

М. Б. ЛЕВИН • СЕРГО ЗАКАРИАДЗЕ



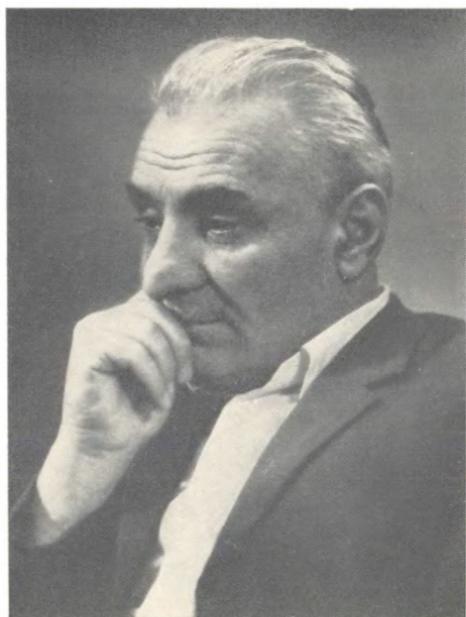
СЕРИЯ «ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ»



МОСКВА

«ИСКУССТВО»

1973



М. Б. ЛЕВИН

СЕРГО ЗАКАРИАДЗЕ



Левин М. Б.

Л36 Серго Закариадзе. М., «Искусство», 1973.

320 с. с ил., (Жизнь в искусстве).

Эта книга о выдающемся советском актере, народном артисте СССР С. А. Закариадзе. Автор подробно воссоздает его наиболее значительные образы в кино: Багратион (фильм «Кутузов»), главный герой фильма «Отец солдата» (эта роль была отмечена присуждением С. А. Закариадзе Ленинской премии), Леван в кинокомедии «Не горюй!». На широком фоне развития всего грузинского театра показаны лучшие работы актера: роли в национальной драматургии (Пророчатель в «Бахтриони», художник Нико Пироманишвили, Агабо в спектакле «Пока арба не перевернулась»), в русской классике (Арбенин) и в западноевропейском репертуаре (король Лир, кавалер Рипафратта, Рюи Блаз) и другие. Анализ творческих работ артиста перемежается с рассказом о его насыщенной событиями личной и общественной жизни.

Л $\frac{0814-028}{025(01)-73}$ 274-73

792С + 778С

© Издательство «Искусство», 1973 г.

*Марии Яковлевне Варшавской,
жене, другу, соавтору
с любовью и уважением*

ТРИ ВСТУПЛЕНИЯ

ВСТУПЛЕНИЕ ПЕРВОЕ

Не знаю, каких трудов стоит живописцу написать портрет выдающегося человека. Во всяком случае, он списывает своего героя с «натурального» облика, обнаруживая личность в одном лице.

Но что стоит критику создать портрет человека с «тысячью лиц», актера, способного всякий раз быть другим — быть не только другим персонажем, но и другим человеком, изменяться в росте, в походке, в характере! Да, и в своем личном характере. Мне выпало счастье дважды быть в гримуборной Константина Сергеевича Станиславского, и оба раза я видел совершенно разных людей. Один в облике Ивана Шуйского был могуч, прекрасен, щедр душой и ласков на слово; другой — злой, скрипучий, брюзгливый Крутицкий — удивлял своей тушостью, примитивностью.

Как схватить главное в личности актера, который одновременно индивидуалист и коллективист, играет «за себя» и в ансамбле, жаждет личного успеха и печется не только о славе театра, где играет, но и о пользе отечественной сцены? А если при этом он еще и жаждет до искусства, играет много, играет все, от трагедии до комедии, то как различить в хороводе лиц, в потоке интонаций, в щедрой палитре именно то неповторимое, что определяет художественную личность этого тысячеликого человека?

Я видел не все, что сыграл за сорок лет грузинский актер Серго Закариадзе. Но могу себе представить, что он многолик.

Где же и в чем он настоящий, задаю я себе вопрос.

Вот в этом немолодом, хорошо знающем диалектику жизни, сдержанном и сосредоточенном Джапаридзе, редко улыбающемся, но полным непоказного и покоряющего обаяния секретаре райкома из одноименной пьесы Р. Табукашвили? Или в крестьянском парне Бахуте, с улыбкой во все лицо, горячо влюбленном в княжну Мэвинуар, открытом навстречу бурям и битвам, устремленном к подвигу, вдохновенно рассказывающем о боевых делах Георгия Саакадзе?

А может быть, это дядя Шакро из спектакля «Под тенью Метехи», добрый старикан сапожник, мудро и чуточку лукаво покровительствующий влюбленным, готовый пофилософствовать на житейские темы, незлобиво подшутить над соседями, однако же и стать поперек дороги всяческому злу?

Правда, это контрасты одной сферы, одного и того же круга правдолюбцев, правдоискателей. Что же сказать, если рядом с трагедийным образом Эдипа вдруг возникает гротескная, клоунская фигура Бах-Баха из «Чинчраки» Г. Нахуцришвили, такого гангстера-захватчика, вобравшего в свой сказочный облик обнаженную

сущность фашизма, а за гениально озаренным, но трагически уязвимым Пиросмани втирается в сценическое пространство мягко-костный, ядовито-ласковый Василий Шуйский? Можно было бы противопоставить созидание личности в советском руководителе Георгии Гигаури распаду личности в фабриканте Чачиашвили, сопоставить пламенного патриота Багратиона с предателем Тинибегом Утургаули, а монументального Давида Строителя и пламенного протестанта Уриэля Акосту с кавалером Рипафраттой и профессором Хиггинсом или же с матросом Рыбаковым из «Кремлевских курантов».

Могут сказать: разнохарактерный актер не такая уж редкость; таких мастеров наберется в стране немало. Да, я знавал и знаю артистов, способных перевоплощаться в различные, прямо противоположные образы, играть добрых и злых, правдивых и коварных, молодых и старых. Есть среди них просто «копиисты», поднаторевшие в своем ремесле, есть и настоящие «подражатели природы», подлинные художники, которым выпала счастливая доля нести свой собственный «взяток» в театральный улей. Таких совсем немного, а еще меньше тех, которые одинаково убежденно и страстно играют молодых и старых, коварных и правдивых, добрых и злых.

Убежденно и страстно играет все свои роли Серго Закариадзе. Убежденно и страстно живет он в искусстве. И у меня складывается впечатление, что в нем самом, как в Кола Брюньоне, сидят добрых двадцать молодцов. И как просто, как легко сменяют они друг друга, как легко перевоплощается актер из одного состояния в другое! Легко? Просто? А вот я не могу отделаться от мысли, что Закариадзе совсем нелегко живется в искусстве, что за его доброй улыбкой, изысканной обходительностью и скромностью скрываются душевные муки, идет изнурительная самокритика, возникают тягостные сомнения, а за кажущейся вседоступностью ролей и гармонией сценической жизни стоит такой подвижнический, повседневный труд, что его можно сравнить только с солдатской службой. Так и кажется, что живет он на сцене, как Андрей Болконский, а готовится к ней, как капитан Тушин...

ВСТУПЛЕНИЕ ВТОРОЕ

...Мы едем в Зестафони. Там отмечают сороковины по отчиму Серго. Как и многие грузины, он верит не в бога, а в обычаи; за ними ему видится человеческое отношение к человеку. Ниспровергателей бытовых ритуалов в Грузии нет. Серго почти не пьет, но, не следуя издревле сложившемуся пристрастию к вину, он ни в чем не нарушает обычаев стола. Обычно он внимательно слушает тамаду, вторит губами его речи, охотно поднимает чашу и вплетает свой голос и в востольную беседу и в песню, то и дело вспыхивающую за столом.

Ничто не может помешать ему ехать на сороковины — ни театр, ни съемки, даже болезнь Мари Михайловны, его преданной жены и друга, вызвавшая у него, во всем спокойного, такую душевную тревогу. Но тут уже сказывается не только обычай — отчима он любил не меньше родного отца; редчайшей души человек пригрел и обласкал его мать, вдову с тремя детьми, и поднял всех на ноги.

Серго ведет машину. Новая «Волга» еще не во всем послушна своему «ровеснику» — шоферу, и сын Серго, молодой ученый-геолог, хороший спортсмен и опытный водитель, изредка подстраховывает отца. Но у руля сказывается характер Закариадзе — все брать на себя, все доводить до конца, постепенно и неустанно проникая в суть дела. Подъем на перевал, отделяющий Западную Грузию и ведущий к центру Имеретии, довольно труден, особенно долг серпантин спуска, однако все пять часов дороги Серго не отдает руля. Но я, как никогда, спокоен. Пусть две-три ошибки и опасно выжат газ на крутом повороте над захватывающей дух пропастью — за баранкой складный, сильный, упорный, жизнелюбивый человек, знающий цену себе и людям. И хотя на ходу он сам показывает обрыв, куда год назад свалилась машина, которую вела отчаянная жена известного профессора, чудом спасаясь с дочерью, но потерявшая при этом мужа, я не испытываю страха. А ведь бедная профессорша вместо тормоза, когда заносило машину, дала газ точно так, как это сделал только что наш водитель...

Под вечер мы приезжаем в дом сводного брата Серго, зестафонского врача. В трехъярусном дворике — дым коромыслом: режут кур, закалывают поросят, свежуют, разделяют, готовят зелень, много, много зелени, без которой, как и без вина, нет грузинского стола. Сносят посуду, груды посуды, выносят сверху из квартиры всю мебель и устанавливают в пустых комнатах столы и к ним скамьи. И все, почти все, не своими руками, их ведь немного, а силами соседей.

Ах, эти грузинские соседи! Без них нет ни крестин, ни свадеб, ни похорон, ни поминок. И чем шире круг соседей, чем больше их помощь, тем, значит, лучше, приятней, отзывчивее семья, которую они окружают. В свое время на похороны матери Серго пришло семьсот человек, так любили и уважали эту красавицу женщину, которой, несмотря на скромность положения, доверяли когда-то царствовать на зестафонских благотворительных вечерах. И если на поминках осталось не больше сотни, то только потому, что отчим отказался брать деньги, которые старались внести на стол ближние и дальние соседи. Это тоже такой обычай.

Но довольно о грустном! Два слова о Зестафони, где прошла молодость Закариадзе.

Зестафони, Зестафони, чудный городок! Мелодично звенит твое имя: Зе-ста-фони... Звонок твой ветер, налетающий с гор, чтобы мигом

пересчитать все листья на всех деревьях — только ему под силу такая гигантская работа. Солнце твое горячит, но не обжигает, ночи спити из черного-пречерного бархата, вытканного звездами, ярко сверкающими от сознания, что нет крупнее их на всем белом (на черном, наверное, ночном ведь?) свете. Ты не самый шумный из всех шуми-городков говорливой Грузии, но как назвать тебя тихим, если поезда, прорезая тебя насквозь, идут по главному проспекту, и хоть клаксоны запрещены на твоих улицах, как во всех уважающих себя городах, станция есть станция, и она шумит!

На эту станцию более полувека назад приехала из Баку семья железнодорожного машиниста Александра Закариадзе, чтобы поселиться на земле своих предков, крестьян, постепенно спускавшихся с гор Верхней Имеретии к Зестафони. Старший из троих детей Закариадзе, Серго, родившийся в 1909 году, был красивым, подвижным, увлекающимся мальчиком, безоглядно любящим театр. Серго выступал на школьной сцене в Баку, а в Зестафони, где летом давали спектакли известные тифлиские актеры, он напросился на детские роли и приобрел некоторую популярность.

На этой станции спустя несколько лет четырнадцатилетний Серго увидел объявление о приеме учеников в Тифлисскую драматическую студию. В страшном возбуждении прибежал домой и стал упрашивать мать (отца уже не было в живых) отпустить его в Тифлис. Когда же получил отказ, сбежал из дому, поручив младшему брату (теперь известный театральный актер Бухута Закариадзе) передать матери, чтобы не беспокоилась о нем, не волновалась, как он будет жить, но если захочет, то пусть присылает полпуда лобию (фасоли) и пуд нукурузной муки в месяц, иначе может случиться, что он умрет с голоду...

На эту станцию потом много раз приезжал Сергей Александрович Закариадзе; и с драматической группой, и с кино съемочной группой, и с... футбольной командой. Да, с футбольной командой! Серго Закариадзе, хороший спортсмен, был центральным защитником не только в зестафонской команде, но и в знаменитом тбилисском «Динамо». Сам Шота Шавгулидзе, известный в свое время правый крайний и капитан динамовцев, с грустью укорял Серго за то, что он бросил футбол ради театра. «Стоило тебе менять чудесную профессию, — печалился капитан. — Смотри, я уже заслуженный мастер спорта, награжден орденом, а ты кто такой, ну? Актер!.. Сколько их на белом свете, а? А хороших футболистов — раз-два и обчелся».

Шавгулидзе говорил это Закариадзе, когда тот уже получил роль Карла Моора в «Разбойниках» у самого Котэ Марджанишвили, знаменитого грузинского режиссера, своего первого учителя.

Артистическая карьера Закариадзе началась в раннем детстве, и в истоке ее лежала зависть. Он завидовал отцу, всеобщему любимцу,

успешно игравшему на любительской сцене. Завидовал мальчику из хора, в котором пел, потому что того, а не его, облачили в царские одежды для воинственной песни из времен царя Ираклия. Завидовал девочке, родственнице режиссера И. Перестиани, изображавшей маленького Зураба, которого замуровали живым в стену в фильме «Сурамская крепость». Он по многу раз смотрел этот фильм и ночами наивно мечтал, что девочке надоест изображать Зураба и тогда позовут его, Серго, чтобы он сыграл эту роль.

Зависть была доброй, она вывела его на профессиональную сцену, породила фанатическую любовь к искусству, преданность своему делу, бескомпромиссность и то подвижническое отношение к труду, которым отличается Закариадзе среди своих коллег и сверстников. Ради искусства он готов пойти на все, на любое испытание.

В Кутаисском театре, куда Закариадзе пришел юношей, проучившись немного времени в Тифлисской театральной студии, он получил крошечную роль шестого заключенного в пьесе Эрнста Толлера «Гоп-ля, мы живем!». Марджанишвили он не приглянулся, быть может, поэтому режиссер надолго «забыл» его лежащим ничком (такой была мизансцена). Закариадзе лежал, не шевелясь. Когда же Марджанишвили, явно заинтересованный долготерпением новичка, подошел и сказал: «Поверни-ка голову», — Серго взглянул не на режиссера, а на штык, направленный солдатом в его затылок, и это настолько восхитило режиссера, что тот проникся к нему горячей симпатией.

Понадобился в этом же спектакле танец — модное акробатическое танго, и «жадный» Серго так растанцевался со своей партнершей, что их стали приглашать на эстраду. Играя циркача Тибула в «Трех толстяках», Закариадзе заставил себя прыгать через нескольких человек, делать сальто, и хотя однажды пришел головой на каменный пол, после больницы продолжал в спектаклях свою акробатику.

Но главную массу своего таланта и труда он тратит на поиски «жизни человеческого духа», на создание уникального характера, на лепку неповторимого образа, всегда самобытно национального и в то же время общечеловеческого.

Для Закариадзе искусство не просто профессия, не только любимое дело, без которого хоть головой с моста. Нет, искусство для него — это единственная возможность самоосуществления, способ жить, быть человеком, гражданином, выразить свое отношение к жизни, ко всему, что происходит вокруг.

Конечно, у него обнаружили способности к лицедейству, к тому, что Аристотель назвал подражанием природе. Но у скольких людей способности так и не развились в таланты! С другой стороны, скольких одаренных людей силой внедряли в искусство, особенно в юные лета, когда вокруг, в самой жизни, так много соблазнительного,

а впереди, так кажется, уйма времени и все успеется, все сладится, тем более, что есть способности.

А Закариадзе сам рвался в искусство, зачастую вопреки обстоятельствам, наперекор людям, среди которых были не только равнодушные, но и такие, что вставали поперек его пути. Достаточно сказать, что он, уже признанный актер, дважды уходил из театра, скажу точнее, вынужден был бросить сцену, в первый раз на пять лет, во второй — на три года.

Он — одержимый. С ним тяжело, как со всяким умным, талантливым, постоянно ищущим, вечно неудовлетворенным художником. Это к нему относятся слова Маяковского: «В грамм добыча, в год труды. Изводишь, единого слова ради, тысячи тонн словесной руды». С ним тяжело на репетиции, потому что он не оставит работы, пока не проникнет в суть сути образа, и не только своего, но всей пьесы в целом. С ним тяжело на спектаклях; совершенствуя роль до бесконечности, он может непроизвольно заслонить ею остальных.

С ним тяжело перед съемочной камерой: он переписывает свою роль, часто весь сценарий, ломая сопротивление кинодраматурга, режиссера, оператора, и, как оказывается впоследствии, на благо фильма. С ним могло быть тяжело и в просмотровом зале, если бы он смотрел свои фильмы. Но, наученный горьким опытом монтажного своеволия, он не смотрит их, понимая, что тут уж ничего не изменишь. Единственный фильм, к которому он возвращается, — это «Отец солдата». Картина с начала до конца создавалась совместно с Закариадзе. Тут-то монтаж не снял у него лучших сцен...

Да, с ним нелегко... Но разве можно поверить, что с ним тяжело, когда видишь это открытое лицо, эти молодые, лучащиеся глаза, постоянное радушие, дружеское движение навстречу собеседнику?

В фильме «Морская тропа» он играл Старика, бывалого моряка, ощутившего непереносимое одиночество, когда его, полного сил, проводили на пенсию. Драматической кульминацией киноповести стал заплыв Старика с группой молодежи. Постепенно все отстали, и Старик остался в открытом море один на один с самым выносливым юношей. Но вот выдохся и смелый мальчик... Тогда старый моряк поддержал его на воде, помог взять второе дыхание, вернее, отдал ему свое последнее дыхание; он погиб, но юноша выплыл к берегу. Глубокий смысл в этой коллизии!.. Но не об этом речь.

Съемки начались в разгар теплой осени, закончились в середине холодной зимы. Единственный человек из большой группы актеров и пловцов, кто выдерживал по несколько часов в холодной воде, был Закариадзе. Сцену гибели старого моряка снимали в открытом море в часы заката. Серго увозили далеко от берега, оставляли одного в необозримом пространстве угасающего дня (снимали с вертолета), и это, как он признавался, было страшно. Но кто мог это заметить,

когда в групповых съемках он поддерживал бодрость в замерзающих партнерах озорной шуткой, горячей улыбкой и темпераментной непосредственностью своей игры перед камерой.

Когда выдающийся режиссер Алексей Попов выдвигал Закариадзе на Государственную премию¹ за роль Гигаури в пьесе «Его звезда», не менее авторитетный мастер, Юрий Завадский, назвал Серго одним из талантливейших, своеобразнейших актеров Грузии. Это было в 1952 году, и Закариадзе знали, пожалуй, только в Грузии.

Через несколько лет он привез в Москву своего поразительного царя Эдипа и не менее вдохновенного Прорицателя из грузинской трагедии «Бахтриони». О Закариадзе заговорила Москва.

На III Международном кинофестивале в Москве он показал в фильме «Отец солдата» непревзойденного Георгия Махарашвили, получил премию за лучшую мужскую роль и прославился на весь мир. «Отец солдата» совершает свой триумфальный марш по экранам мира, и люди разных наций «узнают» в Георгии своего, единокровного человека, настолько реалистичен, внутренне богат и внешне заострен этот поистине замечательный образ.

Популярность Закариадзе феноменальна. С ним невозможно появляться в людных местах — всюду его узнают, окружают, здороваются, благодарят или неотрывно смотрят на него, не скрывая восхищения.

...Мы возвращаемся из Зестафони. Останавливаемся у развилки дорог, выходим, чтобы напиться из источника, чудесно орнаментированного в духе произведений Шота Руставели. Раздается визг тормозов нескольких машин. Оттуда выскакивают обрадованные люди — они увидели Закариадзе и несут в корзинках плоды щедрой грузинской земли — виноград, гранаты, персики. Кушайте, пожалуйста!.. Сына Закариадзе зовут Гурам, но все его называют Годердзи, по имени сына Махарашвили из «Отца солдата».

Трогаемся в путь. Подъезжая к Тбилиси, Серго не замечает знака объезда и мчится прямо по перекрытой дороге. На полпути воздух просверливают милицейские свистки. Со всех сторон съезжаются мотоциклы, догоняющие нарушителей. Нарушителей? Ничего подобного! Старший из группы, капитан милиции, глядя умиленно и козырнув, осведомляется, когда же батону (уважаемый) Серго снова сыграет роль Пиросманишвили? Сам он трижды видел этот спектакль, но его отец, лично знавший великого художника, тяжело болен, в театре побывать не смог, а сейчас выздоровел и жаждет посмотреть, как сливаются, подобно рекам Куре и Арагви, два замечательных мастера — Пиросманишвили и Закариадзе.

¹ Это была вторая Государственная премия. Первую Закариадзе получил в 1943 году за роль Шадимана в фильме «Георгий Саакадзе».

Поразительно обаяние личности Закариадзе, его воздействие на самых различных людей — будь то земляки-зестафонцы, артисты-соратники, деятели искусства, любители театра и кино, прохожие на московских улицах и проезжие на горном перевале, зрители, с которыми он встречался на родине и во многих странах. Для каждого у него есть ласковый взгляд и доброе слово, каждый чувствует в нем человека доброжелательного, дружественно настроенного, постоянного и верного в своих привязанностях. Особенно это ощутимо в его семейной жизни, в отношениях с женой, Мэри Михайловной, дочерью известного режиссера Михаила Корели и знаменитой актрисы Нуцы Чхеидзе, с женой-другом, которая ради него бросила сцену, с сыном Гурамом и невесткой Лейлой, с внучками Нино и Тамрико.

Вот сейчас он поставит машину, пообедает и пойдет с внучками в бассейн, чтобы не прерывались спортивные традиции в семействе Закариадзе. Они идут. Общаются. Приветливо улыбаются.

Какая красивая троица — этот молодой дедушка с внучками!

ВСТУПЛЕНИЕ ТРЕТЬЕ

...С тех пор как на экране появился добрый старик по имени Георгий Махарашвили, мы, зрители, привыкли к нему и стали звать своим отцом. А тем, у кого не стало отца, Вы стали вторым отцом. Ваш герой Георгий так вошел в жизнь, в нашу кровь, что мы и не мыслим жизнь без него. Вы стали символическим отцом многих сыновей, у которых пали смертью храбрых отцы. Вы прошли по экранам мира, чтобы покорить людей мужеством и скорбью. Откровенно скажу, как солдат, что по силе увековечения памяти героев у нас в стране сейчас живут два человека: Серго Закариадзе и Сергей Смирнов. Вы заставили полюбить простого человека во всей его красе. После Андрея Соколова в «Судьбе человека» на экране не было такого Современника, как Ваш Георгий Махарашвили. Вы этой ролью открыли миру человека сильного, цельного, самобытного, человека-хозяина, доброго, ласкового, во всей его красе, но не дай бог его тронуть врагу, как он встанет во весь грозный рост.

А. Г. Кравцов,
рабочий, член КПСС (Брянск)

...Вы очень многое сделали людям своим искусством. Вы имеете такой успех в «Отце солдата» потому, что отдаете этому все свое сердце. Но Вы не только «отец солдата», а отец всех нас, мудрый и хороший. Тот, кто так играет, имеет большое, человеческое Сердце. И за это Вам большое сердечное спасибо!!!

В. Домашнев,
рабочий Асбестового завода (Ярославль)

Я хотел, чтобы все отцы были похожи на Георгия Махарашвили... Да, таким отцом мог бы гордиться каждый. За такого отца хоть в огонь и в воду. Да!

А. И. Качалков,
слесарь, ударник коммунистического
труда (Уссурийск)

...Если бы знать наверняка, что это правда, то надо бы съездить в Гурджаани повидать этого человека.

Кахетинские колхозники
после просмотра фильма «Отец солдата»

...Закариадзе — это чудо, это праздник нашего искусства. Он дал нам возможность подышать ароматом национального характера. Когда за границей посмотрят этот фильм — все подумают: вот эти добрые люди выиграла война. В этом победа фильма.

Григорий Чухрай,
кинорежиссер (Москва)

В журнале «Искусство кино» Вы рассказали о том, что ближайшей Вашей работой должна стать роль моего отца Нестора Каландарашвили. Это меня очень взволновало и обрадовало... Ваш «отец солдата» мне особенно близок и дорог. Он дорог мне вдвойне — вместе с ним в памяти встали суровые годы революционной борьбы отца в Сибири. Георгий Махарашвили — это боец отряда отца, такой знакомый и дорогой, и мне казалось, что это он выносит во время Гонготского боя тяжело раненного отца с поля сражения. Я не могу и, видимо, не умею выразить всей глубины моего волнения, но я чувствую, что среди Ваших земляков, соратников папы, жил и Ваш Георгий. Он могуч и прекрасен, как символ народа, родины отца и мамы, он нежен, умен, правдив, как бойцы отряда отца — Ваши земляки, среди которых я росла, которых очень любила. Эти суровые, бородастые няньки дарили мне столько нежности, заботы, любви, ласки. Если будет суждено родиться фильму о папе, то я от всего сердца радуюсь тому, что роль папы хотите сыграть Вы.

Нина Каландарашвили
(Иркутск)

Хотя Вы не были в рядах Советской Армии, но в «Отце солдата» Вы истинный участник Великой Отечественной войны. Я был на одном участке фронта, на другом был мой отец. В каждом проходящем строю, на передовой после боя, во время продвижения к Вене, я искал своего отца. Искал меня в каждой колонне и мой отец, искал, как Вы своего сына. Мы встретились уже после Победы в родной Туркмении. Сейчас уже я сам отец солдата — мой сын Амангельды служит в Со-

ветской Армии, и где бы Вы думали — у Вас, в солнечной Грузии. Вот как все сошлось! И потому Ваш Георгий Махарашвили стал для меня и отцом, и братом. А если бы Вы видели моего отца в солдатском обмундировании, с усами, то поняли бы, что Махарашвили копия с него или отец — копия с Махарашвили... Понимаете, какую неумирающую живую память оставили Вы в моем сердце и в сердцах наших поколений? Я дал наказ Амангельды: служи в Армии так, как служил Махарашвили! Спасибо Вам, Отец Солдата Мира.

Ораз Шихов
(Туркмения)

Радостное событие — Ленинская премия, Вам присужденная... Хочется Вам сказать, в какой степени все-все решительно здесь, в Москве (о себе, разумеется, я не говорю), с удовольствием встретили Ваше имя среди награжденных и единодушно считают Вас достойным самых высоких похвал и наград. Это единодушные составляют победу принципиальную. Оно свидетельство, что оценка в данном случае определяется не вкусами, не симпатиями, а высшим критерием. Точно так же, как никто не станет отрицать, что завоевания в космосе прекрасны и удивительны, никто не сомневается в высочайших достоинствах Вашей работы. В сфере искусств это бывает так редко, что можно сказать — никогда не бывает... Верность Ваша характеру так поразительна, так велика точность каждой психологической подробности, каждого психологического штриха, что любые, самые невероятные ситуации — старик, бегающий по полю во время танковой атаки, убивающий ударом сильного, молодого солдата, — кажутся единственно возможными и потрясают правдой и красотой. Только Вы могли оправдать эти небывалые положения, с кибернетической точностью выведя Вашего героя на орбиту эпохи. При этой точности — смелость у Вас потрясающая, искусство, дерзкое по отваге. ...Это блестяще! Это — колоссально! Это ... не знаю, как назвать!.. К деяниям замечательных людей грузинской культуры Вы прибавили еще одно создание, тираж и слава которого едва ли не превзошли все, ранее бывшее.

Ираклий Андроников,
писатель (Москва)

Я видела много советских фильмов на военные темы. Их отличает глубокая правдивость и поэтическая взволнованность. Но фильм, представленный на кинофестиваль грузинскими кинематографистами, в своем роде — шедевр. В нем замечательно показана эволюция простого крестьянина, пришедшего от личного, субъективного отношения к войне — к общечеловеческому пониманию ее как великого зла.

Серго Закариадзе, несомненно, играет трагическую роль, но в то же время, отнюдь не подчеркивая жестокой предопределенности финала, находит юмор во многих трагических обстоятельствах жизни своего героя. Начиная с первой же минуты, когда мы видим Георгия Махарашвили рядом с его хлопотливой женой, он привлекает своей внутренней силой, значительностью, мужеством. Поражаешься человеческому таланту актера. Несмотря на страдание, на неизмеримую горечь постигшей героя утраты, Закариадзе придает финалу непостижимо светлый смысл, потому что образ просто отца в его исполнении вырастает в образ воина-отца.

Марина Влади,
французская киноактриса

Сыгранная Вами роль является подвигом. Это действительно так. Вы показали в Махарашвили силу Советского строя, его гуманность. Вы всколыхнули в наших солдатских сердцах чувство любви к Родине, признательность старшему поколению, которому мы обязаны нашей счастливой жизнью.

Виктор Лянгузов,
сержант

Каждый раз, когда я смотрю «Отца солдата», вспоминаю фронт, и так за душу берет, что приходится украдкой слезу с глаз смахивать. Игру Вашу не замечаю. Вы так мастерски воплотились в роль, что от артиста ничего не осталось, а есть солдат, да еще какой! Смотрю и невольно участвую вместе с Вами, так все правдоподобно. Просто невероятно, как Вы естественно живете солдатской жизнью. Я сам был на фронте разведчиком и видел много таких солдат, как Махарашвили. До чего все это у Вас типично и прекрасно.

В. Олейников,
инвалид Отечественной войны
(Тбилиси)

Счастливым открытием для меня — да и не только для меня — оказался исполнитель главной роли — Серго Закариадзе.

С удивительной творческой целеустремленностью рисует он жизнь своего героя, жизнь человека. Все более и более наполняется она силой чувств, все сильнее приоткрывает заветные глубины сердца, поражает масштабами человеческого характера.

Радж Капур,
индийский кинорежиссер и актер

...Мне пошел восьмой десяток. Этим я хочу сказать, что немало видел и испытал. Но то, что я видел в фильме «Отец солдата» и Вас в роли отца, я не могу спокойно описать. Я не в состоянии передать словами глубоко взволновавшие меня переживания, связанные с Вашей бесподобной игрой... Говорят, что успех Вашего фильма в его романтическом пафосе. Да, это верно. Но этого недостаточно. Успех фильма в жизненности и правдивости, к тому же без какого бы то ни было преувеличения, преуменьшения или фальши. Тут нет ни «лака», ни недооценки. С начала до конца горькая действительность, характеризующая раненые сердца и переживания многих и многих тысяч отцов в дни проклятой минувшей войны. Поверьте мне, когда я смотрю картину — на отца отважного воина, мне кажется, что перед нами, зрителями, не актер Закариадзе, а на самом деле самый настоящий отец.

А. Б. Александян,
действительный член Академии медицинских наук СССР, заслуженный деятель науки, профессор
(Ереван)

Я много работал над образом солдата, но то, что я сегодня увидел на экране, меня потрясло и порадовало.

Борис Андреев,
киноактер (Москва)

Любопытная деталь. Всюду, где демонстрировался наш фильм, будь то Венгрия, Греция, Япония или другая страна, и зрители и специалисты находили в Георгии Махарашвили черты, присущие характеру их народа, утверждали, что и у них есть такие замечательные старики. Это лишний раз подчеркивает, насколько общечеловечны качества образа старого грузинского крестьянина, насколько близки людям самых различных стран идеи мира во всем мире.

Серго Закариадзе

Комитет по Ленинским премиям в области литературы и искусства при Совете Министров СССР постановил присудить Ленинские премии 1966 года за наиболее выдающиеся достижения в области искусства:

.....

3. Закариадзе Сергею Александровичу за исполнение роли Георгия Махарашвили в художественном фильме «Отец солдата». (Из Постановления Комитета по Ленинским премиям в области литературы и искусства при Совете Министров СССР от 23 апреля 1966 года.)

ДЕТСТВО, ОТРОЧЕСТВО, ЮНОСТЬ

ГЛАВА I

Семья. — «Наследственная» любовь к театру. — «Артистический дебют». — Переезд из Баку в Зестафони. — Детские роли в профессиональном театре. — Первые успехи. — Грузинский театр на переломе.

Он жаждал играть с детских лет, когда интуиция, как и первое впечатление, оказывается более точным ориентиром, чем осознанный волевой акт. Правда, уже у колыбели его ждала редкая удача — атмосфера в рабочей семье Закариадзе составлялась из повседневного труда и интеллектуальных устремлений.

Отец, работавший в Бакинском депо, был членом Тифлисского общества по распространению просвещения. При филиале этого Общества в Баку была открыта грузинская школа, работали грузинский театр и железнодорожный драмкружок, игравший на грузинском языке. Это Общество не было революционной, пролетарской организацией, казалось, ему присущи только либерально-просветительские устремления. Однако, объединяя грамотных рабочих и образованных служащих, Общество не только охраняло национальную самобытность, развивало национальную культуру, что само по себе противостояло шовинистической политике царского правительства, но и прикрывало связи своих членов с революционным подпольем. Власти смотрели сквозь пальцы на Общество (как и на Бакинский культурный союз, объединявший с теми же целями армянских рабочих и служащих), не зная истинных его целей, не подозревая, что, в то время как на сцене играли спектакль, за кулисами проходило подпольное собрание. Во всех звеньях Общества царил подлинная культурная атмосфера, ею определялся быт таких семей, как семья железнодорожника Закариадзе.

Отец постоянно играл в драматическом кружке, которым руководил близкий к А. М. Горькому артист Васо Арабидзе. Обладая красивой внешностью и заразительным темпераментом, Закариадзе-старший исполнял главные роли в национальных пьесах, и его популярность несомненно возвышала мальчика Серго в своих собственных глазах и в кругу сверстников.

В грузинской школе, где учился Серго, царил образцовый порядок, особенно строгий и подчеркнутый в немногочисленных очагах национальной культуры. Учителя стремились привить детям любовь к просвещению, к национальному языку, культуре и традициям, и, само собой разумеется, к искусству. Школа славилась своим хором, исполнявшим и драматические сценки.

Сегодня Серго с восторгом следил, как его отец играет героя в драме Бохуа «Братоубийца», ужасался, когда тот на сцене убивал брата, пытавшегося завладеть наследством, плакал во время душераздирающей картины раскаяния. Назавтра сам Серго участвовал в школьной инсценировке отрывка из поэмы Николоза Бараташвили «Судьба Картли». Правда, из-за малого роста ему не подошел ни один костюм из взятых в профессиональном театре. Пришлось прятаться за всеми в глубине сцены. Это вызывало глухую боль и досаду, и воинственную песню «Картвело хели хмалсипар», которой хор воинов встречал царя Ираклия, он пел со слезами досады на глазах.

Был «дебют» и на «большой» сцене драматического кружка. В инсценировке романа Эгнате Ниношвили «Спиридон Мцириашвили», в которой отец играл князя Тариела, покушавшегося на честь учительницы, Серго появлялся в группе учеников, приносивших оскорбленной девушке цветы и песню.

После Февральской революции семья Закариадзе переехала в Зестафони, на землю своих предков — крестьян, которые в свое время спустились с гор северной части Лечхуми и обосновались между Зестафони и Кутаиси, в селе Симонети, на родине классика грузинской литературы Давида Клдиашвили. Серго перевелся из третьего подготовительного отделения бакинской школы в четвертое отделение железнодорожного училища Зестафони, а затем перешел в местную гимназию. Учительница грузинского языка, Нина Цулукидзе, научила Серго любить поэзию. Ей очень нравился быстроглазый мальчуган, звонко, с выражением читавший стихи, и она не упускала случая вывести его перед гостями, среди которых часто бывали местные любители театра и заезжие гастролеры. А в школьных спектаклях Серго исполнял уже главные роли. Одна из таких постановок была показана на сцене местного театра.

В пьесе с трогательным сюжетом «Котес данашаули» («Вина Котэ») он играл мальчика из небогатой семьи, который крадет деньги у матери, чтобы выручить товарища-бедняка, изгнанного из школы за неуплату. Подозрение падает на малолетнюю прислугу, ее мучают допросами. Честный мальчик не выдерживает моральной пытки и признается родителям.

Присутствовавший на спектакле известный артист Васо Урушадзе вывел на поклон Серго и его маленькую партнершу Венеру Ройнишвили (она не пошла в актрисы, а стала агрономом и председателем колхоза). Это был первый публичный успех юного артиста, он запомнился надолго и буквально иссушал Серго жаждой играть, играть.

Серго не мог жить без театра, ему хотелось играть, хотелось смотреть. Но семью постигло большое горе — умер отец, от простуды, которую схватил еще в Баку, когда после выступления в спектакле, по обычаю, принимал участие в танцевальном дивертисменте. Отцу

едва исполнилось двадцать восемь лет, большой пенсии для семьи он не успел еще заработать, и вдова с тремя детьми только и держалась на помощи родственников из села и заработка от вязания.

А время шло, как казалось мальчику, нестерпимо быстро — вот уже двенадцатый день рождения, а так мало «сыграно», оглянуться не успеешь, станешь взрослым, а там, гляди, и вся жизнь пройдет, так вот запросто, без театра... Больше всего он боится пропустить момент, когда обыкновенный человек вдруг становится настоящим артистом. Вот отец — как играл! — а ведь не пришлось стать настоящим. Кто знает, может, и отец упустил свое время, не пробился в артисты, а там пришлось жить, как всем, — семья, заботы, надо кормиться, нужно содержать жену, детей. Да и поздно взрослому учиться на артиста. А в том, что нужно учиться, чтобы стать артистом, Серго, несмотря на свой возраст, нисколько не сомневался. Рабочая семья привила ему не только серьезное отношение к труду, но и потребность в работе как форме существования человека и проявления его способностей. Его учили тому, что в своем деле каждый должен быть мастером. Отец, жаждавший играть на профессиональной сцене, не раз говорил мальчику, что настоящий артист должен многому учиться и упорно работать для театра. Серго видел, как отец настойчиво отработывает роль, используя каждую свободную минуту, по многу раз и на все лады повторяя текст и движения, замыкается в себе, когда что-то не получилось, и по-детски открыто радуется малейшей удаче.

А время шло. И какое время! Жадный ко всему, что происходит вокруг, Серго ощущает, что все будто сдвинулось, стало беспокойным, шуми-городок Зестафони то вдруг стихает, как бы затаясь от опасности, то бурлит, как река Риони, встречающая весну.

