками восемнадцатого века и не забытый до сих пор. Погоню за скорым счастьем называли и борьбой за выживание, и деланием себя, и авантюризмом. Из названия пьесы О'Нила Чхеидзе убрал слово «любовь», потому что эта искательница счастья сама выкинула из своей жизненной программы ее, настоящую любовь. Попова играла трагическое нетерпение и скорую погибель.

Некоторые актеры, затененные прежде, теперь пробовались в первых ролях; так произошло с Геннадием Богачевым, ставшим Макбетом в 1995 году. Для актера постоянного второго плана эта роль была переломом к большой судьбе. И хотя положение Богачева после «Макбета» круто не изменилось, попытка ему была предложена. И



КАЛЛИГРАФ ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО ТЕАТРА

Чхеидзе знал, что идет на риск: большая трагическая роль и – характерный актер!

Эпизоды могли стать классикой, как небольшая роль Ольги Волковой в «Призраках». Ее Армида являлась на несколько минут в поисках пропавшего мужа, но это был каскад чистой комедии, на которую Волкова неистошима. Режиссер давал ей полную свободу, и в спектакле о грустных душах (мятущихся, страждущих, заблудших) Армида была не скорбной, а сценически ликующей душой.

Да, репертуар Чхеидзе был составлен из классики. Но более всего ему была интересна современность. Он искал и находил ее в старых, подчас много раз видевших сцену пьесах, в проблемных и дискуссионных притчах, вроде «Копенгагена», антивоенного диспута о прошлом и будущем мира, вооруженного атомной бомбой. Сопряжение с «нашим» временем давалось этому режиссеру просто – не потому, что он накидывал на классику какую-то сетку злобы дня. Он устремлялся вглубь и обнаруживал, что жизнь развивается по вечным законам и что «наше» время меняет слова и ничего не может изменить в «жизни человеческого духа». Не бегая за слоганами современности, он в своих театральных открытиях находил корни современности, ее потаенную глубину. В «Коварстве и любви», в «Борисе Годунове», в «Марии Стюарт», «Доне Карлосе» и других своих тбилисских, московских, ленинградских, петербургских спектаклях, Чхеидзе делал срез жизни по вертикали, ставил перед нами зеркало прошлого, в котором видны мы сами. Этот волнующий опыт режиссером всегда совершался вместе с актерами, с художником (Георгий Алекси-Месхишвили), с композитором (Гия Канчели), и, хотя у него звучал и Малер, и другие композиторы, – все это в мизере – набросками темы, в которых скорее слышалась музыка исторических стихий и душевных глубин.

В «Маскараде» по М. Лермонтову он создал картину нового русского «накопления». Ее воплощал Арбенин Андрея Толубеева – здравомыслящий и расчетливый детектив, деловой человек с повадками домашнего насильника. На бале, когда Нина (Александра Куликова) съедала отравленное мороженое, Арбенин падал в обморок, – тут вы-

держка злодея сдавалась перед сердцем человека. «Русская» приземленность была на руку образу Арбенина – какое выходило снижение и какая жестокая правда! «Игрок», – говорил он о себе. Хотелось добавить: игрок на бирже, а не в игорном доме. Спектакль 2003 года отражал свежие экономические и политические реалии. От Лермонтова и романтизма оставалась только фигура Неизвестного, не покидавшего своего поста за спиной Арбенина весь спектакль, да безумие главного героя, и оно было погружено в поэзию загробной экзотики (четвертый акт) – белый маскарад вокруг гроба Нины, хрупкие звоны в воздухе, красота ритуала... У Чхеидзе была эта потребность – переходить от скупых и жестких фактов к театральной красноречивости, от формул к фантазии, от статичных мизансцен к внезапному убыстрению, от ровного течения действия к каким-то вздрагиваниям, когда не один актер, а словно весь спектакль мог встрепенуться и задрожать. Во «Власти тьмы» (2006) вся «экипировка» спектакля и его внутренний строй – свидетельство тогдашнего разлада в человеке между «глянцем» новизны и духовным падением. В этой постановке, тоже свидетельнице переворотов в нашей жизни, Чхеидзе адресовался не только к автору пьесы, но и к картинам несправедности и бесконечных умножений грехов, многократно запечатленных в русской литературе и театре. Корысть, похоть, бесстыдство, бесчестие «прикрыты» сарафанами и «освящены» лучинами. Как в спектакле БДТ. Вместо национального словарика можно было использовать словарь так называемых «новых» ценностей – результат будет тот же: подмены, «бешеные деньги», дешевки в ранге свободы, благополучия, искусства. Видимость нового есть, а его самого – нет.

Чхеидзе никуда и ни за кем не спешил. Замечательные ритмы его спектаклей, изысканная строгость мизансцен, пластическая их организация были качествами именно этой режиссуры. Он не заботился об оригинальности, но всегда был тихо, если можно так сказать, оригинален. Незабываемы финалы его спектаклей – как будто отступающие от источников, но по сути складывающиеся с ними в общую речь. В «Доне Карлосе» спектакль заканчивали дети – намекающие



на персонажей «Менин» Веласкеса, но высокопоставленные сироты, брошенные силой и властью. Паж и маленькая инфанта выходили из мрачного Эскориала на свет божий, символизируя незащищенное будущее. В «Дядюшкином сне» финал снова напоминал, на этот раз бергмановского профессора Борка, но, казалось бы, утонувшего во сне о своей земляничной поляне. Финальный выход нашего русского Борка, не интеллектуала, прожившего бессмысленную жизнь, и все же такого же трогательного в своей старческой нежности и печали, как шведский профессор, такого же старика, человека, прожившего свой срок, то есть смертного, выход его в ночной сорочке со свечой, с которой, как слезы, капает на пол воск, его последний сон – девушка на качелях – необыкновенное постижение Достоевского через XX век, через видение режиссера.

Сцена с романсом – шедевр внутри этого спектакля. Его создавали режиссер, композитор, актеры и особенно актриса – молодая Полина Толстун, исполняющая роль Зинаиды. У Чхеидзе музыкальное оформление обычно не большие пласты музыки, а скорее аккорды, как в «Борисе Годунове», или музыкальное звукоподражание, даже звукоизображение – как гром и бомбовые удары в «Доме, где разбиваются сердца», или шелест серебра и хрусталя, как в «Маскараде». Гия Канчели, обычно сочинявший музыку для спектаклей Чхеидзе, умел находить кратчайшие музыкальные эквиваленты звучанию сценической жизни. Вторым музыкальным единомышленником Чхеидзе стал Александр Кнайфель. Музыка «Дядюшкиного сна» состоит из едва слышимых звуков механических музыкальных игрушек, расставленных в доме Марии Александровны (художник Эмиль Капелюш). Цоканье или жужжанье, касания струн и два развернутых фрагмента – в антракте и финале – образуют музыку, которая созвучна спектаклю, является его неотъемлемой частью. Романс – специальный номер. То, что делала Зинаида, в старину называлось рецитацией. Зинаида не столько пела, сколько играла, как будто ребенку рассказывая страшную сказку про волка, лисицу, бобра. Зинаида изображала персонажей сказки легкими, волшебными движениями рук, пластикой тела

и головы, и на слове «хвостик» с вылетающим из-под руки краешком белой пуховой паутинки князь в крайнем волнении вставал со стула. Он, да и Мария Александровна, мать Зинаиды (Фрейндлих), заморожены. Не отводя глаз, они следили за каждым слогом-жестом. Князь немедленно требовал повторения, и это желание всех, надо признаться, кто видел и слышал это чудо. Актриса необычайно изящна и музыкальна. Такой романс в стиле неоклассицизма мог появиться после Стравинского и всей музыки XX века. Но дело не только в этом, красоте и необычности театральной музыки, созданной Кнайфелем. Сказка-романс Зинаиды – это колыбельная, которая пробуждала в князе нечто драгоценное, близкое. Сцена с романсом – вершина спектакля. В ней волей судеб и случая разведенные на недостижимое расстояние встретились стар и млад, а, вернее, князь и его детство, юность, встретились на земляничной поляне. Сценой романса режиссер, находившийся в этом спектакле не на виду, а в каком-то подполье, заявлял о себе с той поэтической силой, которая ему свойственна. Если бывают счастливые сплетения художественных сил, то эта сцена была как раз такой: режиссер, композитор и два актера сложили в единый узел свои таланты.

«Дядюшкин сон» – наиболее «русский» спектакль Чхеидзе. Когда на сцену врывается Елена Попова в эпизодической роли полковничихи Софьи Петровны Карпухиной, то казалось, что все – и текст, и образ, и исполнение позаимствованы из пьесы А.Н. Островского. Яркая рыжая, стремительная, в разлетающемся пальто, с острым взглядом, направленным на графинчик с водкой, эта Карпухина, она же мордасовский Вестник (а как не обратить внимание на карикатурный «классицизм» в юморе Достоевского) – находка лирической актрисы, которая так смело и ярко справилась с комической ролью и, конечно, режиссуры.

Настроение, атмосфера, колеблющаяся от едва слышных звучаний до тяжелой поступи событий, от неподвижности до вздрагиваний, какого озноба-то, акцента, отмечавшего переходы от сцены к сцене, были узнаваемым почерком этого режиссера. Для каждого опуса он



находил свой ритм. В сочинении по Шоу «Дом, где разбиваются сердца» мир, выстроенный на сцене БДТ, переживал свой конец с элегантностью чеховских отшельников, с дачной отстраненностью от большой жизни, в утренних пикировках и сумеречных лирических паузах. Красивы и мечтательны эти обреченные отцы и дети. Спектакль казался длинным, даже затянутым, как некоторые финалы романтических симфоний, продлевающих меланхолическое созерцание. Режиссер также оставлял нам возможность забыть на кануне скорбей и ада будущей войны, это чувствовалось в самом конце, когда злоеющие бомбовые удары, отзвуки которых пока далеки, превращались в музыкальные аккорды. Иначе говоря, ужас реальности готов был прогнозом завтрашнего дня.

Таков был театральный стиль Темура Чхеидзе – глубокого художника театра. В учебниках по истории театра будут вспоминать проход Луизы и Фердинанда навстречу друг другу и мимо друг друга в спектакле «Коварство и любовь». Эта метафора обреченной любви говорила гораздо больше, чем обильные текстовые пассажи Шиллера. Луиза знала, что Фердинанд ее «не видит». Фердинанд не видел «свою» Луизу. Первая же мизансцена разделила их навсегда, задолго до трагического финала. Чхеидзе умел языком театра рассказывать о том, что творится в душе человека, не прибегая к словам. Он сокращал классические пьесы до необходимого остатка смысла и поэзии.

Чхеидзе в Петербурге нередко упрекали в тяжеловесности, в том, что его театр – из семидесятых годов XX века, в том, что он злоупотребляет пафосом, да и много в чем его упрекали. Режиссура его действительно из XX века, от его учителей и сверстников (Товстоногов, Туманишвили; Додин, Фокин). Но тяжеловесность ему никогда не была свойственна. Чхеидзе – истинный театральный стихотворец. Он умудрялся тяжеловесным Шиллеру, Шекспиру, Толстому придавать некую прозрачность – и призрачность, он умягчал этих «варваров». Он учил питерских актеров взлетать от земли и подниматься к сценическому небу. Он незаметно обновил палитру Большого драматического. Он продлил творческую жизнь большим актерам и помог

обосноваться в БДТ тем, кто пополнял труппу в его годы (Валерий Дегтярь, Александра Куликова, Анатолий Петров, Мария Лаврова).

И он тяжело переживал каждый упрек и неуспех. Он не чувствовал согласия с городом. Когда в Тбилиси он повел меня на рынок, весь огромный зал, где торговали грузинскими сырами, загудел от радости: его узнавали! Он был не только героем телевизионного сериала «Твой сын, земля!», снятого учеником Товстоногова Резо Чхеидзе в 1980 году (где играл, между прочим, секретаря райкома, коммуниста Георгия Торели), но и настоящим народным героем.

В Петербурге он был скорее почетным гостем. Теперь, когда все прошло, более двадцати лет петербургского периода Темура Чхеидзе заняли законное место в истории БДТ, очень значительное и неповторимое. И никакая критика из прошлого, никакие недоумения его не оспорят.

Натали Каминская

театральный критик, редактор журнала «Сцена»

ТРУДНОСТИ И РАДОСТИ ПЕРЕВОДА

В начале 80-х, будучи в Тбилиси, я напросилась к Темуру Чхеидзе на интервью. Он был знаменит, его спектакли, поставленные и в Театре Марджанишвили, и, ранее, в Театре Руставели, видела Москва. А я в это время работала в газете «Советская культура», весьма востребованной на всей территории СССР, и разговор с Чхеидзе был не только моей инициативой – это было задание редакции. Разумеется, режиссер согласился на встречу. Говорили мы долго и, как мне казалось, очень интересная могла бы выйти беседа. Я уже тогда обратила внимание на манеру Темура не ставить в разговоре жирных точек, а, тем более, восклицательных знаков, не настаивать, не рубить с плеча. Интонация сомнения, допуска разных вариантов, постоянная рефлексия – передо мной сидел законченный интеллигент, даром, что в кабинете и в должности



главного режиссера огромного знаменитого театра. Он рулил этим гигантским кораблем, где весь «первый класс» сплошь был «населен» звездами первой величины. Но на рулевого совсем похож не был – и решительным отсутствием императива, и этой мягкой повадкой вечно сомневающегося человека. Интервью, в результате, так и не было опубликовано – Чхеидзе в последний момент дал задний ход. Разумеется, мною был ему отправлен полный текст (у журналистов это называется «визирование»), могу уверенно сказать, что никакой «отсебятины» в нем я себе не позволила, да и ничего наперченного или пересоленного в его речах изначально не было. Однако Темуру показалось, что все это – не то и не так. Это он мне и сказал в телефонном разговоре, дескать, не в вас дело, а у меня что-то не сложилось, и лучше не надо ничего...