Полвека спустя Серго Закариадзе, готовя спектакль «Думы матери» к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина, вспомнит по аналогии с атмосферой этой пьесы далекие зестафонские годы, когда каждая улица и каждый двор вдруг раскалывались на враждующие лагеря и местные «политики» взахлеб обсуждали мировые проблемы и безапелляционно респали самые сложные политические вопросы. Он живо представлял в лицах группы таких «деятели», среди которых больше всего было неспособных стариков и «способных» бездельников, судивших, кто должен и кто будет владеть Грузией.

В том, что меньшевикам, захватившим власть после Февральской революции, приходит конец на разоренной ими грузинской земле, никто уже не сомневался. Но вот что такое большевики и как будет при Советской власти, обыватели толком не понимали, хотя рабочие, знавшие о том, что в России произошла социалистическая революция, старались пропагандировать идеи Октября. Даже в февральские дни 1921 года, когда с помощью Красной Армии тифлиссский проле-

тариат захватил власть в столице Грузии, провинция еще жила вчерашним днем, а кое-где испытывали страх перед грядущим, запуганные рассказами бегущих меньшевиков.

Но революция захватывала все большую территорию грузинской земли, смывая с нее всяческую нечисть. На обновленной почве бурно всходили ростки новой культуры: каждодневно появлялись новые театры, еще шире развивалась художественная самодеятельность. Во главе многих драматических кружков становятся профессиональные режиссеры и актеры. Так появляется в Зестафони командированный Главискусством Народного комиссариата просвещения Грузии уже знакомый нам Васо Арабидзе. Он организует также профессиональные спектакли, привлекая для этого тифлисских актеров, составляя в летние сезоны коллективы, работающие на марках.

Помимо Арабидзе и Урушадзе здесь играли Ушанги Чхеидзе, Шалва Гамбашидзе, Додо Антадзе, Цаца Амирэджиби, Маро Мдивани, Шалва Хонели. Им еще предстояло прославиться, но талант сказывается с первых шагов, и в Зестафони их очень любили. А для восторженного мальчика, боготворившего театр, они казались богами, спустившимися с тифлисского небосклона. Репертуар труппы был весьма разнообразным, отвечал всем вкусам, но без вульгарности и пошлости. Из грузинских пьес ставили «Георгия Саакадзе», «Измену» А. Сумбатова-Южина, «Родину» Д. Эристави, сказку «Синатлэ». Была отдана дань Древней Греции и Европе — играли «Антигону» и «Даму с камелиями», шли популярные в России пьесы Леонида Андреева «Дни нашей жизни», «Гаудеамус».

Ко всем испытаниям трудного сиротского существования для Серго прибавилось еще одно — невозможность посещать театр. Взятая долгой осадой, мать упросила Арабидзе пригреть Серго в память отца, который играл в Баку в его драмкружке. Теперь можно было не только смотреть спектакли, но и вертеться за кулисами все свободное от школы время. Успехи в школьных спектаклях, знакомство с Арабидзе, и, конечно же, присутствие за кулисами сделали свое дело. Серго дали роль одного из героев спектакля «Синатлэ».

В этой сказке-фантазии действие происходит в тридевятом царстве. Царская чета горюет, что бог не дал наследника. Их выручает... Сатана, предлагающий снадобье, которое поможет царице родить сразу двух сыновей. Но Сатана, как известно, не филантроп, не благодетель, он ставит жесткие условия: отдать ему через одиннадцать лет, одиннадцать месяцев, одиннадцать дней одного из мальчиков, который понадобится ему, как выяснится в дальнейшем, для того, чтобы завладеть волшебным подсвечником. Разумеется, все идет, как и должно идти в сказке: царь соглашается — что поделаешь, куда денешься! Царица в срок приносит двух сыновей, и так же в свой срок является Сатана, забирает одного из детей, низвергается с ним в ад,

скармливает своему пленнику нечто, отшибающее память, превращающее человека в безвольного раба.

Долго ли, быстро ли идет время, мальчик-раб добывает Сатане подсвечник, но, вопреки запрещению, зажигает свечу. И тогда появляются добрые феи, возвращают ему память и жажду свободы. Юноша спешит на родину и прибывает как раз вовремя. Над его царством нависла смертельная опасность порабощения. Понятно, что он побеждает врагов и спасает отечество.

Этого царского сына — героя и представлял Серго. Роль большая, полная драматизма, как в ситуациях, так и во внутренней жизни персонажа. В ней немало эффектного, начиная с первого выхода: Давриш — Сатана вносит мальчика на сцену и вместе с ним проваливается в преисподнюю. Легко возбудимый темперамент юного Серго воспламенялся тем сильнее, что их появление публики всякий раз встречала с восторгом. Правда, аплодисменты предназначались Ушанги Чхеидзе — Давришу, но что испытывал в этот момент мальчик, впадавший в транс при виде всего, что связано с искусством!

Серго играл свою роль с таким захватывающим чувством, что Ушанги Чхеидзе после третьего акта, где мальчик-раб бросается к призракам матери и отца, плачет, молит, клянется, сказал: «Артист-то темпераментный...» Когда же в спектакле «Гадачрили муха» («Подрубленный дуб») Серго, игравший гимназиста (который то и дело забывает стихотворение, смущается, начинает снова и дочитывает в слезах), сорвал аплодисменты, Ушанги пошутил: «Ты что, конкуренцию мне устраиваешь?!»

Ушанги Чхеидзе! Этот человек и артист, олицетворяющий простоту и возвышенность, трепетность и целомудрие истинного искусства, пройдет через всю жизнь Закариадзе, сначала как кумир, которому можно только внимать и молиться, потом как учитель, чьему примеру надо следовать, то подражая, то противостоя, далее как старший друг и товарищ, любимый партнер, и, наконец, как самое дорогое воспоминание, с которым сверяешь жизнь в искусстве.

Если верно, что характер человека начинает складываться чуть ли не в младенческом возрасте, примерно с двух до пяти лет, то и в характере артиста, если ему повезет приобщиться к сцене с детства, неизгладимый след составляют ранние впечатления. Немало сказано о низком и низменном уровне дореволюционного провинциального театра, о развращенности закулисных нравов и каботинстве, царивших в актерской среде, об ужасающей халтуре в постановке и исполнении пьес. Да, все это было в провинциальном театре и по справедливости осуждено взыскательным вкусом. Но должна быть отдана справедливая дань уважения тем служителям театра, которые нашли в себе силы не только противостоять безнравственности, но и создавать истинное искусство.

Закариадзе приобщался к профессиональному театру, который находился на переломе. Еще не отрешившись от привычного старого, он не перешел к новому, что несла с собой революция.

В дореволюционные годы грузинская сцена, преодолевая препоны, воздвигнутые колониалистской политикой русского самодержавия перед национальной культурой, усилиями тифлисской интеллигенции поддерживалась на том уровне, на котором творчество замечательных артистов, хотя и не создает Театра — предмета любви и гордости нации, — но доставляет пищу уму и радость сердцу.

Несмотря на то, что грузинский дореволюционный театр вырос не только на почве своей древней культуры, его творчество редко выходило за национальные рамки. Это не значит, что передовым грузинским театральным деятелям были незнакомы или чужды достижения русской и мировой сцены. И тогда, когда драматург Георгий Эристави возродил в Тифлисе профессиональный театр (1850 г.), и особенно в новом театре, заложенном великими писателями-просветителями Ильей Чавчавадзе и Акакием Церетели (1879 г.), перед грузинским драматическим искусством ставились задачи демократические, реалистические, сродни тем, что в это время решало русское искусство. Значителен был вклад Кутаисского театра, открыто поддерживавшего революционные настроения трудового народа в 1905 году. В эти дни замечательный актер и режиссер Ладо Месхишвили (Владимир Алексеев-Месхиев) не только ставил спектакли, в которых звучали мотивы социальной борьбы и революционных настроений, но и выступал на митингах и дрался с оружием в руках на баррикадах.

Влияние национально-освободительных и революционно-демократических идеалов, которое испытывал грузинский театр и непосредственно под воздействием передовых слоев современного общества и через прогрессивную литературу, определило его реалистические основы и героико-романтические устремления.

Но подневольное положение «малой народности» в условиях царского колониального режима и политика национальной буржуазии, противостоявшей демократизму в любом его проявлении, мешали полноценному развитию грузинского театра.

Это со всей очевидностью сказалось в тот момент, когда национальная буржуазия в результате Февральской революции пришла к власти и привела к краху экономику и культуру Грузии. Меншевицскому правительству было не до театра как идеологического и культурно-просветительского института. Декларируя «возрождение нации», проявляя национализм, категорически отвергая все русское, меньшевики неприкрыто ориентировались на Запад, восторгались всем «иностранном», в том числе европейским театром, и, конечно же, развлекательным. Грузинским актерам, хотя среди них уже

были могучие, общепризнанные таланты, никакой поддержки, ни материальной, ни моральной, оказано не было. Известно, что правительственный чиновник, к которому обратилась за поддержкой группа известных актеров, отверг все их просьбы, ответив: «Все-му грузинскому театру предпочитаю один балетный номер!»

Собравшийся в мае 1920 года съезд Союза грузинских актеров, дважды и тщетно посылал делегацию к меньшевистскому правительству. В одном из заявлений было сказано: «В столице Грузии двери грузинского театра закрыты, и обездоленный грузинский актер безжалостно обречен на безвестную гибель...»

С приходом Советской власти, отвергшей частное предпринимательство, в том числе и в сфере театра, сделавшей его достоянием народа и государства, грузинский театр, несмотря на всеобщую поддержку и помощь, перестроился не сразу. Понадобились время и силы для полного его возрождения на новой основе, для тех реформ, которые, как мы увидим в дальнейшем, провели прогрессивные деятели грузинского национального искусства.

Таково было положение дел в театральной Грузии, когда погожим летним днем юный Серго вышел из дому, направляясь в школу. Пробегая мимо вокзала, расположенного в самом центре города, неподалеку от школы, он увидел большой плакат, бросившийся в глаза своими необычайными размерами и крупным шрифтом заголовка. Красный сигнал семафора, предупреждавший о приближении поезда на путях, расположенных перед школой, никогда не останавливал энергичного мальчика. Но это объявление!.. Если бы в его сильном и ловком теле, буквально вонзавшемся в пространство, были тормоза, они взвизгнули бы и заскрежетали, когда он сразбегу остановился перед плакатом, чтобы сто и один раз прочитать: «Тифлисская драматическая студия под руководством режиссера А. Пагавы объявляет прием...»

Что делать? Перед кем из энтузиастов, стоящих на распутье, не возникал этот роковой вопрос? Человек, сомневающийся в своих силах и выборе пути или просто еще не задумывающийся о будущем, спокойно прошел бы мимо такого объявления, на крайний случай, вздохнул бы о тщете иллюзий. Но Серго!.. Мог ли он, вкусивший от театрального древа плоды его добра и не познавший еще плодов его зла, не броситься на призыв Тифлисской драматической студии? Броситься вопреки всему: юному возрасту, полной необеспеченности, неустойчивым, неопределившимся способностям, необходимости внести посильный вклад в семью, вопреки здравому смыслу... матери, напрасно увещевавшей мальчика.

И он уехал.

ГЛАВА II

Бегство в Тифлис.— Драматическая студия А. Пагавы.— Вступительные экзамены.— Вольнослушатель.— Тифлисский театр.— Изгнание из студии.— Котэ Марджанишвили.

Уехал тайком, доверившись только брату, произнеся на вокзале знакомую нам фразу, что ему ничего не надо, но если мать захочет, то пусть присылает лобio и кукурузную муку, а то, кто знает, не придется ли умереть с голоду...

Возможно, поездка была бы отсрочена (не состояться она не могла!), не подвергшись «счастливым», с точки зрения Серго, случаям. Вместе с братом он провожал школьного товарища, который ехал в столицу в Политехническое училище, и в последний момент, когда поезд уже тронулся, остался в вагоне, будто замешкавшись.

Как бы то ни было, он оказался в Тифлисе, но не с пустыми руками, а с кое-какими рекомендациями, которыми предварительно заручился у Ушанги Чхеидзе и его товарищей. Строго говоря, это были даже не рекомендации, а привет Мише Лордкипанидзе, актеру Театра имени Шота Руставели, и просьба помочь хорошему парню, который едет поступать в студию.

Был август 1922 года, когда Серго впервые увидел город своей мечты, поразительный Тифлис, сосредоточивший в своих древних стенах и нетленную прелесть старины и вечно обновляющиеся краски современности. В это же лето, когда никому не известный Серго Закариадзе приехал в Тифлис из Западной Грузии, на родину из Москвы вернулся прославленный мастер Котэ Марджанишвили. Городу пошел пятнадцатый век. Знаменитому режиссеру исполнилось пятьдесят лет. Мальчик скрыл, что ему еще нет и четырнадцати, чтобы попасть в театральную студию.

Легенда гласит, что царь Вахтанг, охотясь на фазана, увидел, как подстреленная птица, окунувшись в горячий серный источник, живо взмыла, исцеленная, и скрылась за горизонтом. На этом месте царь основал свою столицу Тбилиси, что означает теплый горол.

Котэ Марджанишвили родился в Кварели, в прекрасной Кахетии, чьи цветущие долины и солнечное вино славятся на весь мир. Профессиональный театр здесь возник еще в XVIII веке. С юных лет Марджанишвили испытывал влияние революционных демократов Ильи Чавчавадзе и Акакия Церетели. Придя в театр, он встретился с такими прогрессивными художниками своего времени, как Ладо Месхишвили, Васо Абашидзе, Котэ Месхи. Ему посчастливилось выступать с ними на одних подмостках, играть в одной труппе и с другими замечательными актерами — Нато Габуния, Мако Сапаровой-Абашидзе, Котэ Кипиани.

Окунувшись в национальный источник, Марджанишвили взмыл на такую высоту, которой еще не достигал ни один грузинский мастер театра. Он стал режиссером Московского Художественного театра, осуществив известные постановки «У жизни в лапах», «Пер Гюнт». Организовал и возглавил Свободный театр в Москве где пытался осуществить идею синтетического театра. Близкий к Горькому, он активно участвовал в событиях первой русской революции, создавал превосходные постановки чеховской и горьковской драматургии. Марджанишвили с восторгом принял Октябрь, откликнувшись на социалистическую революцию историческим спектаклем «Фуэнте Овехуна» («Овечий источник») в киевском театре «Соловцов».

Серго Закариадзе еще предстояло осуществить себя в искусстве...

Был август, а театральный сезон начинался в сентябре. Еще не окончились вакации руставелевцев и Миши Лордкипанидзе не было в городе... Встречи с Театром и его корифеями явно отодвигались и вообще ставились под сомнение. Но если страстная одержимость не лучший советчик, то уж, во всяком случае, она центростремительная сила, богатый источник интуиции на многотрудном пути к любимому делу.

Серго ринулся в бой в одиночку, без крепкого тыла и обеспеченных флангов, имея перед собой глубоко эшелонированную оборону искусства, которое требует жертв, не давая взамен никаких гарантий. Он подал заявление в студию, в котором все было правдой, кроме изрядно преувеличенного возраста. Дни, оставшиеся до экзамена, были заполнены знакомством с Тифлисом, который все больше ошеломлял впечатлительного мальчика, буквально немевшего и перед Метехским замком с церковью, построенной в XIII веке, и перед Сионским храмом, основанным еще ранее, в 500-х годах, и перед роскошным зданием Театра имени Шота Руставели. Он мог подолгу стоять на берегу Куры, изумленно смотря, как легкие домики, окаймленные верандами, карабкаются по отвесной стене Старого города, стремясь добежать до развалин древних крепостей и столетиями сохранившихся храмов. Часами гулял он по невиданно широкой, утопающей в зелени, украшенной красивыми зданиями центральной магистрали города — Головинскому проспекту (позднее проспект Руставели). Все это незаметно для мальчика возбуждало в нем и национальную гордость и эстетическое чувство.

Наступил долгожданный и тревожный день экзамена. Серго ночевал у зестафонского товарища, который поселился в доме своего дяди на окраине, в районе так называемой Нахаловки. Надев вполне приличный костюм, который был приобретен в Тифлисе на деньги, вырученные от продажи велосипеда, подаренного матерью, Серго ранним-рано отправился в студию, где, к своему ужасу, узнал, что,

во-первых, вместе с ним претендуют быть принятыми еще восемьдесят человек, во-вторых, экзамен открытый, на нем присутствует множество посторонних людей из городской интеллигенции — писатели, адвокаты, врачи, журналисты, в-третьих, среди экзаменаторов находится какой-то знаменитый москвич Марджанов. И вообще, все страшнее, чем представлялось в радужных мечтах...

Ему указали в толпе приглашенных на Мишу Лордкипанидзе, который, узнав о «рекомендациях», простодушно сказал: «Ну что ж, иди сдавай...» Столь же простодушно приняв эти слова за невесть какую поддержку, Серго приободрился и окинул смелым взглядом садившихся за стол экзаменаторов — руководителя студии Акакия Пагаву, Котэ Марджанишвили, молодого режиссера Сандро Ахметели, режиссера и педагога Михаила Корели, знаменитого актера Георгия Давиташвили, директора театра Давида Чхеидзе, профессора Узнадзе, режиссера и актера русской драмы Кручинина. Это были люди, широко известные всем, кроме Серго.

Первый же абитуриент нанес удар в самое сердце Серго... Это был Ия Кантария. Рослый парень, уверенно держась перед комиссией, объявил, что будет читать стихотворение «Мерани» Николоза Бараташвили, сосредоточился и, раскинув руки, огненно выбросил первую фразу великолепных стихов. Все оживились, а Серго почувствовал, как его сердце, вздрогнув, опустилось до пояса, а затем подкатилось к самому горлу. Кантария читал, все больше вдохновляясь, а мысль Серго лихорадочно металась: «Что же мне здесь делать, когда они так умеют?..»

Один за другим подходили к столу молодые люди — были хуже, но были даже лучше Кантария. Серго бросало от надежды к отчаянию, все сливалось в тумане, он не слышал фамилий экзаменовавшихся, не вникал в содержание того, что они читали, только нервно, сбиваясь, подсчитывал: сколько же лучших, сколько уже занято, по его предпочтениям, вакантных мест? О себе решил: объявят — не выйду, нет меня. И почему-то каждый раз, когда утверждался в этом мнении, губы его шептали: «Пусть сами... пусть сами...»

Но вот кто-то запнулся, другой прошептал невесть что, третий и вовсе замолчал. И всякий раз огонек надежды загорался в душе мальчика. Вспыхивала надежда, чтобы снова погаснуть, когда очередной экзаменуемый выступал с блеском, а комиссия оживлялась, приглядываясь к талантливому человеку.

Когда же один за другим пошли к экзаменационному столу будущие таланты, призванные впоследствии украсить грузинскую сцену: Акакий Хорава, Павле Канделаки, Тамара Цулукидзе — Серго едва не потерял сознание. Сенсацию вызвало чтение Шота Манагадзе, хорошо приняли Поко Мургулия, Малико Мревлишвили.

Так бедный мальчик мучился, то взлетая, то падая, до тридцать третьего абитуриента, до того, как вызвали его самого.

— Серго Закариадзе, — дважды выкрикнул Пагава.

И Серго, от волнения сорвавший галстук, пошел через весь зал, заматывая вокруг шеи материнский платок. Раздался гомерический хохот: хоть парень был довольно рослым, но возраст выдало детское-предетское лицо, к тому же искаженное от волнения и усилий избавиться от удушающего платка.

Пагава сказал: «Мойци» («Подойди»), а Серго послышалось: «Гайци» («Отойди»), и он отскочил, вызвав новый взрыв смеха у присутствующих,

— Мойци, мойци, — повторил Пагава и сказал: — Садись! Сколько тебе лет?

— Се-сем-семнадцать...

— Чего торопишься? Приходи через два-три года.

— Очень хочу... сейчас ...

— Тогда читай.

Изобразив сценку из «Гадачрели муха», в которой растерявшийся гимназист никак не доберется до конца стихотворения, Серго, несмотря на ободряющие улыбки экзаменаторов, ушел с ощущением полного провала. Тем более, что не в пример остальным, его не проверяли ни на слух, ни на ритм. Но стоило Мише Лордкипанидзе подойти, похлопать по плечу и сказать: «Чего горюешь, ты лучше половины экзаменующихся» — как будто по волшебству, возникло ощущение: «Принят!» И тогда уже без волнения и с интересом Серго стал прислушиваться ко всем, кто выступал после него.

Несмотря на то, что списки принятых было обещано вывесить к завтрашнему утру, это казалось нестерпимо долгим. Правда, Серго не сомневался в своем успехе и, воспользовавшись радушием веселого хозяина дома, где он остановился, вечером устроил победный пир. Заснуть так и не смог, лежал с открытыми глазами, поминутно взглядывая на ходики, висевшие на стене, освещенной лунным светом. В три часа ночи он был уже на ногах, тихо оделся и выскользнул из дому. Чтобы убить время, шел медленно, считая дома, деревья и фонарные столбы. Добравшись до Головинского проспекта, несколько раз прошел его в оба конца, пересчитывая плиты тротуара. Увлечшись, не заметил, как на дверях театра появились списки, стремглав подлетел к ним, прочитал раз, другой, третий, но своей фамилии не обнаружил... «Что же это? Вай мэ!.. Где же я?» Спросил у администратора студии:

— Где же я, батона? Я же выдержал...

— Да, ты выдержал, тебя хвалили, сам слышал, по возраст, понимаешь...

Казалось, вечность простоял он у театра, недвижно, убитый неудачей. Но молодость берет свое; мелькнула надежда, вспомнил друзей-актеров, которые должны были вернуться из Зестафони в Тифлис. С их положением и связями, кто им откажет в пустяковой просьбе принять в студию хорошего парня.

В день открытия сезона Серго на все наличные деньги купил в кассе театра билеты на ближайшие спектакли. В зал Театра имени Руставели он вошел, как в храм. После голых стен и темных балок, образующих потолок в зестафонском театре, золотая лепнина, живописный плафон, хрустальная люстра настолько ошеломили провинциала, что он принял огромное, во всю стену, зеркало за продолжение фойе и пошел на него.

Но еще больше потрясло его то, что зестафонские корифеи вышли на ступенчатую сцену статистами. Даже Ушанги Чхеидзе стоял безмолвным стражем у трона царицы Тамар, которую играла красавица Елена Донаури. Его кумир! Его герой!! Его Георгий Саакадзе!!! статист... А главную роль Варамии («Варамии» Шалвы Дадиани) играет «какой-то» Имедашвили. Откуда бедному провинциалу было знать, что он удостоился редкого счастья видеть игру самого Александра Имедашвили! Да и не до того ему было, чтобы разбираться в ролях и артистах, он ведь два акта искал на сцене своих «богов», не замечая их в массовой. Ему и не могла прийти столь дикая мысль, что в то время как он, малышка, играл большие роли, они — прославленные (в Зестафони) артисты — не получают здесь и двух фраз.

Так молодой Закариадзе столкнулся с «теорией относительности» и познал призрачность славы. Почувствовав непреодолимое отвращение ко всему, что связано с искусством, он тотчас же сбежал из театра.

Однако к утру все забылось (опять же «относительность»), и он решил разыскать Додо Антадзе, который, не в пример остальным зестафонским корифеям, был все же не статистом, а помощником режиссера. Высокий, стройный и, несмотря на молодость, осанистый Додо повел его к репетиционной комнате, где в это время занимался с артистами Акакий Пагава (он был и директором студии и режиссером Театра имени Руставели). И тут юный Закариадзе получил еще один урок: увидев, как Антадзе проскользнул в дверь и на цыпочках подошел к Пагаве, почтительно зашептал ему на ухо, он познал азы театральной иерархии и субординации.

Забегая вперед, скажем, что в этом смысле ничто не послужило уроком Закариадзе, который, как мы увидим, немало пострадал за свою «строптивость». Как бы то ни было, Антадзе получил согласие Пагавы зачислить Закариадзе вольнослушателем и повел его к секретарю студии. Когда же тот сказал: «Принесешь фотографию, получишь удостоверение», — мальчик стремглав понесся в Алек-

сандровский сад, сфотографировался, схватил мокрую карточку и, возвратившись в студию, упросил секретаря немедленно наклеить ее на удостоверение: «Пожалуйста, батона, сейчас...» Вышел он из студии, держа удостоверение открытым, конечно, чтобы просохло фото, но главным образом для того, чтобы еще, еще, еще и еще раз, вплоть до самого дома, перечитывать: «Выдано сие Серго Закариадзе в том, что он действительно состоит...»

И он действительно состоял, но, увы, недолго. Поначалу все шло как нельзя лучше. Приехала мать, обрадовалась, что ее сын уже студент или студиец, какая разница (вольнослушатель? тем более!), но, увидев, что он спит на полу в грязной каморке, расплакалась, разыскала знакомых, в известной мере родственников (среди грузин трудновато найти не состоящих в каком-то родстве), и поместила свое чадо в лучшие условия.

В студии ему было неплохо. Хотя с ним, малышом, и не дружили, он нравился тем, что хорошо пел в хоре первым голосом. Среди конкурсов были славные юноши и девушки, которым, как потом выяснилось, предстояло хорошее будущее. Атмосфера была творческой. Молодежь, на то она и молодежь, рвалась в бой, требовала радикальных перемен, не имея при этом не то что позитивной программы, но вообще твердых взглядов на жизнь и искусство. Шли за тем, кто декларировал громче всех и ниспровергал больше всех, но могли сразу же перейти к тому, кто перекричал, хотя этот уже не ниспровергал, а утверждал. Студия была сколком с Театра имени Руставели, а тот в свою очередь отражал противоречия самой жизни.

Грузия стала советской на три с лишним года позже России, а новая экономическая политика была введена в ней одновременно с Россией, прошедшей суровую школу военного коммунизма, располагавшей более широкой, исторически сложившейся идеологической базой для строительства социализма. К тому же национальные республики типа Грузинской в силу исторических обстоятельств, в частности, двойного гнета буржуазии, своей и русской, имели специфические условия и противоречия.

В. И. Ленин предупреждал: «Прошу помнить, что и внутренние, и международные условия Грузии требуют от грузинских коммунистов не применения русского шаблона, а умелого и гибкого создания своеобразной тактики...»¹.

Становление советского театра в Грузии осложнялось сопротивлением еще не разгромленных контрреволюционных сил; они играли на настроениях художественной интеллигенции, часть которой, дезорганизованная правой печатью, стремившейся оторвать искусство от политики, становилась на позиции «чистого искусства» или

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 42, стр. 367.

проявляла националистические тенденции. Маститый грузинский театровед профессор Д. Джанелидзе, характеризуя состояние дел в Театре имени Руставели в те годы, пишет: «На сцене театра появляются спектакли, поставленные претенциозно, в эстетской манере, искажавшие лучшие реалистические произведения грузинской драматургии. Резкое осуждение прессы вызвала постановка пьесы А. Цагарели «Другие нынче времена» (режиссер С. Ахметели), осуществленная в абстрактной декоративной форме, лишившей пьесу исторической конкретности¹. Газета «Комунисти» категорически возражала также против превращения в шарж классической пьесы Д. Клдиашвили «Невзгоды Дариспана». Провалились идейно и художественно убогие постановки пьес «Талисман» Ш. Шарашидзе (режиссер А. Цуцунава, 1924) и «Сны» С. Канчели (режиссер К. Андроникашвили). На сцене продолжали процветать набившие оскомину мелодрамы «Мадам Сан-Жен» В. Сарду, «Эдмунд Кин» А. Дюма и др.»².

Как и всегда, бедой театра (а создавшееся положение было не только виной театра, но и его бедой) воспользовались враждебные силы, которые, как свидетельствует далее Д. Джанелидзе, начали порочить и унижать труппу. Театр называли «заболевшим», «пустыней», «потухшим очагом», писали; «Эти актеры — клячи, которые способны только на то, чтобы грубо тянуть колесницу разбитого театра»³.

Театр действительно был в тяжелом положении, его раздирали внутренние противоречия, он испытывал различные, зачастую полярные, влияния. Но, как вспоминал впоследствии Марджанишвили, в то время знакомившийся с деятельностью Театра имени Руставели и пришедший в ужас от постановки «Симахиндже» Н. Шикашвили, «сами актеры показались мне далеко не бездарными. Это уже подтвердилось спектаклем Шалвы Дадиани (с которым вместе я начинал еще на грузинской сцене). Его пьеса «Гушинделни» («Вчерашние») оказалась настолько интересной, что бывший на спектакле А. И. Южин был в восторге, а я не побоялся сравнить перо Дадиани с гоголевским»⁴.

Естественно, что подобное положение театральных дел нашло тревожный отклик и в студии, хотя ее направление в целом определялось тем, что А. Пагава, воспитанник Московского Художественного театра и ревнитель учения К. С. Станиславского, стремился со-

¹ Речь идет о коммунистической печати, противостоявшей реакционным изданиям типа «Социал-федералист», «Ломиси», «Бахтриони» и т. п.

² «История советского драматического театра» в 6-ти томах, т. 2, М., «Наука», 1966, стр. 227.

³ Там же, стр. 228.

⁴ К. Марджанишвили, Творческое наследие, т. 1, Тбилиси, 1958, стр. 68.

четать в педагогике богатый опыт русского театра с лучшими традициями грузинской национальной культуры. Реалистические тенденции студии оплодотворили таланты ее учеников, среди которых были А. Хорава, В. Годзиашвили, С. Такайшвили, П. Кобахидзе, Т. Цукидзе.

Закариадзе недолго пробыл в студии. Нелепый случай прервал его занятия на первом курсе...

После приезда матери, которая, устроив быт Серго, к тому же определила его в трудовую школу № 14, он днем занимался общеобразовательными предметами, а по вечерам ходил в студию. К великой радости театралов и, конечно, студийцев, в Тбилиси на гастроли приехала труппа Малого театра. Эту радость поначалу разделял и Серго. Он смотрел все спектакли и, хотя не знал русского языка, с восторгом следил за игрой актеров, дополняя свои впечатления бесконечными обсуждениями гастрольных спектаклей, которые велись в коридорах студии.

Самую большую радость ему принес «Отелло». Самое большое горе — «Стакан воды». Перед началом урока пластики студийцы окружили преподавательницу Жгенти, которая с жаром говорила о Малом театре. В момент, когда подошел Серго, она произнесла роковую для него фразу: «А «Стакан воды»? Услужливый мальчик, услышав, как ему показалось, что преподавательница хочет пить, бросился к баку, наполнил до краев большую кружку и принес ей воду в тот момент, когда она завела горячий спор с каким-то студийцем, недовольным спектаклем.

Кружка холодной воды разгоряченному спорщику — действительно, немалое оскорбление. Так это и было воспринято темпераментным педагогом; она начала браниться и почему-то по-русски, что окончательно ошеломило ничего не понимавшего Серго. «Не хотите, не надо», — пробормотал он и отнес кружку на место. Вернуться в класс он уже не смог, его выставили за дверь. Он упирался, класс взял сторону преподавательницы, тем более настойчиво, что Серго, в сущности говоря, так и не «совместился» по возрасту с сокурсниками, а его мальчишеские проказы досаждали многим. В конце концов Жгенти разрыдалась: «Тогда я уйду!..» Серго вскинулся: «Пожалуйста...», — что было воспринято не как начало просьбы, а как откровенная грубость.

В это время отсутствовавшего Пагаву замещал режиссер М. Корели, который принял жалобу Жгенти и распорядился немедленно отчислить Серго. В дальнейшем Закариадзе (это он сам утверждает) выгоняли не раз, но самым страшным осталось на всю жизнь, как тяжелейшее воспоминание, исключение из студии, такое непонятное и оскорбительное для четырнадцатилетнего мальчика.

Затаив злобу против Корели (впоследствии он «отомстил» обидчику, женившись на его дочери), Серго дождался возвращения Пагавы и вымолил прощение. Ему разрешили посещать занятия, но в правах не восстановили. Он не числился учеником, с него ничего не спрашивали, ничего не требовали. Повзрослевший от невзгод, он искал уже не только прав, но и обязанностей, жить без ответственности — и это стало потом его убеждением — он не мог, не хотел и постепенно отдалился от студии.

Однако судьба «под занавес» побаловала его. Спектакль к январским каникулам для студийного вечера поставил Котэ Марджанишвили. Это была одна из роскошных шуток, которые любил и мастерски придумывал прославленный режиссер, — пародийная оперетта о принце датском, «Гамлетбург». Музыкаю послужило попурри из оперетт. Текст написал известный журналист Шарашидзе, выступавший под псевдонимом Тагуна. Гамлета изображал молодой актер Театра имени Руставели Акакий Васадзе, в остальных ролях были заняты студийцы: Акакий Хорава — Тень отца Гамлета, Васо Годзиашвили — Полоний, Малико Мревлишвили — Офелия, И. Джорджадзе — Гертруда, Шалва Сослани — Лаэрт. Среди четырех студийцев, изображавших хор, был Серго Закариадзе.

Начинался новый, 1923 год. Грузинский театр претерпевал коренные изменения. Возвращение Котэ Марджанишвили на родину оказало решающее влияние на дальнейшее развитие национальной сцены. Было бы несправедливым не заметить и того, что реформы Марджанишвили пришлось в пору грузинскому театру, они как бы катализировали те силы, которыми театр располагал, не умея, а вернее, не смея выявить их и сосредоточить на главном из настоятельных требований современности. С приходом Советской власти грузинский театр получил право на осуществление тех здоровых тенденций, что были заложены в демократических элементах национальной культуры и в свою очередь также способствовали развитию этих элементов.

Идеи Марджанишвили легли, как «сортовые семена», в почву, подготовленную многими театральными поколениями грузинской нации.

Свободолюбивый дух и стремление к самобытности, как выражению народного начала, были издавна присущи грузинскому театру. Борьба народа против феодального гнета оплодотворяла старинный импровизационный театр масок берикаоба. Народные карнавальные празднества кееноба вошли на патриотической почве в период борьбы с иноземными захватчиками. Почти вся труппа первого светского театра, основанного в Телави при дворе царя Ираклия II, погибла в схватке с ордами Ага Мохаммед-хана, вторгшегося в Грузию в 1795 году.

Передовые идеи своей эпохи выражал грузинский профессиональный театр, созданный в 1850 году в Тифлисе драматургом Г. Эристави. Недаром он был закрыт спустя шесть лет царским правительством. Вновь открытый в 1879 году усилиями Ильи Чавчавадзе и Акакия Церетели, грузинский профессиональный театр (сначала в Тифлисе, затем и в Кутаиси) стал очагом национальной культуры и глашатаям идей национально-освободительной борьбы. В пьесах Грибоедова, Гоголя, Островского, в произведениях Шекспира, Шиллера, Мольера, Бомарше, Гольдони, как и в сочинениях прогрессивных грузинских писателей Г. Эристави, И. Чавчавадзе, А. Церетели, А. Цагарели, театр оттенял прежде всего социальные мотивы.

Труппу талантливых актеров-реалистов возглавлял Васо Абашидзе, художник редкого и разностороннего дарования, актер, драматург, переводчик, редактор журнала «Театри». Разносторонность творчества была характерна и для других членов труппы. Актриса Мако Сапарова-Абашидзе, в чьем творчестве сильно звучал протест против социальной несправедливости, переводила пьесы Островского и других русских драматургов. Нато Габуния, начавшая играть в любительском кружке, созданном народниками в Гори, известна как организатор спектаклей для крестьян. Все ее героини, волевые женщины, боролись против крепостничества и феодальных нравов.

Котэ Месхи, актер и режиссер, ратовавший за показ «действительных картин жизни» на сцене, переводил на грузинский язык Шекспира, Гоголя, Гюго. Котэ Кипиани был известен не только как актер и драматург, но и публицист и исследователь театра.

К этой группе актеров присоединились Ладо Алекси-Месхишвили, который в своем творчестве прославлял идеи революционной борьбы, демократизма и гуманизма и с оружием в руках дрался на баррикадах в 1905 году, Валико Гуния — актер, драматург, режиссер, переводчик, критик, редактор газеты «Театри», один из организаторов народного театра для рабочих в Кутаиси (1908), впоследствии первый председатель Союза работников искусств Грузии (1921); Елизавета Черкезидзе — актриса и поэтесса, чье творчество было пронизано народным юмором.

В Кутаисском театре, которым с 1897 года руководил Ладо Алекси-Месхишвили, на идеалах революционных демократов выросло новое поколение драматургов, актеров, режиссеров и среди них Котэ Марджанишвили, Шалва Дадияни, Нуца Чхеидзе, Александр Имердашвили, Валериан Шаликашвили, Александр Цуцунава. Этот театр был закрыт за «вольнодумство» в 1906 году.

Преследованиям подвергался и передвижной театр «Демос», организованный в 1903 году и руководимый большевиком Давидом Кобахидзе.

Так идейно и эстетически был подготовлен грузинский театр к переходу на новый, социалистический путь развития.

Марджанишвили нашел в грузинском театре замечательных актеров, владевших высоким мастерством, тех, в ком с полной силой проявились артистические способности нации. Обнаружил он и талантливые молодые силы, с которыми можно было идти вперед, по пути революционного театра, в частности, группу воспитанников Театральной студии Грузинского драматического общества, организованной в 1918 году вернувшимся из Франции режиссером Георгием Джабадари. В студии мастерство актера преподавал бывший сотрудник Московского Художественного театра Валериан Шаликашвили. Здесь начинали Ушанги Чхеидзе, Верико Анджапаридзе, Додо Антадзе, Акакий Васадзе, Шалва Гамбашидзе, Михаил Геловани.

Нельзя сказать также, что до Котэ Марджанишвили в грузинском театре не было режиссеров. Конечно, здесь не было мастеров, равных ему по силе таланта. Однако в целом грузинская режиссура существовала уже как художественное явление. Об этом можно говорить потому, что режиссеры, работавшие до Марджанишвили, как правило, принадлежали к самой передовой школе, к школе Московского Художественного театра. Еще Ладо Алекси-Месхишвили, состоявший в труппе Художественного театра в 1906—1907 годах, в своей режиссерской и педагогической деятельности пропагандировал значение сценического ансамбля. За исключением К. Андроникашвили, который приехал в Тифлис из Парижа, остальные в той или иной степени принадлежали если не к ученикам, то к адептам МХТ. Помимо упомянутого В. Шаликашвили на его сцене стажировались А. Цуцунава и А. Пагава. Следовал методу МХТ и М. Корели.

Таким образом, в режиссуре грузинского театра ощущалась духовная и практическая связь с русской театральной культурой, с ее передовыми художниками, что давало общую реалистическую основу, точнее, предоснову реформаторской и новаторской деятельности создателя современного грузинского театра, который сам вышел из того же лона, из Художественного театра.

Что касается поисков новых театральных форм, которые соответствовали бы и революционному содержанию и национальному духу, то и здесь стремление Марджанишвили к синтетическому искусству совпадало с синкретизмом древнего грузинского театра.

Они шли навстречу — режиссер-реформатор и новый театр, оплодотворяя друг друга и оплодотворяясь одними источниками — национальными демократическими традициями и революцией. И, конечно, благотворным содружеством с русской театральной культурой.

Эту «взаимность» отмечал А. В. Луначарский во время гастролей в Москве Кутаисского театра, позднее организованного Марджаниш-

вили: «Та большая пышность красок, вместе с той собранностью формы, которая раньше поражала в Марджанове, она с этим грузинским стилем, с этим языком, который так великолепно прозвучал для нас со сцены, сочетается в какую-то особую гармонию. Она объясняется, конечно, самой национальной принадлежностью тов. Марджанова, который должен был на своей родной почве найти больше питательных соков, чем в какой-либо другой обстановке»¹.

Вместе с другими студийцами Серго Закариадзе был на открытой генеральной репетиции «Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега, первой постановке К. Марджанишвили, показанной 23 ноября 1922 года для театральных деятелей, литераторов и прессы. Премьера спектакля, состоявшаяся два дня спустя — 25 ноября 1922 года, стала исторической вехой грузинской театральной культуры.

Слияние таланта прогрессивного художника, приверженца передовых идей своего времени, с искусством национальных артистов, накопивших творческие силы для восхождения на художественную вершину, и замечательным произведением драматического гения вызвало «взрыв» невиданной силы, способный растопить и сплавить разнородные элементы в качественно новый материал.

Грузинский театр, создавший немало ценного, выпестовавший поколения замечательных мастеров, но далекий от единства и целостности, впитавший в себя наряду с животворными соками древней культуры и яды провинциализма, сразу же вышел в ряды лучших художественных организмов страны. «Возрождение грузинского театра» — называлась статья в газете «Коммунист», посвященная постановке «Фуэнте Овехуна». Акакий Васадзе в эти дни записал в своем дневнике, что «к обесчещенному грузинскому актеру вернулось его достоинство».

И о второй постановке Марджанишвили — «Затмение солнца в Грузии» Зураба Антонова, выпущенной 2 января 1923 года, когда в Тбилиси отмечался «День грузинского актера»², говорилось: «Это же не затмение солнца, а восход солнца грузинского театра»³. Спектакль буквально ошеломлял национально-жанровым колоритом, бесконечным разнообразием народных типов, ликующей театральностью и ансамблем из артистов различных поколений (в первом представлении даже участвовал находившийся в Тбилиси артист Малого театра А. И. Южин).

Наряду с революционно-патетической народной трагедией «Фуэнте Овехуна», наполненный комедийным пафосом спектакль «Затме-

¹ Цит. по кн.: К. Марджанишвили, Творческое наследие, т. 1, стр. 378—380.

² Традиция, установленная в конце XIX века.

³ Высказывание принадлежит старейшей деятельнице национальной сцены Марин (Мако) Сапаровой-Абашидзе.

ние солнца в Грузии» воочию показал, какие потенциальные силы таятся в национальном искусстве, если побудить его к действию, и как может театр, переживающий жестокий кризис, возродиться к новой жизни, к невиданному расцвету.

В дальнейшем в Театре имени Руставели возникли различные трудности, связанные с творческим ростом, поисками путей и форм новой театральности, а главным образом почти полным отсутствием современного национального репертуара, основного источника связи актера с действительностью.

Ставя деятельность Марджанишвили вровень с художественными поисками, которые предпринимали в этот период передовые советские режиссеры, историк Театра имени Руставели А. В. Февральский отмечает: «В то же время ошибки в деятельности Театра имени Руставели возникали в значительной степени в результате идейной незрелости коллектива, да и самого Марджанишвили. Борясь с натурализмом, со смакованием мелких и упадочнических переживаний, с рутинной на сцене, Марджанишвили стремился противопоставить им яркое и сильное искусство. Но в его поисках иной раз слышались отзвуки эстетизма дореволюционного периода; иной раз он обращался к современным западноевропейским буржуазным пьесам, интересовавшим его своей формальной остротой. Это порой искажало верную направленность творчества театра, намеченную в спектаклях «Фуанте Овехуна» и «Затмение солнца в Грузии»¹.

Но этот процесс проходил вне поля зрения Серго Закариадзе; в 1923 году он ушел из студии и возвратился в Зестафони, чтобы окончить школу.

¹ А. В. Февральский, Театр имени Руставели, М., «Искусство», 1959, стр. 65.

ГЛАВА III

Статист Театра имени Руставели.— Встреча с Сандро Ахметели.— Кутаисско-Батумский театр.— Сценическая школа Котэ Марджанишвили.— От игры самого себя к образу.— Поиски характерности.— Уроки дисциплины.— Репетиции роли Карла Моора.— Успех Тибула.— Уход из театра.

Возвратясь в Тбилиси через два года, Серго поступил на филологический факультет Университета и одновременно стал сотрудником Театра имени Руставели. В Университет он пошел по велению разума, в театр — по влечению сердца. Театр не только радовал его, но и кормил. 25 рублей в месяц — небольшой, но пока единственный источник существования. В то время как хорошо обеспеченные дети из нэпманских семейств жили на широкую ногу, трудовая молодежь нуждалась, особенно, когда родительский дом был далеко и приходилось самим обеспечивать себе жилье и питание.

Влияние нэпа сказывалось на театре в том, что его все чаще раздирали противоречия между «классовым» и «кассовым» подходом к творчеству. Внутри театра образовались две группы, все больше противостоящие друг другу: старшие актеры легче поддавались на «провокации» извне, из среды приверженцев старины, молодежь рвалась, порой безотчетно, к новым путям. Среди молодых начали занимать положение Акакий Васадзе, Верико Анджапаридзе, Тамара Чавчавадзе, Георгий Давиташвили, Ушанги Чхеидзе, Шалва Гамбашидзе, Дмитрий Мжавия, Додо Антадзе. Несколько позже пришел Акакий Хорава, за ним влились из студии Пагавы Васо Годзиашвили, Пьер Кобахидзе, Нина Алекси-Месхишвили, Тамара Цулукидзе, Поко Мургулия, затем Сесилия Такайшвили, Степан Джапаридзе, потом Эммануил Абхаидзе, Георгий Сагарадзе, Серго Челидзе. Многим из них предстояло стать опорой и гордостью грузинского театра в ближайшее время и на долгие годы.

Серго Закариадзе не значился в их среде — он был всего лишь «сотрудником», проще говоря, статистом. И если мы более или менее подробно характеризуем положение театрального дела, в котором еще не принимал активного участия будущий мастер национальной сцены, то лишь для того, чтобы определить среду, в которую он вошел, и атмосферу, влиявшую на его становление, на формирование его таланта.

Закариадзе пришел в Театр имени Руставели незадолго до того, как Марджанишвили вынужден был расстаться со своим детищем, с труппой, которую он сплотил, переориентировал на новый лад и выдвинул в ряды лучших советских театров. Создалось сложное переплетение разнородных обстоятельств, полярных взглядов и вкусов, разного рода настроений, столкнулись не только убеждения,

но и самолюбия, амбиции. Такому разобщению способствовали полемические крайности, инерция споров, атмосфера азарта, всегда возникающая там, где нет глубоко осознанного и четко выраженного идеала, способствующего ориентации в сложных обстоятельствах и целеустремленности в действиях.

В конечном итоге, внутри театра определились два притягательных центра, две фигуры противостояли друг другу, и вокруг них группировались сторонники и соратники во внутритеатральной борьбе, естественно, отражавшей нечто большее, а именно эстетические взгляды на природу искусства и способы отражения жизни средствами искусства. И если один не был искусным в сопротивлении противоречившим ему взглядам, не владел ни стратегией, ни тактикой борьбы, предпочитая скорее отойти в сторону, чем наносить удары, то другой, при всей своей талантливости, вел свою линию не без расчета и метода. Первым был Котэ Марджанишвили, вторым Сандро Ахметели, которому еще предстояло сказать свое слово и оказать серьезное влияние на судьбы грузинского театра.

За Марджанишвили был большой опыт передового театра своего времени, широкая известность в Советской стране и за ее пределами, слава сценического реформатора, популяризатора и глубокого интерпретатора драматургии Горького, наконец, блестящие постановки: «Фуэнте Овехуна», «Затмение солнца в Грузии», «Гамлет» (поставленный в 1925 году с Ушанги Чхеидзе в заглавной роли) — спектакли, создавшие новый грузинский театр.

Несмотря на внутренние противоречия и эстетские влечения, порою сказывавшиеся в творчестве Марджанишвили, о нем можно было сказать словами А. В. Луначарского: «Революция оказалась в глубоком внутреннем созвучии с театральным темпераментом Марджанова».

За Ахметели пока стояло немного. Юрист по образованию, он еще в студенческие годы проявил большой интерес к театру. Его статьи в петербургской прессе обращали на себя внимание смелостью и остротой взгляда на театральные искания предреволюционной эпохи. Но как режиссер он проявил себя только в постановке 1920 года грузинской пьесы «Бердо-Змания» С. Шаншиашвили, усугубив и без того ее декадентский характер. В Театре имени Руставели он поставил «Саломею» О. Уайльда, вместе с Марджанишвили работал над «Героем» Дж. Синга, «Героями Эрети» С. Шаншиашвили, «Виндзорскими проказницами» и «Гамлетом» В. Шекспира, «Человеком из зеркала» Ф. Верфеля, над «Дезертиркой» Н. Азиани.

Начав совместно с Марджанишвили ставить пьесу «Ламара» Гр. Робакидзе, Ахметели из-за болезни Котэ закончил работу один. Однако Марджанишвили не только не принял этой работы, но и резко ее осудил. И без того в пьесе идеализировался патриархальный быт

горцев, а Ахметели усилил этот мотив крайней «идеализацией» форм древнего грузинского театра.

Этот спектакль положил конец разногласиям между Марджанишвили и группой актеров, которую возглавлял Ахметели в молодежной корпорации «Дуруджи», возникшей внутри театра в 1924 году.

Поначалу эта организация, созданная при участии Марджанишвили и в его честь названная по имени реки Дуруджи, протекающей в его родной Кварели, стремилась к более тесной связи с современностью, вела борьбу против буржуазно-националистических тенденций, еще живучих в театральном искусстве. Такая программа, как и борьба с рецидивами провинциализма, которую вела «Дуруджи», вполне отвечала идеям и целям Марджанишвили. (Хотя он и не соглашался со слишком «радикальными» прокламациями корпорантов.) Но в дальнейшем, когда корпорация стала претендовать на полноту власти в театре, Марджанишвили вышел из ее состава. Убедившись, что «Дуруджи» к тому же активно вмешивается в организационные дела, он потребовал ее роспуска, а не получив удовлетворения, ушел из театра.

Реалисту Марджанишвили, который рассматривал театр как народную школу, признавал решающую роль за современной драматургией, настаивал на плодотворных связях с русской культурой, не могли импонировать взгляды Ахметели, который прямо заявлял, что «театр «Дуруджи» — театр исканий в сфере формы».

И это в то время, когда Марджанишвили, отвечая на властное требование времени, говорил: «Суть театра не во внешности, а во внутреннем содержании» — и призывал «всех молодых, здоровых, жизнерадостных порвать с отжившим мещанством».

Основываясь на собственном опыте, Марджанишвили утверждал, что не прямое воспроизведение форм древнегрузинского театра — сахиоба и берикаоба, а только новая национальная драматургия способна породить и новые сценические формы. При этом он всегда ссылался на опыт Московского Художественного театра и на систему Станиславского. Ахметели в своих поисках уходил в старину, отгораживался сугубо национальными рамками от русского театра, от системы Станиславского, открыто заявляя, что она непригодна для грузинского актера.

Вместе с тем (и это очень характерно для противоречивой позиции этого поистине замечательного художника) Ахметели стремился живо откликнуться на запросы советской действительности. «Репертуар театра, — писал он в те же годы, — должен основываться на идеологически приемлемых современных пьесах, с той целью, чтобы Первый Государственный театр имени Руставели стал первым Советским театром». Главнейшим вопросом он считал организацию рабочего зрителя.

Сандро Ахметели, тотчас после ухода Марджанишвили назначенный художественным руководителем Театра имени Руставели, в дальнейшем сделал многое для процветания грузинской сцены.

Закариадзе пришел в Театр имени Руставели незадолго до ухода Марджанишвили, и его первые сценические шаги оказались связанными с Ахметели.

В текущем репертуаре Серго был занят в массовках. Когда же Ахметели ставил «Американского дядюшку» Шиукашвили, он взял на «роль» третьего из компании кутил молодого сотрудника, которого уже знал в связи с одной, можно сказать, бытовой историей.

А случай был такой. Закариадзе никак не мог устроиться с жильем. Сначала он снял с тремя товарищами по массовкам небольшую комнату, но в один из сроков нечем было платить и пришлось искать другую крышу. Он нашел ее у земляка-студента из zestaфонских богатеев, но прожил и здесь недолго из-за сословных предрассудков, присущих хозяевам дома. Однажды, придя из театра, он нашел двери запертыми, а свои вещи выставленными во двор. На несколько дней его приютил в режиссерской комнате помреж Арчил Чхартишвили (в будущем известный режиссер и шурин Закариадзе). Но обнаруженный пожарными, Серго был изгнан, и опять же в середине ночи. Шел проливной дождь, и юноша, прошагавший до утра в рваных башмаках, жестоко простудился.

На репетиции, когда Ахметели по обыкновению вдохновенно «лепил» массовку, Серго, измученный высокой температурой, перепутал задание и был резко обруган. Но во время перерыва, когда кто-то рассказал Ахметели о состоянии и положении юноши, он тотчас распорядился найти комнату (она нашлась в одной из верхних лож), обставить ее, а парня накормить и напоить горячим чаем. Проспав почти сутки, Серго встал здоровым. А комнату за ним закрепили до конца сезона.

В инсценировке «Десять дней, которые потрясли мир», сделанной М. Лордкипанидзе по книге Джона Рида, Закариадзе получил пять «ролей». В одной из них было два слова. На вопрос: «Что, убили его?» он отвечал: «Да, убили...» Удачная интонация ответа возбудила легко воспламеняющегося и охотно фантазирующего режиссера, и он разработал сцену в движении через весь просцениум. Можно представить, как откликнулось на все это актерское нутро молодого сотрудника и насколько увеличилась его признательность своему руководителю!

А тут произошло еще одно бытовое соприкосновение с Ахметели. Торопясь на репетицию «Разлома» и повторяя на все лады единственное слово из роли матроса: «Есть!» — Серго споткнулся, упал и ушиб правую руку. В театре ему сделали перевязку, а через день, когда меняли бинт, обнаружилось, что рука почернела. До Ахмете-

ли дошло, что сотруднику Закариадзе врачи предлагают ампутировать правую руку. Он вызвал бухгалтера, распорядился выдать Серго трехмесячный оклад («За мой счет!») и отправить в Москву на консультацию. Но один местный врач предложил народное средство, и рука была спасена. Когда Закариадзе пришел к Ахметели со словами благодарности и «сдачей» в 45 рублей (18 ушло на лечение, 12 на еду), тот ласково огрел его по шее и прогнал, не взяв денег.

Однако ни доброе отношение Ахметели, ни тот интерес, что возбуждал режиссер, вдохновляющий своей виртуозной работой над спектаклями, не отвлекли Закариадзе от стремления — скорее смутного, интуитивного, чем осознанного — к искусству, реально отражающему жизненные картины и типы. Молодость и скромное положение не позволяли ему открыто принять чью-либо сторону в кардинальных спорах, заполнявших и определявших будни закулисья. Но когда Марджанишвили, некоторое время работавший в кинематографе, решил организовать театр в Кутаиси, вслед за артистами Ушанги Чхеидзе, Тамарой Чавчавадзе, Шалвой Гамбашидзе, Сандро Жоржолиани, перешедшими к нему из Театра имени Руставели, потянулся и сотрудник Серго Закариадзе. Руставелевцы на этот счет острили: «Чхеидзе заменит Хорава, Гамбашидзе — Васадзе, но кто заменит, боже правый, Закариадзе? Пропал Театр Руставели!»

Первое, что сказал новый Кутаисский театр своему зрителю, было едва ли не символически выражено в названии премьеры «Гопля, мы живем!». Подготовка к спектаклю началась летом 1928 года и проходила то в Тбилиси, то в Кутаиси. Закариадзе, проводивший лето в Зестафони, получил письмо, в котором ему предлагалось явиться в Тбилиси на улицу Дзержинского, где жил Марджанишвили. Ему была назначена маленькая роль шестого заключенного.

Собралось двенадцать человек. Ожидали Марджанишвили. Он вошел молодо и стремительно. Осведомившись, все ли на месте, попросил своего помощника Додо Антадзе объяснить, кто кого играет. Выслушав, спросил: «А шестого заключенного?» — «Закариадзе». Взглянул искоса: «Его лицо мне не нравится».

Действительно, внешность молодого актера оставляла желать лучшего. Черный от загара, с белой, выстриженной «под бокс» головой, в узких, вылинявших брюках, поношенной чачнури (чеченская рубаха с висящими рукавами) и старых бутсах на ногах, он сидел на стуле и смотрел исподлобья, будто ожидая чего-то нехорошего и обидного. Так оно и случилось.

Режиссеру очень не понравился этот «неприятный субъект», и он стал придираться. Сначала сказал прямо: «Мне не нравится его лицо». Затем спросил:

- Почему один? (На каждую роль было по два исполнителя.)
- Маленькая роль.
- А если захворает?
- Он здоровый. (Это сказал Ушанги Чхеидзе.)
- А все-таки?..

Антадзе нашел выход из положения, предложив сделать Шалву Чхеидзе не только дублером Гамбашидзе, но и дублером Закариадзе. Но уже прозвучало слово «захворает», а это значило, что долго в театре не продержится...

Марджанишвили, в то время еще увлекавшийся кинематографом, решил заснять придуманную им сцену: как проходил арест на баррикадах ныне заключенных в тюрьму революционеров. И вот вечером, когда всех собрали в студии для съемки, запечатлели на пленке и Закариадзе. Но как!.. Отсняв общий план, начали фокусировать, укрупнять каждого из заключенных. Закариадзе, не зная, можно ли ему подняться, продолжал лежать лицом вниз, как это было в первоначальной мизансцене. Лежал он долго, пока не отсняли крупные планы со всеми другими. Наконец Марджанишвили сказал оператору: «В конце концов, снимите и этого; так, как лежит, сверху». Но в момент съемки неожиданно приказал: «Поверни голову!»

На ролике, что хранится в Музее Театра имени Марджанишвили, можно увидеть, как посмотрел Закариадзе, повернув голову... Он взглянул не на своего мучителя-режиссера, что следовало ожидать от новичка, а, будто владея «перевоплощением» и неся «задачу», обратил взор, полный муки и озлобленности на штык, которым пригвоздил его к земле караульный, перевел затем взгляд от штыка, упершегося в его затылок, на самого солдата. Эта-то «игра» и привела в восторг Марджанишвили. От первоначальной антипатии не осталось и следа. К тому же молодой актер отлично справился и с другой ролью в этом же спектакле: он «стильно» танцевал модное в то время танго с Медеей Корели, дочерью известного режиссера Михаила Корели и будущей свояченицей.

«В этом... спектакле, — писал впоследствии Ушанги Чхеидзе, — Марджанишвили угадал дарование тогда еще совсем молодого актера С. Закариадзе»¹.

Теперь уже все нравилось «в этом красивом парне». Обнаружилось, что у него искристый темперамент, живой и пронизывающий взгляд, атлетическая фигура, что он способен отыскать выразительную деталь. Действительно, Серго был хорошо сложен, по-юношески красив, но и мужествен, обладал сценическим темпераментом и неплохой фантазией. Когда в камеру к заключенным входил тюремщик,

¹ Ушанги Чхеидзе, Воспоминания, Тбилиси, «Литература да желовнеба», 1967, стр. 64—65.

спрашивая: «Кто здесь требовал священника?» — и пятеро арестованных поворачивали головы, с лица шестого заключенного, лежавшего навзничь, спадал плащ, и он произносил несколько слов. Но как спадал плащ! И как произносились слова! Двадцать лет спустя Ушанги Чхеидзе вспоминал: «С. Закариадзе в пьесе «Гоп-ля, мы живем!» произносил одну-единственную фразу, но и этого было достаточно, чтобы Котэ разглядел его незаурядные сценические возможности. Очевидно, этим своим первым впечатлением и руководствовался Константин Александрович, доверив ему через два года роль Карла Моора в «Разбойниках»¹.

Марджанишвили пришел в восторг, и Закариадзе понял, как много значит уместная и впечатляющая деталь. Когда же на одной из репетиций Серго стал непомерно обыгрывать плащ, чем вывел режиссера из терпения, он начал понимать, что едва ли не главное в искусстве — чувство меры, а лишнее, безвкусное появляется там, где актеру хочется понравиться.

А молодому Закариадзе, естественно, очень хотелось нравиться. В этом не было ни на йоту самолюбования. Да, он был полон сил, мужествен, привлекателен в танце. Но он жаждал играть, играть хорошо, быть настоящим артистом. Можно было бы обольститься «успехом» в роли шестого заключенного, нетрудно было успокоиться на том, что он уже значился в актерском составе и печатался на афише между самой Донаури и самим Имедашвили (не важно, что так следовало по алфавиту). Подтверждением всему этому была и неожиданная прибавка десяти рублей к пятидесяти рублям зарплаты. Но ощущение неустойчивости не проходило; он уже «значился», но еще не ощущал себя артистом.

В театре ему было интересно. Здесь собралась сильная труппа. К группе инициаторов, создавших Кутаисско-Батумский театр (так он именовался официально), в дальнейшем названный 2-м Гос. театром, — К. Марджанишвили, У. Чхеидзе, В. Анджапаридзе, Д. Антадзе, Ш. Гамбашидзе, Т. Чавчавадзе, А. Жоржолиани, Е. Донаури, А. Гвелесиани, Ц. Цуцунава — присоединились мастера старшего поколения — А. Имедашвили, А. Мурусидзе, В. Чхиквадзе, Е. Черкезишвили. Из Красного театра пришли А. Кванталиани, М. Султанишвили, М. Корели, С. Вачнадзе, из Батуми — В. Чомахидзе, из Кутаиси — Н. Мачавариани, Г. Костава.

Труппа постепенно пополнялась и уже известными актерами — Б. Гамрекели, М. Лордкипанидзе, Д. Чхеидзе, Т. Чарквиани, М. Султанишвили — и талантливой молодежью, занявшей впоследствии видное положение: В. Годзиашвили, С. Такайшвили, П. Кобахидзе, В. Таблиашвили, А. Чхартишвили, Г. Шавгулидзе, И. Джорджадзе,

¹ Ушанги Чхеидзе, Воспоминания, стр. 134.

П. Мургулия, С. Челидзе, К. Абесадзе, И. Гвинчидзе, К. Кикнадзе, М. Омиадзе и другие.

Режиссура, возглавляемая Котэ Марджанишвили, состояла из Вахтанга Абашидзе, Додо Антадзе, Г. Сулиашвили, Е. Гогоберидзе. Декораторами были приглашены недавно приехавшие из Парижа Елена Ахвледиани и профессор Д. Какабадзе, П. Оцхели, музыкальную часть поручили Т. Вахвахишвили, хореографом стал Д. Мачавариани.

Творческий авторитет вновь образованного театра с первых шагов был поддержан сгруппировавшимися вокруг него деятелями литературы и искусства. Среди них были: Ш. Дадияни, К. Каладзе (он занял пост директора театра), П. Какабадзе, С. Чиковани, И. Гришашвили, Б. Жгенти, С. Амаглобели, Д. Шенгелая, В. Гаприндашвили, А. Кутатели, Г. Бухникашвили, Г. Баазов, Е. Лансере, И. Шарлемань, А. Баланчивадзе, К. Мигвинет-Ухуцеси, Ш. Мшвелидзе и другие.

Было у кого поучиться. Играть пока приходилось мало, оставалось смотреть и учиться — девятнадцатилетний Закариадзе получал хорошую школу. Помимо «Гоп-ля, мы живем!» он был занят в роли Лагира («Святая Иоанна» Б. Шоу), играл две маленькие роли — Ортуни и Флореса в третьей (после Киева и Тбилиси) постановке Марджанишвили «Фуэнте Овехуна», а также комсомольца в спектакле «Прямо в сердце» Ш. Дадияни.

Странное дело, но на репетициях ему было труднее, чем на спектакле. Что-то сковывало, может быть, ощущение несамостоятельности, особенно тяжелое и смущавшее рядом с профессиональными, уверенными в себе артистами.

Так не получалась на репетициях роль Ступова из пьесы В. Киршона «Рельсы гудят». Марджанишвили сердился, выходил из себя, потом махнул рукой, но после премьеры удивленно сказал: «Молодец...» Действительно, Закариадзе лихо изображал красивого здоровяка-забияку, что ему было вовсе нетрудно — играл самого себя...

Конечно, мастерство — дело наживное, были бы способности да охота трудиться. Но играть надо сегодня, сейчас, и ни режиссер, ни зрители не хотят ждать. И тут начинающего актера подстерегает главная опасность — начать играть самого себя или играть одну наиболее доступную черту роли, а точнее, разрешить себе нечто подобное, привыкнуть к этому, штампуя выгодные приемы, заимствуя их у других удачливых ремесленников.

В роли Ступова он играл самого себя. Получив роль Рувима в «Уриэле Акосте», поставленном Марджанишвили, изображал милоту, что при отличной внешности привлекало симпатии. Однако ничего от искусства здесь еще не было. Более того, акцент на одной черте характера, особенно когда она близка исполнителю, может даже

исказать образ, вызвать у зрителя вовсе не те эмоции, на которые рассчитывал автор. В этом отношении Закариадзе получил предметный урок, когда играл роль Гочи в спектакле «Рогор» («Так это было») К. Каладзе.

На репетициях молодой актер выполнял все указания Марджанишвили. Он усвоил, что Гоча, в сущности, бандит, который втирается в среду революционеров (действие пьесы происходит в 1905 году) и использует для грабежа момент, когда подпольщики останавливают поезд, чтобы овладеть сейфом с важными документами. Гочу схватывают, когда он срывает крест с одной из пассажирок. Его разоблачают как бандита и предателя и уничтожают.

Все шло, как полагается. Но на генеральной репетиции «Рогора» члены художественного совета, состоявшего из представителей рабочих и интеллигенции, стали просить оставить Гочу в живых, поскольку он очень симпатичный парень, конечно, допустивший грубую ошибку, но явно способный исправиться. Что же произошло?

Закариадзе, играя Гочу, сделал красивый грим, надел роскошную черкеску, облежавшую его ладную фигуру, по ходу действия пел, острил, словом, развернулся вовсю. И делал это всласть, буквально наслаждаясь своей ладностью, излучая личное обаяние и нисколько не задумываясь над тем, кого он играет, что ему следует внушить зрителю. Марджанишвили, и без того недовольный игрой Закариадзе, после обсуждения набросился на ошеломленного артиста, который никак не мог уразуметь, почему его блестящая, как ему казалось, игра сначала вызвала шумное одобрение зрителей, а потом гнев режиссера.

Но и этот казус, постепенно осмысленный, вошел в копилку мастерства, напоминая к случаю о том, что, прежде чем установить «как играть?», необходимо выяснить «кого играю?» и «во имя чего играю?»

Вообще каждое лыко шло здесь в строку. Работа с Котэ Марджанишвили давала такую школу, которую редко получишь и в театральном вузе. Неспроста ведь лучшие актеры старой провинции, впоследствии украсившие столичные сцены, были выучениками «закулисной академии» Н. Синельникова, Н. Соловцова, П. Медведева и других корифеев театра, которые давали «предметные уроки» в процессе репетиций. Конечно, возросшие впоследствии требования к более глубокому осмыслению драматургии и отраженной ею жизни заставляли актеров приобретать фундаментальные знания, получать систематическое образование.

Был ли Марджанишвили педагогом? Несомненно. Правда, он не избегал показа и, как вспоминают те, кто с ним работал, иногда «разжевывал», чтобы «актеры только проглотили». Его бурная фантазия и захлестывающее воображение порою не оставляли места для объ-

активной оценки других решений, ослабляя тем самым актерскую инициативу. Его неумный темперамент требовал от актера брать старт в полную силу, играть с первой репетиции, что не раз мешало нормальному процессу «вживания» в роль. Но все это компенсировалось воздействием его необыкновенной личности и громадного таланта, флюиды которых каждый, кто хотел, мог аккумулировать в себе, в своем творчестве. Он не только показывал, но и возбуждал своим рассказом, своими замечаниями ассоциации, жизненно необходимые актеру для работы аффективной памяти, для поисков по аналогии. Он так во-время и кстати «подбрасывал» ассоциативный образ, что «темное место» вдруг озарялось молнией и актер не только понимал, что ему делать, но и ощущал в себе «гения».

В требовательности, настойчивости, бескомпромиссности Марджанишвили таилась вера не только в себя, но и в актера, в его способность превзойти себя, а это воодушевляло и делало талантливым даже среднего исполнителя. К тому же его безграничная, восторженная любовь к театру, поразительная трудоспособность, ревностное отношение к художественной дисциплине, которую он устанавливал и требовал ее соблюдения «и лаской, и таской», сами по себе являлись отличными педагогическими приемами, подлинной школой актерского мастерства. И он умел угадать актера в еще незрелом дебютанте, умел открыть ему самого себя и вовремя направить в индивидуальное русло.

Закариадзе учился у Марджанишвили немного, но многому. Режиссер ломал его буйный, неукротимый характер. У Марджанишвили была целая «система» дисциплинарных воздействий: нерадивых он игнорировал, не замечал, не занимал в постановках, строптивых отстранял или делал все им «назло», а потом, когда замечал рвение, стремление загладить ошибку, шел во всем навстречу.

В «Кваркваре Тутабери», чудесной комедии Поликарпа Какабадзе, есть две маленькие роли белых офицеров. Одну из них получил Закариадзе. Исповедуя принцип Станиславского: «Нет маленьких ролей, есть маленькие актеры», Марджанишвили был внимателен к каждой, даже самой проходной роли, подсказывал для нее «опознавательные» штрихи и детали. В этом спектакле он решил, что у одного из офицеров будет борода. Закариадзе тотчас взмолился: «Можно я буду без бороды?..» Марджанишвили внимательно посмотрел на просителя и сказал помрежу: «Закариадзе будет с бородой».

Со злости, а может быть, из желания показать, что «не отделяется», Закариадзе наклеивал большую бороду и носил ее, обливаясь потом, на всех спектаклях, иггранных в зной. В конце летнего сезона на одном из представлений, когда Закариадзе уходил со сцены, Марджанишвили, стоявший в кулисах, перехватил его, сам отклеил

бороду и сказал без тени улыбки: «Хватит. И запомни: не суй нос туда, где тебя не спрашивают».

Спустя два года Закариадзе играл Чтеца-Ведущего в «Поэме о топоре» Н. Погодина. Роль была небольшой, но интересной, в ней был солидный монолог, открывавший спектакль, это пришлось по душе молодому актеру. Монолог о Златоусте шел на музыку, и актер читал его, находясь в зрительном зале. Придя на очередной спектакль, Закариадзе почувствовал, что простужен, что голос сел, и попросил помрежа свять (!) монолог.

Обратились к Марджанишвили, который в это время беседовал с кем-то в фойе.

— Что с тобой?

— Нет голоса, не смогу...

— Сможешь, иди и читай.

— Не перекричу оркестр...

— Перекричишь.

— Но будет некрасиво. К тому же утренник — можно сделать люблюю...

— Утренник?! Немедленно отправляйтесь и читайте.

Марджанишвили не любил смотреть свои спектакли. Но на этот раз он появился в ложе, а Закариадзе, увидав его, стал «доказывать» свою правоту. Обычно монолог начинался, когда публика, только что рассевшаяся, еще не успокоилась, и приходилось несколько форсировать звук на первых фразах. Сейчас же артист и не собирался перекрывать шум в зрительном зале — он хотел доказать режиссеру, что не в состоянии это сделать. Тогда Марджанишвили вскочил, высунулся из ложи, крикнул: «Тише!!» — и сделал знак Закариадзе: «Продолжай». Это подействовало не только на публику, заставив ее мгновенно сосредоточиться, но и на актера. Преодолев себя, он взял достаточно звонкий тон и выразительно прочел монолог.

Не успел Закариадзе появиться за кулисами, как ему навстречу выбежал расвирепевший Марджанишвили и крикнул, обращаясь к помрежу: «Снять его с роли, передать Челидзе!» Это было страшным ударом для Серго: у него отняли любимую роль, отняли и не давали играть, ни больше ни меньше как пятнадцать очередных представлений! Только после пятнадцатого спектакля Марджанишвили, проводивший репетицию в фойе, как бы между прочим, спросил: «Да, сколько спектаклей он не играет Чтеца? Пятнадцать? Пожалуй, хватит... Играй, Серго».

Шел второй сезон. Вследствие каких-то чисто бытовых причин Марджанишвили охладел к Закариадзе, не обращал на него внимания. И если роль первого офицера в «Кваркваре Тутабери» он получил в марте 1929 года, то следующую, Матроса в пьесе «Белые» Д. Шен-

гелая, ему дали лишь спустя девять месяцев. Это был небольшой, но сильный эпизод. Компания английских моряков гуляет по городу и сталкивается с русским эмигрантом, генералом, который привел на панель родную дочь, чтобы добыть денег на вставную челюсть. Закариадзе играл матроса, который вступал в разговор с приглянувшейся ему девушкой, а узнав истину, давал деньги генералу, но благородно отказывался от его дочери. Играл он этот эпизод с удовольствием, но излишне чувствительно, в духе сентиментальных фильмов того времени и не без рисовки благородством и честностью.

В следующей постановке — «Полночь миновала» А. Кутатели — Закариадзе получил очередной предметный урок. Он играл белогвардейского офицера. Во время кутежа в одном из тифлиских ресторанов этот офицер вступает в конфликт, а затем и в драку с компанией кутил, сидящих за соседним столиком. В той компании были главные действующие лица, их исполняли выдающиеся актеры — Ш. Гамбашидзе, С. Жоржолиани, Ш. Гомелаури — и весь женский состав труппы. Дела в театре шли плохо, постановка была явно проходной, костюмы не шили, и все выходили на сцену в своих нарядах, очень хороших, особенно у женщин.

Темпераментный, не знавший границ своеволия и увлеченности, Закариадзе, не взирая на просьбы актеров, в пылу скандала опрокидывал стол, за которым располагалась кутящая компания, и бутылки обрушивались на актеров. Хотя вино и было бутафорским, костюмы и платяг изрядно страдали от такой эскапады. И актеры решили обуздать забияку.

Спектакль был настолько плох, что Марджанишвили не обращал внимания на то, как его играют, и игнорировал обычно не терпимые им отсебятины. Все же актеры предупредили его о том, что хотят проучить Закариадзе, и он не только не воспротивился, но даже обещал прийти посмотреть, как это произойдет. И действительно, когда пошла сцена в ресторане, в ложе появился Марджанишвили.

Красавец офицер, затянутый в черкеску, в плотно облегающих ноги сапогах-чулках, с влажно-маслянистыми глазами, жгучей шевелюрой, разделенной четким английским пробором, весь — обаяние, весь — пур ля дам, рисовался перед собутыльниками и, конечно же, перед зрительным залом.

Но не успел он, разъяренный, раздраженный соседним застольем, подняться и ринуться в бой, как его опередили «противники» и, навалясь всей компанией, туго связали заранее приготовленной веревкой. Делалось это очень ловко, поскольку было предварительно отрепетировано. Несмотря на свою недюжинную силу, Закариадзе не мог вырваться, единственное, что ему удалось, это изловчиться и схватить Гамбашидзе за галстук, и тот, полузадушенный, кричал: «Отпусти галстук, это очень дорогой галстук!»

Весь театр исходил от смеха. Хохотали актеры, не только те, что были на сцене, но и вся труппа, заранее столпившаяся в кулисах, смеялись зрители, умирал со смеху Марджанишвили. Не смеялся только Закариадзе, он был зол: ему испортили роль, прическу, настроение, выставили на посмешище перед публикой. Позор!

Финал этой истории оказался не смешным, а печальным. К следующему спектаклю Закариадзе тщательно готовился, мобилизуя свою сметку и тренируя мускулы. Ждала вся труппа, отвлекаясь от тревожных дел в театре, от того неопределенного положения, которое возникло после гастролей в Тбилиси и грозило расколом.

Предполагая, что Закариадзе готовится к той «мизансцене», которая была симпровизирована в прошлый раз, актеры решили начать акцию еще раньше. Не ожидая, пока двинется к столу буйный офицер, они вскочили из-за стола и бросились его вязать. Но настороженный Закариадзе вспрыгнул на стол, выхватил кинжал и ринулся с воинственным криком на обидчиков. Сцена мигом опустела, людская масса брызнула во все стороны и скрылась за кулисами. Лишь актер, игравший собутыльника офицера, бросился сзади на Закариадзе, схватил его за руку, но тот вывернулся и при движении полоснул кинжалом по щеке товарища, разворотив кожу от уха до рта. Как был в черкеске и гриме, Закариадзе подхватил раненого и помчался в больницу, где к своему ужасу услышал от врача: «Чутьочку резче и человека бы не стало».

Ужасный урок! С тех пор Закариадзе не переносил никаких отселятин и шуток, не давал ни себе, ни другим озоровать на сцене, не участвовал в розыгрышах, на которые столь щедро закулисье.

Искусство — серьезная штука, и на сцене с ним не шутят...