Рефлексия, сомнение, категорическое отсутствие в натуре «железобетона» – согласитесь, довольно сложный комплекс свойств для лидера театра. Между тем, Темур Чхеидзе с 1970 по 1980 годы руководил Театром Марджанишвили, а в 2004-2013-е – Большим драматическим театром в Петербурге. Долго не соглашался на это предложение, но все же согласился и жил почти десять лет вдали от родного города, и снова рулил кораблем, на борту которого обитало еще большее, чем в театре Марджанишвили, количество звезд.

Режиссура вообще – адски сложная профессия, руководить же театром – это «профессия в профессии», трудности которой сложно даже измерить или подсчитать. Думаю, Темуру Чхеидзе всегда было очень нелегко. Может быть, процесс репетиций становился для него временем блаженства и легкости? Не знаю, увы, не довелось наблюдать.

В 1980 году, в начале карьеры он исполнил главную роль в кино. Это был советский сериал, снятый знаменитым Резо Чхеидзе и называвшийся крайне пафосно: «Твой сын, Земля». Молодой красивый Темур играл секретаря парторганизации Георгия Торели, который после учебы возвращался в родное село и, будучи в должности партийного руководителя, вел тяжелую борьбу с бездельем,

очковтирательством и прочими нехорошими отклонениями от магистральной линии социалистического строительства. Но как ни иронизируй над всем этим из сегодняшнего далека, а фильм был качественным, с напряженной интригой, с отличными актерскими работами. Нельзя забывать, что это было время расцвета так называемой «производственной драмы», где на первый план выходили интеллигентные «технари», а то и общественные деятели, которые обладали не только волей, но и прогрессивным по тем меркам мышлением. Как ни крути, но в этих сочинениях-таки вскрывались пороки социалистической системы и возникал-таки некий нравственный императив. Так вот, Георгий Торели – Темура Чхеидзе был типичным интеллигентом новой формации. Сельское его происхождение едва угадывалось, зато его легко было представить себе выходящим из здания, скажем, Политехнического института в Тбилиси. Он был обаятелен, умен, напряжен, как натянутая струна, а его очевидные волевые качества отнюдь не были окрашены в «бетонные» тона. Торели проживал на экране многотрудную и драматичную жизнь мыслящего, совестливого человека. И задним числом думаешь, что Чхеидзе-таки внес в эту роль некое исповедальное начало.

Москва впервые, пожалуй, узнала Чхеидзе-режиссера по «Мачехе Саманишвили» Д. Квдиашвили, которую в Театре Руставели поставили два «сына Михаила Туманишвили» (оба у него учились) – Роберт Стураа и Темура Чхеидзе. Это было замечательно легко, воздушно, без навязчивой этнографии и без тяжеловесного социального пафоса, но с какой-то безудержной, почти что детской театральной свободой. Не забыть, как простейшие предметы, вроде палки, скамейки или тряпочки, превращались на сцене в дом и сад, в животных и даже в людей. Гораздо позже, уже у Резо Габриадзе, да и у самого Туманишвили в его Театре киноактера, мы освоили этот особый сценический мир, в котором мелкий, нарочито бытовой предмет мог создать образ целого мироздания, а тогда нам это было в новинку. Кто из них придумал параметры такой игры: Стураа? Чхеидзе? Пойди теперь, разбери, да и нужно ли?



Возглавив позже один – театр Руставели, другой – Марджанишвили, эти два режиссера в нашем сознании будто бы приняли эстафету от двух разных методов. Грубо говоря, театр Марджанишвили – ближе к реалистической школе, к Станиславскому, театр же Руставели наследует опытам Сандро Ахметели, решительно чужд бытовому правдоподобию, любит яркие образы и т.п. Соответственно так же в сознании различались Чхеидзе со Стуруа. На самом же деле грузинский театр весь, целиком чужд и быту, и «реализму» в привычно российском их понимании. Образное мышление режиссера Чхеидзе отлично от образного мышления режиссера Стуруа, но в случае и с тем, и с другим прилагательное «образный» имеет решающее значение.

Спектакль Чхеидзе «Отелло», показанный во время гастролей Театра Марджанишвили в Москве, стал настоящим громким событием. Конечно, центром был Отар Мегвинетухуцеси в роли мавра. Вот тут-то и пошли невольные сравнения, искали «эстафеты» от наследия русской школы. В памяти еще сравнительно свеж был у театроведов «Отелло» Анатолия Эфроса с мягким, податливым Николаем Волковым в заглавной роли. Боюсь ошибиться, но не тогда ли, в связи с Волковым знаменитый шекспировед Алексей Бартошевич впервые высказал свою очень важную мысль о русской традиции оправдания мавра? О том, что на наших сценах этот герой, как правило, интеллигентен и беззащитен перед грубым злом, меж тем, как в западно-европейской традиции его играют как дикаря, в котором при первой же неблагоприятно сложившейся ситуации просыпаются его хищные, родовые черты. Мегвинетухуцеси у Чхеидзе, к слову, тоже, в общем, играл интеллигентную, тонкую натуру. Они с Дездемоной – Мариной Джанашиа составляли в спектакле чудесную пару избранных людей. Но это – поначалу.

Ведь и Яго в исполнении Нодара Мгалоблишвили был здесь исключительно не прост. Он плел интригу с очевидным вдохновением и даже талантом, явно претендовал на лучшую участь, и его изощренная, грациозно поданная злоба могла быть даже, если не

оправдана, то, по крайней мере, объяснима. А Отелло тем временем, мучаясь и ломаясь, неумолимо превращался в зверя, терял одну за другой все свои цивилизованные черты. Конечно, это был спектакль о неординарной натуре, не сдюжившей перед всесилием зла. Но перерождение Отелло к финалу уже не вызывало сочувствия, и, когда он, что тот дикарь, перегрызал сам себе вены, режиссер окончательно возвращал нас к истокам подлинной трагедии, в которой нет места ни интеллигентским мерехлюндиям, ни привычной, а поэтому комфортной психологической убедительности. Тут уже ревел настоящий зверь, хотя этого рева и не было слышно.

Мегвинетухусеси, спустя десятилетия, сыграет на сцене МХТ им. Чехова Креона в спектакле Темура Чхеидзе «Антигона» по Ж. Аноу. Этот удивительный, мощный актер с внешностью и статью трагика, конечно же, служил режиссеру неким протагонистом. Мегвинетухусеси, как редко какой артист, мог сыграть безудержную страсть и одновременно сдерживать ее на сцене, не «рвать в клочья», транслировать ум и интеллект, но без капли скуки, с постоянными рядами электричества. Мхатовская «Антигона» была спектаклем культурным, по-своему даже «европейским», но именно Креон был ее главным смысловым и эстетическим оправданием.

Интеллектуальная дуэль между царем Креоном и его любимой, но явно вышедшей из повиновения родственницей Антигоной (Марина Зудина) сосредоточивалась, собственно, в нем. Этот царь непрестанно терзал сам себя, в нем шла постоянная, нечеловечески тяжелая внутренняя работа. В спектакле был момент почти что интерактива, хотя режиссерский метод Чхеидзе изначально чужд подобным приемам. Однако в момент отчаянного монолога-плача Креона часть публики, сидящей в непосредственной близости (спектакль шел на малой сцене), раздражалась жаркими аплодисментами, а другая часть недовольно пожимала плечами. Получалось, что участниками действия становились все зрители.

Событием в свое время стал и «Обвал» М. Джавахишвили, поставленный Чхеидзе во МХАТе. Хотя мне довелось увидеть и следу-



ющий «Обвал» на сцене Театра Марджанишвили, и последний произвел на меня более сильное и цельное впечатление. Оба спектакля оформлял художник Георгий Алекси-Месхишвили, и декорации в обеих версиях были одинаковыми. А вот темпоритм, атмосфера и, главное, образ центрального героя князя Теймураза существенно различались.

Мхатовские артисты играли плавно, не резко, грузинские – остро, порывисто и сдержанно-страстно. Теймураз Станислава Любшина был светлым, слегка блаженным, Теймураз же Нодара Мгалоблишвили – лишенным воли, живущим, как будто без воздуха и дыхания. Московский князь еще мог бы посопротивляться надвигающемуся разрушению его привычного мира и нашествию хама, да обстоятельства были слишком жесткими и уже не обратимыми. Тбилисский же герой, кажется, все профукал сам, вина его за бездействие и слабость, приведшие к чудовищным цивилизационным потерям, в спектакле очевидна. Тут, конечно, тянется длинная грузинская тематическая ниточка: профукали свою жизнь и распрекрасный Певичий Дрозд, герой знаменитого фильма Отара Иоселиани, и даже обаятельный Бузыкин из «Осеннего марафона», снятого грузином Георгием Данелия. На родной, тбилисской почве Чхеидзе дышалось легче, и спектакль «Обвал» вышел стремительным, упругим, трагически беспощадным. Однако и мхатовский произвел на московских зрителей сильнейшее впечатление. Уже был нам знаком притчевый кинематографический язык Тенгиза Абуладзе, а перестроечный дух заставлял ежедневно перетряхивать в уме собственную историю, все ее трагические этапы. Сочетание исторической правды с грузинским образно-притчевым мышлением плюс мхатовская актерская обстоятельность – все это вместе дало впечатляющий результат. Театральный язык все равно был нездешним, новым, а тема предреволюционных событий, разрушивших целый мир и немало его подлинных ценностей, – чрезвычайно в те годы актуальной.

Если Михаилу Туманишвили Темур Чхеидзе приходится как бы сыном, то Товстоногову, у кого, в свою очередь, учился педагог Тему-

ра, – «внуком». Известно, что «дед» не раз говорил с учеником своего ученика, звал его в БДТ. Затем, уже после ухода Мастера, возглавивший театр Кирилл Лавров предлагал Темуру творческое руководство. И однажды Чхеидзе решился на этот трудный шаг, принесший ему впоследствии и хвалу, и хулу, и удачи, и совсем другие периоды. С Большим драматическим и его легендарным бывшим главой его роднила привязанность к классике (снявшись когда-то в фильме по современному сценарию и в роли современного героя, в театре он к новым текстам практически не обращался). А все же он привык к совершенно иной актерской школе. Стоит ли добавлять, что у сложившегося к тому времени весьма известного, востребованного режиссера Чхеидзе и метод был свой, другой?

Пробный камень, спектакль «Коварство и любовь» Ф. Шиллера, поставленный им в БДТ, стал настоящей удачей.

Он явился для БДТ совершенно новым типом театра, хотя возможности здешних актеров режиссер использовал максимально. Они с художником Алекси-Месхишвили создали пространство пышного властного великолепия, парадного существования (а как же? – тут и Президент, и Герцог!), однако великолепие это отчетливо пахивало тленом. Это был дворец и склеп одновременно! Режиссер даже поставил, как бы «отбил» парадные выходы действующих лиц, заставил зрителей откровенно любоваться прекрасными артистами и, в первую очередь, Алисой Фрейндлих в роли Леди Мильфорд. Но чем больше было великолепия, тем сильнее ощущалось в мире этих людей нечто могильное, призрачное. И сами страсти, которыми наполнена шиллеровская трагедия, становились страстями-призраками, и сами герои. Перед нами разворачивался грандиозный сюжет на тему власти, одновременно исторически точный и метафорически осмысленный современным человеком. А еще это был очень стильный театр, разумеется, как это бывало в БДТ, опиравшийся на актера, но вместе с тем оперировавший множеством иных, образных возможностей искусства сцены.

Далее Чхеидзе сосредоточился в БДТ на эпических полотнах, но



КАЛЛИГРАФ ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО ТЕАТРА

это были полотна особого рода. Здесь исторические ходы пристрас-тно поверялись судьбой отдельно взятой личности. Психологическая суть Макбета – Геннадия Богачева, леди Макбет – Алисы Фрейндлих, Креона – Олега Басилашвили («Антигона» была поставлена и в БДТ) или царя Бориса – Валерия Ивченко интересовала режиссера тем сильнее, чем более эти герои были отданы в залог социально-исто-рическим обстоятельствам. Таким образом, великая «человеческая комедия», которую в БДТ разыгрывал Товстоногов, в известной сте-пени продолжалась и при Чхеидзе. Не столь победно и не всегда успешно, но продолжалась.

В этой связи примечателен спектакль «Борис Годунов», в целом тяжеловатый и даже архаичный, но с очень сильным центральным героем. Ивченко играл Годунова трагическим негодяем. Остро отри-цательное обаяние актера в этой роли давало неожиданный эффект – тяжесть шапки Мономаха была физически невыносима. Не жаль было царя Ирода, которого боялся даже его собственный сын. Сце-на, когда тяжелобольной царь призывает мальчика для последних и важных наставлений, а тот ежится от страха и готов убежать, звучала страшно и исторически логично одновременно. Очередной рефор-матор на наших глазах вновь оставлял после себя руины и гуттапер-чевых политических последователей. Социальная острота спекта-клей Чхеидзе была очевидна и всегда окрашена человечностью, хотя и шла по сцене неким эпическим, грузным ходом.

Эти заметки не следуют хронологии. Спектакли упоминаются вразброс, как яркие вспышки театральных впечатлений, а не как по-следовательный анализ. Но ведь, в сущности, ради ярких вспышек, оставивших след в сознании, в первую очередь, зрителя, а потом уже критика, живой театр и существует! Театр Темура Чхеидзе в лучших своих проявлениях был живым, остро реагирующим на действи-тельность и, вместе с тем, будто парящим над ней в грустном полете. Этот режиссер не был склонен к сильнодействующим театральным эффектам. Но ослепить умел. Как умел и задеть болезненный нерв, и пронять до мурашек, до кома в горле. Скорее всего, Темура Чхеид-

зе всю его жизнь сопровождали «трудности перевода» в самом широком смысле этого понятия – и в работе с классическим текстом, и в период пребывания на иной, российской почве. Но те яркие творческие радости, что возникали в результате разного рода преодолений, навсегда вписали его имя в историю театра.

Олег Башилашвили
народный артист СССР

СПАСИБО ВАМ, ТЕМУР НОДАРОВИЧ!

Петербургская зима... Холод... мокрый снег с дождем... снежная каша под ногами. Летом – влажно, дышать нечем.