А дела в театре шли все хуже. Труппа никак не могла оправиться от удара, полученного весной 1929 года, во время гастролей в Тбилиси. Поначалу все шло как нельзя лучше. Театр приехал в столицу Грузии с твердым намерением покорить зрителя, доказать Ахметели, что «курилка жив» и его принципы торжествуют, добиться триумфа и, может быть, вернуться в Тбилиси, если не Марджанову в Театр Руставели, то всей труппе, в качестве второго (по счету!) столичного театра.

Погожим апрельским вечером, когда весенний Тбилиси кажется живописным полотном, выполненным прозрачными и благоухающими красками, Багумско-Кутаисский театр показал свое «Гоп-ля, мы живем!». Такого успеха не имел ни один спектакль со времен «Фуэнте Овехуна», «Затмения солнца в Грузии» и «Гамлета». Только «Анзор», незадолго до этого поставленный Ахметели, с Хоровой в заглавной роли, был встречен столь же восторженно.

Один за другим шли с успехом спектакли «Орлеанская дева», «Кваркваре Тутабери» (с Ушанги Чхеидзе), «Рогор», «Рельсы гу-

дят», «Прямо в сердце». Десятки раз вызывали актеров после окончания «Фуэте Овехуна», а «Уриэль Акоста» с Ушанги Чхеидзе в главной роли и Верико Анджапаридзе — Юдифью буквально потрясавший виды Тбилиси.

И все же успех не принес желаемого. Вопрос о возвращении Марджанишвили в Театр имени Руставели чуть было не решился положительно, но в последнюю минуту руководство осталось за Ахметели. Хотели было перевести Кутаисский театр в Тбилиси, но не нашлось помещения. А тут еще выяснилось, что Кутаиси не под силу содержать такую дорогую труппу... Марджанишвили не перенес удара и тяжело заболел. Усилиями общественности была открыта дорога для возвращения в Кутаиси, но что это было за возвращение!..

Только грандиозные проводы, устроенные тбилисцами, подняли настроение труппы. Вся улица перед оперным театром, где был дан заключительный спектакль, оказалась запруженной народом. В зрительном зале сидели на ступеньках, стояли в проходах, каждая сцена (показывали фрагменты из лучших спектаклей) шла под гром аплодисментов. Когда же в финале пошла кинолента, на которой были засняты поклоны каждого из актеров и общий план движущейся труппы, а затем «наплывом», при полном свете появились идущие на зрителя актеры, началась орация, которая длилась час тридцать пять минут.

В Кутаиси вернулись не все. Ал. Имедашвили и И. Мачавариани перешли к Ахметели. Взамен взяли нескольких актеров, но неудачно. Плохо складывался и репертуар. Возобновили «Белых» Д. Шенгелая, «Полночь миновала» А. Кутатели, потом поставили «Беатриче Ченчи» П.-Б. Шелли, «Хатидже» К. Каладзе, «Хандзари» («Пожар») Т. Вахвахишвили. И все. Почти ничего интересного, ценного, вдохновляющего. В таких условиях обычно нарастает брожение в труппе, особенно рассчитывающей на первое положение.

В «Беатриче Ченчи» Закариадзе получил роль Андреа. Хотя роль была маленькой, всего несколько реплик, Андреа, по режиссерскому плану, появлялся на сцене чаще, чем у Шелли, следуя за хозяином, как его тень. Этим воспользовался актер, поставив себе задачей стать подлинной тенью Ченчи, слугой, во всем подражающим своему синьору. Он посчитал, что Андреа не просто преданный слуга, исполнитель поручений Ченчи, но проводник его беспримечной подлости.

Роль Андреа стала для Закариадзе, в известной мере, переломным этапом. Это был первый опыт характерности, попытка уйти от самого себя. Ступов и Гоча тоже были характерными, но их характерность оставалась «номенклатурной», не более чем условным обозначением драматургического характера, точнее, амплуа, поскольку Закариадзе оставался самим собой, играл даже не свое представление об образе,

а просто самого себя. От характерности здесь было лишь заострение, но заострялись не свойства персонажа, а черты натуры самого исполнителя. Андреа же в своей характерности уже отделялся от актера Закариадзе, и не только внешним преобразованием и не потому, что развился натурой со своим исполнителем. Накапливалось мастерство, сказывалось оно и в более уверенной игре и в более тонком отборе внешних приспособлений. Но главное, усложнялись задачи, которые ставил перед собой актер, усиливалась нюансировка, следствие психологической наблюдательности, раскрывался внутренний мир персонажа для актера, а следовательно, и для зрителя.

Ченчи играл Ушанги Чхеидзе, играл блистательно, вдохновенно, поражая проникновением в существо образа и великолепием отделки. И здесь счастливо совпало стремление Андреа подражать своему хозяину и стремление Закариадзе во всем следовать любимому партнеру. Андреа — Закариадзе стал сколком, слепком, копией Ченчи — Чхеидзе. Такая трактовка была очень интересной, а главное, плодотворной для дальнейшего совершенствования молодого актера. В этой роли Закариадзе начал поиски точной и богатой интонации, речевой характерности, которой предстояло стать мощным оружием в его искусстве. Его Андреа разговаривал с змеиным посвистом, взятым не как удачное приспособление, а как выражение характера.

Между тем Марджанишвили, возвратившийся после болезни к руководству театром, по-прежнему оставался холоден к Закариадзе. Это очень нервировало Серго, и он пошел к Марджанишвили с просьбой освободить его от работы в театре. Объяснение, длившееся несколько часов, многое прояснило. Закариадзе остался в театре, а Марджанишвили снова стал ему симпатизировать. Возможно, что первым результатом примирения был перевод Серго на роль Джакомо, одну из центральных в «Беатриче Ченчи». Правда, главный режиссер провел лишь два-три застольных занятия и внес коррективы уже на генеральной репетиции, до которой довел постановку В. Абашидзе, едва ли не самый интересный мастер после Марджанишвили и Ахметели.

Роль Джакомо весьма удалась молодому актеру, продолжавшему поиски внутренней характерности. В отличие от основного исполнителя, изображавшего бесхарактерность Джакомо как биологически заданное свойство, Закариадзе обнаружил в своем герое конфликт между мыслью и действием. Чем больше размышлял его Джакомо, тем меньше действовал, и эта рефлексия обострялась благодаря тому, что выглядел он мужественным и физически сильным человеком.

Заканчивался неудачный сезон. Кто знает, что произошло бы с театром, если бы не состоялась гастрольная поездка в Харьков и Москву. Можно сказать, триумфальная поездка! Москва высоко оценила художественную деятельность Кутаисского театра, особен-

но его стремление по-новому прочесть известные произведения, а главное, опереться в своем творчестве на национальную драматургию. А. В. Луначарский писал, что Марджанишвили «развернул не просто грузинский национальный театр, а революционный, придав этому театру самые обостренные формы», что он «превращает театр в трибуну, которая откликается на развитие революционных событий»¹.

С немалым успехом прошли спектакли Кутаисского театра в тогдашней столице Украины Харькове, где его гастроли вылились в демонстрацию дружбы народов. Возвратившись с победой, театр получил наконец право обосноваться в Тбилиси; ему отвели помещение Театра русской драмы, перешедшего в Дом Красной Армии.

Еще весной 1930 года, перед поездкой в Москву, Марджанишвили задумал поставить «Разбойников» Ф. Шиллера. Вообще его умная и талантливая голова была полна разнообразных планов. В бытность руководителем Театра имени Руставели он разработал план и провел подготовку к монументальной постановке «Мистерии-буфф», посвятив в свой замысел В. В. Маяковского. После того как Марджанишвили осуществил «Отелло» с Шалвой Гамбашидзе в главной роли и Ушанги Чхеидзе — Яго, ему хотелось поставить «Макбета», «Ромео и Джульетту». Многие бы еще он сделал для славы грузинского театра, не сложись обстоятельства против него...

В «Разбойниках» уже были распределены роли. Франца должен был играть Ушанги Чхеидзе, Амалию — Верико Анджапаридзе, роль Карла Моора досталась Серго Закариадзе. Это было чудо! Одно из тех чудес, которые могут случиться лишь в театре. Начинаящий актер получает главную роль в популярной классической трагедии! Не будем гадать, почему это чудо произошло, скажем только, что столь же «чудесным» образом оно не состоялось — постановка после ряда репетиций так и не увидела света. Но какие это были репетиции!..

Прежде всего ошеломило желание режиссера, чтобы на первой же репетиции центральный монолог Карла был прочитан сходу во весь голос, точнее, сыгран в полную силу. Марджанишвили делал подобные опыты не раз и, возможно, видел в них своеобразный педагогический прием, воспитывающий в артисте постоянную готовность к творчеству, выявляющий предрасположение к импровизации; этим же способом он проверял любовь к роли, которую актер получил при распределении. Как бы то ни было, но Закариадзе «проиграл» монолог, но так, что чуть было не проиграл самой роли. Марджани-

¹ Цит. по кн.: Э. Гугушвили, Д. Джанелидзе, Грузинский государственный драматический театр имени Котэ Марджанишвили, Тбилиси, «Заря Востока», 1958, стр. 22.

швили понял, что творится с молодым, неопытным, да к тому же по-юношески самолюбивым актером. Он тут же успокоил и обнадежил незадачливого исполнителя и заразил его верой в успех.

Работа над ролью Карла была громадной школой для Закариадзе. Здесь он впервые познал, сколько силы и красоты таит в себе контраст между богатством содержания и скупостью его выражения и как много можно вложить в малый текст. Для актера, который был еще рабом собственного темперамента и жил среди людей самовозгорающихся, это было ошеломительно, но необычайно ценно.

Конечно же, Марджанишвили не был аскетом, наоборот, в нем самом бурлили и национальный темперамент, и художническая страсть, и, когда требовала пьеса, в его постановках бушевал шквал. Но он знал цену мягкости, нежности, лиризму, любил предельные контрасты, неожиданные переходы, широчайшие диапазоны крещендо — от трепетного пиано до форте-фортиссимо с обратным нисхождением. И всему этому учил он Серго, работая с ним над ролью.

В тот момент, когда из письма Франца Карл узнает, что отец отрекся от него, Закариадзе должен был мертвенно побледнеть и, подобно жене Лота, превратиться в соляной столб. Шла пауза, казавшаяся неопытному актеру нестерпимо бесконечной, а затем — вихрь, рывок из неподвижности в ураган, и прочь со сцены. Известно, что в то время, когда умчавшийся Карл где-то изнемогает от отчаяния, Шпигельберг, используя ситуацию, стремится захватить власть. Ему удается убедить товарищей уйти в леса и стать разбойниками. Вот-вот они назовут его своим атаманом, но рассудительный Роллер произносит имя Карла: «Без Моора мы тело без души». Рассвирепевший Шпигельберг с криком: «Остолоп!» — отходит в сторону, едва не столкнувшись с входившим в сильном волнении Моором. По ремарке, Карл «мечется по комнате, разговаривая сам с собой». Идет монолог: «Люди! Люди! Лживые, коварные ехидны! Их слезы — вода!»

Марджанишвили строил эту сцену на резком контрасте между отчаянием, охватившим Карла, и почти каменной его неподвижностью. Серго не метался по сцене, он сидел за столом, подперев голову, и ладонь его руки охватывала правую половину лица. Когда он, произнеся: «Их слезы — вода» — чуть сдвинул руку, режиссер закричал: «Не смей! Не двигайся!» Все части монолога, прерываемые репликами Роллера, были соединены и шли под аккомпанемент язвительной фразы Шпигельберга, произнесенной им ранее, в начале второго явления: «Почитай-ка Иосифа Флавия», — произносимой с различными оттенками — от сарказма до отчаяния.

Окаменевший настолько, чтобы не разорваться от бушевавшей внутри бури, Карл изливал свою душу в пламенных репликах, которые, подобно магниту, стягивали вокруг него толпу друзей. На-

пряжение достигало апогея, когда Карл, отрешенный от всего, сгорающий в жажде мстить «людскому племени, этому порождению ехидны», будто шестым чувством воспринимавший вскрик Швейцера: «Ты будешь нашим атаманом! Ты должен быть нашим атаманом!» — вдруг схватывал руку друга и хриплым шепотом спрашивал: «Кто найдет тебе эти слова?» И, вскочив на стол, будто раскрепощенный в мыслях и чувствах, восклицал: «Мы должны это сделать! Мысль, достойная преклоненья! Разбойники и убийцы! Клянусь спасением души моей — я ваш атаман!». В этот момент обезумевшая от восторга шайка с возгласом: «Да здравствует атаман!» — вскидывала стол вместе с Карлом, продолжая держать его до конца монолога, после чего несла своего атамана, как триумфатора, за кулисы.

Хотя спектакль и не состоялся, репетиции, напряженные и вдохновенные мастером, фантазировавшим на ходу, ваявшим мизансцены, как скульптор, принесли Закариадзе много полезных, хотя порой мучительных часов, вызывавших раздражение, внутреннее сопротивление, злость против «мучителя», по сто раз возвращавшегося к тому, что уже найдено, сделано, закреплено. Но это было время творчески обогащающее, радостное, бесконечно полезное для будущего, для всей последующей жизни в искусстве.

Работа с Марджанишвили над ролью Карла Моора, начиная с неожиданного назначения и кончая последней репетицией, вселила в молодого актера веру в себя, надежды на будущее, помогла приблизиться к красотам и глубинам драматической классики, значение которой для воспитания артиста невозможно переоценить. Здесь, на репетициях «Разбойников», Закариадзе начинал понимать, что значит быть вдохновенным и вдохновляющим, каково значение творческого воображения в искусстве, как важно, не щадя сил, пробиваться в глубину роли, где не только отыскивается суть, но и формируется будущий образ. Познал он и прелесть содержательной мизансцены, удачный рисунок которой имеет не только художественное, но и идейное, нравственное значение, понял, как искать сценические краски, а затем и пользоваться трудным искусством наполненной паузы и резкого контраста. Пусть все это были лишь зерна, которые могли прорасти позже, по мере накопления мастерства, но почва разрыхлялась и становилась податливой, готовой воспринять и дать жизнь молодым побегам.

Сыграв небольшую роль Осетина в инсценировке «Сказ об Арсене», сделанной самим Марджанишвили, Закариадзе получил Тибула в «Трех толстяках» Ю. Олеси. Уже одно то, что Тибул был свободолобив, противостоял тиранам и покровительствовал беднякам, не могло не привлечь открытую всем вольным ветрам душу Закариадзе. Ему импонировали натуры неординарные, честные, смелые и обязательно сильные и ловкие. То, что Тибул был цирковым гимнастом,

особенно нравилось спортсмену Закариадзе. Однако цирковых трюков он не знал, и для обучения этому делу был приглашен преподаватель акробатики К. Бадридзе. С ним-то и прошел «курс» исполнитель роли Тибула, научившись делать переднее и заднее сальто-мортале, прыжок через нескольких человек и еще кое-какие акробатические трюки.

Тибул мало говорит, он совершает поступки, и хотя поступков в общем немного — он ведь появляется лишь в начале и в конце спектакля, — они прекрасны, ибо направлены к освобождению народа от тирании Трех толстяков. Тибул не герой пьесы, во всяком случае, не главный герой, не такой, как оружейник Просперо, возглавивший народное восстание. Но ведь не кто иной, как Тибул, организует освобождение Просперо, предлагая доктору Гаспару остроумный план — подменить механическую куклу принца Тутти девочкой из цирка Суок, которая поможет оружейному мастеру бежать из царского зверинца.

Ученый Туб, создавший куклу для принца, говорит, что «никакое сердце — ни железное, ни ледяное, ни золотое — не может заменить простого, настоящего человеческого сердца». И эти мудрые слова становятся зерном роли, созданной Закариадзе. Животворным сердечным теплом исполнен его Тибул, — отсюда мягкость, «участливость» пластики в общении с добрыми людьми, ласкающий взгляд колдовских глаз, вызывающий душевный отклик у честных людей. Но стоит лишь Тибулу столкнуться с негодяями, как мигом спружинивается его тело и могучие бицепсы наливаются сталью, взгляд суровеет, заставляя отшатнуться и дубового генерала Бенавентуру, и ландринового учителя танцев Раздватриса, и трухлявых Толстяков.

«Чтобы победить, надо знать. Надо знать много и злого и доброго». Всем своим поведением, каждой гранью неординарной природы, одновременно и мягкой и жесткой, Тибул действительно воплощал свой нелегкий жизненный опыт, богатое знание доброго и злого. Это была очень удачно сыгранная роль — завязь той гармонии физического и духовного, эмоции и интеллекта, которой определялся будущий мастер сцены Сергей Александрович Закариадзе.

С ролью Тибула связан очередной «урок», полученный от требовательного и нетерпеливого режиссера. Через две недели занятий акробатикой Закариадзе уже показывал освоенные трюки на очередной репетиции. Придя в неописуемый восторг, Марджанишвили решил на прогоне первого акта продемонстрировать своего «циркача» общественно-художественному совету. Но Закариадзе отказался делать сальто, потому что в этот момент рядом не было его преподавателя Бадридзе. К тому же репетиция шла не на сцене, а в зале, устланном керамической плиткой. Режиссер настаивал, и артист прыгнул, но пришел с пол-оборота головой на пол. К счастью, удар

пришелся по касательной, и Закариадзе к концу репетиции уже возвратился из больницы с перебинтованной головой. Режиссер сказал: «Глупый, не мог — не прыгал бы...»

Аналогичный случай, но без печальных последствий, произошел раньше, во время гастролей театра в Харькове. В пантомиме «Хандзари» («Пожар») Т. Вахвахишвили Закариадзе изображал Вестника, сообщавшего о прибытии жениха и невесты. Но в Харькове Марджанишвили вдруг сказал: «Будешь танцевать лезгинку. Ворвешься, сообщишь о прибытии и на радостях протанцуешь». Никакие доводы, что Закариадзе не умеет, не сможет танцевать лезгинку, не помогли. И он ее танцевал! И не только в Харькове, но и в Москве. Другое дело, каким был этот танец, но сопровождался он громом аплодисментов — так прекрасен был юноша Вестник, так красиво готовился он к танцу, охорашиваясь, одергивая черкеску, подтягивая ноговицы, выхватывая кинжал, чтобы зажать его в зубах, делая вид, что бросается в огненную пляску, но рывком исчезая в толпе, встречающей его.

Так Марджанишвили «обламывал» характер Закариадзе, приучая его к дисциплине, труду, самоотверженности в любимом деле и, само собой разумеется, к взыскательности, к настойчивому овладению мастерством. Он чутко угадал в молодом актере его способность трудиться, быть терпеливым, бесконечно искать и не удовлетворяться найденным.

Отсюда пошли в завязь дьявольское терпение Закариадзе, его стремление сделать все самому. Самому пройти весь путь, проделанный драматургом в процессе создания образа, который нужно воспроизвести на сцене; самому срежиссировать свою роль, перепроверив режиссера, переубедив партнеров; самому карабкаться по горным тропам в поисках жизненного материала для актерской «копилки»; самому лезть в море и плавать часами, изо дня в день, пять месяцев, чтобы лучше сыграть героя в фильме «Морская тропа». Все самому!..

Но пока нужно было целиком доверяться чудесному мастеру, ломать себя и воспитывать свой характер, не перечить, не сопротивляться, когда хочется играть то, что не дают, а дают то, что не хочется играть, когда вместо громадного Карла Моора вдруг начинаешь репетировать крохотную роль батрака в «Хлебе» В. Киршона, только потому, что взамен «Разбойников» пойдет «Хлеб».

Пьесу Киршона репетировал Вахтанг Абашидзе. Он был замечательным режиссером, пользовавшимся особым доверием Марджанишвили. Но в спешке он не обратил внимания на эпизодическую роль батрака, и Закариадзе «сочинял» биографию маленького, несчастного, забитого человечка, для чего ему приходилось сгибаться в три погибели и наигрывать беспомощность.

Конечно, ничего не получалось, и это сразу же заметил пришедший на одну из репетиций Марджанишвили. Он сказал: «Ну и дурной! Кто же тебе поверит, что ты, здоровило, пусть даже и согнувшийся, на привязи у этого малорослого кулака? Тебе нужно быть большим и широким олухом. А ну, выпрямись, расширься, смотри сверху вниз, но с глушинкой». Для вящего эффекта режиссер тут же придумал и ввел в действие другого батрака — с балалайкой, который подхалимничал перед хилым кулаком, но помыкал здоровенным дурнем. И эта небольшая роль Закариадзе стала довольно заметной в его репертуаре. Увы, это была последняя роль, сделанная с Марджанишвили...

В театре было беспокойно. Хотя после «Хлеба», имевшего большой успех у зрителя и общественности, Марджанишвили создал такие интересные постановки, как «Светите, звезды!» И. Микитенко, «Страх» А. Афиногенова и «Отелло» В. Шекспира, еще раз показав не только мастерство, но и широту своих интересов, внимание к современной советской пьесе — русской, украинской. Но не было уже триумфов, в труппе все больше думали о перспективах, о дальнейших путях, к тому же финансовое положение театра оставляло желать лучшего. Хотя к марджановцам перешли такие талантливые руставелевцы, как Васо Годзиашвили, Сесилия Такайшвили, Пьер Кобахидзе, труппа явно редела. Целый год был болен и не играл Ушанги Чхеидзе. Начались столкновения подростой молодежи с актерами хотя и не старыми, но уже маститыми. На год выбыла из театра Верико Анджапаридзе, затем она уехала в творческую командировку в Москву, здесь играла в Реалистическом театре в постановке Н. П. Охлопкова «Мать» по Горькому. Петр Оцхели начал оформлять спектакль в Московском Малом театре. Наконец, сам Марджанишвили делает одновременно «Дон Карлоса» в Московском Малом театре и «Летучую мышь» в Московском театре оперетты. Увы, эти спектакли были его лебединой песней, не суждено было ему возвратиться на родину. Доведя обе постановки до генеральной репетиции, 17 апреля 1933 года, на шестьдесят первом году жизни, он скоропостижно скончался.

Незадолго до этих событий ушла из театра большая группа марджановцев: В. Абашидзе, А. Сулиашвили, А. Чхартишвили, А. Кванталиани, Г. Костава, М. Давиташвили, С. Вачнадзе, В. Чомахидзе, Мэри и Медея Корели, К. Абесадзе, М. Сванидзе, К. Сванидзе, К. Гогиашвили, Ч. Бегалашвили, Д. Медзмариашвили, М. Абрамишвили.

Ушел и Серго Закариадзе, чтобы возвратиться сюда лишь через пять лет.

ГЛАВА IV

Самовоспитание в концертном чтении.— Первые шаги в кино. Торгвай в «Последних крестоносцах», Симонэ в «Дарико».— Возвращение в Театр имени Марджанишвили. Маленькие «большие» роли.

Определяя этапы творческого пути большого артиста, как правило, затрудняешься провести между ними резкие разграничительные линии. Зачастую жизнь артиста при том, что не все ему удается, что взлеты чередуются с падениями, проходит под знаком эволюции, постепенного развития, нарастания, обогащения, напоминая пусть медленное, но неуклонное продвижение к вершинам. К одним приходит слава раньше, к другим позже, одни проносятся по театральному небосклону, подобно огненным метеорам, другие, как солнце на севере, раз взойдя, долго не знают заката.

Ушанги Чхеидзе вошел в зенит мгновенно и стремительно, но жестокая болезнь рано затмила его солнечный талант. Акакий Хорави и Акакий Васадзе продолжительно и ровно освещали своим талантом грузинский театр. Слава первой актрисы пришла к Верико Анджапаридзе в юные годы и многими десятилетиями не покидает ее неувядаемое творчество.

Никто из грузинских актеров не получил такого всемирного признания, как Серго Закариадзе. Но никто из этой плеяды артистов так долго, так трудно не шел к признанию, как Серго Закариадзе. Долго, очень долго ему не воздавали должного, ни его способностям, явно неординарным, ни его трудоспособности, поразительной, едва ли не уникальной.

О нем мало писали, даже когда он играл первые роли. Его поиски, самостоятельные интересные решения в ролях, освященных традицией, игранных выдающимися предшественниками, если и получали отклик, то явно недостаточный, порой несправедливый, обидно сравнительный. Правда, подобное случилось не раз и с другими актерами. Глядя на Уриэля — Закариадзе, вспоминали, как замечателен был в этой роли Ушанги Чхеидзе, а в свое время, восторгаясь Ушанги, частенько утверждали, что ему далеко до Ладо Месхишвили. Такова «традиция», которую не преодолеть «сиюминутному», растворяющемуся во времени актерскому искусству. И дело не в параллелях, даже не в том, что Чхеидзе ставили выше Закариадзе, он и сам всегда трезво сопоставлял себя с другими мастерами. Обидно другое, что почти никто не определял и не фиксировал его места в общем строю — той краски, что была внесена им в многоцветье грузинской сцены.

Когда же ему посвящали немногие строки в рецензиях, то в них ощущалось в общем доброе желание доказать, что он «не испортил» роли, хотя на первых порах и в чем-то «не дотянул» или «перетянул».

Даже его упорное трудолюбие, постоянное стремление дойти до глубинного смысла роли нередко принималось за «тугодумие», вызывало раздражение. Что же говорить о тех моментах, когда он дерзал переиначить, «переписать» драматургию своего образа, сцены или всей пьесы!

Странной казалась его методология в подходе к искусству, к жизни, отраженной в искусстве. Родной край был исхожен им вдоль и поперек. Он досконально изучил быт и нравы всех грузинских районов, но не только из любознательности, а для актерской «копилки», куда складывались особенности поведения, взаимоотношений, стилистики художественного мышления, интонационного и пластического строя, жизненного ритма — в походке, в жесте, во взгляде. И всякий раз, создавая образ на сцене, он играл не вообще грузина, а точно и во всем многообразии карталинца или тушинца, пшава или имеретинца, и не просто имеретинца, а жителя Верхней или Нижней Имеретии. Это становилось и одним из элементов того своеобразия, что он вносил в роль, и одним из существенных признаков в жизнеподобии его сценических созданий. Отсюда и национальная характерность и подлинная народность, которые отличают его творчество.

Но вернемся к исходной мысли этой главы — о разграничении этапов творческого пути. В этом отношении биография Серго Закариадзе вполне «благополучна», она дает возможность исследователю избежать мучительных поисков творческих переломов и перепадов, установления сроков и причин видоизменения вкусов и стилистики под влиянием обстановки или эволюции взглядов артиста, роста его мастерства.

Этапы биографии Закариадзе определены тем, что он сам называет прямо и недвусмысленно: «Меня выгоняли», подразумевая под этим не только моменты, когда с ним расставались, но и когда он сам расставался с тем или другим театром.

Так именно закончился первый этап сценической деятельности Серго Закариадзе: они расстались — театр и актер. Не стоит вдаваться в подробности. В многотрудном и до крайности сложном театральном деле, в котором творчество осложнено и производственной организацией, и коллективностью созидания, необходимым единством и возникающими противоречиями между замыслом и воплощением, творческой целесообразностью и финансовой необходимостью, с неизбежной борьбой интересов, самолюбий, воли и желаний, — в этом возвышенном и прозаическом, прекрасном и «фантазмагорическом» мире трудно подчас разобраться в причинах и следствиях разногласий и недоразумений, встреч и расставаний.

Ясно только одно: пять долгих лет томился Закариадзе без сцены, вдали от дела своей жизни — театра, лишь изредка выступал в

случайных для него постановках. В Телави сыграл Гулбаата («Хатидже» К. Каладзе), Василия («Рельсы гудят» В. Кирсона), Тенгиза в грузинской интерпретации «Чужого ребенка» В. Шкваркина. В Кутаисском передвижном коллективе, руководимом В. Абашидзе, выступил в роли Гайдая («Гибель эскадры» А. Корнейчука), повторил Василия и Тенгиза. Имел успех, большой успех, но все это шло по касательной к истинному творчеству и не могло дать удовлетворения человеку, постоянно ищущему и жаждущему получить от сцены не меньше того, что он сам может ей дать.

Он много читает, выступая на концертной эстраде. В его репертуаре главным образом грузинские прозаики и поэты — лукавый мудрец Сулхан-Саба Орбелиани, вдохновенный певец природы и людей Важа Пшавела, великие провозвестники революции Илья Чавчавадзе и Акакий Церетели, пламенный романтик Николоз Бараташвили и, конечно, гениальный эпик, олицетворение ума, сердца и мощи грузинского народа — Шота Руставели.

Диапазон его концертов велик. С годами он пополняется лучшими творениями Нико Лордкипанидзе, Симона Чиковани, Георгия Леонидзе, Казбеги, Асатиани, Анны Каландадзе. В репертуаре также произведения Гёте и Чандра.

Что дает ему чтение как человеку и артисту? Оно оттачивает не только искусство, но и обогащает душу, укрепляет мировоззрение, пополняет культуру. Наряду с жизнью и сценой литература становится третьим источником духовного роста Закариадзе.

Если сопоставить десятилетиями вырабатываемый морально-художественный кодекс Серго Закариадзе (а он будет постоянно раскрываться в анализе его жизни и творчества) с великой нравственной энциклопедией грузинского народа — поэмой «Витязь в тигровой шкуре», то нетрудно будет заметить, какие уроки преподавал ему Шота Руставели. Мысли о патриотизме, союзе народов, побратимстве, душевной отваге, рыцарской верности, любви, дружбе, взятые у Месха из Рустави и обогащенные социалистической идейностью, становятся нравственными правилами в жизни артиста. Закариадзе воспитывает в себе дорогое качество: «откликаться сердцем сердцу и мостить любовью путь»; всегда следует мудрым советам Шота: «Лучше имя возвеличить, чем копить добро в ларях!» и «Мужу надо быть отважным, меньше слов и больше дел».

Закариадзе импонируют идеи Сулхан-Саба Орбелиани, его борьба за всестороннее духовное и физическое развитие молодежи, против изнеженности, праздности, которые не только умственно обедняют человека, но и порождают в нем эгоизм и бессердечие. Само название книги Саба — «Мудрость вымысла» — кажется Закариадзе поразительным по парадоксальному, но глубоко верному сочетанию правды и фантазии, мысли и образа — сочетанию, которое постепенно

станет общей художественной идеей и творческой практикой самого артиста. Язык Саба — народно-разговорный, образный, меткий, пронизанный лукавым юмором, доходящим до вершин сарказма, — так же близок артисту в его поисках органики простоты и мудрости, народности и высокой поэзии, драматизма и комедийности.

Илья Чавчавадзе, вдохновитель национально-освободительного движения Грузии, вместе со своим соратником Акакием Церетели положивший начало новой грузинской литературе и литературному языку, учит артиста неистребимой вере в человека, в силы его разума и души, в светлое будущее народа, в нерасторжимость искусства и жизни. Закариадзе близки призывы Чавчавадзе: «Пора глядеть нам в будущие годы, ковать судьбу грузинского народа»; его пророчества: «Говорят, в той люльке отрок дремлет всеми ожидаемый в краю, тот, о ком мечта давно объемлет днем и ночью Грузию мою»; его пламенная вера: «Будет мир насилия разбит в этой битве за освобождение»; и то, как он воспеваает борцов за справедливость в «Отаровой вдове» и как воюет против ухода от действительности в «Отшельнике». Любовь к труду самого артиста находит подтверждение в словах Ильи Чавчавадзе: «Труд свободный — вот задача в чем нашего спасительного века, вот к чему стремится горячо пламенная воля человека».

Закариадзе так же горячо воспринимает стремление Акакия Церетели быть «рупором повседневной жизни», как и все его вдохновенное творчество певца революции («Мечта о ней лежала камнем на сердце с юношеских лет, и в старости она близка мне, и ничего мне ближе нет»). Ему дороги мысли Церетели о литературе — отточенном оружии в битве с социальным злом, о борьбе против натуралистической «фактографии» и формалистического «фокусничества» за реалистическое искусство, правдивое, простое, ясное и точное в изображении.

Ему дорог романтический пламень в стихах зачинателя реализма в грузинской поэзии XIX века Николоза Бараташвили, певца женской красоты, рыцаря верной любви, поэта, чувствовавшего себя органической частью природы, чей стон, по словам Ильи Чавчавадзе, был стоном человечества, чей ропот — это ропот человечества. Он чувствует в бессмертных строках «Мерани» мощь человеческого духа, неистребимую веру в победу светлых сил свободы над мрачной реакцией:

Нет, не исчезнет душевный трепет того, кто ведал, что обречен!
И в диких высях твой след, Мерани, пребудет вечно для всех времен:
Твоей дорогой мой брат грядущий проскачет, смелый, быстрее меня,
И, поравнявшись с судьбиной черной, смеясь, обгонит ее коня¹.

¹ Перевод М. Лозинского,

У замечательного прозаика Александра Казбеги он учится трепетному ощущению близости к родному народу, к родной природе, умению проникнуть в душу человеческую через живую и оживляющую природу и проявить в пейзаже человеческую душу. Автор «Хевисбери Гоча» и «Элгуджи» нравится ему тем, что сам испытывает и внушает читателю большие страсти, вызванные глубоким проникновением в жизненные конфликты, преклонением перед силой и духом народа, восхищением трудом и борьбой людей, сочувствием обездоленным. Артист вкладывает всю свою страсть в строки Казбеги, посвященные борьбе горцев за независимость: «Они шли на защиту родного края, словно на праздник, шли с сияющими лицами, твердо уверенные, что исполняют свой великий долг. И если случалось, что смерть настигала кого-нибудь, то имена их продолжали жить в природе, слава о них разносилась далеко в горах».

Вдохновенно передает он пророческие слова Казбеги: «...придет время, когда солнце рассеет тучи, когда все воспрянут духом, брат увидит брата и страна воскреснет к новой жизни».

Как и Важа Пшавела, один из его любимейших писателей, Закариадзе склонен к идеализации людей-героев, к раскрытию в действиях героев благородства и гуманизма. В творчестве Важа ему импонирует богатство фольклорных мотивов, философское осмысление и психологическое углубление народных легенд и сказаний, героическая приподнятость стиха, афористичность стиля. Важа — проповедник бунта личности против закостеневших обычаев и обветшавших устоев, воспевающий гибель отважных как их моральную победу, — обогащает творчество Закариадзе.

В искусстве современных писателей актер ищет и выделяет также все то, что хотел бы проявить в творчестве. В таком тонком мастере, вступившем в литературу еще в дореволюционные времена, как Нико Лордкипанидзе, ему нравится способность вмещать большое в малом, видеть в жизни скромного человека мощное движение народного духа, писать лаконично, сдержанно, ювелирно тонко отделываемые детали, шлифовать образ и слово. Ему родственно умение Лордкипанидзе сочетать драматизм с юмором, доводя первый до трагедийности, второй — до сарказма. Его поражает сила писателя в избличении пороков феодального общества, но не менее — мощь в обрисовке людей из народа, чья богатырская сила, надломленная голодом, способна пробудиться к действию, а затем дает столь прекрасные плоды в социалистическом государстве.

Встречаясь с таким редким явлением в творчестве одного художника, как одинаково талантливое владение эпосом и лирикой, Закариадзе стремится войти в его духовный мир. Так он в дальнейшем сблизится с поэзией Григола Абашидзе, с его стихами о любви и поэмой «Георгий VI», с лирикой цикла «На южной границе» и с

эпикой «Непобедимого Кавказа», как и с драматической «Матерью» («Зарминское сновидение»).

В Симоне Чиковани он увидит спутника по родной стране, исходившего дороги и тропы самых отдаленных районов Грузии, создавшего красочные и пластичные картины народной жизни в стихах «По следам Важа Пшавела», «Сванская колыбельная», «Хевсурская невеста», потрясающего до глубины души своим посвящением Матери:

Может, пламя, что здесь в огне занялось, —
Это ответ твоих золотистых волос?
Может, дымка затейливо вьющихся лоз —
Это твой поясок... Я не вижу от слез,
Чтоб не рвалась надежды подаренной нить.
Чтоб не рвалась надежды подаренной нить.
Словно улей, хранящий жужжание пчел,
Я твой голос далекий умею хранить¹.

Свои творческие поиски и муки Закариадзе разделяет с художником из рассказа «Картина скорби» Н. Лордкипанидзе — «Писать душу гораздо трудней». Он может смело воскликнуть с Тицианом Табидзе: «Не я пишу стихи. Они, как повесть, пишут меня, и жизни ход сопровождает их».

Грузинской литературе, выходящей на широкий простор в 30-е годы, когда вся страна успешно строила социализм, обязан и своим духовным ростом и славой незаурядного чтеца Серго Закариадзе.

Концертное чтение — великолепная школа для драматического артиста. Здесь нечем прикрыться, не за что спрятаться, никто и ничто не способствует успеху. Только сам! Без костюмировки, без грима, из небольшого произведения, рассчитанного на восприятие глазом в интимном общении читателя с поэтом, артист-чтец должен создать микроспектакль, воздействующий скорее на слух, чем на зрение, скупыми средствами, главным образом интонацией, возбудить фантазию слушателя, чтобы он воспринимал события рассказанные, как показанные.

В неоднородной аудитории театра каждый зритель найдет свой художественный интерес, отвечающий его интеллекту, вкусам. Один увлечется интригой, зрелищной отороной, другого заинтересует мысль, идея произведения, третий всмотрится в строй спектакля, проследит за режиссурой, игрой актера. Чтец обязан привести зрительский интерес разнородной аудитории к «единому знаменателю», ибо должен увлечь всех, вне зависимости от уровня развития, только одним — мастерским заострением эмоции и настроения, владевших автором, опозитивированной мыслью.

¹ Перевод А. Межирова.

Надо ли говорить, как у чтеца (разумеется, хорошего, о плохих что говорить!) обостряется внимание к мысли и слову, как оттачивается речь, тонировка звуковых регистров? Но стоит сказать о той борьбе, которую ведет артист со зрительным залом.

Тот, кто хоть раз выступал на сценических подмостках, хорошо знает это непреодолимое ощущение «враждебности» зрительного зала, страх перед громадной черной пастью, которая, кажется, вот-вот щелкнет зубами, если останется недовольна, и проглотит тебя, когда почувствует, что ты не в силах ей противостоять.

Об этом говорят актеры знаменитые, у кого слава бежит впереди и само имя магически воздействует на зрителя, предрекая шумный успех. Казалось бы, чего было бояться зрителя Ваграму Папазяну, выдающемуся артисту, любимцу публики, выступавшему в тысячах зрительных залов. Но и он говорил о зрителе: «В первые минуты спектакля — враг. Он еще не видит, не слышит, не чувствует меня... он просто не знает, чего я стою, что и как могу сказать ему, будет ли интересно со мной или время и деньги потрачены зря. Как боксеры на ринге, мы некоторое время приглядываемся друг к другу, приспособливаемся, ведем разведку боем. Но вот в зале раздается первый вздох или первый смех, зритель откидывается в кресле или, наоборот, тянется к сцене, в глазах у него вспыхивает огонек — он всматривается, вслушивается, ему интересно, он увлечен, больше того, переживает, еще больше, сопереживает. Ага! Попался... И я все быстрее наматываю художественную леску с крючком идеи, на который уж схвачен зритель... А он доволен, что попался, бог мой, как доволен! Недаром говорят, что карась любит, когда его жарят в сметане. А не слови я его, он сам бы заглотал меня...»¹.

Сколько сил потратил Закариадзе, чтобы найти и закрепить тот неуловимый способ, которым можно увлечь концертную публику. Завоевание слушателя он условно определял в «процентах» внимания. Вначале у актера нет ни одной «акции»: слава не бежит впереди него, ее просто нет, больше того, чтец еще не располагает достаточным мастерством не только в овладении аудиторией, что дается опытом, но и в самом чтении стихов.

Выходя на эстраду, он начинает с нуля, и ему нужно взять, если не сто, то хотя бы шестьдесят-семьдесят «процентов» с этой беспокойной массы слушателей, без любопытства поглядывающих на неизвестного молодого человека и продолжающих беседовать друг с другом на отвлеченные темы.

Закариадзе пробовал с изначального «удара», с темпераментной окраски первой фразы. Но внешний эффект недолог, тем более, что мощь Закариадзе, как это станет видно из дальнейшего, не в горле,

¹ Ваграма Папазян, Жизнь артиста, М., «Искусство», 1965, стр. 336.

а в сердце, и менее всего здесь нужна громоподобность голоса. К тому же, начиная с вершины, можно, в лучшем случае, возвратиться на нее, но вряд ли найдутся силы подняться еще выше, когда автор требует эмоционального взлета не ради эффекта.

Пробовал он взять зрителя выдержкой: выходя на сцену, терпеливо ждал, когда сам зритель обратит на него внимание. Это помогало, но не надолго. Притихший было зал некоторое время вслушивался в то, что говорит незнакомый артист, но вскоре отвлекался, не найдя особо интересного в том курсиве, которым манипулировал чтец, боясь упустить зрителя.

Странное дело, когда он уставал бороться с залом и, забыв о зрителе, целиком отдавался чтению, с головой и сердцем уходя в мир мыслей, чувств, образов, в поэтическую стихию произведения, все стихало, и незримые нити соединяли аудиторию с эстрадой. Теперь уже неважно было, как начать, как продолжить, как закончить чтение, вернее, это становилось не главным, теперь все определяло желание победить не собою, а автором, представить не себя, а произведение, передать зрителю то волнение, которое испытывает сам артист от замечательной, вдохновенной и вдохновляющей литературы.

В творчестве Котэ Марджанишвили многое шло от Московского Художественного театра. И хоть он расходился с К. С. Станиславским во взглядах на зрелищную природу театра, на театральность, считая, что и в сценической правде момент представления существует, что не должно чураться эффектности, зрелищности, — в главном, в приверженности сценическому переживанию и перевоплощению, Марджанишвили был преданным учеником и соратником мхатовской режиссуры.

Естественно, что и в грузинском театре, театре яркой зрелищности, открытого темперамента, насыщенных эмоций, он не отступал от принципа переживания и перевоплощения, воспитывая в этом духе и своих учеников. Марджановские уроки оставили глубокий след в творчестве Закариадзе, но слишком мало их было, совсем немного сыграл он ролей вообще и, в частности, тех, что давали материал для воспитания в духе системы Станиславского. Да, он знал, что актер должен перевоплотиться в действующее лицо, зажечь его мыслями и чувствами, переживать их, как свои собственные, зажигаться «волнением от мысли». Но, восприняв азы школы, Закариадзе не мог пройти ее полностью за короткий срок пребывания в театре, руководимом Марджанишвили.

Нельзя забывать и того, что грузинский театр второй половины 30-х годов формировался как театр преимущественно героико-романтический, тяготеющий к монументальности, возвышенности (что в немалой степени и на долгие годы определялось уникальным дарованием Акакия Хоравы, идеально воплощавшего эту стилистику);

что Сандро Ахметели убежденно отвергал учение К. С. Станиславского, как несовместимое якобы с природой грузинского актера, с его открытостью и прямой реакцией; что психологический реализм если и существовал в грузинском театре, то в совершенно иной, своеобразной форме, скорее, как проявление истинной талантливости больших актеров, интуитивно живущих «жизнью человеческого духа». И лишь только в 50—60-е годы в грузинском театре разгорится борьба между «героико-романтиками» и «интеллектуалистами», углубляющимися в психологию человека.

Завязь будущего театра уже живет в природе таланта и в творчестве Серго Закариадзе. Это еще не ясно не только окружающим, но и самому артисту. Но именно здесь таятся скрытые причины и того, что он долгое время остается в тени, несмотря на большие, интересные работы (это потребует дальнейшего разъяснения), и того, что он быстро обретает мастерство и положение выдающегося чтеца.

Он уже способен захватить внимание слушателей сразу и надолго. Сорок пять минут читает он поэму индийского писателя Чандра, ни на миг не отпуская внимания слушателя. Автор, приехавший в Тбилиси, присутствует на одном из концертов; восторженно аплодируя, он избегает на сцену и, к смущению Закариадзе, целует ему руку.

Есть люди, обладающие редким даром: они не только интересно рассказывают, в них самих заключен всепоглощающий для остальных интерес. Таким интересным человеком предстает перед аудиторией чтец Закариадзе. Неторопливо, чуть склонив голову набок, внимательно вглядываясь из-под нахмуренных бровей в лица собеседников-слушателей, приближается он к рампе, думая, по-видимому, о своем, очень близком ему, судя по улыбке, на миг пробегающей по лицу, и очень важном, о чем говорит его сосредоточенность.

Постояв в раздумье, «переломив» бровь, он начинает говорить. Нет, это не так... Если бы он начинал говорить, то вы вслушивались бы в его слова; искусство произноса, он мог бы заворожить «магией слов». Но он начинает рассуждать, и это заставляет вас следить за ходом мысли, что неизбежно вводит в образный строй произведения, в поэтический мир воображаемых реалий.

Размышление вслух, как способ воспроизведения диалектики мысли и чувства, создает иллюзию того, что они зарождаются тут же, на глазах у зрителей. Закариадзе как бы заново проходит путь, уже пройденный автором, он делает своим, выстраданным и его удивление перед миром, и его восхищение человеком, и его гнев против того, что унижает, обездоливает людей, лишает их свободы, счастья, радости. Это значит, что, пережив вместе с поэтом его впечатления от мира, артист перевоплотился в поэта, представ перед зрителем не доверенным лицом автора, а как бы им самим. Перевоплощение в образ

не требует от актера физических превращений. Достаточно войти в мир образа, органически воспринять его мироощущение, способ мышления, художественную стилистику, чтобы, внешне не преобразаясь, стать во всем — в своеобразии человеческого ритма, в интонационном строе, в личной стилистике — и автором стихов и их героем.

Художественное чтение помогает Закариадзе совершенствовать мастерство, и как театрального артиста и, по существу, как режиссера, поскольку все, что он делает на концертной эстраде — от выбора произведений, их трактовки и сценической композиции до постановки «номера», — он делает самостоятельно. Но, главное, чтение развивает еще неосознанную самим артистом склонность к психологическому углублению, к тончайшей нюансировке не только слова, но и стоящих за ним мысли и чувства, прививает вкус к деталям и органическому их сплаву, вырабатывает простоту в ее возвышенном выражении, идущем от поэтического склада произведений.

Все это заложено в творческой натуре Закариадзе и укреплено марджановской школой, однако еще лежит в подспудье, если говорить о театральных работах. На сцене, как мы видели, Закариадзе тяготеет к внешне броской, эффектной театрализации. В поисках характерности, начатой с роли Андреа, есть уже «отказ» от себя (вспомним, как он «согнул» своего Батрака), намечается стремление к объективной лепке образа, однако еще не столько изнутри, сколько с внешней стороны. Это лучше, поскольку он играет уже не себя, а другого человека, но еще увиденного со стороны; внутренний мир героя пока мало доступен молодому актеру. Он «заразителен», и это «от бога», но ему еще надо стать выразительным, а это уже от работы, от опыта, от осознания искусства, его целей, его сущности, его мастерства.

И поразителен на первый взгляд тот факт, что в кинематографе, искусстве, жестоко изобличающем «играющего» актера, его расчет на внешний эффект, на позу, Закариадзе с первой же роли органично входит в образ, живет в поле зрения камеры просто и естественно, совсем негоропливо, без боязни остаться наедине с объективом, что-то недоиграть, чего-то не оттенить. Видимо, талант, тронутый резцом замечательного мастера, отшлифованный на концертной эстраде, пройдя через трудные жизненные испытания, обогащенный пристальным изучением народной жизни, и, конечно, «киногеничность», как природная пригодность к экрану, создают этот «скачок» в эволюционном пути Серго Закариадзе. Оглядываясь назад, на короткий путь, предшествующий первой роли в кино, отчетливо видишь, что внешнее и броское было не пристрастием актера, а плодом его неопытности, неумелости. Он тяготел к углубленности, к неординарности, но отсутствие мастерства мешало таким путем создать выразительный образ. Тогда-то и приходило внешне эффектное, в лучшем случае, внешне характерное.

С кинематографом он познакомился еще в бытность актером Кутаисского театра. Котэ Марджанишвили снимал на пленку одну из новелл «Тринадцати трубок» Ильи Эренбурга, а именно «Трубку коммунара», и занял Закариадзе в крохотной роли адъютанта. Фильм оказался насквозь театральным как по общей стилистике, так и по актерской игре «на камеру», а адъютант появляется в нем на такое мгновение, что ничего сказать о «дебюте» Закариадзе в кино не мог ни он сам, ни его зритель.

Однако зерно брошено, и в общем на благодатную почву. И когда в 1933 году кинорежиссер Сико Долидзе, готовясь к съемкам фильма «Последние крестоносцы», приглашает Серго Закариадзе, тот охотно принимает предложение. Он должен играть злодея Датвию. Как всегда, готовится тщательно к роли, и вдруг режиссер предлагает ему главную роль — молодого героя, хевсура Торгвая. Закариадзе смущен, он не видит себя в героической роли. Да, у него мужественная фигура, но, как ему кажется (и это предмет страданий), худое, с большим носом, некрасивое лицо. А играть он должен в паре с обольстительной актрисой, звездой грузинского экрана, поразительной красавицей Нато Вачнадзе, изображающей возлюбленную Торгвая Цицаю! Долидзе настаивает, и тогда для «пробы» Серго надевает не эффектный театральный костюм, так понравившийся первоначально намеченному исполнителю, а подлинную скромную одежду бедного тракториста-хевсура. Это была заявка актера-реалиста на серьезную трактовку современного героя, как человека внешне простого, чья сила, незаурядность глубоко затаены и выявляются во взаимоотношениях со средой, в жизненных конфликтах. Заявка была принята.

Пройдут годы, и уже знаменитый Серго Закариадзе скажет не без горечи: «Для того, чтобы сыграть в театре Отелло, театральный актер должен пять лет держать канделябры, выступать с репликой «Кушать подано» и, наконец, только через десять лет он может, немея от восторга и робости, подойти к большой роли. А в кино тот же эффект может быть достигнут с помощью режиссера и оператора с человеком, который впервые стоит перед камерой».

Бывает и так. Но не с Закариадзе. Конечно, и Сико Долидзе и оператор Александр Дигмелов, притом что и они тоже только начинали в кинематографе, помогли дебютанту всеми доступными средствами — от разработки роли до композиции кадра.

Торгвай — юноша. Он некрасив, но привлекателен, недаром его любит красавица Цица, ему симпатизируют горцы за добрый нрав, за скромность и за трудолюбие. Он улыбчив, но может быть суровым, добрый, он становится яростным от несправедливой обиды. Детская наивность сменяется у него мудрой иронией. И все это дышит благородством, чистотой натуры, человеческим достоинством. Это черты

характера. Прелюдия к нему — начало фильма, сплетенное из лирики и эпоса.

Хевсуретия. Прозрачен водоем, чуточку подернутый рябью, как и сам горный воздух, радужно мерцающий в солнечной дали. Звучит песня, по-грузински напевная, лирическая и задорная одновременно. Мощно свергается водопад с величественных гор, пытаясь заглушить девичью песню, а она звенит и звенит. Поет красавица Цицая. К ней, раскинувшейся на траве в солнечной истоме, приближается Торгвай. Он любит свою нареченную, наклоняется, чтобы поцеловать ее. Вдруг откуда-то с гор раздается крик, там что-то стряслось. Торгвай видит в бинокль, что сверху идет большая толпа, возглавляемая стариком Мчедлом, у которого батрачит Торгвай. Несут что-то завернутое в материю, молча опускают на землю. Как выясняется, это сепаратор, подарок чеченцев исконно враждебным грузинам в знак примирения и дружбы.

И сейчас этот фильм смотрится с интересом, хотя время с холодной очевидностью подчеркнуло в нем наивную смесь схематизма и сентиментальности, картинности и этнографизма, свойственные иным фильмам грузинской кинематографии. Тип горца, чистого в помыслах, но противоречивого в поступках, интуитивно тянущегося к новому, но связанного предрассудками, коренящимися в патриархальном невежестве, которое воинственно отстаивают классово враждебные элементы, — этот тип разрабатывается в искусстве и литературе 30-х годов. И он исторически оправдан, он «подсказан» самой действительностью, хотя и схематизирован неглубоким, нередко поверхностным изображением, формирующимся штампами.

Такова, например, «вещная символика». В сюжете «Последних крестоносцев» важную роль играет сепаратор. Он — олицетворение нового, прогрессивного, колхозного строя, пядь за пядью отвоевающего горные селения. Он и символ дружбы, знаменующий новые, социалистические отношения искони враждовавших народов. И «оселок» социального расслоения внутри небольшой народности — на отношении к сепаратору выявляются консерваторы и люди нового толка. На ней, машине-символе, и проявляется диалектика души героя, противоречивость чувств, нравственная борьба внутри человека. Торгвай полон любопытства и уважения к невиданной машине, но он рубит ее клинком, когда узнает о смерти брата, якобы убитого чеченцами. Однако именно он, Торгвай, первым среди односельчан использует сепаратор для выработки высокосортного масла.

Если оголить схему «сепаратора», то она покажется весьма наивной, как, впрочем, ряд других моментов фильма, например поступок брата Торгвая, комсомольца Мгелия, который, бросив свое оружие, отправляется к чеченцам, играя на свирели «Интернационал». Но то самое время, которое создало в искусстве подобные символы,

само и наполнило их животрепещущей содержательностью. Это была условность, которая в каждую эпоху по-разному, но естественно устанавливается в связях искусства со зрителем как выражение их общей идеи и общего настроения. Именно это и позволило авторам фильма опозитизировать «вещные символы».

Опозитизирование жизни — суть игры Серго Закариадзе. Если в других персонажах фильма прорисовывается одна черта типа-характера, то Торгвай, олицетворяющий народ в движении к будущему, по-народному многообразен, но и внутренне противоречив. Закариадзе находит доминанту — основную черту в характере своего героя, которая определяет, объединяет и направляет к цели все другие. Его Торгвай полон любопытства к жизни. Это не нарочитое, праздное или корыстное приглядывание за жизнью других, а естественное открытие мира, наивно-мудрое стремление познать окружающее, осознать себя и «вписаться» в картину жизни. Ему все интересно, все вновь — и вода, и трава, и солнце, и женщина, которую он любит, как и сама любовь, познанная впервые. Его потрясает не только смерть брата и коварство кулака Мчедела, убившего Мгелию, чтобы разжечь вражду к чеченцам, но и собственная ярость, пламенем охватывающая его беззлобную натуру, когда он сталкивается с подлостью.

В этом смысле он — Адам, который вкушает от древа добра и зла, чтобы открыть мир для себя, открыть мир в себе. Или былинное дитя-богатырь, который, играючи, взвешивает мир на ладони, наивно удивляясь и тому, что тот тяжел, и тому, что для него он легок...

Поразителен эпизод с зеркалом. В лавке сельпо продается «играющее» зеркало. Обыкновенное, небольшое, прямоугольное, какое стоит обычно на комод в чистой горнице сакли. Но стоит сделать несколько поворотов ключом в задней стенке зеркала, чтобы зазвучала мелодия. Лавка полна крестьян, приехавших сдавать масло государству. Всех привлекает зеркало, кругом ахают, охают, восклицают. Но это, так сказать, потребительское, «личное» любопытство. Торгвай не спеша подходит к прилавку, неторопливо берет зеркало в руки и начинает сам «звучать» таким непоказным любопытством, будто вслушивается не в то, что играет зеркало, и даже не в то, что зеркало играет, он слушает свою «музыку», вслушивается в то, что зазвучало в нем самом как отклик на новое, невиданное явление жизни. Послушав, помолчав, он бережно ставит зеркало на прилавок и улыбается чему-то известному ему одному, что не могут знать окружающие, которые с иронией поглядывают на бедняка, приценивающегося к дорогой вещи. Он купит зеркало. Сдаст масло, хорошее масло... Все хочочут: «Хорошее масло? У кого? У Торгвая? Нашелся мастер!..» А он исподлобья, с доброй усмешкой поглядывает на то, как пробуют его масло, как одни удивляются, другие негодуют, а третьи рады за него. И, получив деньги, покупает зеркало.

Ох, как он горд, но и как прост, по-благородному прост, как человек, владеющий драгоценностью по естественному праву, исключаящему кичливость, хвастовство, зазнайство! А как добро и нежно глядит на Цицаю из-под рукава, которым медленно протирает блестящую поверхность, на Цицаю, вчера рассорившуюся с ним за то, что он — трус! — не убил никого из чеченцев в отместку за брата... А как дает слушать зеркало всем, всем, и даже хмурому Мчеделу, с тонкой иронией роняя слова о том, что масло хорошо потому, что сработано им, Торгваем, на сепараторе, подаренном чеченцами.

«Последние крестonosцы» не просто начало закариадзевского кинематографа. Это и перелом в раннем творчестве артиста, переход от малой к большой роли, от внешней и эффектной характерности к социально-психологическим «исследованиям».

Здесь обнаруживаются те особенности, которые в дальнейшем станут основой мастерства Закариадзе: его способность быть небанальным даже в банальных ситуациях, умение извлекать драматизм без излишней драматизации, только художественной логикой мысли и чувства, сталкивающихся во внутренних противоречиях; использовать сюжетные перипетии через отражение и преломление в характере; брать национально характерное в его исторической и бытовой конкретности, но не как самоцель, а для более яркого раскрытия общечеловеческих черт, однако увиденных через социальное и классовое обобщение.

Если Торгвай типичный грузин, более того, истинный хевсур, и по ритму своему явный житель гор, то его гуманистическое мироощущение, раскрытое в конкретных поступках, есть проявление свойств общечеловеческих, но отнюдь не абстрагированных от социального качества, от классовой сущности. Здесь путь от характера к типу, к использованию психологической нюансировки для больших обобщений, ради отражения существенного в самой эпохе, которая проявляет себя в людях, в человеке.

Слустья два года Закариадзе с помощью Сико Долидзе создает образ Симонэ в фильме «Дарико». Здесь иная грань грузинской нации, другой психический склад, хотя общий социальный контур — движение человека к осознанию классовых целей — сближает Симонэ с Торгваем. Но Симонэ — гуриец, житель долины, которая благоволит к человеку, не требует от него суровой борьбы за существование, настороженного, резко контрастного ритма, предощущающего опасность — кровавую схватку со зверем, с кровником, с «инородцем». С первых кадров фильма Симонэ заявляет о себе стремительной, чуть пританцовывающей походкой, ликующим блеском озорного взгляда, песней, будто льющейся из груди без особых усилий, радостным восприятием всего живого на земле. Он любит солнце, воздух, воду, цветы, плоды, человека, свою Дарико.

Летом 1937 года Закариадзе возвратился в театр, уже носивший имя Котэ Марджанишвили. Первая роль, которую он получил по возвращении, была роль чиновника Зыкова в пьесе Шалвы Дадиани «Из искры...». Но в связи с тем, что один из актеров отказывался от предложенной ему роли Доментия, ее передал Закариадзе. Было в роли всего несколько реплик, но от репетиции к репетиции текст разрастался то за счет смежных ролей, то в связи с импровизациями самого Закариадзе, в ком постепенно пробуждался «актер-режиссер».

Это свойство, дорогое и одновременно мучительное как для самого актера, так и для постановщика и партнеров, становилось постепенно второй натурой Закариадзе. Как бы то ни было, на всем пути Закариадзе множество «пострадавших»: драматургов и сценаристов, режиссеров и актеров, измученных его взыскательностью и требовательностью, его стремлением «перепроверить» автора, помочь постановщику в разработке не только своей роли, но и непосредственно связанных с ней ролей партнеров, а также общего плана спектакля.

Именно эта «привычка, род недуга» вызывала недовольство, нередко неприязнь других участников работы над спектаклем. Не каждому хочется «подчиняться» требованиям, сколь бы они ни были правильными и полезными, если исходят эти требования от соседа, к тому же не облеченного правами руководителя. Особенно это чревато неприятностями, когда «актер-режиссер» входит в уже готовый спектакль, в котором ему надлежит, по написанным правилам, если и не подражать прежнему исполнителю, то уж, наверняка, не переделывать образ, что может затронуть всю «систему» постановки. А Закариадзе не раз переделывал, переиначивал, перекраивал, всегда, однако, идя от более богатого замысла, от художнической убежденности, что так будет лучше, всегда действуя в интересах спектакля, театра, искусства. Так, по крайней мере, казалось ему самому.

Доментий — что! Потом были более серьезные случаи. Доментий — проба пера. В конце концов, не самая главная, не самая важная роль, да и вся пьеса «Из искры...» скорее дань времени.

Многое в Доментии наращивал постановщик Журули. Это он передавал Закариадзе реплики других персонажей, в частности Элишуки, добивался у автора пьесы «уплотнения» Доментия. Видимо, режиссеру импонировала творческая жадность Закариадзе, его способность налету схватывать заданную мысль и на ходу наращивать роль. Внешность Доментия влекла к нему сначала постановщика, а затем и зрителя. Молодой, стройный, широкоплечий, с выразительным лицом, украшенным шапкой волос, разделенных пробором, спадающих ровными линиями завивки, в усах, чуть загнутых вверх, со взором горящим, проникающим в душу, — все это без вульгарности, галантерейности, будто самой природой щедро отпущенное крестьянскому парню вместе с добрым сердцем и открытым нравом.

Все поведение Доментия, при том что его поступки выглядели импульсивными, порой экзальтированными, будто взорванными неукротимым темпераментом, таило в себе нечто значительное, неординарное, стихийно талантливое. Не то, чтобы он «конспирировал» затаенное, предчувствие серьезных событий, революционных боев, но вся жизнь, жизнь человека, вышедшего из самых низов и поднятого освободительной волной на гребень эпохи, полнилась красотой и силой творчества в революции. Как сквозь фильтр проходит душа таких парней через рабоче-крестьянскую правду, очищаясь от всякой скверны. И они становятся коммунистами, солдатами, способными подчиняться командиру, вожаками, умеющими проявить инициативу.

Закариадзе нравилось играть Доментия: он жил этой ролью, он жил в ней. Сложней было с ролью Арчила в пьесе И. Вакели «Зависть». Здесь артист преодолевал внутреннее сопротивление, заставляя себя жить в роли.

Пьеса Вакели, поставленная в 1938 году, была построена довольно умозрительно, в ней рассказывалось о вредительстве в сфере науки. Закариадзе изображал директора научно-исследовательской лаборатории, сыгравшего активную роль в раскрытии заговора и разоблачении диверсантов, проникших в научную среду.

Естественно, что образ Арчила относился к героическим, и Закариадзе показывал его собранным, волевым, энергичным, импонирующим своей простотой и целеустремленностью. За плечами Арчила, как надумывал «биографии роли» артист, была работа в органах безопасности: иначе как бы он мог так искусно распутать сложную нить заговора и разоблачить ловко замаскировавшихся диверсантов?!

Одетый в защитного цвета китель, многозначительно неторопливый в речи и жесте, Арчил, несмотря на внешнюю демократичность, как бы держал «дистанцию» между собой и окружающими, казалось, он знал больше и видел дальше, чем другие. Щепотка иронии придавала остроту довольно однообразной роли, приближая ее к зрителю.

«Сжимаюсь» в роли Арчила, Закариадзе буквально «раскрывался» в спектакле «Свадьба в колхозе». Но не потому, что роль была интересной. Двадцать лет спустя в кратком очерке о Театре имени Марджанишвили будет сказано, что «силу и энергию молодого человека, его стремление к труду, стремление найти свое место в жизни замечательно отразил С. Закариадзе в роли Джибило». На самом деле замечательным здесь было то, что все эти качества молодого колхозника артист черпал не из роли, которая меньше других удалась автору, а из действительности, восполняя недописанное жизненным опытом и художественным талантом. А за Джибило, не в пример Арчилу, стояла правда жизни, знакомая актеру колхозная действительность. Этим и объясняется тот, казалось бы, странный факт, что слабая роль не только не ступевалась в красочном спек-

такле с его галереей отлично сыгранных персонажей, но и стала заметной даже для критического глаза.

В роли Джибило Закариадзе обнаружил свои комедийные способности, умение быть комичным не за счет внешних приспособлений, хотя он, как и всякий истинный мастер, оказался впоследствии не чуждым сценическим шуткам и даже «капустнической» импровизационности.

Джибило, как это часто бывает с «периферийными» ролями даже в ярких комедиях, фактически выключен из комедийной сферы явной дидактичностью, ослабляющей юмор. Нужно обладать незаурядной игрой ума, чтобы юмористически отнестись к такой роли и восполнить собственным юмором комедийную недостаточность роли.

Закариадзе ввел, «ввентил» Джибило в стихию комизма, и в этом ему помогли превосходные партнеры, игравшие в действительно комедийных ролях: Ж. Квинталиани, С. Такайшвили, Г. Костава, Ш. Джапаридзе. Гомерический хохот стоял в зале, когда Закариадзе встречался с отличным комиком (впрочем, и не менее вдохновенным драматическим актером) Георгием Шавгулидзе, исполнявшим роль Харитона, председателя отстающего колхоза. Играть с Шавгулидзе было легко и трудно. Он живо реагировал на каждое движение партнера, идеально общаясь в игре, даже не предусмотренной постановкой, — в этом сказывалась его склонность к импровизациям. Это доставляло наслаждение не только зрителю, но и партнеру. Однако именно импровизационность могла стать пыткой для того, кто вел с ним диалог: неожиданный фортель, острая отсебятина — не без желания поймать врасплох партнера — могли сбить любого, самого опытного артиста. Сколько было сцен, когда партнер не выдерживал и, повернувшись лицом к заднику, трясаясь в безудержном тихом смехе, «отходил» в затяжной паузе.

Закариадзе выдерживал. Даже тогда, когда на одном из утренников у Шавгулидзе отклеился ус, и он, ничтоже сумняшеся, стал поддувать его со щетки на щеку. Не растерявшись, Закариадзе с юношеской услужливостью, свойственной Джибило, начал помогать своему предколхоза в этой непредусмотренной, но трудной — как он это обыграл! — и очень нужной работе.

Это было «школой», тренажем для того парадоксального, не улыбочивого комизма, который самой своей серьезностью и убежденностью производит сильное впечатление. Так впоследствии Закариадзе играл Рипафратту, а затем и Бах-Баха в «Чинчраке».

Между тем наступал очень ответственный момент в творческой биографии Закариадзе: его вводили в спектакль «Уриэль Акоста» — один из постановочных шедевров Марджанишвили.

ГЛАВА V

Новый этап. — «Уриэль Акоста» — опыт трагедийного, философского театра. — Современник-коммунист Шалва в «Повести о них». — Перевоплощение в образ иной национальности. Лефевр в «Мадам Сан-Жен».

Сложность вхождения в годами играемый спектакль состояла для Закариадзе не просто в том, что ему приходилось безоговорочно подчиняться общей концепции постановки и уже трактованной главной роли. Конечно, в обычной работе над спектаклем артист может как-то отстаивать свою точку зрения. Но здесь возникало еще одно препятствие. Перед ним стоял, заслоняя все прочее, Ушанги Чхеидзе, которого он боготворил как человека, как актера и как непревзойденного Уриэля. А Ушанги принадлежал к тем необыкновенным личностям, которые вызывают непреодолимое желание подражать даже тому, с чем не согласен твой разум. Играя Рувима в спектакле с Ушанги, Закариадзе не в силах был уйти из-под обаяния его Акосты, искренне верил, что только таким и никаким другим не может быть герой драмы Гуцкова. Но в часы раздумий над пьесой, над ролью, о которой мечтал втайне, и не один год, Закариадзе все больше сомневался, что это единственно возможная трактовка, хотя и гнал прочь эти еретические сомнения. А они приходили вновь и вновь...

Вспоминался такой случай. Марджанишвили вдохновенно лепил вторую картину — приход Уриэля в дом Манассе, его диалог с Юдифью. Сцена шла на музыке, мало того, она вся была пронизана музыкальностью — в жесте, интонации, пластике мизансцен. Когда Юдифь подходила к Уриэлю, тот нежно привлекал ее к себе и, как только она садилась, грациозно опускался у ее ног. Это было необычайно красиво. Вся труппа, как обычно присутствовавшая на репетиции, восторженно следила за Марджанишвили и, не в силах сдержаться, устроила овацию Ушанги Чхеидзе — Уриэлю и Верико Анджапаридзе, игравшей Юдифь. И после репетиции, когда все шли в столовую, расположенную рядом с театром, только и разговоров было, что об этой картине, о прекрасной филигранной мизансцене. Лишь один актер оставался спокойным и, по всей видимости, не разделял общих восторгов. Но это был, шутка сказать, Александр Имедашвили! Уязвленный Ушанги спросил у него:

— Неужто не нравится?

Имедашвили пожал плечами:

— Что поделаешь — не нравится...

Все всполошились, раздались возгласы недоумения: «Как? Почему?»

— Не знаю, — ответил Имедашвили, — но, играя Уриэля, я не мог бы улечься у ног женщины. Понимаю, он ее любит, но лечь, когда

он выстоял на диспуте с раввинами, о чем уже знает Юдифь и что ее приводит в смятение! Вообще Уриэль — не любовник, а падает он один лишь раз, на отречение в синагоге, и то тут же поднимается.

Никто не спорил с Имедашвили, но высказал он свою мысль в среде глухих. И лишь десять лет спустя сам Ушанги Чхеидзе, вспоминая слова Имедашвили, говорил Закариадзе:

— Он был прав...

Постановка Марджанишвили была и остается классической. Не раз ее возобновляли и всегда с неизменным успехом. В дни юбилеев прекрасной и неувядаемой Верико Анджапаридзе идут отрывки из марджановского «Уриэля Акосты». Ревнитель синтетического театра, Марджанишвили создал в этом спектакле один из высочайших образцов гармонического слияния слова, жеста, музыки, живописи, подчинив все элементы поразительной композиции главному — актеру в образе. Это был один из тех редких шедевров сцены, в котором актер, подобно детонатору, взрывает, приводит в непрерывное действие все богатство театра.

К «Уриэлю Акосте» в полной мере может быть отнесена характеристика, определяющая особенности постановок замечательного мастера, которую дает Ушанги Чхеидзе в очерке «Котэ Марджанишвили — режиссер и руководитель театра»: «Обостренное чувство внутреннего ритма, приподнятость тона, пламенный темперамент, если можно так выразиться, эмоциональная наполненность, праздничность, красочность, театральный оптимизм, тщательная разработка мизансцен; скульптурный характер групп, согласованность слова, жеста, движения; широта жеста, чередование светотеней, использование живописи, музыки и света, как элементов, органически входящих в спектакль; заострение комического элемента в трагедии, легкость в комедии, простота, максимальная разгрузка сцены, избыток музыки, смелость и лаконичность штрихов, густота красок воспроизведения, игнорирование мелочей. В спектаклях Марджанишвили было много романтики, поэтичности»¹.

Многие сцены «Уриэля Акосты» стали хрестоматийными, вошли в практику театра как «учебное пособие» для последующих поколений мастеров сцены. Это и сцена проклятия, и картина отречения, и толпа у синагоги, и многое другое.

Один из замечательных исполнителей роли Уриэля трагик Ваграм Папазян считал камнем преткновения для многих актеров сцену встречи с матерью, когда терзаемый сомнениями, духовно израненный Уриэль в отчаянье кричит:

Да что же вы молчите? Говорите!
Не вынесу я пытки...

¹ Ушанги Чхеидзе, Воспоминания, стр. 79.

Закариадзе видел сам и слышал от Ушанги Чхеидзе, как бесконечно трудно играть, особенно завершать эту сцену. Нужно было в короткие минуты сценического времени, переходя от убежденности к сомнениям, от колебаний к отчаянию, раскрыть всю полноту переживаний Уриэля, воспроизвести духовную катастрофу своего героя, втайне надеявшегося на то, что самые близкие ему люди не потребуют его отречения. Но, рожденная на репетиции, в порыве общего вдохновения режиссера и актрисы, концовка этой сцены, когда Юдифь силой могучего переживания буквально внушала зрителю, что творится с Уриэлем, бегущим в синагогу для отречения, волшебным образом завершала всю картину.

Стоя на возвышении, Юдифь дотягивалась до окна, выходящего на улицу, куда убежал Уриэль, и в трагическом вдохновении, рассказывая обо всем, что видит, как бы «доигрывала» за актера то, чего не было в тексте его роли, соединяя в зрительском восприятии события, произошедшие на сцене и за ее пределами.

Закариадзе восторгался работой Марджанишвили, игрой Верико Анджaparидзе и Ушанги Чхеидзе. Но он не мог отделаться от мысли, что протест против дремучего национализма и религиозного фанатизма служит в спектакле не столько социальной, сколько лирической теме, песне песней лучезарной и самотверженной любви.

Это отмечала московская критика во время вторых гастролей театра имени К. Марджанишвили в 1939 году: «Марджанов трактует «Уриэля Акости» не как пьесу о победе разума, а как пьесу о трагической любви»¹. При всей категоричности этого отзыва, в нем была доля истины. Трагедия мысли, проходящая через всю пьесу Гуцкова, ее сложная социально-философская структура, с которой лирическая тема только контрапунктирует, хотя и не отодвигалась в тень, но все же становилась «вторичной». Недаром перестройка текста, купюры касались философских кусков, которые могли «стать на пути» у темы любви.

Это всемерно затрудняло работу Закариадзе над ролью Акости. Не то, чтобы он обогнал своего учителя Марджанишвили, как мастера сцены, или видел зорче, чем его опекун и друг Ушанги Чхеидзе. Но он, Закариадзе, принадлежал уже к следующему поколению артистов, которое переходило от интуитивного восприятия революционных идей и стихийного их выражения к осознанному, более глубокому проникновению в существо революционной философии.

Вторая половина 30-х годов в советском театре ознаменовалась все увеличивающейся тягой к философскому осмыслению драматургии и ее образов, что, в частности, объясняет обостренное внимание к

¹ «Вечерняя Москва», 1939, 27 августа.

Шекспиру, и в свою очередь — более полное и глубокое понимание его трагедий.

Хотя порой это и приводило (как правило, у людей среднего дарования) к игре «философии», к догматизму мышления, сама тенденция принесла несомненную пользу театру и выразилась в ряде сценических шедевров.

И у Закариадзе укреплялось стремление к глубинной трактовке роли по существу, по идее, заложенной в ней драматургом. За те долгие пять лет, которые артист провел вдали от театра, он многое пережил и передумал. Общение с поэзией, сложные принципы моноспектакля, каким является всякое серьезное выступление чтеца на концертной эстраде, опыт кинематографа, ставившего перед ним крупные социально-нравственные задачи, — все это вело его в глубь искусства, вырабатывало склонность к обобщению во взглядах на жизнь и творчество. Как и всякий новообращенный, он готов был отречься от прежней веры — не только от стремления к внешним эффектам, но, может быть, и вообще от театральности. Ему начинало казаться, что главное в искусстве не эмоция, а интеллект, не вдохновение, а логика. Доступное разуму ставилось выше закона чувств. Слава природе, щедро одарившей Закариадзе, что она, допуская ранние затраты эмоции и более поздние просчеты рассудка, своевременно соединила в нем эмоциональное и рациональное в ту драгоценную редкоземельную руду, которая переплавляется в вдохновенном в истинно художественное литье.

Как бы то ни было, Уриэля-любownika он не принимал, петь песню любви громче гимна мысли ему не хотелось. В этом он опирался на самого Уриэля:

Я люблю.
Люблю Юдифь, но на себя с презреньем
Смотреть бы стал, когда б, как мягкий воск,
Растаял я, когда б я превратился
В нелепого аркадца-пастушка,
Вдыхателя...

Еще до того, как Закариадзе впервые увидел пьесу на сцене, Уриэль представлялся ему Христом, распятым на кресте веры. Входя в спектакль, он пытался, как ему казалось, спасти философа и в то же время, чтобы его Уриэль не стал «любownikом» по ходу сюжета, он все внимание, весь пафос замысла и силу чувства обращал на мысль своего героя, на ее мучительные противоречия, взлеты и падения, вынужденное смирение и огненные вспышки бунта.

Зерном роли стало для него чудовищное противоречие между исторически необходимым протестом против догматов веры, против религиозной несвободы мысли и чувства и продиктованным личной необходимостью противоестественным смирением.

Да, Уриэль, предавший было любовь к человечеству ради любви к человеку — к матери, к возлюбленной, — нашел в себе силы, подобно Галилею, в последний момент воскликнуть: «А все-таки она вертится!» И как Самсон пред смертью с отчаянным усилием разорвал позорные оковы, своей рукой разрушил колонны лжи. Но он отлично понимал, и в этом состояла необратимость, безысходность трагедии его личности, что глашатаем истины ему уже не быть.

Какой мучительно невыносимой, терзающей скорбью полнились его слова в последней встрече с любимой:

Ах, Юдифь!
Поймешь ли ты, что значит ненавидеть
И презирать себя же самого!
Мучение проклятое!