Тут и здоровому человеку станет неважно, а каково же было сыну солнечной благословенной Грузии – Темуру Нодаровичу Чхеидзе?! Нелегко, конечно! И еще как нелегко!

Но нет. Не отвернулся он, не сбежал! После смерти Георгия Александровича помог театру вместе с Лавровым, а когда и Киры не стало – взвалил на свои плечи тяжеленный груз, художественное руководство БДТ. Не смог оставить друзей в беде.

Работал. Ставил спектакли, пытаясь не опуститься ниже товстоноговской планки требовательности к самому себе, прокладывая курс театра по товстоноговскому руслу, не заискивая перед критикой, не щеголяя новомодной режиссурой.

Спасибо Вам, Темуру Нодарович! Спасибо за Ваш труд, за работу. Спасибо за роли, сыгранные мною в Ваших спектаклях. В «Салемских колдуньях», в «Антигоне», в «Копенгагене», в «Дядюшкином сне». Эта наша работа была удостоена высочайшей награды – премии «Золотая маска».

Никогда! Никогда на репетициях Вы не повышали голос, несмотря на мои капризы. Простите меня за них! От Вас исходило добро и уверенность. Ваша доброжелательность заставила меня поверить в себя в каждой роли – и в Денфорте, и в Креоне, и в Нильсе Боре, и в



князе Гавриле.

Никогда не забуду Вас, человека, пожертвовавшего многим во имя долга, во имя помощи БДТ, помощи, в которой мы так нуждались. Никогда не забуду Темура Надаровича Чхеидзе – выдающегося, замечательного режиссера и уникального человека, так много открывшего в душах многих из нас. Спасибо!

Алиса Фрейндлих
народная артистка СССР

ОН ЛЮБИЛ И БЕРЕГ АКТЕРОВ

После кончины Г.А. Товстоногова на наше сиротское поле пришел Темура Чхеидзе – замечательный режиссер! Закончились тридцать три золотых года Товстоногова в БДТ, и у нас начался душевный и высокодуховный чхеидзевский период. Темура был очень хорошим учеником своего учителя – М.И. Туманишвили – и всегда перед началом работы над новым спектаклем говорил нам, что выбирает пьесу только тогда, когда она рифмуется с какой-нибудь из заповедей.

Талантливый режиссер, Темура Чхеидзе был глубоко интеллигентным, порядочным, доброжелательным и тактичным человеком.

Главное – любил и берег актеров, и умел с ними работать.

Но я Темуру более чем за двадцать лет понадобилась только трижды: в спектаклях «Коварство и любовь» (1990 год), «Макбет» (1995 год) и «Дядюшкин сон» (2008 год). И причины такой занятости более, чем объективные: в БДТ я пришла, когда мне было уже под пятьдесят! Ушел целый букет ролей, которые я могла бы играть, но не успела. Начался их дефицит. Это обычная история.

С большим интересом я работала над всеми тремя ролями в спектаклях Темура Чхеидзе.

Например, вспоминаю сложную работу с Темуром над ролью

леди Макбет в «Макбете» Шекспира. Темур рассказал, как он видит эту роль: что леди Макбет, умерев, продолжает воздействовать на своего мужа, и вот этот мистический момент разбудил мое воображение. Мне стало понятно, что между этими людьми – Макбетом и леди Макбет – есть какая-то связь, то ли замешанная на любви, то ли на эмоциональном родстве, то ли на каком-то еще более глубоком уровне. И она настолько сильна, что не обрывается со смертью. И глубинная связь этих людей помогла мне установить иные отношения с моим партнером на сцене (Геннадий Богачев). Возник иной уровень воздействия и проникновения. Важно еще, что у леди Макбет нет детей. И муж для нее – несостоявшееся дитя, которым надо рулить, оберегать, направлять. И его голова потом ложится почти в ее лоно. Эта режиссерская находка Чхеидзе и его толкование трагедии стали отправной точкой для моей фантазии.

Очевидно и закономерено, что выдающийся грузин Темур Чхеидзе горячо и преданно любил свою Родину – Грузию! Но нам безумно жалко, что он СЛИШКОМ любил Грузию и не остался с нами!!!

Эмиль Капелюш
театральный художник

ПЛАМЯ СВЕЧИ

Темур Нодарович при всех его заслугах не был похож на руководителя большого российского имперского театра, каким несомненно являлся БДТ в его время. Почти всегда, когда я заходил в его довольно скромный кабинет, на рабочем столе горела свеча. Совсем маленькая свечка; при этом едва тлеющем огоньке он как будто вспоминал кого-то. Его взгляд, его темперамент – то сдержанный, то пылкий, с тех пор для меня как пламя этой свечи.

Мы сделали вместе только один спектакль – «Дядюшкин сон»



КАЛЛИГРАФ ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО ТЕАТРА

по Достоевскому, хотя в те годы я довольно много работал в БДТ, но с другими режиссерами. Кстати, он, по моим наблюдениям, почти не вмешивался в работу других – ни в процессе, ни в выпускной период, что было довольно удивительно по тем временам. Это был благородный стиль поведения. И так во всем.

Вот история про «Дядюшкин сон». Начало – сдача макета. Я пришел с Михаилом Гавриловичем Николаевым – моим соавтором, лучшим в мире макетчиком. Со стороны БДТ были, конечно, Темур, Эдуард Кочергин, директор и завпост. До этого уже были распределены роли, и пару раз я ходил на репетиции, чтобы посмотреть вблизи на исполнителей главных ролей Алису Фрейндлих и Олега Басилашвили.

Когда сдают макет, все присутствующие как будто стараются увидеть в этом пространстве будущий спектакль. Отсюда и волнение, обычное для такого момента. Опуская подробности, скажу только, что все было позитивно.

А потом, как всегда, – шесть или семь недель работы мастерских и самый ответственный для театрального художника день – день первого монтажа декораций на сцене. И опять все складывается неплохо. Как-то даже подозрительно хорошо. На завтра уже назначена актерская репетиция, и помреж ходит впервые по новому сценическому пространству, представляя, как завтра она со мной вместе будет все это показывать артистам.

Этот день наступает, и все рушится. Нет, это совсем не то, что может подумать человек, читающий эти строки. Просто Алиса Бруновна не может ходить по такому крутому пандусу! (Пандусный станок всегда имеет наклон, обычно в сторону зрительного зала, и наклон этот всегда разный).

Растерянные взгляды всех присутствующих. Выразительные взгляды завпоста и машиниста сцены. Тут хочется написать о себе в третьем лице: художник понимает, что пандус им спроектирован так – с таким углом наклона – как будто на нем будут играть молодые актеры, а не народные артисты почтенного воз-

раста. Никто не решается сказать об этом вслух, но, используем литературный штамп, – в воздухе повисает тревожное ожидание. И тогда возле режиссерского столика возникает фигура Чхеидзе. Очень спокойным голосом Темура Нодарович говорит примерно следующее: «Времени у нас достаточно, и мы просто будем учить Алису Бруновну ходить по этому станку. Я уверен, у нас все получится!»

Наконец проходит неделя, и мы все во главе с Алисой Бруновной побеждаем этот проклятый пандус. Она, кажется, уже может ходить по нему с закрытыми глазами. Мы идем к премьере. Премьера! Начинается длинная жизнь этого удивительного спектакля. Спасибо, Темура Нодарович! Я всегда это помню!

Валерий Дегтярь
народный артист РФ

СИЛЬНЫЙ, ДОБРЫЙ ЧЕЛОВЕК

Мы сразу почувствовали друг друга. Встретились случайно. Я участвовал в показе, подыгрывая одной актрисе. Это была ее заявка на роль. В результате я услышал добрые слова от Темура Нодаровича и предложение о переходе в БДТ. И даже не просто предложение о переходе, а приглашение на роль в новой постановке. Я был очень взволнован случившимся и ждал звонка из БДТ.

Но время шло, а звонка так и не было. Позднее я узнал, что с приглашением возникли проблемы. Но судьбе было угодно свести нас вновь и уже навсегда!

Я стал актером БДТ, и Темура Нодарович сразу взял меня в оборот! «Борис Годунов», «Копенгаген», «Мария Стюарт», «Дон Карлос» – вот во всех этих постановках мы встречались в течение пятнадцати лет.



И в каждой новой работе было что делать и открывать в себе новые для нас обоих качества и возможности. Темур Нодарович всегда знал, чего он хочет. И добивался от актеров нужного тона и гармонии. Как часто мы слышали его слова напутствия: «Вы это сделаете, только подумайте об этом и поверьте себе!» Его вера в актера окрыляла и освобождала нас! И, создавая спектакль, мы все двигались в нужном направлении, к замыслу Темура. В этом была сила творца, доброта человека и художника.

Судьбе было угодно разлучить нас. Но в сердце остались и радость, и грусть. Радость созидания и свободного полета. Грусть от расставания с добрым творцом и человеком.

Грустная и добрая память о Темуре Чхеидзе жива в моем сердце всегда.

Валерий Ивченко
народный артист Украины

МАЯК ТВОРЧЕСТВА

Темур Чхеидзе сыграл определяющую роль в моей актерской судьбе. Темур Нодарович – замечательный художник. Для меня он ГЛАВНЫЙ режиссер во всей моей актерской практике, потому что он давал мне возможность проявить себя всесторонне. Это и «Борис Годунов», и «Власть тьмы», и «Дон Карлос», и «Мария Стюарт», и «Дом, где разбиваются сердца». У Темура Нодаровича я сыграл Бориса Годунова, Филиппа в спектакле «Дон Карлос», лорда Берли в «Марии Стюарт» – роли, на которые Георгий Александрович Товстоногов меня бы никогда не назначил. Он не видел во мне трагика, да я и сам не представлял себя в этих ролях. «Годунова», любя Пушкина, даже не мог прочесть до конца. А Темур Нодарович предложил мне сыграть Бориса Годунова!

Так случилось, что в это время я поехал на Афон. И, уезжая, по-

просил отца Исидора благословить меня на роль. Узнав, кого я собираюсь играть, он задумался. А потом махнул рукой и благословил. Я вернулся. Прочел пьесу, и вдруг как будто пелена спала с глаз. И мы с Темуром Нодаровичем пустились в этот нелегкий путь. Он был терпелив и верил в меня, как будто зная и интуитивно угадывая во мне то, о чем я и не догадывался! Он любил и умел работать с нами, актерами! Я считаю, что Чхеидзе был недооценен Ленинградом – Петербургом. Мало того, критики обеих столиц просто уничтожали его, выживая из театра. Я помню, когда в 2009 году БДТ был на гастролях в Москве, критика, положительно оценивая актерские работы, писала: «И тут появляется режиссура Чхеидзе...»

Темур Нодарович – деликатный, чудесный человек и замечательный художник! Трудная у него получилась судьба последние, может быть, двадцать лет жизни, но для меня как будто самое дорогое ушло с ним!

Пока я жив, Темур Чхеидзе будет для меня таким маяком, по которому можно сверять свое творчество.



Ирина Шимбаревич

*заслуженный деятель искусств РФ
заместитель художественного руководителя
БДТ по общественно-просветительской
и исследовательской деятельности*

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ВНУК ТОВСТОНОГОВА

Редким в Ленинграде солнечным весенним днем в квартиру Товстоноговых на Черной речке вплыла грузинская красавица, народная артистка Медея Чахава со своим сыном-подростком Темуром Чхеидзе. «Мальчишку еле оторвали от входной двери – так он стеснялся», – рассказывал Георгий Александрович Товстоногов. Радужно поприветствовал Товстоногов свою ученицу Медею и познакомился с ее сыном. Это была их первая встреча.

На всю страну уже гремел спектакль «Идиот», премьера которого состоялась в преддверии нового 1958 года. И Медея с Темуром на следующий день отправились на премьеру в БДТ им. М. Горького, на Фонтанку. Темур Нодарович рассказывал мне, что был в потрясении, и именно на товстоноговском «Идиоте» с Иннокентием Смоктуновским в главной роли, в кресле нашего зала, решил стать актером и режиссером!

Он осуществил свою мечту, поступив учиться к замечательному Михаилу Ивановичу Туманишвили. И мама Темура, и Михаил Туманишвили – ученики Г.А. Товстоногова. Поэтому Георгий Александрович всегда называл Темура «мой театральный внук» и следил за его творчеством, стараясь не пропустить спектаклей Чхеидзе.

Я поступила в 1973 году в ЛГИТМиК на театроведческий факультет. Одна из первых лекций по предмету «Театр народов СССР» была посвящена Темуру Чхеидзе. Поняла, что это интересный, масштабный режиссер, и надо смотреть его спектакли. В 1977 году Товстоногов пригласил меня, еще студентку 5 курса, помощником по литературной части. Я всегда присоединялась и, по возможности, «проныривала» на гастрольные спектакли грузинских театров, а же-

лающих у нас было много!

Я помню, как народные артисты СССР большой вереницей во главе с Товстоноговым (с неизменной сигаретой «Мальборо» во рту) струились за кулисы Дворца культуры имени 1-ой Пятилетки к Чхеидзе и актерам. Мы смотрели его уже прославленные постановки «Хаки Адзба», «Обвал» Театра Марджанишвили, а потом и спектакли МХАТа им. А. Чехова. Полный восторг! Я была свидетелем, как не раз Георгий Александрович говорил своему бессменному завлиту и другу Дине Морисовне Шварц: «Темур нашей группы крови, НАШ режиссер, и надо его пригласить поставить спектакль! И я даже знаю, какой – трагедию Шиллера «Коварство и любовь». Это его материал! Он возьмет трагедийную высоту Шиллера, наполнив ее своим романтизмом! И мы закольцуем историю: в 1919 году БДТ открылся шиллеровским «Доном Карлосом», и сейчас – Шиллер!»

«Ирочка! – раздавался из кабинета взволнованный голос Георгия Александровича, – Звоните в Тбилиси, ищите Темура и соедините меня с ним!» И звонила, и соединяла... Темур Нодарович был рад приглашению Товстоногова, растроган, решительно согласен, но врачи категорически запретили ему по состоянию здоровья надолго покидать родной Тбилиси и тем более ехать в ленинградское «болото»! Запрет!