В этот крик души Закариадзе вкладывал не только сожаление Уриэля о содеянном, раскаяние в отступничестве, но и горячую тоску по не свершенному, не осуществленной миссии. И хотя в его могучем монологе отречения от «отречения», в том вызове, который он бросал фарисеям и филистерам после вынужденного смирения, слышалось торжество истины, а человеческая личность являла себя в полноте самоосуществления, подлинный ее трагизм возникал в тот момент, когда с мучительной определенностью выяснялась невозможность осуществления борьбы за истину.

Напрасно призывала Юдифь:

Избавься
От этого мучения! Ступай
В открытый мир с энергией веры
И истину свою, борец-герой,
Провозглашай повсюду!

Как дуб, в который ударила молния и который сотрясают порывы бури, стоял его Уриэль. Мучаясь и стеноя, он восклицал:

Поздно, поздно!
Кого теперь я в ней уверю?.. Нет!
Кто с первых дней сошел с прямой дороги,
Тот пусть потом из камня хлеб творит —
Ему никто не станет верить.

Каждый большой художник сцены, какова бы ни была степень перевоплощения его в образ, в конечном счете играет себя, выражает свою личность, направленность к идеалу, общественный темперамент. Для Закариадзе, человека страстно верящего в нравственную силу искусства, в его проповеднический характер, особенно значительной была в этом контексте завершающая мысль Уриэля:

Силу
Святого убежденья навсегда
Теряет тот, кто раз от убежденья
Отрекся...

В течение действия ему важно было раскрыть не только, как борлся Уриэль, но главным образом, против чего и во имя чего он вел борьбу.

Трагедия К. Гуцкова пережила свою эпоху и дала пищу замечательным актерам многих поколений, потому что идеи ее времени, вдохновлявшие автора и его соратников по «Молодой Германии», при всей их либеральной ограниченности, шли в фарватере вечно живого духа свободомыслия, которое смело противостоит всему косному и отживающему во имя раскрепощения человеческой личности.

Сам Гуцков, как и прочие младогерманцы, впоследствии эволюционировал вправо, что побудило Ф. Энгельса, одно время тесно связанного с этой группой, резко порвать с ними. Но ведь недаром более всего к Гуцкову относился указ Союзного сейма, запрещавшего не только настоящие, но и будущие сочинения «Молодой Германии», «в беллетристической форме, доступной всем классам читателей, нападающей самым дерзким образом на христианскую религию, подрывающей существующие социальные отношения, разрушающей всякий порядок и нравственность».

Трагедия Гуцкова показывала борьбу за самостоятельность мыслящей личности, против авторитарного мирозозерцания, а объективно — и против соответствовавшего ему общественного устройства, борьбу, которая становится трагедией личности из-за того, что не созрела историческая возможность осуществления ее идеалов свободы. Потому-то Уриэлю противостоят не только фанатики-фарисеи, но и «свободомыслящие» в рамках своего общества — мудрец Сильва и эстет Манассе, прикрывающиеся «гласом народа», якобы жаждущего «покоя», и даже Юдифь, которая не в силах сбросить «оковы малодушья».

Закариадзе искал и искусно менял окраску отношения к этим, разным по форме, но единым по существу, проявлениям охранительных тенденций. Его Уриэль, полный преданной и сострадательной любви к матери, нежного и страстного чувства к Юдифи, был внимательно почтителен к мудрому Сильве, сурово саркастичен в отношении закосневшего в своем «пифагореизме» Акибы. Он снисходил к заблуждениям Манассе, ценя его свободомыслие в рамках догмата, но более потому, что тот был отцом Юдифи. Но какое гневное презрение возникало в его взоре, когда он сталкивался с дважды подлым Иохай, какое пламя бушевало в нем, выплавляя в металл убежденность монологов и реплик при встречах с мракобесом Сантосом, с фарисеями, способными возвести на костер любого инакомыслящего, сжечь на нем самую человеческую мысль!

Особенно сильно эта ненависть проявлялась у Закариадзе в спектакле, возобновленном после Отечественной войны (1952 год), когда советский театр с особой значительностью вносил антифашистский

протест в любые пьесы и роли, связанные с борьбой против мракобесия, косности, человеконенавистничества.

Мизансцены в спектакле, естественно, оставались прежними. Закариадзе сумел лишь отказаться от напевной стилистики речи, которая смягчала общественно-философский бунт и вносила ненужный элемент жертвенности даже в игру таких корифеев, как Остужев. В этом Закариадзе был ближе к Уриэлю Ваграма Папазяна с его мужественной внешностью, скупой выразительностью и благородным металлом речи.

Закариадзе было трудно играть Уриэля. Он входил, если так можно выразиться, в плотные слои атмосферы, где недолго было и сгореть. Он и сам боялся идти на соревнование, тем более на соперничество с Чхеидзе.

В самом театре нарастало сопротивление по отношению к Закариадзе, как «ревизующему» замысел Марджанишвили, а главное, чего греха таить, требующему дополнительной работы над устоявшимся спектаклем. Говорили: «Умничает!»

Ох, уж это «умничает» ... Наряду с другим, трижды повторяемым подряд словечком: «Потеет, потеет, потеет» — оно преследует Закариадзе всю жизнь, и хотя всякий раз отпадает, как комок засохшей грязи, все же оставляет маленькую заметину на душе художника. Хорошо, что душа эта так велика, что всю ее не исцарапаешь. Однако все это не так легко, не так просто, как выглядит в лучах славы, довольно поздно пришедшей к Закариадзе.

И рецензенты не избегали подобного намека, что придавало их высказываниям оттенок той же обидной снисходительности. «С. Закариадзе, — говорилось в одной из рецензий, — способный, разносторонний актер, которого отличают искренность, непосредственность игры. Уриэль Акоста — первая крупная трагическая роль в его репертуаре. Дать законченный, притом оригинальный образ Уриэля Акосты — мыслителя, борца и нежно любящего друга, имея перед собой опыт таких крупных актеров, как Ладо Месхишвили и Ушанги Чхеидзе, задача весьма трудная. К чести Закариадзе нужно сказать, что в основном он удачно справился с задачей, доказав, что дальнейшей работой над образом Уриэля он может достичь многого. Хорошо звучат у него отдельные места роли, но это пока только удачные наброски, требующие дальнейшей разработки и увязки с общей сценической тканью образа».

Конечно, нельзя сказать, что Уриэль полностью удался артисту. И до Закариадзе мало кому удавалось полностью осуществить эту роль на сцене. По авторитетному свидетельству Ваграма Папазяна, «в Европе многие восхищались этой ролью, но боялись ее как огня. И действительно, нередко результаты оставляли желать лучшего. Знаменитый Руджиери, выступая в 1900 году в Болонье, провалился;

соперник Сальвини, блистательный Маджи, был освистан в 70-х годах в Неаполе, когда вздумал взойти на сцену Сан-Карло в этой роли; а Новелли, когда мы спрашивали, почему в его репертуаре нет «Уриэля Акосты», отвечал: «Боюсь я этого еврея»¹.

Лучше играли немец Барнай, австриец Кайнци и, конечно же, русские трагики — Дальский, Иванов-Козельский, Роберт Адельгейм. Главным препятствием к овладению Уриэлем была антиномия между философом и влюбленным, неспособность большинства исполнителей увязать оба начала. Юрьев, оставаясь философом, впадал в дидактичность, а Остужев «нашел в Уриэле любящее сердце, отодвинув в тень мыслителя».

К. С. Станиславский, блистательно справившийся с «народными сценами» как постановщик, в исполнении роли Уриэля побеждал любовника философом. «Все те места роли, которые требовали убеждения, твердости, мужественности, — впоследствии писал он, — находили во мне духовный материал для своего выявления»². Любовные сцены вообще в то время не удавались ему из постоянного предубеждения, что они несовместимы с его крепким телосложением и мужественной внешностью, но главным образом из-за неправильной оценки существа самой лирики. Признаваясь в этом, великий артист делает замечание, имеющее особое значение для театра, далеко выходящее за рамки конкретного случая с «Уриэлем Акостой». Он пишет:

«Я не сознавал еще тогда, что есть мужественный лиризм, мужественная нежность и мечтательность, мужественная любовь и что сентиментализм — лишь плохой суррогат чувства. Я еще не понимал, что самый тенористый тенор, самая нежнейшая инженер-лирик должны прежде всего заботиться о том, чтоб их любовное чувство было крепко, мужественно. Чем нежнее и лиричнее любовь, тем яснее, крепче должна быть душевная краска, эту любовь характеризующая. Рыхлая сентиментальность не только у молодого мужчины, но и у юной здоровой девушки не соответствует ее молодой природе и создает диссонанс»³.

Станиславский радовался тому, что в пьесе не много любовных сцен, а волевые ее места, в которых сказывалось стойкое убеждение философа, ему удавались.

Избегая аналогии, следует сказать, во-первых, что Закариадзе приходилось печалиться о другом, — о купюрах некоторых волевых мест, во-вторых, что природа сполна наградила его мужественным лиризмом, он далек от сентиментальности как во внешности, так и в

¹ Ваграм Папазян, Жизнь артиста, стр. 237—238.

² К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 1, М., «Искусство», 1954, стр. 132.

³ Там же, стр. 133.

характере. К счастью, уже появились книги Станиславского, он их знал, исповедовал учение великого режиссера. Кроме того, советский театр далеко ушел по пути «мужественной простоты», которую утверждал Вл. И. Немирович-Данченко.

Роль Уриэля Акости не главная в репертуаре Закариадзе, но значение ее для артиста огромно. В ней он не только испытал свои силы в масштабных коллизиях человеческого духа, что само по себе трудно переоценить. Роль Уриэля помогла ему проверить те мысли и убеждения, что формировались в уме и сердце, но не были подкреплены практикой. Отсюда протянулась нить к гигантам духа — Эдипу и Лиру, к Прорицателю из «Бахтриони», к гениальному творцу, недооцененному современниками, художнику Пиросманишвили, к героям-патриотам Саакадзе, Бесики, Бахуте и дальше — к Махарашиви, отцу солдата.

Пришло время «выходить в люди», выдвигаться на огневые рубежи сцены, вписать собственное слово в театральное искусство. Уриэль был одним из «университетов» Закариадзе: он учился не только искусству, но и труду, терпению, выдержке. Актер чувствовал тщету своих усилий, но и это помогало, воспитывало: ему было трудно, как и его герою. Конечно, в разных, несравнимых степенях. Однако, как невыносимы муки художника, когда различные причины, пусть даже объективные, не позволяют ему сделать то, что задумано, воплотить так, как замыслено, вынести заветное, дорогое на сцену, к зрителю. А Уриэль ему был дорог, очень дорог! И он его выстрадал... Во всяком случае, выстрадал то, что стало продолжением Уриэля, то, что помогло взойти на более высокую ступень искусства.

Сколько раз потом он мысленно обращался не только к драматургам, режиссерам, партнерам (в тех случаях, конечно, когда наступало несогласие с ними), но и к себе самому:

От меня
Вы подвига ужаснейшего ждете!..
Чтоб разум мой принес я в жертву сердцу,
Святое убеждение — любви?..

Такой протест возникал в нем и на сцене и вне ее, не только, когда ум был с сердцем не в ладу, но и в тех случаях, когда требовался компромисс, а актер на него не шел, предпочитая в жизни, как и на сцене, идти до конца в своей вере, в убежденности. Порой другим было с ним не менее трудно, чем ему самому. Громадная требовательность к искусству, к себе в искусстве не легка для окружающих, и ее можно «оправдать» лишь собственными муками творчества. А они никогда не оставляли Закариадзе, особенно там, где дело касалось кинематографа. Здесь труднее «перебороть» сценариста и режиссера, здесь ничто не «дотянешь», не переиграешь, не остановишь монтажных ножниц, которые нередко отрезают вместе с пленкой и кусочек роли и

кусочек сердца. Тем безжалостнее относился он к сцене, вымещая на ней обиды на кинематограф, вновь и вновь обращаясь к сделанной роли, переписывая, если не на белом, то частями, или же оставляя ее, если нельзя успокоить себя и поправить дело «мелким ремонтом».

А обижаться на кинематограф ему приходилось не раз. Он снимался редко. Впрочем, кого из артистов кинематограф снимает часто, не отдавая себе отчета в том, что больше всего страдает из-за этого экран и зритель? Актер, если его сфера театр или эстрада, не остановится в своем творчестве, даже когда его перестанут снимать. Но сколько потеряло кино из-за превратного представления, что даже замечательный актер может «приесться» зрителю! Когда же Закариадзе приглашали сниматься, то нередко предлагали роли неинтересные, не без тайной надежды, что он силой своего таланта создаст из ничего нечто. Особенно это участилось, конечно, когда к нему пришла слава. Но и в первые годы, после успеха в роли Торговая, а затем и в Симоне из «Дарико», его не оставляют без внимания. Однако, возвратясь в театр, он уже не может располагать собой, как прежде. Театр ревнив, да и захватывает он актера целиком, а Закариадзе не занимает еще такого положения, какое позволяет ставить, а не принимать условия.

Творческий рост актера драмы, как правило, зависит не только от него самого. Конечно, самоусовершенствование доступно мастеру любого рода художественного творчества. Но как бы актер драмы ни стремился делать эскизы (заготовки) к будущим образам, он должен, не в пример живописцу, иметь прежде законченное полотно (пьесу), а уж потом заниматься этюдами.

Не будем проводить других аналогий, это заняло бы слишком много места. Прежде всего развитие драматического актера связано с репертуаром. Но и эта зависимость далеко не однозначна. Театр годами может не играть те классические произведения, которые как воздух необходимы данному актеру. Современные роли не всегда совершенны. Но даже при наличии подходящего репертуара теперь, когда ампула ушла в область истории, до разреза необходимая роль может и не достаться артисту из-за того, что режиссер «не видит» его в ней. Так «не увидели» Закариадзе в роли Арбенина. И хотя он все же получил эту роль, немалая травма была нанесена ему той «битвой», которая разгорелась в связи с выбором исполнителя.

Сказывается на творчестве актера и длительная пауза между ролями и навязанная роль, не совпадающая с его желаниями, устремлениями, возможностями. В таких условиях нетрудно оскудеть таланту; актер может, как говорят, «не состояться».

Закариадзе также угрожала опасность остаться невыявленным. Пять лет он был оторван от театра. Но и возвратясь на сцену, играл очень мало, редко — хорошие роли. Творческим усилием он довел

маленькую роль Доментия до весьма заметного эпизода. Затем в «Зависти» И. Вакели, где блистала Верико Анджапаридзе в роли комсомолки Айше, ему досталась довольно «инертная» роль Арчила. Ее очень трудно было оживить, как и последовавшую за ней роль Джибило в «Свадьбе колхозника», которая хорошо принималась зрителем, но не доставляла радости самому исполнителю.

После мучительной и сладостной работы над Уриэлем, оставшейся, при всей значительности для биографии Закариадзе, «вводом» со всеми вытекающими отсюда последствиями, артист получает роль современника — коммуниста Шалвы в пьесе В. Габескирия «Повесть о них».

Сыграл он эту роль очень хорошо. Двадцать лет спустя в книге, посвященной Театру имени Марджанишвили, будет сказано, что «по своей идейно-художественной значимости, по своей целеустремленности и лиричности созданный актером образ был одним из лучших воплощений положительного героя на советской сцене»¹.

Действительно, Закариадзе удалось наполнить живой кровью образ коммуниста, крупного хозяйственного деятеля, который разрешает сложные коллизии, хотя и возникающие в семье его друга профессора Давида Миндели, но имеющие идейный характер.

Шалва принадлежал к тому роду «правильных» персонажей, которым не хватает мощи, чтобы подняться до уровня идеального героя, стать выразителем передовых идей своей эпохи. И в то же время в нем нет диалектики характера, внутренней борьбы, чтобы его можно было отнести к художественным явлениям. В такой роли, если к тому же герой поставлен в положение праведного судьи, человека благородного во всех отношениях, знающего истину в ее высшем выражении, нетрудно впасть в чувствительность, в «самоумиление». Исполнителю приходится затрачивать творческую энергию не только на то, чтобы создавать образ, но и не меньше на то, чтобы избежать опасностей, таящихся в самой роли.

Шалва — друг Давида, но в доме друга чувствует себя неловко, потому что в него влюблена жена Давида Дареджан. Елизбар, брат Дареджан, выдает себя за бывшего военкома, героя гражданской войны; на самом деле он — колчаковский офицер, и Шалве предстоит его разоблачить. Шалва сочувственно относится к Тамаре, жене Елизбара; между тем он в годы гражданской войны самолично расстрелял отца Тамары, белого офицера, врага Советской власти. Пытаясь завербовать профессора Давида Миндели для шпионской работы, Елизбар шантажирует его, заявляя, что сын Давида Гайоз бежал за границу, там арестован и ждет помощи от отца. Гайоз и Тамара любили

¹ Э. Гугушвили, Д. Джанелидзе, Грузинский государственный драматический театр имени Котэ Марджанишвили, стр. 36.

друг друга, но юноша вынужден был уехать из дому на Дальний Восток, чтобы избавиться от придирок и преследований своей мачехи Дареджан. Этим воспользовался Елизбар и женился на Тамаре. Но Гайоз возвращается, заболевает и оказывается в доме Ени, матери Тамары. Обрадовавшись возвращению своего возлюбленного, Тамара отнесла ему шкатулку, в которой хранила их переписку. Она не знала, что Елизбар спрятал там секретные документы, предназначенные для передачи за границу. Тщетно пытаясь завладеть шкатулкой, Елизбар решает отравить Гайоза, для чего берет у Дареджан лекарство с ядом. Именно Шалва предупреждает об этом Тамару и посылает ее к матери, чтобы та не успела дать яд Гайозу. Тот же Шалва арестовывает Елизбара, пытавшегося убить Тамару, и в конце концов составляет счастье Тамары и Гайоза. В финале пьесы он уезжает в Колхиду осушать болота.

Читателю нетрудно понять, каких усилий стоило исполнителю роли Шалвы оставаться правдивым, искренне верить в подобные предлагаемые обстоятельства.

Конечно, актеру во многом помогала атмосфера, возникавшая в зрительном зале, те симпатии, которые испытывал зритель к людям благородным, к носителям коммунистической идеологии. Но прежде нужно было одухотворить, опозитизировать сам образ.

Актер играл роль из пьесы, но изображал человека из жизни, и зритель дополнял его в своем воображении тем, что видел в жизни. Возможно, зритель удовлетворился бы «малым», но Серго Закариадзе этого было уже недостаточно. В нем созревала художественный максимализм.

Проще всего было вести героя по сюжетной колее. В ней довольно внешней динамики, острых перипетий, мужественных поступков. Но не удовлетворить, а возбудить, захватить зрителя, повести его за собой, внушить ему веру в своего героя — вот чего добивался Закариадзе. Прежде всего нужно было стать близким зрителю, и он наделил Шалву тем покоряющим лиризмом, той душевной щедростью, открытостью, которые были свойственны ему самому.

Мы еще ничего не знаем о Шалве и не видели его, но, судя по кокетливому тону Дареджан, которая по телефону приглашает его в дом, мы вправе ожидать, что появится мужчина-покоритель, «друг» дома. И действительно, мы покорены, но вошедший человек совсем не такой, каким мы его себе представляли, — простой и открытый, скромный, но не лишенный собственного достоинства, неторопливый, однако знающий цену времени, полный мужественного обаяния.

Внимание его к людям не показное, не плод правильного воспитания, а потребность души. Не из вежливости он интересуется жизнью Тамары, видно, что ему важно знать, как живет эта женщина, отец которой предал свой народ. Его внимательность окрашивается еле

заметной иронией, когда он обращается к Дареджан, явно ревнующей его к Тамаре.

Рассказывает он о своей революционной деятельности не из бахвальства, а по потребности агитатора и пропагандиста новой жизни, стремящегося приобщить окружающих к высоким идеалам. Собственная убежденность его настолько велика и органична, что личное обаяние, глубокий лиризм души неизбежно окрашиваются в гражданскую лирику, с ее непоказным, но непреодолимо захватывающим и воздействующим пафосом.

Старый коммунист, он удивительно чуток и к колебаниям общественной атмосферы и к душевным движениям каждого из окружающих; конспиратор в прошлом, годами вынужденный вести подпольную борьбу, он как бы скрашивает наивность ситуации пьесы, превращая мелодраматический ход в истинно драматическое событие, придавая детективному движению характер революционного действия. Так не только сценически оправдывается, но и художественно укрупняется вся линия борьбы Шалвы с Елизбаром за жизнь Гайоза, за счастье Тамары, за доброе имя профессора Миндели.

Понятно, почему довольно банальная роль Шалвы в исполнении Закариадзе стала «одним из лучших воплощений положительного героя на советской сцене».

В дальнейшем ему придется не раз вести такую сложную борьбу «против персонажа — за образ» как в театре, так и в кино.

Закариадзе все больше углубляется в сферу психологии, его привлекают сложные натуры, внутренняя борьба, происходящая в душе незаурядного человека. Интуитивно он чувствует, что именно здесь с наибольшей полнотой может выявиться природа его дарования. В кино — Торгвай, на сцене — Уриэль как бы определили его путь в искусстве. При всем том, что и в дальнейшем он будет с блеском играть комедийные роли, доминантой его творчества станет драматическое, трагедийное начало. Впрочем, и комедийные характеры он не оставит без психологической разработки — такова его творческая натура. Склонность к психологизму порождает в нем тягу к характерности, внимание к детали — изошренность в ее использовании, а пытливый ум в сочетании с органическим юмором вызывает любовь к сценической метафоре.

Через три года после «Дарико» он снимается в картине «Родина», которую ставит режиссер Н. Шенгелая. Этот фильм, основанный на патриотической теме, не отличался особыми достоинствами, во всяком случае, был слабее своего первоисточника — интересной пьесы Георгия Мдивани «Честь». Действие фильма, разворачивающееся на государственной границе, фактически сконцентрировалось вокруг двух незаурядных людей, по образу жизни будто бы во всем подобных, но на поверку оказавшихся не просто антиподами, но даже не-

примиримыми врагами. Одного из них, могучего, как столетний дуб, Сардиона, играл Закариадзе.

Только в конце фильма выяснилось, что Сардион всю силу воли и характера вложил в лютую ненависть к Советской власти. До разоблачения он казался человеком честным, правдивым, ничем не запятанным. И хотя он не очень сближался с окружающими, предпочитаем бродить по лесным чащам в одиночку или же с закадычным другом, старым охотником Ягором, это не разделяло его с односельчанами, ценившими в нем мужество и талант следопыта.

Перед исполнителем роли Сардиона возникла сложная задача. Кажалось бы, двойственная природа персонажа — то, что он выдает себя не за того, кто есть на самом деле, — позволяет широко использовать психологическую игру с ее проникновением в сердцевину характера. Но на поверку Сардион оказывался малодоступным для внутреннего «исследования», для «проживания» в нем со всей психологической полнотой и тонкостью. При всем том, что он как бы состоял из двух полярных, лишь внешне сомкнувшихся натур — подлинной и мнимой, — нигде и ни в чем они не проникали друг в друга, не состояли в диалектической связи.

До определенного времени Сардион был таким и вдруг оказывался другим. Это было неожиданным не только для односельчан, но и для зрителей, никакой внутренней борьбы в нем не происходило. Правда, мы знали, что до революции он занимался опасным делом контрабандиста, и не одиночки, а вожака ночных караванов, богатого настолько, что, как говорит его друг Ягор, «тяжелыми шелками... мог покрыть всю деревню». Но Сардион, если и печалился о прошлом, то лишь потому, что у него не было сына, а в остальном был доволен жизнью. «Я никогда не был таким богатым, как теперь, — говорит он. — Меня уважают, мне верят, меня любят. В этом мое богатство». Только финал бросал «ретроспективный» свет на образ Сардиона, но уже было поздно рассмотреть его заново.

Но «поздно» было для зрителя, не для актера... Нет, актер не искал «в добром злого», не «подманивал» зрителя перспективой разоблачения Сардиона. Он играл «вслась» — играл человека очень сильного, сурового, умного, познавшего жизнь во всей ее сложности, вкусившего и сладость ее и горечь настолько, что ничто уже не в состоянии смутить его души и помешать слиянию с природой. И он был под стать этому могучему лесу, этим громадам гор и бездонным ущельям, уходившим за горизонт от пограничного селения.

Сардион у Закариадзе — недюжинная натура. Он был во всем небанален, даже в заурядных поступках казался незаурядным. Стоило взглянуть на его внешность, манеру поведения, ритм жеста, своеобразие походки, чтобы ощутить, что за этим человеком стоит нечто, недоступное взору постороннего. Он не терял собственного достоин-

ства, всегда привлекавшего к нему людей, даже в тот момент, когда пытался бросить тень на своего друга Ягора.

Было соблазнительным хоть чуточку «измельчить» натуру Сардиона, отвлекающего внимание от себя подозрением, что неизвестный проводник диверсантов не кто иной, как Ягор. Наоборот, актер в этой сцене концентрировал все лучшее, что выказывал Сардион: его скорбь и боль за друга поднимались до эпических высот, до печали за все человечество, лучшие сыны которого могут так оступиться. Только в чем-то, может быть, в размахе «печали» или в метнувшемся взоре на краткий миг вдруг ощущался избыток «искренности». Актер оттенял, таким образом, еще некоторые моменты. В его похвале Ягору, превосходно подражавшему волчьему вою, могло почудиться раздражение, в добродушном ворчании, что бог дал тому двух сыновей, — зависть, а в огоньке, вспыхнувшем в глазах, когда Ягор говорил: «В деревне слагали песни о храбром контрабандисте Сардионе» — излишек честолюбия.

Как в музыке звук из-за такта придает ритмическое и интонационное своеобразие мелодии, так деталь «из-за образа» заменяла недостающий подтекст роли. В данном случае протягивалась нить к финалу, к неожиданному преображению Сардиона, к тому времени, когда он, избалованный, может уже не притворяться.

Прежде веерообразная борода, сливающаяся с длинными, вниз растущими усами, и густые, будто вспушенные брови придавали ему благородство и благообразность. Теперь же, когда ему пришлось оказаться в центре сомкнувшегося круга честных людей, советских патриотов, он, будто обожженный гневными, ненавидящими взглядами окружающих, наливается едва сдерживаемой бешеной злобой, которая выдает его не меньше, чем вещественные доказательства. Скрытая сила ума удесятеряет блеск ненависти в его глазах, физическая мощь распрямляет спину, распирает грудь и плечи, а борода и усы кажутся жандармскими.

В те годы враг, как правило, изображался несильным, довольно легко распознаваемым, а иную трактовку подчас принимали как порочный метод «предоставления трибуны классовому врагу». Закариадзе, смело развивая замысел драматурга, создал вполне оригинальный и примечательный художественный образ.

Год спустя Закариадзе вновь встречается с режиссером Сико Долидзе. В фильме «Дружба», поставленном по сценарию С. Долидзе и К. Лордкипанидзе, он играл роль колхозного бригадира Вардена. В этой комедийной ленте, сюжет которой построен на дружеском соревновании, развернувшемся между грузинским и украинским колхозами, Закариадзе как бы возвращается к своей театральной юности. Здесь он получает возможность проявить свою спортивность и мужскую притягательность.

Но если красивый парень Симонэ из «Дарико» своим поведением, тем духовным и социальным ростом, который ведет его от беззаботности к ответственности, от стихийности к революционной организованности, заставляет забыть о его физической привлекательности, то Варден весь в ее власти, весь в ее проявлениях. Конечно, это подсказано сценарием, но до рельефности доведено актером. Именно удовольствие от рисовки, характерное для Вардена, оживляет роль, преодолевает схему, в которую уложен этот персонаж.

Сценаристы ставят Вардена в нарочито комические положения, чтобы доказать его неприспособленность к труду, оттенить по контрасту последующее преображение силой любви. Веселый, привлекательный парень, он по беззаботности своей не только проваливает все, за что ни возьмется, но даже не огорчается своими неудачами. Будь это все положено на «серьезное основание», а главное, проверено комедийной логикой, пусть эксцентрическим, но внутренне последовательным развитием характера, образ мог стать незаурядным. Но эпизоды роли заведомо рассчитаны на иллюстративность, они придуманы, если не для смеха, то для реализации предвзятой мысли. Хуже всего то, что намеченный перелом в характере Вардена, под влиянием пришедших к нему высоких чувств — любви к девушке и завязавшейся дружбы с украинцами, способствующей познанию мира, интернациональных связей, — недостаточно мотивирован, художественно неоправдан. Больше того, во второй половине фильма, где все это должно произойти, Варден вдруг ступешевается, отступает на общий план, чуть ли не исчезает с экрана.

В творческой биографии Закариадзе можно было бы не останавливаться на этой роли. Однако у подлинного художника нет лыка вне строки. Для Закариадзе, не раз вовлекавшегося в комедийную стихию, даже Варден не прошел без следа. В этой первой комедийной роли на экране артист входил в ту органику «нелепости», которая потом развернулась в «странных» по форме, но глубоких по существу образах, от кавалера Рипафратты из «Хозяйки гостиницы» С. Гольдони до гангстера Бах-Баха в сказке Г. Нахуцришвили «Чинчрака». Мужское кокетство милого Вардена оказалось доведенным до вершин гротеска в самолюбовании и рисовке страшного Бах-Баха.

В этот период наряду с Варденом Закариадзе играет Лефевра в незамысловатой, но очень популярной в прошлом пьесе французских комедиографов Сарду и Моро «Мадам Сан-Жен». Роли в этой пьесе, не говоря уже о центральных — императора Наполеона и герцогини-прачки Катрин Юбше, — написаны броско, весьма выгодно для исполнения. Комедийная коллизия, возникающая из того, что Катрин, когда-то стиравшая белье поручику Бонапарту, не забыта в дни его величия и славы и даже возведена в герцогини, дает немало острых ситуаций. Не менее пикантно положение сержанта Лефевра, в прош-

лом возлюбленного прачки Катрин. Патриотический долг, преклонение перед императором повелевают ему уйти в тень, смирить свое чувство, хотя он становится мужем Катрин и возведен в маршалы Франции. Комедия написана не без блеска, но в расчете на невзыскательного французского обывателя, которому дано здесь и вволю посмеяться и в меру пощекотать свой патриотизм. Но, если за пределами Франции на патриотизме внимание не заострялось, то возможность посмеяться оставалась всюду, что и объясняет популярность «Мадам Сан-Жен», например, в России.

В наше время ее играют редко, поскольку расчет на сборы все меньше и меньше оправдывается в советской аудитории, воспитанной на лучших образцах драматургии. Только большие актеры иногда «балуются» этой комедией. В частности, можно вспомнить В. Марецкую, Р. Плятта и Б. Оленина, которые с успехом выступали в ней в 50-х годах на сцене Театра имени Моссовета.

Постановка Б. Гамрекели не принесла успеха. Театральная общественность отнеслась к ней весьма отрицательно, хотя исполнение главных ролей С. Такайшвили (Катрин), В. Годзиашвили (Наполеон) и С. Закариадзе (Лефевр) получило похвальные отзывы. Отмечали, что у Закариадзе — «это типичный наполеоновский вояка — солдат, горячо любящий свою подругу и готовый из-за нее пожертвовать карьерой»¹.

Действительно, Закариадзе, невзирая на «опереточное» развитие роли, стремился к типизации в изображении наполеоновского солдата, который и в маршальском звании остается простым воякой — вынужденным вместе с мундиром менять и свое поведение. С другой стороны, он пытался придать естественность и красоту своим эмоциям, прорываясь сквозь банальности к глубинным психологическим нюансам в изображении любовного чувства. Он искал комедийность не в прямолинейном использовании данной автором ситуации, а в контрастах между искренностью чувств, подсказанной ими естественностью поведения и фактической нелепостью своего положения.

«Артист хорошо передает, — писал рецензент, — внутреннюю борьбу между чувством любви к Катрин Юбше и долгом дисциплинированного солдата»².

Комедийная стихия сказалась в Лефевре с покоряющей выразительностью. Нельзя было без улыбки следить за тем, как в горячности и сдержанности одновременно проявляется «межеумочное» положение сержанта-маршала. Но при всей искренности чувства, не только к любимой Катрин, но и к обожаемому императору, в игре Закариадзе то и дело появлялась откуда-то из душевных глубин

¹ «Заря Востока», 1940, 6 марта.

² Т а м ж е.

подавляемая, почти незаметная, тем не менее осязаемая горечь. При том, что не было ни оснований, ни охоты соболезнавать Лефевру — не для того была написана комедия, и не за тем шел на нее зритель, — актер высекал искру сочувствия к своему герою. В итоге его игры возникала нравственная идея неприятия как эксплуатации положения власть имущих, так и слепого им подчинения. А ведь это было очень трудно сделать, когда все внимание зрителя было отдано Катрин, ее хитро сплетенному поведению, для того чтобы остаться верной мужу и не попасть в опалу у императора.

Роль Лефевра при ее внешней доступности, при том, что она стояла в ряду «обреченных на успех», была для Закариадзе пробой сопротивления материалу. Уже накапливались силы для трудных поисков серьезного основания в комическом, даже непритязательном. Но в Лефевре он сопротивлялся не только материалу, но и самому себе как национальному актеру.

Трудность вхождения в инонациональный образ для актера общеизвестна. Слишком выразительны у восточных и южных актеров национальные черты, чтобы им было легко перевоплощаться в людей других наций. Создание национального характера, если актер не хочет всегда играть лишь самого себя, использовать только характерные черты внешности и манеры поведения своих соплеменников, искусство необычайно трудное.

Грузинский актер в любой роли из грузинской пьесы останется грузином, но это отнюдь не означает, что он уже создал национально самобытный характер. Играя самого себя, он только воспроизведет некоторые, притом внешние черты своей нации. Конечно, чем крупнее личность актера, чем больше он сам, как человек, воплощает в себе подлинно национальные особенности, тем полнее национальный образ. Но здесь уже начинается схоластика, ибо актер-личность и есть тот художник, который не играет самого себя, а, перевоплощаясь в образ, создает типический национальный характер.

Эта проблема не раз возникнет при анализе творчества такого художника, как Серго Закариадзе, и будет рассматриваться в связи с его национально самобытными шедеврами. Что касается роли Лефевра, то здесь он стремился отойти от себя не только как человека, ради перевоплощения в другой характер, но и приглушал в себе грузина, чтобы быть или хотя бы казаться французом.

ГЛАВА VI

Приобщение к сценической Лениниане. Рыбаков в «Кремлевских курантах». — Через «характер» — к личности. — Романтический театр: Базута в «Георгии Саакадзе» и Рюи Блаз в драме Гюго

Та же задача, если говорить об инонациональном образе, возникла перед Закариадзе год спустя, когда он сыграл русского матроса-большевика Рыбакова в спектакле «Кремлевские куранты» Н. Погодина, превосходно поставленном В. Таблиашвили. Эта роль давала Закариадзе полную возможность быть сильным и красивым не только физически, но и нравственно, перевоплотиться в образ героя совершенно новой социальной формации. Роль Рыбакова соблазнительно доступна, в ней есть та беспроигрышная сценичность, которая легко укладывается в «матросский жанр», особенно при наличии выгодной внешности исполнителя. Идя по внешней канве такой роли, нетрудно остаться в плену у характера, так и не прорвавшись к личности, к тому объемному и глубокому выражению человеческой индивидуальности, которое таит в себе не только психологическое, но и социальное, не только единичное, но и общее.

Путь большого художника при создании образа всегда пролегает через характер к личности, но обнаруживается это со всей очевидностью и дает себя знать в полную силу по мере накопления мастерства, когда наступает идейная и творческая зрелость. Однако это сказывается, хотя бы и подспудно, даже на ранних стадиях творчества, что, кстати говоря, отличает талант от посредственности. В творческой биографии Закариадзе роль Рыбакова стоит почти что рядом с Акостой. Прямое сопоставление этих ролей невозможно. Но если они полярны по существу, то с точки зрения «формы» — создания сценического типа — здесь есть основание для сравнений. Акоста задан актеру как личность с вполне сформировавшимся взглядом на мир, уже освоенный, осмысленный, упорядоченный в сознании, но трагически разорванный и потому смертельно ранящий героя. Рыбаков приходит к актеру лишь как характер в процессе формирования. Он только осваивает, осмысливает мир, но уже в его оптимальном, упорядочивающемся развитии.

В первом случае актер больше всего озабочен поисками характера, психологическими подробностями, «оправдывающими» поведение личности, во втором — ему важно обнаружить личность, сплавляя для этого психологические нюансы поведения, свидетельствующие о кристаллизации личности. При этом выясняется, что и во имя чего формирует личность, как ее идея извлекается из идеи времени.

Этот чрезвычайно важный момент обнаруживался Закариадзе в том радостном удивлении жизнью, которое проявлял Рыбаков, как

натура действенная, энергическая, способная к созиданию, к сотворчеству с окружающим миром и людьми своего класса. С этим постоянно возникающим и плодотворным чувством удивления относился Рыбаков к любви, вдруг пришедшей к нему, к человеку, скорее приспособленному драться со всей силой ненависти с врагом, и в том мире, где, казалось бы, всем не до личного, не до сангитментов. Радостное удивление возбуждало в нем все, связанное с рождением нового мира, сама возможность быть в гуще событий, способствовать революционному движению вперед. Что же говорить о том чувстве, которое рождала в Рыбакове близость к Ленину, возможность повседневно общаться с гениальной личностью, воплотившей в себе идеал человека, революционера и вождя трудовых масс земли!

В анализе роли Закариадзе исходил из того взгляда на жизнь, который высказывает Рыбаков Маше на Гоголевском бульваре. Эта же мысль помогла актеру найти ключ к синтезу образа. Вот она: «Случайно ночью, когда Москва делается пустой, я встретил Ильича. Я не могу постигнуть, откуда берутся мысли у этого человека. Я хожу какой-то удивительный самому себе, будто и я куда-то далеко вперед залетел, где еще никто не бывал».

«Я хожу какой-то удивительный самому себе...» Человек, способный повседневно обнаруживать, что все в жизни удивительно,— проще и глубже проходит сложный процесс открытия мира. Он постигает и то, что сам входит в сферу удивительного, становится его частью. Процесс познания идет через самопознание, сопровождает его, сливается с ним; они обуславливают друг друга.