И так повторялось несколько раз. Последний раз я соединила Товстоногова с Чхеидзе в конце апреля 1989 года перед отъездом Товстоногова в санаторий «Белые ночи» в Сестрорецке. И опять прозвучало название «Коварство и любовь». И опять Темур вынужден был отказаться!

И все-таки судьба привела Т.Н. Чхеидзе к нам в БДТ уже после кончины Г.А. Товстоногова. Он исполнил просьбу Мастера и поставил 29 июля 1990 года «Коварство и любовь» Ф. Шиллера. Это был его первый спектакль в нашем театре.

А произошло это так: на Съезде народных депутатов СССР в Кремлевском Дворце съездов сидела троица друзей: Олег Ефремов, Темур Чхеидзе и Кирилл Лавров. И Кирилл Юрьевич понял, что Олег Ефремов уговорил Темура Чхеидзе на спектакль во МХАТе.



КАЛЛИГРАФ ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО ТЕАТРА

Лавров рассказывал: «Я начал просто упрасивать Олега уступить нам Темура: «У вас в Москве полно режиссеров и нет такой драматической ситуации: мы осиротели. Нам жизненно нужен приезд Темура!» И Олег Ефремов «уступил натиску» Кирилла Лаврова, которого мы единогласно, после кончины Товстоногова, 1 июля 1989 года выбрали художественным руководителем.

Свершилось: Темур Нодарович переступил порог нашего театра! И высеклась взаимная, искренняя, пронизывающая все и всех ЛЮБОВЬ! Мы полюбили этого скромного, застенчивого, интеллигентного, деликатного и доброго человека. И вручили себя режиссеру с уникальным художественным почерком. В театре возникла особая атмосфера радости творчества и единения всего коллектива.

Темур Чхеидзе подхватил наш театр, не дал погибнуть, продлил жизнь и сыграл особую роль в судьбе БДТ (до 1992 года имени М. Горького, с 1992 года – имени Г.А. Товстоногова). Сначала Т. Чхеидзе был режиссером-постановщиком, а с 1 сентября 2006 года по 29 марта 2013 года – художественным руководителем.

С 1990 по 2013 год у нас сложился очень содержательный период Темура Чхеидзе, поставившего на сцене БДТ семнадцать спектаклей. В основном это классика, которую предпочитал режиссер и считал единственно возможной для высказывания на тревожащие его темы. «Не могу не поделиться с вами!» – говорил он актерам и вот тогда начинал работать над пьесой в надежде, что она и на актеров произведет такое же эмоциональное впечатление.

Темур родился, вырос, выучился и сложился как художник в любимой нами Грузии, в Тбилиси. Воздух страны, ее поэзию, искусство, музыку, юмор, тепло человеческих отношений он привнес в нашу жизнь. И всегда опирался на уроки любимого учителя М.И. Туманишвили, с которым они были дружны. Темура волновало довольно зыбкое понятие нравственности. Он опирался на его интуитивное толкование и приводил актерам на репетиции слова Михаила Ивановича: «Про какой именно завет вы ставите спектакль? Какую заповедь доносите?»

Темур Нодарович всегда приходил на репетицию подготовленный!

Никогда не слышала: «А давайте вместе подумаем!» Концепция спектакля всегда была точной и продуманной до мельчайших деталей. Он знал, какого результата хочет добиться, видел целое! Решение каждой сцены – графика. Режиссер добивался лаконизма, внятности, простоты и даже некоего изящества в рассказе о сложных вещах. Выстраивал спектакль изнутри и только потом – внешне. И решение сценического пространства – в основном выдающегося художника Г.В. Алекси-Месхишвили, и музыка великого Гии Канчели – все становилось единым целым, подчиненным точному темпоритму спектакля, который всегда был явственно выверен и прекрасно читался во всех его работах. Чхеидзе всегда отличало безупречное чувство формы и стиля!

Темур искренне и нежно любил артистов, с которыми работал. Если артиста не любил – не мог с ним репетировать! Он рвался на репетицию, а артисты с трепетом ждали его! Темур верил им и в них. Их сотрудничество перешло в прочную творческую и человеческую дружбу. Темур не раз повторял нам: «Главное в театре и режиссуре – человеческие отношения!»

Когда Г.А. Товстоногов входил в закулисный буфет купить любимую «Пепси-колу» или «Кока-колу», у обедавших сотрудников театра резко пропадал аппетит, и все смывались, побросав тарелки. Страх пронизывал коллектив! А когда в закулисном буфете появлялся Темур, к его столу приставляли сначала все стулья, а потом сдвигали столы, чтобы вместе, за разговорами пообедать! И сколько раз я видела, что его борщ остыл, а он счастлив, несмотря на то, что остался голоден. Любой сотрудник театра мог к нему обратиться! Любой мог зайти за помощью или советом сначала в общежитие во дворе театра, а потом домой, на площадь Островского. Мы ходили вместе на спектакли в другие петербургские театры. Бывали у него на оперных премьерах в Мариинском театре. Вместе отмечали в театре дни рождения, премьеры, юбилейные спектакли и вводы – весело и дружно!

Всегда праздновали и день рождения любимого Темура Нодаровича!



КАЛЛИГРАФ ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО ТЕАТРА

18 ноября 1994 года шел спектакль «Коварство и любовь». Кирилл Лавров, сыграв роль Президента фон Вальтера, заперся у себя в примерке и сочинил стих:

Эх, в другие времена
Мы бы выпили до дна
Кахетинского бокал,
Тамада бы речь сказал

Мы бы пили за Темури
Золотой Напареуди,
По законам той поры
Пригубили б Хванчкары
А закуска? Что за шик!
На углях шипит шашлык,
Для беззубых и для баб
Сочно пенится кебаб.

Сыр, трава и баклажан,
И боржоми, и нарзан,
И уже от полной дури
Можно слопать качапури.
Это будет, верю я.
А пока, мои друзья,
За Темура дорогого
Выпьем зелия дурного.

В ситуации любой
Ты, Темурик, наш, ты – свой!

Темуру Чхеидзе удалось соединить две театральные традиции: грузинскую и русскую.

Он принял в театр и открыл новых актеров. Они сейчас – костяк труппы БДТ.

Он открыл новые возможности и грани таланта любимых и известных наших актеров.

Алиса Фрейндлих достигла вершины в трагической роли леди

Макбет в спектакле «Макбет». Такой ее не знала страна!

Олег Басилашвили раскрылся по-новому в роли Креона в «Антигоне», а его великий физик, Нильс Бор, с легкостью писавший своему другу Вернеру Гейзенбергу (В. Дегтярь) формулы и рассуждавший о ядерной реакции, заставил физиков со всего мира встать перед ним на колени в Силиконовой долине после спектакля Чхеидзе «Копенгаген». Сомасштабный Нильсу Бору Олег Басилашвили достиг в этой роли вершины!

Кирилл Лавров сыграл в спектаклях Темура Чхеидзе одни из лучших своих ролей. Зрители повторяли слова его Эфраима из спектакля «Под вязами», пытаясь добиться интонации актера: «Роза ты моя Саронская!»

Валерий Ивченко сыграл вершинные роли у Чхеидзе – Филиппа в «Доне Карлосе», Акима во «Власти тьмы», лорда Берли в «Марии Стюарт», Бориса Годунова.

Спектакли Темура Чхеидзе на нашей сцене: «Коварство и любовь», «Под вязами», «Макбет», «Антигона», «Борис Годунов», «Дом, где разбиваются сердца», «Маскарад», «Копенгаген», «Мария Стюарт», «Власть тьмы», «Дон Карлос» и другие явили в лице Темура Чхеидзе художественного лидера, Мастера, по праву завоевавшего на протяжении почти четверти века авторитет в коллективе своим искусством и человеческим масштабом и обновившего сценический язык БДТ! Спектакли режиссера вошли яркими страницами в летопись нашего театра.

Темур Чхеидзе, народный артист Грузии и России, удостоился высокого признания и коллег по профессии, став лауреатом премии имени Георгия Товстоногова. Эта награда присуждена ему за выдающийся вклад в развитие театрального искусства.



Игорь Пилиев

*режиссер отдела оформления канала и анонсов,
руководитель службы анонсов и межпрограммных проектов,
заместитель директора Дирекции ГТРК «Культура»
по информационному вещанию, первый
заместитель директора ГТРК «Культура»,
директор Дирекции информационных программ*

CON ANIMA

В Грузинском театральном институте летоисчисление велось, как в Китае: в самом начале была эпоха Акакия Хорава, потом эпоха Ильи Кайсаровича (Илья Кайсарович Тавадзе – партийный и государственный деятель, дипломат, ректор Тбилисского театрального института. Автор работ в области истории философии, эстетики. – И.Б.), именно так их называли некоторые сотрудники старшего поколения, воздевая руку и бровь. Я провел в институте довольно долгую жизнь: два факультета и потом – преподавательская деятельность.

Первым моим Мастером был приглашенный на должность главного режиссера Грибоедовского театра Александр Георгиевич Товстоногов, которому я сразу признался, что не хочу быть актером, а хочу стать режиссером. Он это нормально принял, поддержал меня. Однажды мы, будучи студентами, оказались на гастролях в Прибалтике (нас уже занимали в спектаклях театра). Посмотреть на работу сына приехал из Паланги отдыхавший там сам Георгий Александрович, который потом пришел к актерам, говорил какие-то слова и курил Marlboro через янтарный мундштук с золотым колечком, и... после всего Александр Георгиевич представил меня, сказал, что я хочу быть режиссером. Силы небесные! На следующий день мы с моим другом бросились искать янтарные мундштуки, совсем похожий нашел он, а мне достался толстый и без колечка, и мы потом еще долго-долго курили, иногда и Marlboro, и

говорили с парижским прононсом!

После окончания актерского я поступил на режиссерский факультет к Дмитрию Александровичу Алексидзе, но Мастера, Царствие ему небесное и светлая память, довольно скоро не стало, и в моей, точнее, в нашей жизни (кроме меня, в группе были замечательные Андро, Георгий, Зурик и Лексо – ныне режиссеры Андро Енукидзе, Георгий Шалуташвили, Зураб Сихарулидзе и Алекси Джакели) появился Темуր Нодарович Чхеидзе! Наша растерянность сменилась на воодушевление!

И было это все в эпоху достопочтенной, и я не преувеличиваю, выдающейся женщины-педагога и театроведа Этери Николаевны Гугушвили, известной далеко за пределами Грузии. Не покладая рук она обеспечивала бесперебойную работу этой Домны образования: учебный процесс, научный сектор, эксплуатация здания, курсовые и дипломные спектакли, вступительные экзамены, просто экзамены, госы, ученые степени, заседания кафедр, педагогические звания, защита диссертаций, встречи студентов с выдающимися деятелями культуры – театра, кино, литературы, изобразительного искусства. Я, например, после выступления пил чай с великим Ираклием Луарсабовичем Андрониковым, обедал в студенческой столовке с Инной Михайловной Чуриковой, участвовал в концертных программах с Евгением Павловичем Леоновым.

Именно Этери Николаевне удалось добиться передачи здания кинотеатра «Спартак» институту. Следует заметить, что это центральная улица города, по которой каждое утро проезжали важные люди. Реконструкцией руководил знаменитый в узких театральных кругах Леня, личность колоритная, с развевающимися на ветру волосами, с немного блуждающим взглядом от того, что ему следовало находиться в одно и то же время в нескольких местах. Довольно-таки быстро был создан учебный театр, названный именем Дмитрия Алексидзе, театр со своим репертуаром, в котором играли спектакли для публики и показывали студенческие фильмы – институт ведь театра и кино!



КАЛЛИГРАФ ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО ТЕАТРА

Сегодня, после очередной реконструкции, двери учебного театра вновь открыты, и это уже забота нынешнего ректора, моего товарища, однокурсника Георгия Шалуташвили, ученика Темура Чхеидзе. Я убежден, что с его назначением на столь высокую и ответственную должность в Грузинском имени Шота Руставели государственном, теперь университете, театра и кино наступила новая эпоха, в которой он – университет, как и во времена Акакия Хорава, Ильи Кайсаровича и Этери Гугушвили, сохранит реноме одного из лучших образовательных учреждений этого профия в мире.

Когда я показал эти заметки Наталье Борисовне Приходько, одной из лучших редакторов российского телевидения, моей коллеге и подруге, с которой мы дружим и работаем более четверти века на телеканале «Культура» и которая участвовала в создании легендарных программ Центрального телевидения СССР, она прищурилась на слове «мир». Я ответил, что если грузинский театр и грузинский кинематограф широко известны, то, безусловно, грузинский университет театра и кино имеет к этому прямое отношение. И еще рассказал, что по длинному коридору третьего этажа института в профессорскую ходили великий Георгий Товстоногов и его ученики – выдающиеся Михаил Туманишвили, Лили Иоселиани и признанный в мире кинорежиссер Отар Иоселиани. Имена!

Темуру было предназначено «служить на театре»: родители – народные артисты Грузинской ССР Нодар Чхеидзе и Медея Чахава. Мама, создательница незабываемых образов на сцене и в грузинском кинематографе, была любимейшей и талантливейшей ученицей Георгия Александровича Товстоногова, сохранившая с ним теплые, дружеские отношения на всю жизнь. В год окончания Грузинского театрального института была принята в труппу театра им. Руставели и родила первенца. Было это ровно 80 лет назад.

С Анатолием Геннадьевичем Иксановым, который был директором БДТ им. Г.А. Товстоногова, работал на телеканале «Культура», был гендиректором Большого театра России, а сейчас возглавляет Межгосударственный фонд гуманитарного сотрудничества госу-

дарств-участников СНГ, мы довольно часто вспоминаем моего педагога. Он рассказывал, что Темура подсчитал чистое время своего общения с Товстоноговым и получился 1 час. Смешно! Но на самом деле это не единица измерения времени. Ведь говорят «настал Час» или «пробил Час», когда происходит что-то очень важное, час – это единица измерения Судьбы: Темура в назначенный час родился уже «товстоноговцем» и, когда подросток, поехал к Георгию Александровичу на учебу. И тот назначил время, когда следовало приехать на экзамены, попросил только подтянуть русский, но хворь сорвала планы, и он пришел к Михаилу Ивановичу Туманишвили – ученику Товстоногова. И спустя годы Товстоногов позвонил Темуру, попросил перечитать «Коварство и любовь» и предложил постановку в БДТ. И опять Темуровы хвори, и...! В мае 1989 года Георгий Александрович по дороге из театра домой перед площадью Суворова остановил машину на красный свет светофора. Когда включился зеленый, машина уже не тронулась... Безвременно, но «Час настал». Ему было всего ничего.