Но Рыбаков обнаруживает в себе нечто не менее поражающее: «И мне неловко». Ему, обыкновенному матросу, мало что знающему, только приобщающемуся к познанию и самопознанию, неловко ощущать, будто и он залетел куда-то далеко вперед, где еще никто не бывал. Почему? Потому что: «Это же не я, а Ленин».

Анализируя «Кремлевские куранты», мы, как правило, прослеживаем влияние В. И. Ленина на «переформирование» Забелина, но формирование личности Рыбакова под ленинским воздействием не менее примечательно. Этот процесс и прослеживал Закариадзе, приводя своего Рыбакова к логической мысли: «Теперь я знаю на всю жизнь, что есть люди, которым ничего не далеко, ничего не страшно, ничего не удивительно». «Ничего не удивительно» в данном контексте не противостоит словам: «Я хожу какой-то удивительный самому себе». Человек удивляется всему, что открыл, и в этом радость познания, но он вовсе не удивляется тому, что само открытие возможно, удивительно не открытие, а открытое.

Пафос гражданской лирики, рожденной любовью к Ленину, к Родине, возвышает и «частное» чувство Рыбакова. Он еще полнее, чище, красивее любит Машу. Это превосходно ощущала Маша (В. Ан-

джапаридзе), как бы растворяясь, милая, идя навстречу чувствам Рыбакова после его взволнованных слов о Ленине: «Саша, милый... с вами очень легко. Почему — не знаю, но вся моя драма расплылась, потонула». Ей, барышне из дома Забелиных, невдомек, какое громадное влияние на нее, как и на всех без исключения, оказала ленинская атмосфера. Ведь недаром она уже впереди своего отца, выше его в социальном самосознании.

Весь просветленный, удивительно нежный, подхваченный крылатым чувством, однако не только ищущий в ее глазах ответного порыва, но и самоуглубленный, в сотый раз радостно открывающий в самом себе способность любить, он доверительно-ласково говорил: «Слов не хватает. Я думаю о любви, чувствую многое, читаю, понимаю, что я истинно люблю вас... Понимаете — истинно, без единой посторонней мысли... А выразить все это настоящими словами не могу!»

Рыбаков — Закариадзе шел от открытия к открытию. Закариадзе — Рыбаков искал и находил разнообразие приспособлений и красок в сфере возвышенных чувств к революции, к Ленину, в любви к Маше, к природе, к самой жизни. Сплав возвышенного и лирического с особой силой проявлялся им в сцене в лесу в предчувствии появления Ленина, когда Рыбаков читал пушкинские стихи, и особенно в ночной сцене встречи с Лениным (роль которого играл большой интересный артист П. Кобахидзе) у Кремля, где в словах Ильича возникали перед ним большие вопросы жизни. Лирика оттеняла в нем здоровую, крепкую натуру, не изменяла в нем боевого духа и матросского нрава.

Чувство юмора, присущее здоровой и целостной натуре, постоянно окрашивало его взволнованность хорошей иронией, можно сказать, самоиронией, чуточку насмешливым взглядом на себя в непривычных обстоятельствах. Так шла превосходная сцена объяснения в номере «Метрополя», вызывавшая шумное одобрение зрителя. Но и решающее идейное столкновение на квартире Забелиных с самим хозяином и его гостями, где легко было сбиться на прямолинейный, быть может, и грубый тон этакого хозяина новой жизни, все знающего, всем повелевающего, Закариадзе проводил с тем же чувством слегка «иронического» удивления перед чем-то новым, открывающимся для него в далеко не познанном мире.

Он нисколько не смущался в непривычной барской гостиной, но, отвечая на вопросы о себе, о социализме, с любопытством глядел на людей, о которых знал понаслышке, а если и сталкивался с ними, то в прямых классовых коллизиях. Теперь же они раскрывались вблизи, с непознанной стороны, и были, с его точки зрения, социально невежественными, политически тупыми, неспособными воспринять самые азы новой жизни. Если бы затронутые темы не были столь серьезны и жизненно важны, а дом, в котором он находился, не при-

надлежал отцу любимой девушки, Рыбаков по врожденной деликатности, из чувства собственного достоинства не стал бы грубить, но, конечно же, расхохотался бы, глядя на испуганных обывателей. Здесь он держался вполне серьезно, хотя про себя, быть может, и смеялся, когда слышал заявление Забелина, что тот считает себя Прометеем, который раздает людям огонь у Иверской, торгуя спичками. Не без удивления открывал он в Забелине «дремучего человека». В этот момент в нем просыпался большевистский агитатор, способный толково и убедительно разъяснить темным людям азы социализма.

С чувством классового превосходства констатировал он, что Забелин не Прометей, а саботажник, и при том дикий человек; удивлялся, почему его действительно еще не посадили; решительно парировал вздорное утверждение инженера, что тот безработный и выброшен большевиками, как старый башмак; категорически заявлял, что не уйдет, когда Забелин выгонял его из дома, и с полной убежденностью подтверждал, что явился просветить Забелина.

Идя к этой сцене через ряд значительных эпизодов, раскрывающих разнообразие черты характера, Рыбаков выступал здесь как личность, формирующаяся под воздействием революции на основе живого человеческого интереса ко всему новому в эпохе и непосредственного участия в ее классовых битвах.

Пресса высоко оценила работу Закариадзе в «Кремлевских курантах». «Заря Востока» писала: «Матроса Рыбакова прекрасно играет С. Закариадзе». В рецензии отмечалось, что он проводит сцены «с необыкновенной сердечностью, тончайшими оттенками самых затаенных переживаний»¹.

Работая над ролью Рыбакова, артист не упускал из виду среди многочисленных деталей, из которых складывается образ, и национально-характерную манеру своего героя, как русского человека. Собственный взрывчатый темперамент, экспансивный жест, пружинистую походку он сменил на мягкие движения, добродушно открытую манеру общения, не лишенную, однако, сдержанности, решительности, а также необходимой жесткости. В походке иногда проглядывала матросская развалочка, но не нарочитая, театрализованная, а как преодолеваемый навык хождения по раскачивающейся палубе.

Роль Рыбакова была одним из многих тонко отшлифованных и точно отделанных созданий Закариадзе. Она помогала артисту не только совершенствовать свое мастерство, но и все более углубляться в идейно-политическую сущность искусства. Не только его герою, но и ему самому было дорого и полезно вхождение в ленинскую атмосферу, общение с мыслью, чувствами, действиями В. И. Ленина,



Александр и Юлифь Закариадзе — родители Серго



Серго Закариадае (справа) с младшим братом Борисом. 1914

Серго Закариадае — ученик Зестафонской школы. 1921



В кругу семьи. 1924





Группа деятелей Кутаисско-Батумского театра. Сидят: Бесо Жгенти (первый слева), Ушанги Чхеидзе (третий слева), Карло Каладзе, Шалва Гамбашидзе, Симон Чиковани, Петре Чичинадзе. Шарко Гомелаури (внизу); стоят: Серго Закариадзе, Вахтанг Абашидзе, Додо Антадзе, Бухути Маглакелидзе. 1928

Серго Закариадзе — правый крайний тбилисского «Динамо». 1932



Серго Закариадзе с женой Мэри Корели.
1931



**Мэри Корели в роли царевны Гурундукх
из спектакля «Давид-Строитель»**



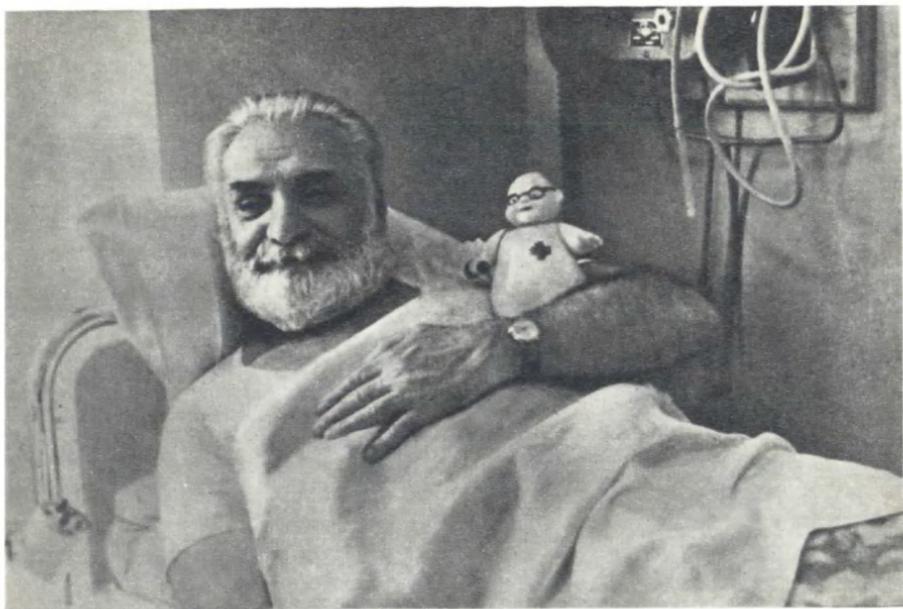
Серго Закариадзе с сыном Гурамом. 1936



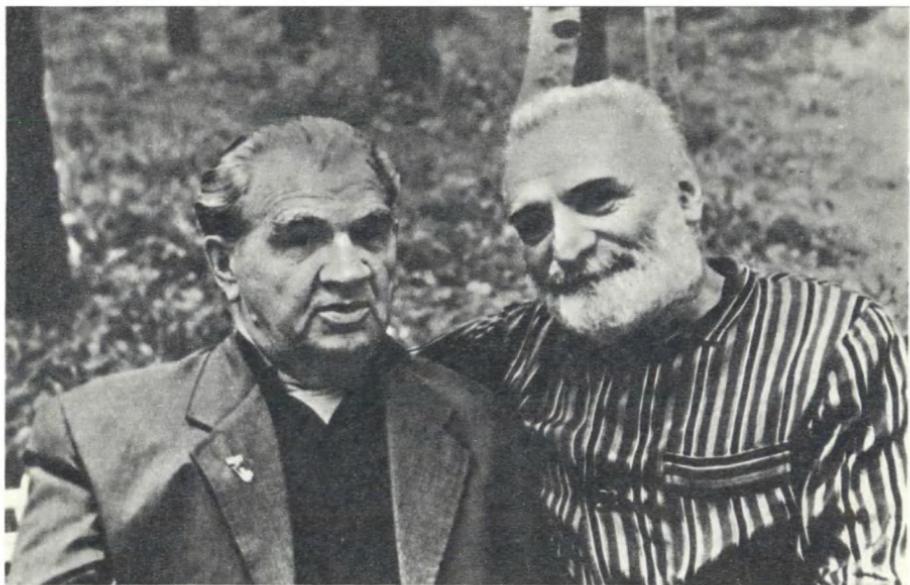
Серго Закарцадзе. 1957



Серго и Бухути Закариадзе. 1967



Серго Закарнадае. Москва. Кунцевская
больница. 1987



Маршал В. И. Чуйков и С. А. Закариадзе. Кунцево. 1967



**Серго Закариадзе с сыном Гурамом и
внучками Нино и Тамрико. 1969**



Котэ Марджанишвили



Сандро Ахметели



Верико Анджапаридзе

Ушанги Чхеидзе



Гоча. «Как это было» («Рогор») К. Каладае. Кутаисско-Батумский театр. 1928

Осетин. «Сказ об Арсене». Инсценировка К. Марджаншвили. 2-й Государственный театр. 1931

Тибул. «Три толстяка» Ю. Олеши. 2-й Государственный театр. 1931



**Рудольф. «Суд» В. Киршона. Телавский
драматический театр. Сезон 1934/35 г.**

**Гулбат. «Хатидже» Т. Вахвашвили.
Телавский драматический театр. 1934**

**Тенгиз. «Чужой ребенок» В. Шкваркина.
Телавский драматический театр. 1934**



Доментий. «Из искры...» Ш. Дадияни.
Театр имени Марджанишвили. 1937

Джибило. «Свадьба колхозника» П. Ка-
кабадзе. Театр имени Марджанишвили.
1938





**Уриэль Аюста—С. Закарладзе, Юдифь—
В. Анджапаридзе. «Уриэль Аюста»
К. Гудкова. Театр имени Марджанишвили. 1938**

Уриэль Аюста. «Уриэль Аюста» К. Гудкова. Театр имени Марджанишвили. 1938



Лефевр. «Мадам Сан-Жен» В. Сарду.
Театр имени Марджанишвили. 1940





Бахута. «Георгий Саакадзе» У. Чхеидзе. Театр имени Марджанишвили. 1940

Рыбаков. «Кремлевские куранты» Н. Подгодина. Театр имени Марджанишвили. 1941

Рюн Влас. «Рюн Влас» В. Гюго. Театр имени Марджанишвили. 1941

Бесики. «На перепутье» Л. Готуа. Театр имени Марджанишвили. 1942

Алим Мамедов. «Партизаны» Г. Мдивани. Театр имени Марджанишвили. 1942

Гижуа. «Иные нынче времена» А. Цагарели. Театр имени Марджанишвили. 1942

Багратион. «Багратиони» А. Самсония. Театр имени Марджанишвили. 1944





**Мераб Ратвани. «Непобедимые» Л. Го-
туа. Театр имени Марджанишвили. 1945**

**Арбенин. «Маскарад» М. Лермонтова.
Театр имени Марджанишвили. 1946**

**Рогге. «Кому подчиняется время»
бр. Тур и Л. Шейнна. Театр имени
Марджанишвили. 1947**

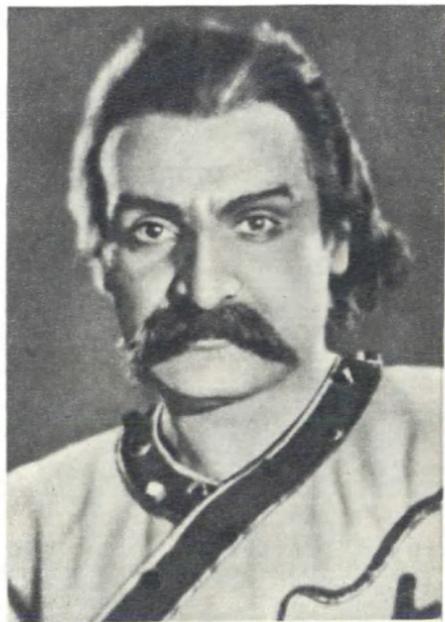
**Георгий Гигаури. «Его звезда» И. Мо-
сашвили. Театр имени Марджанишвили.
1951**

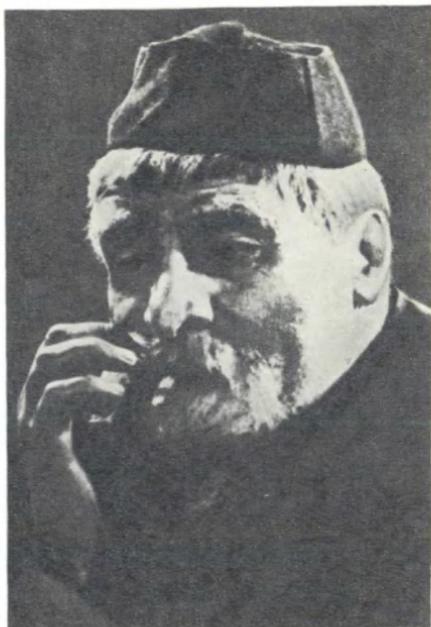
**Рипафратта. «Хозяйка гостиницы»
К. Гольдони. Театр имени Марджани-
швили. 1952**

**Мыкола Воркалюк. «Любовь на рассвете»
Я. Галана. Театр имени Марджанишви-
ли. 1953**

**Георгий Саакадзе. «Георгий Саакадзе»
У. Чхеидзе. Театр имени Марджанишви-
ли. 1953**







Генри Хиггинс. «Пигмалион» Б. Шоу.
Театр имени Марджанишвили. 1955

Тинибег Утургаули. «Лавина» М. Мре-
лишвили. Театр имени Марджанишвили.
1956

Эдип. «Царь Эдип» Софокла. Театр имени
Руставели. 1956

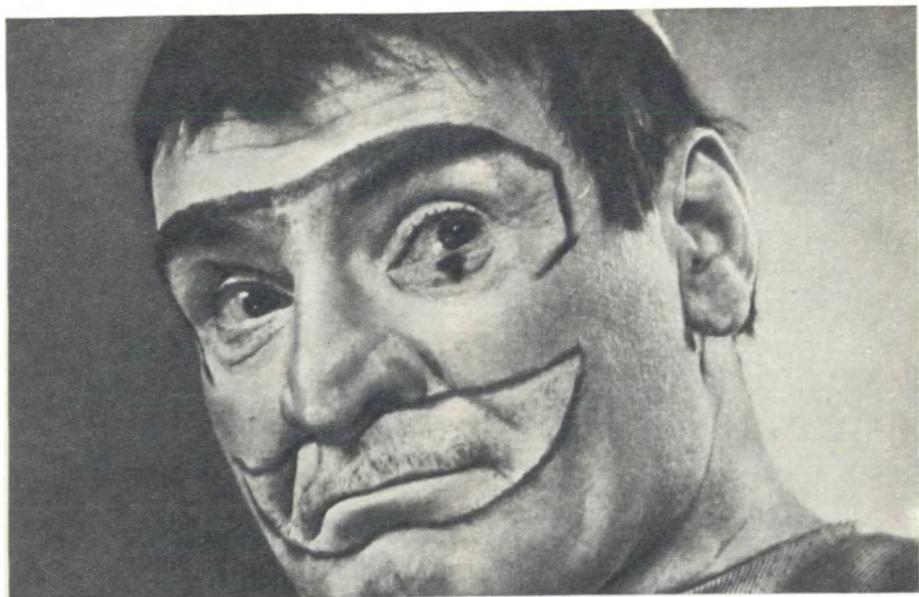
Прорицатель. «Бахтриони» по Важа
Пшавела. Театр имени Руставели. 1960

Спектакль «Бахтриони» в исполнении
артистов Театра имени Руставели на раз-
валинах крепости Бахтриони в Кахетии

Серго Закариадзе в costume Прорицате-
ля у мемориальной доски, запечатлевшей
подвиг народа







Нико Пиросманишвили. «Пирсмани»
Г. Нахуцришвили. Театр имени Руставели. 1961

Симон Чачиашвили. «В бурю» С. Клдია-
швили. Театр имени Руставели. 1961

Шакро. «В тени Метехи» О. Мампория.
Театр имени Руставели. 1963

Бах-Бах. «Чинчрака» Г. Нахуцришвили.
Театр имени Руставели. 1963

Минаго. «Человек рождается однажды»
О. Иоселнани. Театр имени Руставели.
1962





Лир. «Король Лир» В. Шекспира. Театр имени Руставели. 1966

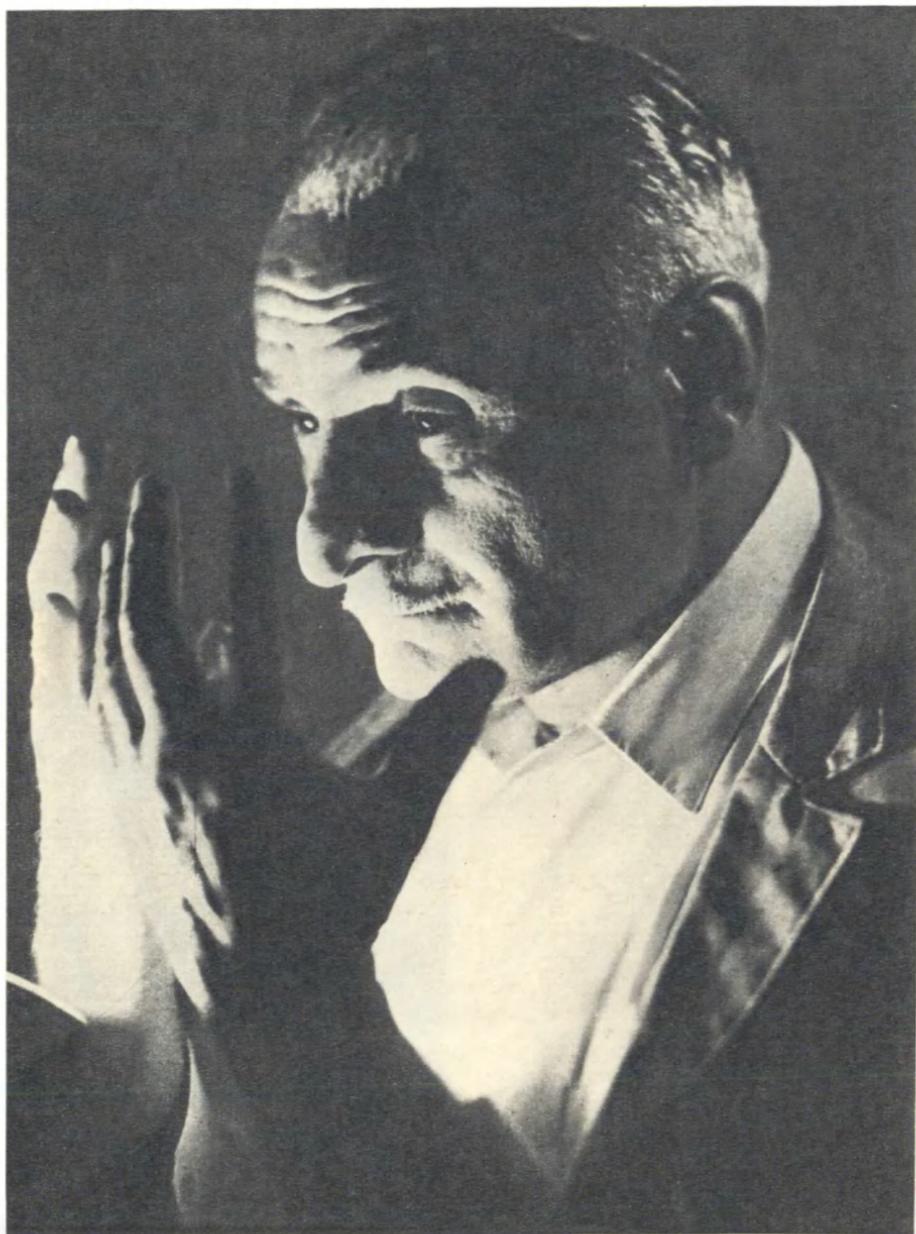
Креон — С. Закарладзе, Антигона — З. Кверачиладзе «Антигона» Ж. Ануя. Театр имени Руставели. 1968



Агабо. «Пока арба не перевернулась»
О. Иоселиани. Театр имени Руставели.
1969



Серго. «Мы, его величество...» Р. Эбра-
лидзе и С. Долидзе. Театр имени Руста-
вели. 1967



На концертной эстраде

грандиозными и вдохновляющими, хотя лишь частично отраженными в песе.

Для артиста-гражданина Серго Закариадзе несомненно огорчительным было то, что сценическое изображение В. И. Ленина осталось для него недостижимой мечтой. Тем с большим интересом, с большей ответственностью играл он в «Кремлевских курантах», в спектакле с образом В. И. Ленина.

В творческой лаборатории Закариадзе идет интенсивная работа по обогащению той руды, которую он повседневно добывает из жизни. И это не фраза. Мы уже говорили, что он исходил свою родину вдоль и поперек, по долинам ее и горам, вглядываясь не только в облик, но и в душу ее многочисленных народностей, отмечая особенности каждой из них, стиль жизни, манеру поведения, обычаи, ритмику, запоминая сказания и песни, фиксируя в памяти жесты, походку. Все это классифицируется и занимает свое место в сейфах памяти. Когда-нибудь, в нужный момент, аффективная память артиста сработает и выдаст нужную информацию, необходимое решение.

Так, в середине 30-х годов в селении Сигнахи он встретил крестьянина, чья размашистая походка полной ступней при энергическом движении целеустремленного корпуса приковала внимание и отложилась в памяти. Тридцать лет спустя, когда создавался поразительный Махарашвили, в памяти вдруг всплыл сигнахский крестьянин, и его походка после тщательной «примерки» и «подгонки» стала походкой всемирно известного Отца солдата. Или другой случай. В Тбилиси на проспекте Руставели как-то был примечен человек, который, здороваясь, не приподнимал шляпу, а вытаскивал из-под нее голову, оставляя шляпу на прежнем уровне. Заинтересованный Закариадзе прошагал за этим человеком два часа, радуясь всякий раз, когда тот здоровался со встреченными знакомыми, вытаскивая голову из-под шляпы. Потом эта деталь восхищала зрителя в спектакле «Буря».

Играя грузина, Закариадзе точно определяет, и не только по означенному драматургом месту действия, откуда этот сценический человек. Доментий («Из искры...») — уроженец Нижней Имеретии, Минаго («Человек рождается однажды») родом из Верхней Имеретии, Симонэ — гуриец, Тинибег — тушинец, Махарашвили — кахетинец. Но это не простая номенклатура. Можете быть уверены, что каждый из них будет шагать, говорить, общаться с другими, даже улыбаться и прищуриваться по-своему, по-имеретински или же по-гурийски, по-тушински, по-кахетински.

Идеалом в этом отношении был для Закариадзе замечательный актер Васо Абашидзе, который создал большую галерею тифлисских

типов, и каждый из его героев говорил будто по-иному окрашенной звуком речью, в зависимости от собственного характера. И Закариадзе, умея в шуме восточного базара отличить по говору и интонации, откуда тот или иной колхозник, переносит эти различия в образы.

Так он лепил Бахуту Джигаури из пьесы «Георгий Саакадзе», написанной в стихах Ушанги Чхеидзе и поставленной режиссером В. Кушиташвили. Конечно, трудно было угадать, как двигался, говорил, мечтал, дрался и любил молодой карталинец на рубеже XVII века, но это и не заботило исполнителя. Он хорошо знал место действия в Горийском уезде, где располагалось поместье князей Орбели, центр действия пьесы. Он был накоротке со многими потомками Бахуты, современными карталинцами, обогащенными историческим прогрессом, далеко вперед подвинутыми советской эпохой, но сохранившими в чистоте лучшие традиции своих предков, отражающиеся и в манере поведения. Бахута был сыном народа-воина, жившего на границе с Персией, постоянно сменявшего орала на мечи, всегда готового не только пахать землю, но и биться за нее.

Известный литературный и театральный критик Бесо Жгенти писал о Закариадзе — Бахуте: «Созданный им сценический образ воплощает в себе лучшие качества трудового народа: преданность родине, благородство и высокую нравственность, честность и прямоту»¹.

Поразительная пластичность даже в стремительных движениях и резких перепадах настроения, мягкая, полускользящая и вместе с тем дружишная походка, готовая сорваться в прыжок или танец, горящий взор в бою и ласковый взгляд пламенеющих глаз при виде любимой, романтически окрашенная звенящая интонация, весь натянутый, как тетива, вот-вот посылающая стрелу в стремительный лёт, — таким предстал Бахута с первого появления на сцене.

А первое явление начиналось с урока фехтования, который давал Бахута княжичу Орбели. Говорят, что этим был положен почин сценическому фехтованию в грузинском театре. Как бы то ни было, Закариадзе и его партнер, игравший молодого князя Орбели, дрались виртуозно, с такой увлеченностью, что на одном из спектаклей Закариадзе ударом сабли отрубил кончик лезвия у оружия противника.

Азарт Бахуты усиливался оттого, что на балконе в это время появлялась сестра княжича, прекрасная Мзевинар, в которую юноша был тайно влюблен. Играла ее Верико Анджапаридзе. Закариадзе с блеском проводил эту сцену, проявляя воинственный пыл деревенского парня, пробуждающееся первое пылкое чувство и настороженность слуги, обучающего барича опасной игре.

В то время Закариадзе шел тридцатый год, он был на десять лет старше своего героя, но выглядел, пожалуй, моложе, хотя и был полон

¹ «Заря Востока», 1940, 2 июня.

мужественности и отваги. Нельзя сказать, что он уже не использовал возможности проявить перед зрителями свою мужественность, спортивность.

Справиться с самим собой, преодолеть собственные недостатки тем труднее, чем талантливее художник. Ведь талант сказывается не только в достоинствах, он способен настолько приукрасить недостатки, что они становятся привлекательнее достоинств, как для зрителя, так и для самого актера. Откуда появляются даже у больших мастеров так называемые «личные штампы», постоянное повторение только им присущих особенностей манеры, интонации, общения? Здесь немалую роль играет культивирование индивидуальных, оригинальных свойств дарования, принесших первоначальный успех, а затем стандартизовавшихся, ставших второй натурой актера.

Для борьбы со всем этим зачастую мало одного, даже громадного таланта. Нужна высокая взыскательность, беспощадная самокритика, чтобы развился самоконтроль и способность правильно воспринимать критические замечания со стороны, разумно отделять доброжелательное и полезное в критике от всего того, что порождено завистью, недобрым отношением, пустопорожним критиканством.

Закариадзе жил трудно. За кулисами ему было не всегда уютно. Стремление к совершенству путем упорного труда и отказа от доступных «утех» жизни приносило свои плоды, приводило к успеху на сцене. Но тут возникла своеобразная диалектика: тот же успех тормозил процесс очищения от штампов, от привычного, от поверхностного блеска, привлекающего повышенное внимание. И если социально-политическая основа роли Рыбакова сама собой вводила от внешних эффектов, то роль Бахуты, отнюдь не лишенная серьезных мотивов, при всем том, что Закариадзе стремился использовать именно эти мотивы, давала простор для внешнего блеска. А он еще не в силах был устоять против подобного искушения. Ну как, в самом деле, Бахуте не показать себя перед прекрасной Мзевинар, когда она не без интереса наблюдает за его искусным фехтованием? Но, может быть, не только Бахута, но и сам Закариадзе в этот момент хотел показать себя?

Вот почему иногда не срабатывал контрольный механизм, столь важный и необходимый инструмент актера, позволяющий ему одновременно жить в образе и «краешком глаза» наблюдать за собой, за своим поведением. Без этого инструмента актер рискует потерять контроль над собой и станет жертвой собственного темперамента. Тогда кинжал в руках офицера из спектакля «Полночь миновала» перестает быть сценическим аксессуаром и неожиданно для самого исполнителя превращается в оружие, тяжело ранящее партнера.

Склонность Закариадзе к внешним эффектам, еще не исчерпанная в те дни, побуждает помощника режиссера, ведущего спектакль

«Георгий Саакадзе», ставить нескольких человек в правой кулисе, чтобы сдерживать Бахуту в сцене, когда он спасает Мзевинар от гибели. Эта сцена сопровождалась громом аплодисментов и восторженными криками. Действительно, она производила громадное впечатление на зрительный зал.

Представьте себе картину кровавого побоища. Отступая под натиском персов, гибнет и князь Орбели и его наследник, юный княжич. И все это происходит на глазах у княжны Мзевинар, которая выбежала на верхнюю террасу, преследуемая врагами. Бахута, сражавшийся бок о бок с князем, видит, что любимой угрожает опасность. Гигантским скачком достигает он верхней террасы, подхватывает на руки княжну в тот самый миг, когда она падает без чувств, и, держа ее на вытянутых руках, бежит вниз по извилистой дороге из сложно-сочлененных станков, со всего маху врезаясь в кулисы. Если бы здесь не было мощного подхвата, то артисты, без сомнения, расшибились бы о кирпичную стену сцены.

Искусство театра не чуждо эффектов. Даже самые великие актеры, разрабатывая роль, не упускали из виду возможных эффектов, конечно, не только внешних, но и внутренних, психологических, базирующихся на нюансировке, однако заостренно поданной. Все зависит от мастерства, изящества обработки сценических приемов, словом, от художественного вкуса, который является главным контролером творчества, его охранителем от вульгарности и пошлости. И ничего зорного нет в том, что еще молодой Закариадзе использовал свои сценические эффекты (был бы самоконтроль, которого еще не хватало). Тем более, что сила, ловкость и красота Бахуты были содержательны, выражали мужество и боевой дух грузинского народа, выдержавшего столько вражеских нашествий. Именно эта сторона роли все больше привлекала внимание актера, побуждая его всемерно оттенять истоки поведения Бахуты, органическую привязанность к родине, зарождающееся чувство к Мзевинару.

Достаточно вспомнить замечательный монолог юноши в четвертом акте, предшествующий появлению Георгия Саакадзе. Критик Жгенти отмечал: «Как в лирических сценах, так и в боевых эпизодах он великолепно справляется с поставленными перед ним творческими задачами. Особенно сильно проводит Закариадзе свое повествование о боевых подвигах Георгия Саакадзе»¹.

В этом монологе Закариадзе проявил развившуюся в нем способность передать душевный подъем, восторг героя не поверхностным изображением, традиционными театральными приемами, а заразительным увлеченным рассказом.

¹ Бесо Жгенти, Патриотический спектакль. — «Заря Востока», 1940, 2 июня.

О творческом созревании таланта актера в полной мере говорила и другая, не менее важная и труднодоступная способность живописать словами прошедшее действие до осязаемого ощущения реальной картины, будто происходящей сейчас перед зрителем.

Можно сказать, что Бахута показывал свой рассказ. Да, он не просто рассказывал о прошедшем бое, но показывал, как бился Саакадзе с полчищами врагов, каким могучим был Георгий, возвышавшийся на голову над войском и солнечно сиявший в кровавом мареве сражения, какой страх вызывал он взмахом своей тяжелой длани.

Показывая Георгия Саакадзе, Бахута восторгался не только им, великим воином, но в его лице, в его деяниях, в его подвиге он видел — действительно видел, судя по его взгляду и жесту! — весь грузинский народ, всю нацию. Это был подлинно патриотический гимн в честь отчизны. Актер не только точно расставлял акценты, идя по логике мысли и настроения, но искусно строил монолог как целостный сюжет, как законченную пьесу, используя свой богатый опыт концертного чтения.

Юношеский запал, в котором мысль, смена настроения опережают слово, рвут словесную ткань, поначалу был загнан глубоко внутрь, отражаясь лишь в искорках взгляда, в трепете, вдруг охватывавшем рассказчика, молниеносно озарявшем лицо. Начало монолога шло в повествовательной манере, как бы очерчивавшей предмет и границы картины. Перед слушателями возникло поле битвы, оба стана, грузинский и персидский, подготовка к сражению.

Когда же рассказчик «вдруг» обнаруживал в этой картине Георгия Саакадзе, его голос крепчал и в переливах красочных интонаций звучал, как рог, призывающий к битве, звенел, как меч, ударяющийся о меч. Так, в постепенном развороте темы, в нарастании внутреннего пафоса, не только рассказывая, но одновременно как бы участвуя в битве, врезаясь в гуцу сражения, Бахута поднимался все выше и выше и наконец достигал идейно-психологической вершины монолога.

Мы «видели»: Георгий, сразив последнего врага, вонзал саблю в землю, легендарной силой своей переламывал ее пополам и восклицал громовым голосом на всю Карталинию: «Пусть так сломается каждый, кто посягает на нашу Грузию, кто несет ей несчастье, кто грозит гибелью священной отчизне грузинского народа!»

Нужно сказать, что весь эффект такой поразительной концовки монолога доставался не Закариадзе, а Шалве Гамбашидзе, который играл роль Георгия Саакадзе. Превосходный актер Шалва Гамбашидзе не очень удачно сыграл эту роль; в его Саакадзе было немало резонерства. Но такой оказывалась сила рассказа, предвзявшего выход Саакадзе, что при его появлении на финальной фразе монолога он казался действительно громадным, могучим и полным животворной силы. И зал разражался овацией.

В дальнейшем Закариадзе не раз столкнется с Георгием Саакадзе — и в одноименном фильме, где он сыграет роль его врага князя Шадимана Бараташвили, и в той же пьесе Ушанги Чхеидзе, играя заглавную роль.

Но первая встреча остается одной из наиболее памятных, а образ Бахуты — среди лучших и дорогих созданий. Роль Бахуты отнимала много сил и энергии, но возвращала их сторицей, принося успех, помогая творческому совершенствованию.

И все же полезнее было бы для творческого развития Закариадзе именно в эти годы, когда его талант входил в силу, а сам он мужал, когда нужно было сопротивление материалу, давать ему роли не красавцев, а характерные, требующие иных приспособлений, идущих вразрез с привычными приемами изображения молодых героев на сцене.

Ведь сколько способных людей терпели творческое банкротство из-за того, что истощали природные ресурсы на доступном материале. Это один из парадоксов актерского искусства — вред от чрезмерной эксплуатации прирожденных свойств. На сопротивлении материалу, на прорыве в несвойственное, в труднодоступное, даже чуждое природе дарования, лучше всего закаляется талант. Затраченная на борьбу с собой энергия восполняется стократно, обращаясь на выработку новых и своеобразных выразительных средств, способных освежить, представить в ином свете даже и то, что требовало преодоления. Так, молодой, привлекательный актер, играющий героев, которые покоряют зрительские сердца, получив роли «уродов» и «злодеев», а затем возвращаясь к своим «любовникам», придает им зрелость и мужественность.

Конечно, разнились по своему содержанию и направленности голландский философ, пламенный протестант Уриэль Акоста, грузинский юноша патриот Бахута и русский большевик Рыбаков. Но все они были молоды, влюблены, порывисты и при всех различиях, данных драматургией и внесенных актером, с точки зрения сценической принадлежали одному ряду.

В это же время Закариадзе опять получает роль молодого героя-любownika, причем густо обросшую штампами, одну из самых выигрышных театральных ролей дореволюционного романтического театра — Рюи Блаза из одноименной трагедии Виктора Гюго.

Скольких антрепренеров выручила эта пьеса, скольких актеров вознесла эта роль! В ней есть все, чем можно покорить слабодушного зрителя, особенно женщин, которым трудно не отозваться на рыцарское поведение красавца кавалера, вознесенного волею случая из самых низов к королевскому трону, точнее, к трону королевы.

Во всяком случае, так рассматривали и так играли эту пьесу в старом театре, Сам Гюго разъяснял, что в лице Рюи Блаза оли-

цветорен «народ, у которого есть будущее и нет настоящего; народ-сирота, бедный, умный и сильный; стоящий очень низко и стремящийся стать очень высоко; носящий на спине клеймо рабства, а в душе лелеющий гениальные замыслы». В наше время могла показаться слишком наивной вера в нравственные кары, к тому же ослабленная любовной интригой, которая в свою очередь стала выглядеть излишне чувствительной.