Темура тоже ходил по длинному институтскому коридору – и как студент, и как преподаватель. Последних своих учеников успел выпустить! Я никого из них не знаю, но они родные – чхеидзевцы!

Первым о назначении Чхеидзе сообщил нам соратник Этери Николаевны, проректор института Васо Кикнадзе, пригласив группу в большой кабинет. Решение ректората было обдуманым – это было видно. Так мы стали учениками Темура Чхеидзе! Батони Васо был человеком ярким, знающим и любящим грузинский театр, полностью посвятившим себя вузу.

Время учебы! Это была счастливая пора! Мы были полны надежд! Мы и сейчас верим, что все сбудется!

В 1956 году на экраны страны вышел фильм режиссера Резо Чхеидзе «Наш двор», посвященный предстоящему VI Всемирному фестивалю молодежи и студентов, который открылся летом 1957 года. Десятки тысяч гостей со всех концов планеты собрались в Москве и, не поверите, с ними можно было общаться! Среди множества мероприятий Форума состоялся представительный международный ки-



нофестиваль, в рамках которого проходил конкурс молодых кинематографистов. Фильм «Наш двор» завоевал золотую медаль. В ярких, запоминающихся эпизодах в ролях Ирочки и Нинико режиссер снял двух совершенно очаровательных девочек – Маку Махарадзе и Нани Чиквинидзе. Мака – дочь любимца всей страны легендарного Котэ Махарадзе, родная, а вернее, единоутробная сестра Темура (как уточнила Инночка Безирганова, спасибо ей за это и за великое дело, которое они вместе с Колей Свентицким делают по сохранению культурного наследия). Котэ всегда говорил, что при Маке не то, что недобрым словом, косым взглядом непозволительно смотреть в сторону брата! Нани много лет спустя стала супругой Темура. Мака сегодня – педагог, хореограф, киноактриса с богатой фильмографией, общественный деятель. Снималась в фильмах Отара Иоселиани. Нани Чиквинидзе – потрясающая актриса, достаточно вспомнить ее в спектакле по пьесе Лали Росебы «Провинциальная история». Я не могу выразить словами, как она это делала! Но во многом она себя ограничила, чтобы больше внимания уделять Темуру. Мака Махарадзе и Нани Чиквинидзе, склоняю перед вами голову! Вы самые верные, самые преданные, самые надежные спутницы и защитницы дорогого вам и мне человека!

Грэм Грин писал в одном из своих романов, что мы смиряемся со Смертью, и только с Жизнью мы не смиряемся! Так получилось, что в год, когда Темур готовился отметить свое восьмидесятилетие, родные и близкие, все, кто знали и любили его, отметили годовщину его ухода. В грузинской народной традиции застолье, посвященное этому дню, заканчивается общей жизнеутверждающей песней. Это «чирис ахда» – «отмена» траура. С этого дня к возрасту батони Темура будут добавлять выражение «со дня рождения»...



ПРИЛОЖЕНИЕ

ДНИ ИЛЬИ ЧАВЧАВАДЗЕ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ

Стенограмма встречи с Темуром Чхеидзе, которая прошла 29 ноября 2012 года в рамках международного форума «Русского клуба» «Дни Ильи Чавчавадзе в Санкт-Петербурге» в Доме актера на Невском проспекте.

Темур Чхеидзе: Добрый день!

Вера Церетели: Дорогие друзья! Мы очень-очень рады находиться в славном Питере, и тому, что нам предоставлена возможность встретиться в Доме актера с Темуром Чхеидзе – это великое благо. Темур Чхеидзе – личность уникальная. Он один из немногих режиссеров, который уловил актуальность творчества Ильи Чавчавадзе и поставил несколько спектаклей. Вначале – композицию в исполнении Гурама Сагарадзе. А потом был спектакль, который назывался «100 лет спустя». Он состоял из трех частей – «Отарова вдова», где играла несравненная Верико Анджапарид-



зе, «Записки путника» и «Человек ли он?» Но самое большое открытие, которое сделал Темура по Чавчавадзе, это спектакль «Я – Илья». Что всегда интересно в постановках Темура? Сценография, музыкальные акценты и психологизм. Совмещение глубинного психологизма и современной стилистики – совершенно бесценные вещи. Я попрошу Темура рассказать об этих спектаклях, о постановочных моментах, о каверзах.

Т. Чхеидзе: Если честно, я не все помню. Запоминается основное, суть. Детали уходят из памяти. Кто не видел живьем Верико Анджапаридзе, поверьте на слово, что это великая актриса. Не хорошая – хороших актрис довольно много. Верико – это тот случай, когда не нужно, чтобы время доказало, что она великая. Мы это знали при ее жизни. Помню, когда мы ставили «100 лет спустя», Верико, кроме того, что ей было уже много лет, было тяжело физически. Очень тяжело. Я знаю точно, что бывали дни, когда она не вставала с постели. Но – интересная вещь – ей было плохо весь день, а с шести до одиннадцати вечера ей было хорошо, потому что это время, когда организм привык играть спектакль. Я был свидетелем этого. Зачастую в это время с ней приходилось играть в джокер – вместо спектакля. Она не любила проигрывать и ужасно злилась. Надо было умудряться подыгрывать ей... Как-то раз в Грузии праздновали юбилей Ушанги Чхеидзе, актера Марджанова, первого партнера Верико в 30-40-е годы. Праздновали в его родном городе Зестафони. И мы везем из Тбилиси спектакль с участием Верико. Ей плохо, но без нее невозможно представить этот юбилей. За день до поездки звоню ей и говорю: «Надо ехать в Зестафони». Пауза. Потом она говорит: «Как странно, глядя на тебя, не скажешь, что ты дурак». Я отвечаю: «Благодарю вас и заеду за вами в таком-то часу». Она: «Ты сошел с ума! Я еле дохожу до ванной комнаты. Какой Зестафони!» В общем – категорически нет. Что делать? Смирямся с тем, что будет играть второй состав. Вдруг звонок. И Верико безо всякого вступления говорит: «Я не знаю, мне никто не говорит – в котором часу отходит поезд, какой вагон! Что

за безобразие!» А самое интересное началось потом. Сели мы в поезд, едем. Прошло 20, от силы 30 минут. Ей плохо. Говорит: «Я так и знала, что ты хочешь меня убить». Давление 220. Вызвали «скорую» на первой же станции. Сделали ей несколько уколов, на следующей станции поезд ждет другая бригада врачей. Поезд выбили из графика – он шел со скоростью 20 км. Представьте кадр – ночная Грузия и ползет поезд, в котором Верико, и ей плохо. Я этого не забуду никогда. В Зестафони ее спустили на руках, а на вокзале – встречает весь город. Она: «Нет, сыграть не смогу». Приехали в гостиницу, она лежит, а под окнами – все руководство города, как в «Ромео и Джульетте» – смотрит на окна, балконы. В шесть она встала, спросила, где кофе. В общем, она сыграла. После спектакля говорит: «Все-таки мне не везет». «В чем?!» «Я была уверена, что сегодня умру на сцене. Нет, не повезло». А сам спектакль «100 лет спустя»... Спасибо, что помните. Но это спектакль как спектакль, ничего особенного там не было. А играли очень хорошо. Не только Верико. Тенгиз Арчвадзе – в «Записках путешественника». Что касается второго спектакля, то, действительно, молва такая, что «Я – Илья» – это последняя реплика живого Чавчавадзе. Ведь история такова – она известна грузинам, особенно старшему поколению – его убили, был суд, и тогда, в царское время, главных виновников так и не нашли. Был у нас педагог в театральном институте Александр Микеладзе, который был репрессирован в 37 году, сидел в лагерях, он никогда себе ничего не приписывал, наоборот, всегда преуменьшал то, что делал в жизни. И он рассказал такую историю. «Сидели мы там с зеками, а из них многие не умели писать. Узнав, что я умею писать и даже читать, просили меня писать в Кремль письма с просьбами о пересмотре дел. В общем, каждый день писал. Все время приходили ответы со штампом «отказать». Я говорю – никто не читает этих писем. А они – как тебе не стыдно, как это не читают? И тогда я для одного арестанта, ничего ему не сказав, в письме написал текст первых трех глав «Евгения Онегина» в строчку. И послал. Через два месяца пришел ответ – отказать».



КАЛЛИГРАФ ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО ТЕАТРА

Так вот, когда Саша Микеладзе вернулся в Грузию, у него не было разрешения жить в Тбилиси. Его поселили в Телави, и он там ставил спектакли. Как-то раз, получив зарплату, он отправился на базар, купил мясо, которое ему завернули в какие-то бумаги. Пришел домой, развернул и присмотрелся к бумагам. И вдруг он понимает, что это протокол допросов по делу убийства Чавчавадзе. Он побежал обратно на рынок и взял у мясника оставшиеся бумаги. И то, что мы знаем о процессе 1908 года – это благодаря тому, что Саша Микеладзе купил мясо на базаре в Телави. Это все упорно уничтожалось, всячески, никаких следов не должно было остаться. Потому что все следы вели к социал-демократам. На последнем обращении грузинской общественности к Николаю Второму есть его резолюция, она датирована 1904 годом, – рассмотрите кандидатуру будущего президента Грузии. Потом – события 1905 года. Другой кандидатуры, кроме Ильи, просто не было. Поэтому социал-демократам надо было его убрать, иначе... Но когда мы ставили этот спектакль, нельзя было об этом громко говорить, как я сейчас вам говорю. Бывшие социал-демократы как раз были у власти. К сожалению, тогда приближался юбилей Чавчавадзе – 150-летие – и нас, руководителей театров, издателей, собрал Шеварднадзе, и, помню, как один из знаменитых ученых Грузии встал и сказал, неужели еще не наступило время, чтобы открыто сказать, что его убили социал-демократы? Замерли все. Шеварднадзе должен был подытожить. И он сказал, как всегда, очень спокойно, что этот юбилей очень важен, и мы его должны провести, а вот что касается того, что его убили социал-демократы, то... Никогда не забуду – грубоватая тишина... То это, к сожалению, правда. Только в течение года пока воздержитесь. Мы были поражены: значит, можно! Молодым не понять того, что я сейчас говорю. Так вот, протоколы допросов, которые сохранились, мы использовали, не меняя ни одного слова. Никакого сюжета особого не было. Но самое уникальное – чисто по технике театра – что осталось в памяти – Отар Мегвинетухуцеси читал заключение врача, который провел вскрытие после убийства.

Ни одного слова не прибавлял – только сухой текст. Состояние сердца было таково, что он мог прожить еще максимум пару месяцев. То есть напрасно его убили. Дали бы дожить... Затем – какая пуля, какая рана... В общем, более сухого и антилитературного текста нет. И тогда я убедился, что на сцене все решает состояние артиста. Отар совершенно ничего внешне не делал. Будто он кому-то диктует то, что надо записать, а думает совершенно о другом. Это надо было видеть. Он думает – а что с нами будет? Неужели мы все так прокляты, что убиваем Илью? Не описать словами. Это осталось в памяти – простите, что так говорю про свой спектакль... А вы сейчас должны мне сказать: «Нет, нет, ну что вы!» (Аплодисменты).

В. Церетели: В Тбилиси идет спектакль «Записки путешественника», в котором использован один акт из спектакля Темура 1987 года – восстановленный, правда, без участия режиссера. Если будете в Тбилиси и увидите афишу, спешите посмотреть.

Вопрос из зала: Чем вы сейчас занимаетесь?

Т. Чхеидзе: Ничем особенным – ставлю спектакли. Только что выпустили премьеру – пьесу Жорди Гальсерана «Метод Гронхольма». Автор – каталонец, и рвет и мечет, если его называют испанцем. Очень хорошая пьеса. Давно мне так не нравилась современная пьеса. Как мне сказал один артист, вы умеете находить названия, на которые априори никто не пойдет. Мне очень трудно объяснить на словах, чем хороша эта пьеса. Если мне когда-нибудь повезет и вы окажетесь на спектакле, вы поймете это сами. А что касается слов Веры – если увидите афишу «Записок», не торопитесь идти. Дайте сперва я посмотрю. Со временем все меняется. И все портится. К сожалению. Вот почему я с большой опаской отношусь к восстановлению старых спектаклей. То, что осталось легендой, не надо трогать. И никак не объяснишь новому поколению, почему нам это нравилось. Потому что чудо уходит. Внешне – все в порядке, но уже не то. Мы не властны над этим. Это время. Очень трудно сохранить нутро спектакля. Внешне – все можно сохранить, артисты помнят, где они стояли, как двигались. Но что-то теряется. Вот очень хо-



роший пример – Отар помнит текст, помнит, во что он был одет, на какой реплике снимал свой белый врачебный халат, на какой – мыл руки, как Пилат, и долго вытирался, потом надевал пиджак, завязывал галстук, говорил последние строки и выглядел как фотография с паспорта.

В. Церетели: Отар прочитал это на своем творческом вечере.

Т. Чхеидзе: Потому, Вера, я и говорю, что не стоило вам это вспоминать. Ничего общего это не имело с тем, что было в спектакле. Вот здесь, где-то между двенадцатиперстной кишкой и солнечным сплетением, есть какой-то орган, которому нет названия и чем запоминается что-то артистам. Или не запоминается. Все, молчу.

В. Церетели: Темур Нодарович собирался открыть режиссерскую лабораторию в Тбилиси.

Т. Чхеидзе: Я не хочу стареть в Петербурге. Просто всему есть свое время. У меня только одна идея-фикс – сейчас идет очень большая реконструкция в БДТ, и, поскольку я вывел труппу из ее исторического здания, я и должен вернуть обратно. Все. (Аплодисменты). А дальше – если захочу, буду открывать студии, лаборатории... Я действительно хочу заниматься с молодыми и экспериментировать вместе с ними. И если из них выйдет хотя бы один режиссер, я буду счастлив... Новое поколение всегда воспринимается с каким-то недоумением. Так когда-то говорили и про нас – неужели вслед за нами придут вот эти сопляки? Сейчас так говорят про нынешних молодых. Когда про двадцатилетнего режиссера говорят – все-таки мастерства ему не хватает... Слушайте, ребята, ну откуда должно появиться это мастерство? Дайте ему поставить несколько спектаклей, и он набьет руку. Главное, чтобы ему было что сказать. Люди платят деньги, чтобы увидеть твою продукцию. Если тебе нечего сказать, хотя бы предупреди, чтобы люди не тратились напрасно. А все остальное придет.

Вопрос из зала: Каким будет облик БДТ после реставрации?

Т. Чхеидзе: Я понимаю логику реставраторов. Именно потому, что они реставраторы, они должны вернуть историческому зданию

БДТ его первоначальный вид. А наша логика заключается в том, что, извините, когда строилось здание БДТ, оно не предназначалось для драматического театра. Там были какие-то клубы, игрались оперетты и одноактные комические оперы. И когда они мне доказывают, что надо вернуть в зал красный занавес, я им говорю – нельзя, и все. Перед реконструкцией был синий занавес и синий зал. Таким он и должен быть. Это драматический театр, и останется им в ближайшие 50 лет. Если не 200 и не 300. Ну что должно быть за красным занавесом? Я не знаю.

Вопрос из зала: Вы работаете с критическими текстами по той литературе, которую ставите, и насколько для режиссера важна эта работа?

Т. Чхеидзе: Это очень хороший вопрос, потому что с ним сталкиваешься очень часто, и в каждом конкретном случае это происходит по-разному. Например, когда я ставил Михаила Джавахишвили, я прочел одну, вторую критические статьи, а дальше читать не стал – испугался, что они меня могут сбить с толку. Настолько они были похожи в своем пафосе. У критиков своя профессия, но мне показалось, что они сделаны по одному клише. А бывает и по-другому. Когда я ставил Шекспира, мне очень помогали несколько шекспироведов, и я вспоминаю их с благодарностью. Например, мне очень помог Ян Котт – у него такие интересные аналитические труды о Шекспире! Это в определенном плане если и не перевернуло наше сознание в подходе к Шекспиру, то стало каким-то указателем.

Вопрос из зала: Иногда критика отставала от наших режиссеров, иногда бывало наоборот. Я хочу спросить вас о спектакле «Гушин-делни» («Вчерашние») – это один из лучших ваших спектаклей.

Т. Чхеидзе: Нет, вы не правы. Это самый лучший спектакль (Смех, аплодисменты).

Вопрос из зала: Да, самый лучший. Была Акакия Баградзе статья об этом спектакле – великолепная, которая расставила все акценты.

Т. Чхеидзе: Я с обидного начну. Это у меня до сих пор болит.



Мы, как правило, играли в пустом зале. Я никого не виню, но разговоры тех лет... Помню, как после спектакля мы идем с одним актером, моим близким другом, молчим, и вдруг он начинает с полуслова: «А с другой стороны, если хороший спектакль, должны же ходить. А не ходят. Значит...» Я говорю: «Ну, договаривай! Значит, плохой спектакль». Сели в троллейбус и поехали. Не знаю, как это было объяснить. Статья Бакрадзе осталась в памяти. Во-первых, это не театроведческая критика. Это эссе, рожденное спектаклем. И это тот случай, честно говорю, когда уже не поймешь, что лучше – спектакль или эссе?

Из зала: О каком спектакле идет речь? Мы не понимаем.

Т. Чхеидзе: Ну, дайте мне с грузинами вспомнить прошлое (Смех). Это пьеса Шалвы Дадиани – писателя, драматурга, эссеиста и общественного деятеля высокого уровня и ранга – «Вчерашние». И это правда – из того, что я ставил, это лучшее.

Из зала: Меня очень интересует, как вам удавалось протолкнуть многие рискованные сцены из ваших спектаклей во времена советской цензуры?

Т. Чхеидзе: Все зависело от конкретных случаев. Речь идет о романе Михаила Джавахишвили «Джакос хизнеби», который он сам же перевел на русский и назвал «Обвал», не найдя эквивалента грузинскому слову «хизаны» – это что-то между эмигрантом и нахлебником. И когда Олег Ефремов настаивал, чтобы я поставил у него этот спектакль, я ему сказал: «Олег Николаевич, вы не сможете пробить этот спектакль. А на компромиссы я пойти не смогу. Не потому что я герой, а потому что не состоится произведение». А Ефремов ответил: «Пробьем». И действительно, когда я поставил этот спектакль во МХАТе, Олег Николаевич два месяца его пробивал по разным инстанциям. И я в этом плане к московской постановке не имею никакого отношения – если бы не Ефремов, во МХАТе не было бы спектакля «Обвал». А он сыграл большую роль в моей жизни, и тогда джавахишвилевская проза прозвучала очень хорошо. Что касается телевидения, с которого

все и началось... Я понимаю – сегодняшние молодые думают, что мы были так зажаты, что если бы не кислородные подушки, мы бы не выжили. Во-первых, я удивляюсь, как много мы читали! Как мы доставали эту литературу? Тогда, в страшное советское время, я читал гораздо больше, чем сейчас. Во-вторых, я не понимаю, почему тогда, в советское время, грузинский язык был гораздо чище и богаче, чем в свободной независимой Грузии? Это до меня не доходит. Что касается страшного советского времени... Поймите меня правильно, у меня нет ностальгии по советскому времени, есть ностальгия, естественно, по детству, молодости... Если бы не руководство телевидения, никто никогда бы не увидел фильм «Обвал» – «Джакос хизнеби». Нугзар Попхадзе, до него – Гурам Енукидзе. Гурам мне несколько раз говорил по разным поводам: «Темур, это не ставь, будет скандал, Темур, то не ставь, будет скандал». Потом я принес «Обвал», и Гурам сказал: «Ты что, с ума сошел?» Я говорю: «Я не обижаюсь, я уйду, я же не буду просто так зарплату у вас получать». Одно, другое, третье – нельзя. И Гурам Николаевич решился: «Ну бог с тобой, ставь». Если бы он знал, что из этого получится. И потом случилось вот что – мы показали это Гураму, он один смотрел это на мониторе. Потом позвал меня и редактора Тамаза Годердзишвили. Долго молчал. Потом говорит: «У меня к тебе вопрос. Коньяк хочешь?» – «Хочу». – Он вышел, занес. Выпили. Коньяк меня всего обжег. Жду, что сейчас будет. Молчит. «Еще хочешь?» В общем, не хочу, но выпиваем. И он говорит: «Давай сейчас разъедемся по домам и завтра встретимся». А что завтра? Потребовалось 8 месяцев. Через 2 месяца Енукидзе стал секретарем ЦК по идеологии, и пришел Нугзар Попхадзе. Первым делом посмотрел и звонит: «Зайди ко мне». Приезжаю. «Слушай, я видел твоего Джавахишвили. Ну как можно это пускать? Нельзя!» – «Нугзар, брось. Почему нельзя?» – «Нельзя!» И все-таки прошло 8 месяцев, и пустили. И тут началось...

Роин Метревели, академик, доктор исторических наук: Вы знаете, одно время в Москве, в Останкино, проводили творческие



вечера с выдающимися людьми. И как-то раз пригласили нашего великого поэта Ираклия Абашидзе. Задают разные вопросы, а он был умница, человек смекалистый. И вот его спрашивают: «Как вы относитесь к славе?» Он тут же ответил: «Как к женщине. Не надо ей надоедать». Не будем надоедать нашему другу. Я только позволю себе сказать два слова. Только тот факт, что Темур Чхеидзе возглавляет всемирно известный славный театр БДТ, говорит о том огромном таланте, который у него есть. А сегодня он рассказал две чудесные новеллы – о Верико и Зестафони и о Микеладзе и покупке мяса. Их может подписать любой гениальный писатель. Это такие уникальные исторические факты, которые надо немедленно записать, ценить, уважать. Я хочу поблагодарить вас за сегодняшнюю встречу, спасибо вам огромное и успехов вам! Будьте здоровы!

Николай Свентицкий: Мы гордимся, что Темур Нодарович возглавляет БДТ, работает в Петербурге, но должен вам сказать, что мы очень огорчены, что его приезды в Грузию коротки. И мы хотим, чтобы он что-то возглавлял в Тбилиси. Нет, мы не подарили Темура Чхеидзе Петербургу. Мы его ждем.

(Аплодисменты).

Подготовила Нина Шадури-Зардалишвили

«МЕНЬШЕ ВСЕГО ЧЕЛОВЕК ЗНАЕТ САМОГО СЕБЯ»

Общение с вдумчивым, интеллигентным собеседником, признанным во всем мире режиссером театра Темуrom Чхеидзе дает пищу уму и сердцу. Предлагаем читателям «СГ» интервью с мастером.

«ОЩУЩЕНИЕ ТРЕВОГИ ВИТАЕТ В ВОЗДУХЕ»

– *Какая драматургия вас привлекает сегодня? Какие темы, идеи, вопросы бытия она должна затрагивать?*

– Если говорить о вопросах бытия, то они выходят за рамки сегодняшнего дня. Может быть, сейчас все более обострено и мы стоим на пороге каких-то серьезных катаклизмов, причем не только у нас, в Грузии, но и во всем мире. Это ощущение витает в воздухе. Впрочем, так казалось людям и сто, и двести лет назад – что именно в их эпоху надвигается глобальная катастрофа. Об этом пишут Шекспир, Шиллер... Вот-вот наступит конец света, а он все не наступает. Но в том-то и дело, что приход или не приход Апокалипсиса зависит от нас.

А если говорить о современной драматургии, то в ней затрагиваются те же проблемы, что и триста лет назад. Просто ей свойственно более стремительное развитие сюжета, и то не всегда. Вот сейчас я буду ставить во МХАТе пьесу английского драматурга, ныне живущего, и она вовсе не отличается быстрым развитием событий, хотя безумно интересна.



– Пьеса отвечает духу сегодняшнего дня?

– Я думаю, что надо размышлять не о злободневности, а о бытии, о том, что такое человек, зачем он находится на этой несчастной планете? И чем больше человек будет заниматься самоанализом, тем лучше. Тогда он, может быть, найдет причину своих несчастий в себе и перестанет искать преступника в других, без конца обвинять кого-то. Увы, человек не отличается самокритичностью, не стремится заглянуть внутрь самого себя и понять, что же он такое, что он должен делать в той или иной ситуации; вообще в этой жизни. Дай Бог ответить хотя бы на десять процентов тех вопросов, которые возникают в процессе нашего бытия... Но человек, по-моему, видит всех, кроме самого себя. Впрочем, себя он тоже видит, только в зеркале, а это совершенно не объективное отражение, ведь мы смотрим на свое лицо с удобной точки и нравимся себе. При этом понятия не имеем о том, какое впечатление производим на окружающих людей – может быть, лишь догадываемся об этом. Мы же сами нарисовали свой образ и хотим, чтобы нас такими и воспринимали, но наши ожидания напрасны. Представьте, меньше всего человек знает самого себя. Правда – он хорошо осведомлен о своих желаниях и стремлениях, но это совершенно другое дело. Если бы мы могли объективно себя оценить, то не ругали бы так озлобленно других. Хочется иногда сказать такому обличителю зла: «Остановись на секунду! А ты делаешь что-нибудь, чтобы твоя страна была в лучшем положении?» Нет, ни в малейшей степени, но он требует этого от других. Логично, не правда ли?

– Эти мысли прочитывались в вашей блестящей постановке «Отец» Стриндберга.

– Была такая попытка. Вопрос в том, почему Стриндберг оказался объектом внимания грузинских зрителей – в течение двух-трех лет зал был полон. «Отец» сегодня написан или скандинавская драматургия близка нам по природе? Отнюдь нет, скорее, здесь другое – стремление заглянуть вглубь человеческой души.

– Как вы считаете, почему сегодня нет авторов уровня Шекспира, Чехова, Стриндберга, Ибсена...

– На то он и Шекспир, чтобы рождаться раз в два-три столетия. А вообще в течение целого века он был известен лишь в Англии. Существует мнение, что не будь Гете, Шекспир не достиг бы такой популярности во всем мире... Для Европы его открыл именно создатель «Фауста». А вдруг и сегодня существует драматург, который по прошествии времени достигнет славы Шекспира? Факт остается фактом: при жизни Чехова его драматургия не пользовалась таким успехом, как в более позднее время. Его критиковали, постановки пьес Чехова проваливались... А сегодня он признан одним из лучших драматургов всех времен. Тысячелетия пережил Софокл. Он для меня величина, может, даже большая, чем Шекспир, прости Господи. Я ценю компактность его пьес – действие происходит здесь, сейчас, никакой разбросанности.

– Друтен говорил: «Больше всего мне пришлось бы по душе пьеса, в которой все определялось бы атмосферой и не было бы никакого сюжета». А что главное для вас?

– Кому нужен голый сюжет без развития, разработки, без атмосферы? С другой стороны, сюжет необходим, ведь это приманка для зрителя: «А что будет дальше?» И потом через сюжет познается характер. Если на сцене ничего не происходит, то это уже не театр, а показ мод. Иногда говорят, что сюжета нет в пьесах абсурда, но это неверно. Просто сюжеты бывают разные – классические (с экспозицией, завязкой, кульминацией, развязкой) или представляют собой набор каких-то ситуаций, определенных действий. Пускай такой сюжет вычитывается по-своему, но иначе не бывает... Пьеса без сюжета для меня как футбол... без мяча. Интересно? Безумно... один раз. И то, если в такой футбол играют не спортсмены, а артисты пантомимы. Они гораздо эффектнее будут изображать игру без мяча, ведь это требует громадной концентрации и пластики для того, чтобы у зрителя возникло полное ощущение футбола. Но тут уже речь идет о факте искусства.



Могут, как вы считаете, пловцы тренироваться без воды? Абсурд. Таким мне кажется театр без сюжета.

– Существует расхожее мнение, что жизнь – это театр, а люди в ней актеры. Подобную мысль выразил еще Шекспир, а наш современник Пиранделло возвел ее в эстетический принцип. Как вы к этому относитесь?

– Не знаю. Жизнь – это театр? Но, с другой стороны, театр – не жизнь. Впрочем, мне понятна эта мысль, высказанная Шекспиром. Наверное, она справедлива. Периодически мне нравится изучать труды из области психологии, физиологии, вникать в них. Американскими учеными установлено, что каждый из нас, может быть, подсознательно, играет в жизни определенную роль. Оказывается, во взгляде другого мы читаем его отношение к нам и стараемся оправдать надежду собеседника, соответствовать образу, созданному в его сознании. Что это такое? Игра? Назовите игрой. Но я не склонен так относиться к данному психологическому феномену. Человек просто приспособлен меняться по ситуации, хотя это вовсе не означает, что у него нет собственной позиции. Я, кстати, не люблю негибких людей. Все зависит от того, как это понимать. Если гибкость подразумевает идти у кого-то на поводу, это совершенно неприемлемо. Я имею в виду другое: не надо быть носорогом, необходимо прислушиваться к мнению других – вдруг что-то можно взять на вооружение? Конечно, наше мировоззрение, отношение к стране, событиям, людям не просто поколебать, изменить. Но нельзя действовать торопливо, полностью утратив дар выслушивать чужой аргумент. Необходимо быть начеку, чтобы самому не превратиться в носорога. А это очень легко, между прочим. Вот вчера я сказал молодым ребятам: «Так нельзя!» А потом подумал: «Стоп! Почему нельзя? Во мне просто говорят годы, я привык, что так нельзя. А что если?..» И на второй день изменил свою точку зрения: «Так нельзя, но если вам хочется попробовать, то попробуйте таким-то и таким-то образом!» Театр – это лаборатория. Если нет совместного творческого поиска, тайны, которую

нужно раскрыть вместе, а есть только тупая режиссерская воля, толку не будет. Как подвести актера к решению художественной задачи? Конечно, увлечь его, заинтересовать... А зритель? Надо еще и его покорить, заставить слушать себя.

– Тем более, что вы не увлекаетесь внешними эффектами.

– Да, резкие внешние эффекты мне не по душе.

– Вы идете вглубь...

– Стараюсь, во всяком случае. С другой стороны, если «в глубине» небезупречно, если цепочка внутреннего процесса рвется, зритель не слушает – ему скучно. И тогда он предпочитает другой театр, в котором что-то происходит «для глаза». И зритель смотрит это, хотя, может быть, и ничего не понимает: что-то мелькает, как в клипе, в который и вникать-то нет необходимости.

– Сегодня у молодого зрителя клиповое сознание.

– И надо относиться к этому спокойно. Давайте подумаем, а вдруг от клипа можно взять что-то на вооружение, заставить его работать на нас в психологическом плане? Этой клиповостью мы должны заманить молодого зрителя в ловушку и заставить его думать о том, что мы хотим. К чему стремимся его подвести.

МИФ О СИЗИФЕ

– В самом начале нашей беседы вы говорили о том, что стремитесь заглянуть в глубины человеческой души. С тех самых пор, как существует наш мир, делаются попытки определить сущность человека. У Шопенгауэра – «человек страдающий», у Андайка формула звучит так: «человек – это животное с трагической судьбой». Для искусствоведа Эрика Бентли человек – это больное животное. С каким из определений вы согласны или у вас есть собственная формула?

– Если я однозначно решу для себя, что такое человек, то потеряю всякий интерес к постановке спектаклей. Мы все настолько разные, что я не могу прийти к определенному мнению, вывести



общий знаменатель, что такое человек. Искренне говорю вам. У человека действительно трагическая судьба. И он – единственное существо, которое это осознает, знает, что в конце пути его ожидает смерть. Наша жизнь сравнима с пьесой, герой которой в конце умирает. И осознавая свою трагическую судьбу, человек вместе с тем наделен способностью смеяться, обладает чувством юмора, что спасает его на каком-то отрезке времени. А чему, казалось бы, смеяться? Я же точно знаю, что приговорен к смерти. Фантастика...

– *А вы боитесь смерти?*

– Мне кажется сегодня, что после того, как появились внуки, умирать мне стало не так страшно. Я осознал, что должен умереть для того, чтобы пришли мои внуки и заняли мое место, чтобы жизнь продолжалась. Впрочем, если не умом, то каким-нибудь другим органом, шестым чувством, мы это понимаем с детства.

– *Вам не кажется, что сегодня в извечной борьбе добра и зла побеждает зло, что оно явно действеннее. И как быть человеку в этом страшном мире?*

– Так было во все времена – зло агрессивнее добра, и человек может противопоставить ему свое добро, если оно в нем есть, как и потребность отдавать. Представления о добре и зле менялись с течением времени, по-разному воспринимались такие категории, как честь, совесть и т.д. Но интереснее другое: в одну эпоху какой-то поступок, факт может трактоваться как зло, а по прошествии времени человечество приходит к выводу, что это добро, совершенное во благо людей, страны. Случается и наоборот: то, что двадцать лет назад считалось добром, сегодня таковым не кажется. А что, если в любом явлении до поры до времени скрыт его настоящий смысл? Говорят, народ всегда прав. Да, это так, но он прав по прошествии энного количества лет. Не будем забывать, что именно народ кричал: «Распни Его!»

– *История повторяется.*

– Конечно. Уверен, что очень трудно сразу решить, что такое зло и что такое добро, если речь идет не о том, что на поверхно-

сти – не убий, не укради... Время беспощадно, причем не только в нюансах, оно существенно меняет понятия идеалов. Посмотрите, как на протяжении веков трансформируются представления о красоте...

– По мнению Кафки, символом всех усилий человека является миф о Сизифе. Ваше отношение к этому? В чем, по-вашему, смысл жизни, да и есть ли он вообще?

– Я так и уйду с этого света, не поняв, в чем смысл жизни. Последними словами Льва Толстого перед смертью, которые еще можно было разобрать, были: «И ничего...» Через несколько минут его не стало. Во всяком случае, так пишет Иван Бунин. Мы прекрасно знаем библейскую историю об изгнании из Рая. Тогда человеку было сказано, что он будет добывать хлеб насущный потом и кровью. Так что мы с вами в ссылке, отбываем срок, наказание.

О НОВЫХ ФОРМАХ, ПСИХОЛОГИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ И КОММЕРЦИАЛИЗАЦИИ ИСКУССТВА

– В недавнем интервью актриса петербургского БДТ Алиса Фрейншлих сказала, что ей с вами было интересно работать. А вам интересно ставить спектакли с актерами этого театра?

– Если бы мне было неинтересно, я бы не работал с ними уже одиннадцать лет.

– Не собираетесь окончательно перебраться в город на Неве, возглавить БДТ?

– Ни в коем случае. Художественный руководитель или главный режиссер должен все 24 часа находиться в театре, а я не могу себе этого позволить – здесь мой дом, семья, дети, родина. Поэтому я только сотрудничаю с театром и делаю это с большим удовольствием.



КАЛЛИГРАФ ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО ТЕАТРА

– Вам пришлось по душе коллектив театра?

– С первых дней репетиций одиннадцать лет назад между нами возник удивительный контакт – мною овладело чувство, будто я давно с ними работаю. Это ощущение не сформулируешь словами, оно или есть, или нет.

– Сергей Юрский, побывав в Париже, пришел к выводу, что русские актеры – профессионалы высочайшего уровня.

– Да простит меня Сергей Юрский, я в этом был убежден задолго до поездки в Париж. Так считаю и сегодня. Русская театральная школа – одна из самых лучших в мире. Это, к счастью, не только мое убеждение. Вот почему сегодня весь мир изучает эту школу. Но порой мне кажется, что сама русская школа хочет изучить нечто более абстрактное. Поистине нет пророка в своем Отечестве.

– А в чем разница между грузинскими и русскими актерами?

– Хороший артист есть хороший артист. Я бы не говорил о разнице, скорее, между грузинскими и русскими актерами много общего. Близка прежде всего профессиональная суть. А различие, наверное, в темпераменте. Чем русский отличается от грузина или... француза?

– Иногда говорят, что психологический театр устарел.

– Как это знакомо! Вспомним «Чайку». Треплев показывает свою авангардистскую постановку, в которой играет Нина Заречная, и говорит: «Нужны новые формы, а если их нет, лучше, чтобы ничего не было». Да, они нужны! Но нельзя игнорировать суть, ведь психологический театр – это вовсе не скучный реалистический театр, как думают некоторые. У него столько граней! Что же, и психологический роман устарел – например, «Война и мир» Толстого? А как вообще без психологии? И что значит психологический театр? Я бы его так не называл. Надо заниматься и психологией, и пластикой, и танцем, и вокалом, и речью... Психологический театр устарел, умирает, умер? Я помню, как писали, что

театр вообще умирает. Велись на эту тему дискуссии – жив он или все-таки нет, здоров или находится в реанимации. Не надо торопиться никого хоронить. Психологический театр умер или устал? Это все равно, что сказать о смерти или утилизации классической музыки. Недавно я читал, что Моцарт сам по себе значения не имеет. Все хорошее в нем, дескать, от Бетховена, а все плохое – от Гайдна. Очень интересно! Я очень люблю современную музыку, рок-н-ролл, обожал в детстве Элвиса Пресли, но это совсем не значит, что нужно выкинуть на свалку 40-ю симфонию Моцарта. То, чему суждено умереть, умрет и без наших стараний...

Когда я слышу подобные заявления о судьбе психологического театра, мне хочется задать вопрос такому «новатору»: «А ты думаешь, что твои последние спектакли живые?» Представьте режиссера, который в течение 20 лет ставит в одной и той же манере – просто названия меняются, а это в сущности один и тот же спектакль, который длится 20 лет... В то же время в прошлом году я видел австрийский спектакль «Чайка» и был потрясен, авторы вроде бы ничего не изменили, изнутри что-то иначе увидели, а ведь я знаю пьесу с детства, наизусть! Для кого-то это умерло, но для меня такое новое прочтение – живой театр!

– Сегодня коммерциализация внедряется в театр. Что скажете по этому поводу?

– Не надо этого бояться. Бездарные, бестолковые спектакли всегда будут, причем в количестве, намного превышающем число хороших. Мы все так стремились, чтобы все у нас было, как во всем мире. Мы считали, что на Западе лучше, а Запад вместе с тем нам завидовал – я имею в виду театр. «Какие вы счастливые, – говорили они, – у вас стационарные труппы, репертуарные театры». Мы сегодня теряем очень ценное, что было в Советском Союзе, – организацию театра, театр-дом – существует такое понятие. Пока еще живо наше поколение, оно старается это сохранить. Но в современных условиях, особенно в Грузии, театру трудно выжить



без помощи коммерческих структур. И это тоже нужно принять спокойно. Нельзя с советским менталитетом жить по законам сегодняшнего дня. Одно с другим не стыкуется. Устраивали революцию, хотели ее – не ропщите, не нойте, выкручивайтесь. К тому же мы начинаем не с нуля; у нас блистательные артисты. Давайте работать, вместо того, чтобы бесконечно устраивать шоу, которые многие, кстати, не в состоянии ставить на высоком уровне – для этого нужен колоссальный опыт, а мы на этом не воспитаны, не знаем, как это делается.

– В Тбилиси работают такие знаменитые режиссеры, как вы и Роберт Стуруа. Вас неизбежно сравнивают. Как вы воспринимаете это?

– Знаете, хотя я копаю в совершенно другом направлении, мне очень интересно то, что делает он. Творчество Стуруа дает мне определенную пищу для размышлений. Потом я не из тех, кого раздражают по-настоящему талантливые работы. Это, напротив, стимулирует, придает энергию. В то же время, если я вижу плохой спектакль, мне становится страшно: «Неужели и я так ставлю?» То есть я, без кокетства, начинаю переживать за себя. Что же касается Роберта Стуруа, то я желаю ему еще долго находиться в хорошей творческой форме, потому что мне очень любопытно смотреть его постановки – это совершенно другое, отличное от моего, искусство.

– А кто вам нравится из молодых режиссеров?

– Такие есть, но пока следует воздержаться от оценок – пусть пройдет время. Но одного все же назову – Давид Андгуладзе. За очень короткий срок он смог организовать театр имени Ахметели заново, осуществить в нем профессиональный скачок, да еще и придать ему привлекательный внешний вид. Не оценить этого нельзя, как будет дальше складываться судьба театра, покажет время.

– Несмотря на то, что зритель ходит в театр, последний уже перестал быть властителем дум, не так ли? Вот и в России, говорят, наблюдается упадок уровня театрального искусства.

– Конечно, 60-70-е годы были более яркими в театральном плане. При советской системе у театра была другая функция, сегодня – другая. Не каждый театр нашел себя в новой социально-экономической ситуации, и не каждый твердо стоит на ногах. А кто-то только сейчас начинает набирать обороты. Все это естественный процесс. Во все времена ставили хорошие и плохие спектакли. Пусть они будут разными по форме. Главная задача в том, чтобы заразить зрителей той проблемой, которая тебя волнует. И материал надо брать только в том случае, если он тебя задевает и не выкрикнуть его ты не можешь! Да и театром нужно заниматься лишь тогда, когда не можешь представить себе жизни без него.

Инна БЕЗИРГАНОВА

«Свободная Грузия», 2002 год



ИСТОЧНИКИ

1. Алпатова И. Приговоренные к жизни // Культура. – 2001. – 4-10 окт.
2. Бартошевич А. Леди Макбет // «Мирозданию современный». Шекспир в театре XX века : работы разных лет / А. В. Бартошевич . – М. : ГИТИС, 2002.
3. Безирганова И. Тест на негодяйство. Независимая газета, 1 августа 2013.
4. Верди А. В Большом реабилитировали одержимую. Утро. Ру. <https://utro.ru/articles/2004/11/24/377805.shtml>.
5. Вчера и сегодня: коварство и любовь. Российская газета, 11 ноября 1994.
6. Гвоздицкий В. «Последние». М.: Искусство, 2007.
7. Герусова Е. У Темура Чхеидзе не осталось выбора. Коммерсантъ, 17 июня 2004.
8. Гольдберг С. Дом бездумных. https://expert.ru/siberia/2006/36/spektakl_chheidze/.
9. Горфункель Е. БДТ после Товстоногова. Вопросы театра. №1-2, 2008.
10. Горфункель Е. Бесконечное лето. Театрал, №07(85), 2011.
11. Грачевский С. Выбор без выбора. Петербургский театральный журнал, № 17 1999.

12. Громова Л. Я делаю скрипку. *Казахстанская правда*, 17 мая 1988.
13. Губайдулина Е. Без любви: [«Под вязами» («Любовь под вязами» Ю. О'Нила в БДТ им. Г. А. Товстоногова)] // *Культура*. 1993. – 24 апр.
14. Дмитриевская М. «Вы снова здесь, изменчивые тени...». *Театр*, №6, 1991.
15. Дмитриевская М. Фреска. *Петербургский театральный журнал*, №18-19, 1999.
16. Дмитриевская М. Светильник разума: Две премьеры БДТ им. Г. Товстоногова // *Культура*. – 2009. – 16-22 июля.
17. Егошина О. История двух исключений. Первое сентября, 19 января 2002.
18. Ефремова Е. Очень личное. *Вечерний Ленинград*, 28 июля 1990.
19. Зарецкая Ж. Я за обновление, но не за дерганье. *Вечерний Петербург*, 24 октября 2007.
20. Заславский Г. Страсти с тромбонами. *Независимая газета*, 19 ноября 2011.
21. Иванов В. В поисках трагической гармонии. *Театральная жизнь*, №13, 1984.
22. Исканцева Т. Темур Чхеидзе. *Труд*, 15 июля 1984.
23. Казьмина Н. «Дом, где разбиваются сердца», реж. Т. Чхеидзе, БДТ // Казьмина Н. О театре, о жизни, о себе : впечатления, размышления, раздумья : [в 2 т.]. – Москва: Прогресс-Традиция, 2017. – [Т. 1] : 2001-2007.
24. Казьмина Н. Пат, или Игра победителя. Четыре сезона Олега Табакова в Художественном театре // Казьмина Н. Здравствуй и прощай. Театр в портретах и диалогах. – Москва, 2012.
25. Казьмина Н. Невыносимая легкость бытия : К портрету Михаила Туманишвили // Казьмина, Н. Здравствуй и прощай. Театр в портретах и диалогах. – Москва, 2012.



26. Каминская Н. Двое на качелях // Культура. – 1998. – 21-27 мая.
27. Каминская Н. Шиллер без натиска: Гастроли БДТ им. Г. А. Товстоногова в Москве // Культура. – 2009. – 8-14 окт.
28. Кислова А. «Власть тьмы». Петербургский театральный журнал, № 1 (47) 2007
29. Коваленко Г. Перелистывая заново. Страстной бульвар. №6-116/2009.
30. Корнакова М. «Игрок», 1996 : научное издание // Мариинский театр. Оперные спектакли 1990-х годов : сб. науч. ст. – СПб. : РИИИ, 2005.
31. Корнеева И. Фивы наших дней. Время МН, 2 октября 2001.
32. Коробова Л., Чхеидзе Т.. Этого не объяснишь, не расскажешь и не напишешь. Театральная жизнь, №5-6, 1995.
33. Кровавая леди вернулась. Новая газета, 2 декабря 2004.
34. Кулишова И. Они обречены на вечность. Русский журнал. http://old.russ.ru/culture/podmostki/20030304_kulish.html
35. Лордкипанидзе Н. Повторяющаяся нота. Советская культура. 22 ноября 1983.
36. Лордкипанидзе Н. Режиссер ставит спектакль. М.: Искусство, 1990.
37. Маркарян Н. Мир опрокинутых ценностей. Вечерний Санкт-Петербург, 12 декабря 1991 г.
38. Мартыненко О. Суд над ведьмами. 300 лет спустя. Московские новости, 1 декабря 1991.
39. Москвина Т. Кто боится Виталия Вульфа? Петербургский театральный журнал, №1, 2006.
40. Московский день. <https://mosday.ru/afisha/event>.

php?source=3&event=24453.

41. М.Т. «Антигона» памяти Туманишвили. Невское время, 20 сентября 1996.
42. Образцова А. Кораблики в оранжерее. Культура. – 2002. – 6 - 12 июня.
43. Песочинский Н. Миф о далеком XX веке. Петербургский театральный журнал, №1 (27) 2002.
44. Подкладов П. Марина Зудина: «Не хочу исполнять сопровождающую партию». Первое сентября, 12 октября 2002.
45. Попов Л. Трагедия успокаивает. Невское время, 11 октября 1996.
46. Попов Л. Темур Чхеидзе – человек в пейзаже. Вечерний Петербург, 15 августа 1997.
47. Попов Л. Борис Годунов – не главный герой. Культура. – 1999. – 3-9 июня.
48. Попов Л. «Под собою не чуя страны». Независимая газета, 25 августа 1999.
49. Православный Санкт-Петербург, 4 (147), апрель 2004 года.
50. Ренанский Д. Охота до ведьм. Коммерсантъ, 18 декабря 2009.
51. Сердобольский О. Случается и пиджак надевать через голову. Санкт-Петербургские ведомости, 17 апреля 1992.
52. Скорород Н. Ведьмы исчезают. Входит войско. Петербургский театральный журнал, №8, 1995.
53. Соколова А. Три часа в доме Бернарды Альбы. Петербургский театральный журнал, блог, 2 мая 2011.
54. Соломонов А. «Но я не бог – и не прощаю». Газета, 31 марта 2004.
55. Спектакль «Метод Гронхольма». Ваш досуг. <https://www>.



- vashdosug.ru/spb/theatre/performance/505923/
56. Стуря Д. Трагедия вечного мужа. // Культура. – 1997. – 26 июня.
 57. Таршис Н. Комментарий к материалу А. Соколовой. <https://ptj.spb.ru/blog/3-chasa-v-dome-bernardy-alby/>.
 58. Темур Чхеидзе принимает поздравления с юбилеем. <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/temur-chheidze-prinimaet-rozdpravleniya-s-yubileem/>. 18 ноября 2013.
 59. Ткаченко И. Трагедия Шекспира напомнила театру: у короля должен быть наследник. Коммерсантъ, 30 марта 1995.
 60. Третьякова Е. «Пустое пространство» Мариинской оперы. Петербургский театральный журнал, №15, 1998.
 61. Тропш Е. Жизнь человека. Петербургский театральный журнал, №2(32) 2003.
 62. Тулинцев Б. Возмездие на земле: «Макбет» Темура Чхеидзе в БДТ. Московский наблюдатель, сентябрь, 1995.
 63. Туманишвили М. Введение в режиссуру (Пока не началась репетиция) М.: 2003-2005.
 64. Филиппов А. Год Креона. Известия, 30 сентября 2001.
 65. Фолькинштейн М. В Петербурге тепло // Культура. –1995. – 25 февр.
 66. Холодова Г. Нетрадиционный сбор : Пусть говорят музы... // Современная драматургия, №1, 1993.
 67. Церетели В. Театр эпохи перемен. Русский клуб, №11, 2010.
 68. Цимбал И. Не знаем, как велики мы. Петербургский театральный журнал, №2, 1993.

69. Чхеидзе Т. Не сводите меня с ума! Театральная жизнь, №4, 1993.
70. Чхеидзе Т. Роман с оперой и с Петербургом // Балтийские сезоны : Действующие лица петербургской сцены. – Санкт-Петербург : Стройиздат, 2000. – № 1 (февр.).
71. Чхеидзе Т. За окончательную победу кильманды! Памяти Андрея Толубеева. Петербургский театральный журнал, №3 (53) 2008.
72. Шадури-Зардалишвили Н. Игры чистого разума. Русский клуб, №12, 2010.
73. Шевченко К. «Всегда я ждал от тебя, рулетка, счастья». Смена, 10 декабря 1991 г.
74. Шрайбер А. Юбиляр Темур Чхеидзе - о вечном Чехове и его высочестве Человеке. <https://sputnik-georgia.ru/20181118/Yubilyar-Temur-Chkheidze-o-vechnom-Chekhove-i-ego-vysochestve-Cheloveke-243011403.html>.
75. Юрский С. Переломное время. Театр. №11, 1987.
76. ა.ს. თემურ ჩხეიძე: «ყველას ჩვენებურად გვინდა ქვეყნისა და უკეთესი ცხოვრების მოწყობა, მაგრამ ამის გამო სამკვდრო-სასიცოცხლოდ არ უნდა დავუპირისპირდეთ ერთმანეთს». საქართველო და მსოფლიო, 5 დეკემბერი 2018.

СОДЕРЖАНИЕ

«ЗАГАДОЧНЫЕ ВАРИАЦИИ»	5
«НЕБО, ФРЕСКИ И СЕНО»	8
ПРОСТЫЕ ИСТИНЫ	15
БДТ: ТОВСТОНОГОВ И ЧХЕИДЗЕ	20
«ХРУПКИЙ И ОЧЕНЬ ЛИЧНЫЙ»	23
ОДЕРЖИМОСТЬ ВЛАСТЬЮ	32
«ТРАГЕДИЯ – ЭТО КОГДА ВСЕ ПРАВЫ!»	36
«КАКОЙ-ТО ТРЕПЕТ ТАЙНЫЙ...»	39
«ВЛАСТЬ НРАВСТВЕННОСТИ – БЕЗНРАВСТВЕННОСТЬ ВЛАСТИ»	45
«ЖИЗНЬ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО ДУХА»	47
«БОГ ОН... БОГ!»	52
И ДУША УЛЕТАЕТ...	54
«МЫ ВСЕ СМЕРТЕЛЬНО РАНЕНЫ»	57
ЧЕХОВСКАЯ ИНТОНАЦИЯ	61
СУДЬБЫ МИРА	64
ПОСЛЕДНИЙ ПОКЛОН В БДТ	70
«СПЕКТАКЛЬ БЫЛ ВЕЛИКОЛЕПНЫМ...»	72
БЕЗ ЭРОТИКИ	82
«КУДА Ж НАМ ПЛЫТЬ?»	87

О ТЕМУРЕ ЧХЕИДЗЕ

<i>МАРИНА ДМИТРЕВСКАЯ. ПОД ПЕТЕРБУРГСКИМ НЕБОМ</i>	99
<i>НАДЕЖДА ТАРШИС. БЕЗЗАКОННАЯ КОМЕТА</i>	113
<i>НАТАЛЬЯ СТАРОСЕЛЬСКАЯ. ГЛУБОКИЙ СЛЕД</i>	119
<i>ЕЛЕНА ГОРФУНКЕЛЬ. ИСТИННЫЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ СТИХОТВОРЕЦ</i>	125
<i>НАТАЛИЯ КАМИНСКАЯ. ТРУДНОСТИ И РАДОСТИ ПЕРЕВОДА</i> ...	137
<i>ОЛЕГ БАСИЛАШВИЛИ. СПАСИБО ВАМ, ТЕМУР НОДАРОВИЧ!</i>	145
<i>АЛИСА ФРЕЙНДЛИХ. ОН ЛЮБИЛ И БЕРЕГ АКТЕРОВ</i>	146
<i>ЭМИЛЬ КАПЕЛЮШ. ПЛАМЯ СВЕЧИ</i>	147
<i>ВАЛЕРИЙ ДЕГТЯРЬ. СИЛЬНЫЙ, ДОБРЫЙ ЧЕЛОВЕК</i>	149
<i>ВАЛЕРИЙ ИВЧЕНКО. МАЯК ТВОРЧЕСТВА</i>	150
<i>ИРИНА ШИМБАРЕВИЧ. ТЕАТРАЛЬНЫЙ ВНУК ТОВСТОНОГОВА</i>	152
<i>ИГОРЬ ПИЛИЕВ. CON ANIMA</i>	158

ПРИЛОЖЕНИЕ

<i>ДНИ ИЛЫИ ЧАВЧАВАДЗЕ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ</i>	163
<i>«МЕНЬШЕ ВСЕГО ЧЕЛОВЕК ЗНАЕТ САМОГО СЕБЯ»</i>	173
ИСТОЧНИКИ	184
СОДЕРЖАНИЕ	190

Издатель –
Международный культурно-просветительский Союз
«Русский клуб»

Выражаем нашу искреннюю, глубокую признательность
за помощь в издании книги
Бадри Давидовичу Какабадзе и Сергею Эдуардовичу Саркисову.

Руководитель проекта –
НИКОЛАЙ СВЕНТИЦКИЙ

ИННА БЕЗИРГАНОВА
**КАЛЛИГРАФ
ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО
ТЕАТРА**
ТЕМУР ЧХЕИДЗЕ И РУССКИЙ ТЕАТР

Редактор
НИНА ШАДУРИ-ЗАРДАЛИШВИЛИ
Дизайн, компьютерное обеспечение
ДАВИД ЭЛБАКИДЗЕ-МАЧАВАРИАНИ

Над книгой работали
ЕЛЕНА ГАЛАШЕВСКАЯ
АЛЕНА ДЕНЯГА
ИМЕДА СИНАТАШВИЛИ

От всей души благодарим за участие в создании книги главного редактора и директора «Петербургского театрального журнала» Марину Дмитриевскую, заместителя художественного руководителя БДТ имени Г. Товстоногова по общественно-просветительской и исследовательской деятельности Ирину Шимбаревич, а так же Санкт-Петербургскую государственную театральную библиотеку и лично Елену Федяхину. Спасибо «Петербургскому театральному журналу» и Большому драматическому театру за предоставленные фотографии.