Однако романтическая драма Виктора Гюго отличается возвышенной страстностью в отстаивании «естественного права» человека, вступающего против сословных преград, что дает возможность зыскательному театру создать привлекательный спектакль. И такой спектакль был создан режиссером В. Кушиташвили и художницей Е. Ахведиани, проявившими хороший вкус как в воссоздании эпохи, так и в обрисовке образов драмы.

Талант Верико Анджапаридзе «победил» королеву, возвеличив в ней любящую женщину. Равным ей по силе оказался и Рюи Блаз в исполнении Закариадзе. В нем оставалось и то, что привлекало в прежние времена: покоряющий облик красавца мужчины, способного быть в ливрее лакея столь же благородным и возвышенным, как и в камзоле царедворца, огненный темперамент, тлеющий до поры в сердце робкого влюбленного, но бурно сжигающий все на пути злодейства.

В нем проявилось и новое: обогащенный историческим опытом интеллект советского актера, позволяющий верно оценить и силу протеста, и слабость позиции героя, и снять, елико возможно, мелодраматическую аффектацию в его поведении.

О Рюи Блазе в пьесе сказано все. Это роль, как бы лишенная второго плана, если подразумевать под этим недосказанное, невыявленное в сценическом действии, однако весьма важное, а порой и определяющее для обрисовки характера, типа. Бездомный сирота, обучавшийся в школе из милости, он с детства возмечтал о лучшей жизни и в ожидании чуда, «влекомый высшей целью переделки судеб и миров», освобождения несчастной страны от гнета, «предался безделью и бесчестью».

В конце концов он становится лакеем у властительного злодея, который втягивает его в преступную интригу против королевы. По воле своего хозяина Рюи Блаз принимает личину родовитого аристократа — дона Сезара де Гарофа. Хотя все получилось помимо желания юноши, сама возможность оказаться вблизи королевы Испании, которую он втайне полюбил, делает его счастливым, а возвышение, полученное благодаря ответному чувству королевы, реализует его давнюю мечту — возможность вступить в борьбу со злодеями, опустошителями государственной казны, виновниками падения престижа Испании. Рюи Блаз кончает жизнь самоубийством не только из-за происков своего подлого хозяина, но потому, что,

изобличенный как лакей перед своей королевой, он понимает всю безнадежность возвыситься до нее в любви.

Используя остроту и контрастность сценических коллизий, опираясь на цепь блистательных монологов, актеры обычно вели роль Рюи Блаза в высоком регистре, на пламенном темпераменте, открытых чувствах, в бравурном темпе. Основой роли в такой стилистике было благородство чувств героя-любownika, аристократизм манер, как бы доказывающих, что и в ливрее можно быть человеком, наделенным воображением и страстью.

Закариадзе шел от другого. Да, он был во всеоружии и героя и любовника, что, естественно, вызывалось характером самой роли. Но главное, что было в его герое и определяло каждый поступок, — это ум, горький и иронический ум недюжинного человека, возвышавшегося над всеми вельможами, над хитросплетениями их практического рассудка. Рюи Блаз — Закариадзе был негромок, не декламационен, не страстен в обычном понимании, но за его мягкостью, порой нежностью, таилась и пламенная страсть, и темпераментный ум, и недюжинная смелость.

В его любви к королеве не было ослепления величием власти, он любил в ней лучшую и единственную из женщин, и потому не страсть обладания прорывалась в его жесте и взгляде, а певучая нежность, всепоглощающая, но не сжигающая любовь. Он негодовал против вельможе-казнокрадов, но не декламационное и самолюбующееся обличительство звучало в знаменитом монологе «Вот каковы министры короля!», а горечь оскорбленного ума, сарказм отчаявшейся души.

Как правило, исполнители роли Рюи Блаза не обращали внимания на то, как оценивала королева его обличительную речь. Они слышали ее слова: «...кто вам дал такой огонь, такую силу?», но как бы игнорировали дальнейшее: «...так много знания и мужества...», а главное — оценку ума: «...иронией пропитан голос ваш» — и то «...как сквозило в вас сознание правоты».

Уже в первом монологе — описании чувств юноши, мучительно переживающего сословное неравенство, свое жалкое положение лакея, особенно нетерпимое при умственном и нравственном превосходстве над невежественными властителями, — возникал у Закариадзе тон «сердца горестных замет». Разложенный при анализе на психологические составные, точные и тонкие в своей нюансировке, образ Рюи Блаза синтезировался в органическом сплаве гражданственных и лирических чувств. Хотя его гневный монолог против министров объясняется главным образом пламенным чувством любви к королеве, Закариадзе делал акцент на патриотизме героя, проявлявшемся в обличительной речи, а затем и в диалоге с обманутой королевой.

Рюи Блаз говорил с уверенностью человека, не только испытавшего горькую жизнь, переживающего всю тяжесть двусмысленного положения, но уже пришедшего к истине:

Мадам, я вас люблю!
Предательство вельмож бедою вам грозило,
Отсюда мой огонь, и мужество, и сила.
Вы с ними связаны, и я, спасая вас,
Спасая заодно и грязные червонцы.

Здесь червонцы, похищенные у государства, названы грязными, поскольку к ним прикоснулись воры. Сама мысль об этом точно определялась в предшествующем монологе и была оттенена артистом:

За двадцать лет несчастный наш народ,
Сгибая спину, проливая пот,
Для ваших девок и других забав
И для осуществленья ваших прав,
За двадцать лет — я точно сосчитал,
Доставил вам солидный капитал
В четыре миллиарда золотой
Валюты!

Нет сомнения, что недавние события в Испании—революционное выступление народа, поддержанное прогрессивными силами всего мира, но подавленное внутренней реакцией с помощью германского и итальянского фашизма, сказались на игре Закариадзе.

Политическая ситуация, к которой всегда был чуток Закариадзе, не могла не сказаться на трактовке роли, на ее исполнении. Роль Рюи Блаза вошла в творческий актив Закариадзе. Вместе с тем она стала в ряд существенных доказательств нарастающего процесса обогащения его как художника.

С каждым днем усиливалась в нем способность преодолевать себя в ролях «самоигральных», избегать соблазнов внешне эффектной, но малосодержательной игры.

ГЛАВА VII

Процесс самопознания.— На волне общественного подъема.— Грузинский театр в канун войны.— Искусство в боевом строю.— В борьбе с реакцией: Фридрих II и Шадиман Бараташвили.— Патриотические образы прошлого: поэт и дипломат Бесики, генерал Багратион; образы современности: крымский партизан Алим Мамедов, капитан подлодки Мераб Ратиани.

Если бы можно было заглянуть в творческую лабораторию артиста, то глазам предстала бы картина столь же ошеломляющая, сколь и прекрасная. Красота в ней возникает из того непрерывного и интенсивного движения мыслей, образов, штрихов-деталей, толчок которому дан и конкретной ролью и всем искусством в целом. Поразительна же в ней непрекращающаяся битва — кровавые столкновения, душу ранящие конфликты, порожденные постоянным антагонизмом между замыслом и воплощением, между идеалом и вынужденными компромиссами, между привычным старым, освященным традициями, и зарождающимся новым, всегда неясным, неустойчивым, ожидающим своего оформления. К этому нельзя привыкнуть, от этого нет избавления, годы и опыт не утишают мучительной борьбы, бушевавшей художника, который до конца дней своих сомневается в собственных силах и недоволен тем, что сработано.

Если в восемнадцать-двадцать лет кажется, что все еще впереди, то, перевалив за тридцать, пугаешься того, что позади нет ничего, а времени в обрез, успеешь ли сделать?.. Закариадзе подошел к этому перевалу, и хотя в его активе были такие роли, как Уриэль Акоста, Рыбаков, Торгвай, Шалва, он с тоской ощутил, что сделано мало, а неясно многое — и в самом себе и в искусстве.

Да, его влечет детальный анализ душевных движений, он интересуется психологией сценического поведения и характера действующего лица. А как быть с эмоцией, которая то и дело вспыхивает в душе и в игре, и тем сильнее, что такова традиция грузинского театра и так написаны многие роли? И что значит реализм, реалистическая игра, только ли это правдоподобие, жизнеподобие? А куда «денется» привычная для грузинского театра романтическая тональность? Можно ли преувеличивать достоинства героя? А недостатки персонажа?

Горький говорил, что художник — ухо и чувствилище своего времени. Коль скоро это так, то слушает он и вбирает в себя не только жизнь своего времени, но и идеи своей эпохи, в том числе и эстетические воззрения современности. А время приносит богатую пищу для осмысления художественной теории и практики.

Закариадзе чутко вглядывается в те процессы 30-х годов, что связаны со становлением и развитием метода социалистического реализма. Он находит подтверждение своим раздумьям и в мыслях Горького о закономерности художественного преувеличения при создании

образа «идеального героя», об укрупнении его характерных, типических черт. Связывает эту импонирующую ему идею с известным положением Л. Толстого: «Заострить, чтобы проникло». Его радует, что метод социалистического реализма вовсе не чуждается романтики, если она революционная и озаряет движение жизни к лучшему будущему, оплодотворяя и вздымая труд современника.

Закариадзе обнаруживает в себе склонность к философским обобщениям, способность сопоставлять единичное и особенное с тем общим, что составляет основу и сущность бытия. Он уже видит не просто роль. Она перестает казаться обособленным и изолированным миром, хотя и связанным с другими действующими лицами, но движущимся сам по себе, как бы вне влияния реальной, запредельной сцене жизни. Его заботит мысль о том, как сыграть заданное, но он все чаще задумывается над тем, что сыграть в заданном, что существенное оттенять в нем, какие мысли перебросить в зрительный зал, откуда — он это уже чувствует — идет запрос самой действительности.

Нарастает процесс самопознания, сопоставления себя с окружающим миром, сознательно вырабатывается эстетический идеал, из общих художественных законов выбираются те, которые каждый большой мастер ставит над самим собой. Этот процесс, хоть он и происходит в самом художнике, не изолирован, не оторван от общественного движения, от всего, чем живет мир и в первую очередь Советская страна. Связан рост мастера и с тем, что происходит в советском искусстве, в советском театре, в частности на грузинской сцене, еще более конкретно — в своем коллективе.

Закариадзе едет в Москву — проходить, как он говорит, свои университеты. Внимание всех взыскательных артистов, живущих вдали от столицы, приковано к тому, что создается «театральной Меккой», как по справедливости называют Москву люди искусства.

Закариадзе не первый раз в московских театрах. Он видел спектакли москвичей и во время гастролей Театра имени Марджаншвили в столице, и тогда, когда они приезжали в Тбилиси. Но теперь он может посмотреть лучшие московские постановки не урывками, в свободное от работы время, — он приехал в Москву за свой счет, будет здесь долго и увидит все, что захочет, все, что может дать пищу собственному творчеству. И он проводит в московских театрах сорок вечеров, бывает также на репетициях, на общественных просмотрах.

В Художественном театре еще идут ставшие классическими спектакли «Воскресение», «Дни Турбиных», «Горячее сердце», «Дядюшкин сон». Вместе с новыми шедеврами: «Врагами», «Тартюфом», «Анной Карениной» — они составляют тот опозитизированный реализм, который близок Закариадзе и связью с жизнью, и одухотворенностью ее сокровенным смыслом, и глубиной проникновения в изображаемого человека.

В Малом театре он восторгается игрой А. Остужева в «Отелло», хотя внутренне полемизирует с великим актером в излишней, как ему кажется, романтизации образа. Ему ближе искусство Б. Щукина и Н. Хмелева, актеров, которых он ставит выше других.

Но, конечно, его воображение затронуту превосходной игрой актера-философа С. Михоэлса в ролях Лира и Тевье-молочника. Большое впечатление производят на него шекспировские спектакли: «Ромео и Джульетта» с М. Бабановой и М. Астанговым, «Много шума из ничего», в котором блистают Ц. Мансурова и Р. Симонов, «Как вам это понравится» в Театре имени Ермоловой.

Совершенно необыкновенным и в чем-то близким грузинскому театру видится ему уникальный «Ромэн» и его спектакль «Кровавая свадьба», в котором сливаются две национальные стихии — цыганская и испанская.

Закариадзе ищет в Москве ответа на главный вопрос: как играть современника? Он проходит курс театральной истории советского человека на таких широко известных спектаклях, как «Человек с ружьем», «Оптимистическая трагедия», «Земля», «Платон Кречет», «Павел Греков», «Таня», смотрит пьесы Л. Леонова «Волк», «Половчанские сады».

Все это сопоставляется с тем интересным и ценным, что делают в Тбилиси товарищи Закариадзе, среди которых так много замечательных мастеров как грузинской, так и русской сцены (в Тбилиском театре имени А. С. Грибоедова).

Советский театр живет в это время большой полнокровной жизнью. На его деятельности сказывается подъем духовных, творческих сил советского народа, строящего новый мир. Социализм, как система, укрепился на одной шестой планеты. К 1937 году завершены техническая реконструкция промышленности и коллективизация сельского хозяйства. Была решена труднейшая задача социалистической революции — создана материально-техническая база социализма. Народы, населяющие Советский Союз, окончательно сформировались как социалистические нации. Разительны успехи культурной революции. Это особенно ощущается в национальных республиках, где культура и искусство проявляют стремление к взаимовлиянию и становятся общесоветским достоянием.

Характерно, что подъем театрального искусства ощущается повсеместно. Никогда еще так интересно не работали периферийные театры; полноценная труппа работает почти в каждом крупном краевом и областном центре; не говоря о столицах союзных республик, где концентрируются лучшие национальные кадры. Театр создает не только интересные спектакли, но и развивается как искусство; опубликование трудов К. С. Станиславского движет вперед теорию и практику сцены.

Конечно, все движется и развивается в противоречиях. И в театре этого времени можно наблюдать некоторую тенденцию к опрощению формы, к «игре результата».

Обострение классовых конфликтов в драме, открыто и прямолинейно выраженных, иногда сопровождается нивелировкой противоречий в самом человеке, что оправдывается и мировоззренческой целостностью положительного героя и ненужностью, вредностью душевного анализа отрицательных персонажей. Нередко реализм — а он оплодотворяет множество действительно интересных и ценных явлений в театре — неправомерно противопоставляется эксцентрике, гротеску, театральности, даже там, где они основаны на реалистическом видении и отражении действительности.

Развитие грузинского театра в эти годы также не лишено противоречивости. Здесь помимо общих тенденций, свойственных советскому театру в целом, возникают свои положительные и отрицательные моменты. Хотя основные театры республики разнятся в своих пристрастиях, в стилистике: марджановский тяготеет к жанризму, романтизированному быту, народной характерности, а руставелевский склонен к героике, к патетике, уходящей корнями в древнюю национальную традицию, — оба они остаются в принципе реалистическими театрами. Они ищут связи с современностью через соответствующий репертуар, через приобщение к методу социалистического реализма, методу отражения революционно развивающейся жизни в ее положительных тенденциях и характерах.

У этих театров есть немалые достоинства; их достижения не только отражают общие успехи советского театра, но и становятся достоянием других грузинских театров, а кое-чем воздействуют и на искусство братских республик.

Однако нельзя не заметить и тех недостатков, что мешают их творчеству. Театр имени Марджанишвили имеет отличный актерский состав. После смерти К. Марджанишвили в разное время к руководству театра приходят его ученики: У. Чхеидзе, В. Анджапаридзе, Ш. Гамбашидзе, Д. Антадзе. Интересным режиссером становится В. Кушишвили.

Но нельзя сказать, что театр последовательно и целостно проводит художественную линию. Это сказывается в случайности и пестроте репертуара, и в том, что не всегда марджановцы следуют заповедям своего основоположника быть яркими и увлекательными глашатаями современности.

Неспроста журнал «Театр», отмечая в 1939 году немалые достоинства отдельных постановок этого театра, указывал на некоторые тревожные тенденции в его творческой жизни. Вполне благожелательно настроенный московский критик писал: «Марджановцы многое сохранили из того, чему учил их Марджанишвили, а многое им, по-види-

тому, и сохранять не пришлось: оно уже давно принадлежит им органически. Труппа богата талантливыми актерами... Есть, несомненно, очень даровитые актеры и среди молодых, недавно вступивших в коллектив. И, однако, надо прямо сказать, что в постановках последних лет нет уже того внутреннего единства, которое так пленяло нас в «Затмении» и в «Уриэле». Во многих случаях утрачена прежняя искренность и веселая театральность, старое и замечательное стремление к нечаянной живописности. Создается впечатление, что режиссеры, ставившие последние спектакли, специально поработали над тем, чтобы преодолеть эти почти врожденные «слабости» марджановцев. Они, может быть, серьезно считали, что это не соответствует новым задачам театра. Если так, это очень серьезная ошибка»¹.

В последнем замечании критика была угадана одна из внешних причин, отрицательно воздействовавших на творчество театра (и не только марджановского), а именно распространявшаяся боязнь формы, как якобы обязательного проявления формализма. Вспомним, что борьба с подлинным формализмом, как сознательной и принципиальной эстетической концепцией первичности формы, ее примата над содержанием, независимости от него, нередко сопровождалась излишествами — борьбой с театральностью вообще. Недаром понадобилось известное выступление Мих. Кольцова в «Правде» против «барабанщиков», грохочущих о формализме.

Искусство марджановцев в эти годы не двигалось вперед, а кое в чем и отставало от прежнего. Другой московский критик подтверждал это на конкретном примере, проводя параллель между двумя спектаклями «Уриэля Акосты», показанными на гастролях в Москве в 1930 и 1939 годах.

В это же время Театр имени Руставели переживает не менее трудный момент в своей творческой жизни. Еще недавно, не в пример марджановскому театру, руставелевцы страдали от «переизбытка» режиссерского самовластия и теоретических концепций.

Пришедший к руководству на смену Ахметели Акакий Васадзе вносит в творчество большую социальную и политическую остроту. Больше внимания уделяется современной теме, шире становятся связи с братскими театрами. Театр имени Руставели окончательно утверждается на позициях реализма, разделяет взгляды Станиславского на природу актерского творчества. Но и здесь сказывалась боязнь формы как формализма. Далеко не все новые постановки могли идти вровень с шедеврами Марджанишвили и Ахметели.

Театр имени Руставели подчиняется стилистике своего протагониста, первого актера, Акакия Хоравы, с его героико-романтиче-

¹ Л. Б о р о в о й, Марджановцы. — «Театр», 1939, № 11—12, стр. 128.

ским монументализмом, патетикой интонации и жеста, возвышенным тоном, склонностью к широким обобщениям. В самом актере, Акакии Хораве, этой стилистикой выражалась эпоха подъема страны к могуществу и славе. Но театру при этом требовалась и психологическая углубленность, тончайшее исследование человеческих характеров, те ступени, по которым следует идти к созданию типов и которые иногда «перешагивал» Хорав в своем мощном движении к пафосу.

А в Театре имени Марджанишвили эти ступени оставались «за шагом», устремленным к жанру, к педализации драматических и комических коллизий. Конечно, и в том и в другом театре превосходные актеры сами по себе вступали в психологические сферы, но это не было общей тенденцией, осознанным стремлением, что в свою очередь объясняли национальными особенностями характера, быта, традиции.

Возвращаясь к творчеству Закариадзе, следует подчеркнуть, что в нем понемногу брала верх природная склонность к лиризму, к душевности, к психологической детализации, которая до поры таилась под юношеским стремлением к бравурности и не могла еще проявиться как по недостатку мастерства, так и в силу сценических традиций. Пройдут годы, и именно эти качества выдвинут Закариадзе не только в корифеи сцены и экрана, но и сделают его выразителем новых тенденций, новой стилистики — сочетания исконных традиций грузинского театра, его национальных особенностей с углубленным психологизмом.

Пока же Серго Закариадзе приходилось довольствоваться репертуаром для него случайным, едва ли способным выкристаллизовать генеральную тему его творчества. А намечалась эта тема в той сфере, которую можно назвать народным духом, подразумевая под этим сложный конгломерат исторически складывающихся особенностей духовной жизни нации.

Кристаллизация своей темы идет медленно, но неуклонно, хотя и осложняется как противоречивым развитием театра, так и тем неустойчивым положением, которое занимает Закариадзе в своем коллективе.

Великая Отечественная война принесла столько горя мирному советскому народу, но и дала мощный стимул для роста национального самосознания, для подъема народного духа. Вражеский таран все тяжелее ударял по живому телу страны, но с каждым ударом росла воля народа к сопротивлению, сжимался в гневе народный дух до той степени отдачи, которая, пружинно развернувшись, нанесла гигантский сокрушительный ответный удар. Чувство патриотизма, охватившее весь народ, оплодотворяло искусство.

В первые дни войны еще не было пьес, в которых можно было бы выразить свое отношение к трагическим событиям. Как и всей

актерской громаде, Закариадзе хотелось создать образ современного героя-воина или героического труженика тыла.

И все же ему повезло. В спектакле «На перепутье» («Царь Ираклий») — одной из лучших постановок театра (режиссер В. Таблишвили) он сыграл роль Бесики. Правда, Виссариона Габашивили, замечательного грузинского поэта, известного под именем Бесики, отделяло от нашего времени почти два столетия, но его высокий патриотизм и романтическая устремленность как нельзя кстати пришлись к горячим дням защиты Советской родины. Закариадзе все более увлекается образами исторических героев. Их черты, отдаленные и очищенные временем, давали четкое представление о личности и об эпохе в их сложном, обычно противоречивом взаимодействии. С особым интересом отнесся он к роли Бесики. Это объяснялось тем, что Бесики был не только выдающейся личностью, жившей в примечательную эпоху, но и человеком разносторонних интересов, художником, поэтом.

Все в образе Бесики соответствовало идейно-художественным потребностям нашего времени. Он был автором оды в честь Давида Орбелиани, освободившего отчизну от нашествия турок; ода «Аспиндза» воспевала народ и в свою очередь возбуждала в читателе чувство любви к родине. Как дипломат Бесики многое сделал для сближения Грузии с Россией. Во главе имперетинской миссии он добивался в Петербурге протектората России. Как поэт он принадлежал к художникам раннего романтизма и в своих стихотворениях «Сад тоски», «Два дрозда» и других предавался возвышенным и чистым чувствам.

В пьесе «На перепутье» Бесики выступал не только как поэт и дипломат, но как отважный воин, страстный возлюбленный. Закариадзе получил возможность сыграть молодого человека, одновременно пылкого и мудрого, нежного и воинственного, стихотворца и политика. В этой роли была вдохновляющая перспектива для артиста — выразить обуревающие его чувства патриотизма, показать необходимость и плодотворность исторически сложившейся дружбы грузин с русскими и раскрыть значение искусства в жизни народа, особенно в часы тяжелых испытаний. Все это было всегда актуальным, тем более в дни войны. И Закариадзе использовал представившиеся возможности. Он создал своего Бесики: одновременно историческую личность и нашего современника — вдохновенный образ, воспламенявший зрительный зал и надолго сохранившийся в памяти тех, кто видел «На перепутье».

Успех Закариадзе в этой роли был тем разительнее, что спектакль отличался поистине блестящим ансамблем из «звезд» первой величины. Трудно сказать, кто играл лучше — В. Годзишвили (царь Ираклий), В. Анджапаридзе (Ано), Ш. Гамбашидзе (Паата Батоншвили), Г. Шавгулидзе (Саят-Нова) или А. Омиадзе (Беруча).

Любовные сцены, вдохновенно иггранные Серго Закариадзе и Верико Анджапаридзе, создавшей образ потрясающей красоты и поэтичности, образ Ано, дочери Паата Батонишвили, звучали, как «песнь песней».

Известный грузинский театровед Этери Гугушвили писала о Закариадзе: «Что бы ни делал в спектакле Бесики — любил ли он страстно или сражался на поле брани, — это всегда и всюду был поэт, патриот своей родины, в котором клокотала могучая сила любви к народу. Своим исполнением актер Закариадзе как бы утверждал простую мысль о великом долге поэта, о его месте в жизни народа. И если учесть, что спектакль «Царь Иракий» был поставлен в 1942 году, когда враг подходил к Кавказу, когда по-новому осмысливались роль и назначение искусства, образ Бесики, созданный Закариадзе, олицетворял собою романтическую стихию поэзии, ее высокий гражданский посыл»¹.

Само собой разумеется, явись в этот момент на сцене театра образы современных советских воинов, убежденно и самоотверженно отстаивающих свободу и независимость своей социалистической отчизны, весь театр, от закулисы и подмостков до партера и галерей, встретил бы их с гражданским энтузиазмом. И такие образы явились. Это были партизаны из одноименной пьесы Георгия Мдивани.

Как и всякий сиюминутный отклик на исторические события, пьеса Мдивани была фрагментарна, но отличалась боевым духом, идейной страстностью, достоверными, на лету схваченными деталями фронтовой обстановки и меткими черточками в характерах действующих лиц — словом, всем тем, что видит и запечатлевает писатель, идущий, как военный корреспондент, вместе с наступающей, а иногда и отходящей армией. Как корреспондент «Правды», Мдивани был на Крымском полуострове. Его глазам открылась драматическая и в то же время героическая картина подпольной борьбы с гитлеровскими оккупантами, и он запечатлел ее перипетии.

Сюжет пьесы и взволнованные рассказы автора о том, что происходило в Крыму, позволили актерам наполнить живой кровью портреты действующих лиц. В спектакле были заняты отличные актеры, особенно выделялись Ш. Гамбашидзе в роли моряка и М. Джапаридзе, показавшая в своем герое мальчишке-партизане мужание личности в справедливой борьбе. Зрители с восторгом воспринимали сцену, в которой Васо Годзиашвили, блестяще игравший матроса, шел во весь рост на вражеский танк.

Закариадзе играл командира партизанского отряда. Человек могучей физической силы, скрытой под медлительной повадкой, но

¹ Этери Гугушвили, Театральные портреты, Тбилиси, 1968, стр. 107.

заметной по росту, по плотности широкоплечей фигуры, по скупому жесту натруженных рабочих рук; пытливый взгляд из-под густых бровей, плотно сжатые губы (лишь изредка на них появляется скупая, но добрая улыбка), глуховатый тон речи, скрадывающий, по необходимости, звонкую интонацию; умный, энергичный командир, призванный не только приказывать, но и убеждать, способный не только любить, но и ненавидеть, — таким являлся перед зрителем Алим Мамедов — Закариадзе.

Кульминационным моментом, разом вскрывавшим всю многогранность натуры Алима, была сцена его объяснения с родным братом, который уклонился от подпольной борьбы и по железной логике событий пошел на службу к оккупантам.

С риском для жизни Алим является в родной дом, чтобы лично разобраться в том, служит ли его брат гитлеровцам по принуждению или по доброй воле. Сцена происходит глубокой ночью. В мерцающем свете коптилки прорисовываются фигуры мирно беседующих братьев и темный силуэт женщины, их матери. Она мечется от очага к столу и обратно в том напряженно-тревожном ритме, который выдает ее предчувствие надвинувшейся беды.

Алим — младший брат, но за ним политическое и нравственное превосходство, мудрый опыт справедливой и честной борьбы за народное дело. И Закариадзе невольно придает словам Алима отцовский тон, его взгляд становится ласково-покровительственным, лишь изредка в нем молниями прорывается накапливающееся раздражение против брата, упрямо не желающего прислушаться, внять голосу разума, раздражение против его фальшивой аргументации.

И вот наступает развязка. Брат истерично шепчет: «Служил и буду служить, чтобы спасти семью, спасти старуху-мать...» Нестерпимое, обжигающее чувство справедливого гнева все больше охватывает Алима. Он уже предчувствует необратимость свершающегося. Начинает догадываться и брат. С ужасом понимает мать, что миром все это не кончится, но находит в себе мужество молча уйти из дому, когда ее просит об этом Алим.

Сцена завершается смертью предателя. Но это не убийство, не самосуд. И в том, что финал подобной сцены, весьма рискованной по ситуации, воспринимается как приговор народа изменнику родины, а мелодраматизм коллизии наполняется трагедийной силой, заслуга даровитых исполнителей, и в первую очередь Закариадзе. Описанная сцена стала не только истинно драматической по характеру и колориту, но и приобрела пропагандистское значение, особенно важное в те трудные дни.

Выход гражданским чувствам находит Закариадзе в это время не только в образах героев-патриотов настоящего и прошлого. Изображая людей преступных, посягающих на естественное право

человека оставаться самим собой, противостоять злу и насилию, артист, как бы в обратном ключе, доказательствами от противного, утверждает высокие нормы морали. Чем убедительнее вскрывается изнутри аморальность изображаемого человека, неправомерность и злокозненность его поведения, тем явственнее очерчиваются сами нормы благородного отношения к жизни, к людям.

Закариадзе в это время играет прусского короля Фридриха II в пьесе М. Гуса и К. Финна «Ключи Берлина», написанной незадолго до Отечественной войны. Фигура жестокого короля, который в XVIII веке посягал на мировое господство, но был разгромлен и вынужден сдать свою столицу русским войскам, становилась яркой исторической параллелью в момент, когда современный претендент на всмиральную диктатуру, Гитлер, вторгся в Советский Союз.

Нарастающее в Закариадзе стремление укрупнять масштабы изображаемой личности, усиливать ее тенденции к саморазвитию, к диалектическому единству со средой не могло реализоваться в схематичной фигуре Фридриха. И тогда сказались те недостатки, которые в творчестве Закариадзе возникали как продолжение его достоинств.

Мыслящий актер, он иногда столь интенсивно домысливает изображаемого человека, выходит за пределы роли, что нарушает не только ее пропорции, но подчас и гармонию сил в самой пьесе. Тончайший мастер-ювелир, скрупулезно шлифующий деталь за деталью, он может набрать их столько, что они не вмещаются в один образ и, следовательно, отягощают его развитие. Особенно это заметно в ролях характерных, открывающих широкий простор для множества приспособлений в гриме, костюмировке, в ритме движения. Роль Фридриха была характерной, и Закариадзе испытывал на ней свои способности к детализации, явно перегружая ее «приспособлениями».

В дни, когда Закариадзе играл Фридриха, он еще не достиг того совершенства, которое пришло к нему в 50-е годы. И «недостатки», отмеченные выше, также еще не развились в полную силу. Но уже по этой роли было видно, какую масштабную историческую фигуру псевдогероя мог бы создать актер на лучшем материале, но вместе с тем ощущалась умозрительность в изображении элементов жестокости, деспотизма и вероломства прусского короля. Быть может, потому, что не на что было опереться в самой роли, он играл признаки характера, изображал элементы и, набирая их все больше от спектакля к спектаклю, не сплавливая их в единство. Мозаика, превосходная мозаика, оставалась не собранной. Фридрих впечатлял, отвращал, заставлял негодовать, но здесь сказывался больше политический момент, чем художественное воздействие. Во всяком случае, сам актер не мог преодолеть затаенного беспокойства, дисгармонии между собой и образом, хотя и не понимал еще причин собственного неудо-

вольствия, склоняясь к тому, чтобы взвалить всю ответственность на драматургию.

Есть в жизни артиста моменты, когда все попытки призвать вдохновение тщетны — счастливый миг перевоплощения так и не приходит, попытки овладеть ролью вызывают лишние усилия, нажим, педализацию на чувства, — и на душу медленно оседает горечь неудовлетворения... Эта неудовлетворенность способна надолго затаяться в душе художника, отравляя его настроение, если не будет разрядки, не будет выхода в идентичную, но более глубокую и тонкую роль. Такую роль Закариадзе нашел в сценарии «Георгий Саакадзе», написанном автором популярного романа «Великий Моурави» А. Антоновской совместно с Б. Черным.

Фильм, созданный по этому сценарию режиссером Михаилом Чиарели в 1942—1943 годах, на переломе войны к победоносному ее движению и завершению, впитал в себя идеи, мысли и настроения нашего современника. Однако в нем не было поверхностной адаптации, прямого и вульгарного «опрокидывания» политики в прошлое. Его исторический сюжет не становился только предлогом для изображения современных коллизий — дух подлинного историзма оведал его события и людей. Быть может, не во всем, но в главном сблизало его с современностью героическое, духовное начало, свойственное народу и народным героям во все времена и у всех наций, особенно в годину нашествий жузеземцев.

Конечно, авторы фильма особенно подчеркивали благотворность обращения Грузии к России, что было крайне важно в дни Великой Отечественной войны. Этот исторический процесс выдержал проверку временем. Благодаря России Грузия избежала колониалистского рабства и впоследствии вошла как равноправная республика в семью советских народов.

Шадиман Бараташвили, один из владетельных князей Грузии, был ярким противником русской ориентации. С этих позиций трактовка роли не представляла труда, достаточно было «играть» текст. В нем раскрывалось и стремление князя отдать Грузию под опеку турецкого султана, и насмешливое отношение к русскому послу, и ненависть к Саакадзе, который тяготел к России. Даже примитивное изображение интригана могло дать необходимое по сюжету представление о Шадимане Бараташвили.

Закариадзе избирает более сложный путь изображения отрицательного персонажа. Его Шадиман — незаурядная и сильная личность. В иных обстоятельствах, в иной среде он мог бы стать подлинно большим человеком. Недюжинной, примечательной личностью выглядит Бараташвили — Закариадзе в первых кадрах, возникающих после эпического вступления к фильму. Так и кажется, что восседающий в своих чертогах знатный вельможа является неотъемлемой

частью, продолжением величественного и сурового края: седых вершин Кавказа, наплывающих горных ландшафтов, грозowych туч, овладевших всей ширью экрана, и необъятного горизонта, проглянувшего в просвете, откуда движется к нам крестьянская арба; ее возница одет в звериную шкуру, он тянет свою песню-думу, равнодушно взирая по пути на умирающего воина, застигнутого стрелой в недавней схватке.

Да, облик старого князя будто высвобожден резцом бесстрашного ваятеля из горной породы, из кавказских скал — могучий торс, закованный в броню, крупное лицо, изборожденное годами и раздумьями, кустистые брови, опушившие глубоко посаженные глаза, пристальный и пронзительный взгляд, хрящевидный нос, захвативший пол-лица и погруженный в громадные усы, свисающие над бритым подбородком, вокруг тонких, чувственных губ.

Ничто пока не выдает в этом человеке доподлинных черт характера. Он так убедителен в раздумьях о судьбе Грузии! Ему нельзя не посочувствовать, во всяком случае, невозможно уйти от правды его слов: «Мы в кольце мусульман. Как же мы одни справимся?» А может быть, это действительно так?

XVII век. Царствование Луарсаба II. Грузия окружена врагами. Что если и в самом деле вступить в союз с турками, ведь одним действительно не справиться? Громадная бровь ползет кверху, образуя напряженный излом. Это — излом тяжелой мысли. Будет излом ядовитой усмешки. Будет излом кровавого гнева. Промелькнет и ласковый излом.

Пока вносят дары от русского царя, Шадиман поднимается на хоры и ласково поглаживает головы поющих детей. Это маневр. Будто от их имени он бросит упрек московскому посольству: «Было бы лучше, если бы вы нам пушки прислали, а не приветы. Мы здесь воюем...» И опять он как будто прав... Но уже презрение, высказанное им в адрес «черни», и змеиное ласковое подобострастие, с которым он уговаривает молодого царя подписать договор с Турцией, и обольстительное внимание, проявленное к турецкому послу, а более всего насмешливый взгляд исподлобья на Саакадзе, когда ему, вельможному Бараташвили, а не безродному воину поручено вести войска, постепенно выявляют истинность взглядов, целей и поступков человека, которым движет всепоглощающее тщеславие, всепожирающее самлюбие. Только он — над всем, над всеми! Что интересы родины! Что из того, что союз с Россией открывает невиданные перспективы?

Закариадзе уже не маскирует поведения Шадимана. Жалить, так жалить. Со змеиным посвистом обращается он к Саакадзе, выдающему свою сестру за Луарсаба: «Поздравляю... Римляне говорили: «Победителей не судят». Ты победил...» Желчная улыбка появляется у него в ответ на призыв вельмож помешать Саакадзе влиять на зятя»

царя. И патологическое бешенство в сцене, когда взъяренный Бараташвили наотмашь срубает голову зодчему и вдрызг разбивает макеты крепостей.

Большая, сложная и тонкая работа созревшего мастера! Все взвешено, измерено, рассчитано, но ни «швов», ни «заклепок» не видно, полная слиянность в образе, как будто по-театральному прожита целостная жизнь человека. И полная свобода движения в кадре как освобожденном от людей, так и заполненном массой, неспособной, однако, заслонить Бараташвили от зрителей.

Да, мощно изображен необыкновенно сильный соперник Георгия Саакадзе. А это ведь нелегко, если вспомнить монументальный образ, созданный Акакием Хоравой. Замечательная работа Закариадзе оказывается удостоенной Государственной премии СССР.

Конечно, роль Бараташвили не чета Фридриху — в ней есть что играть, есть над чем поработать. И все же не ей дано насытить актера, который жаждет выйти к зрителю в облике настоящего героя и высечь патриотическую искру в аудитории военного времени. И Закариадзе охотно берется за роль героя Отечественной войны 1812 года, генерала Багратиона, сначала в кино, а год спустя и на сцене.

Здесь совпадает все: и мысли, и чувства, и внешность, и даже — при всем том, что герой русский генерал — национальность!

Фильм «Кутузов», сценарий которого написал автор популярной одноименной пьесы Вл. Соловьев, ставил большой мастер масштабных произведений В. Петров. Вдумчивый и строгий режиссер, ревнитель четкой, целесообразной композиции, он настолько увлекся (как свидетельствуют очевидцы) тем, что делал на репетициях Закариадзе, что роль Багратиона неожиданно стала разрастаться. В сценарии она не занимает доминирующего положения, да и в фильме после монтажа эпизодов с участием Багратиона осталось не так уж много. Но стоило бы заглянуть в монтажную корзину, чтобы убедиться лишний раз в жестокости законов кинематографа, побуждающих нередко оставлять за экраном лучшие куски фильма.

Однако при всей сюжетной скромности роли Багратиона впечатление от игры Закариадзе было необыкновенно сильным. Достаточно посмотреть «Кутузова» сейчас, спустя более чем четверть века, чтобы убедиться в непреходящести первоначального впечатления.

Образ Багратиона в фильме был под стать таким замечательным созданиям, как Кутузов, сыгранный Алексеем Диким выразительно до скульптурности, особенно Барклай де Толли, шедевр Николая Охлопкова. Сцена, где Багратион владает в яросте при известии об отступлении русских войск, эпизод у солдатского костра, картина атаки, в которой гибнет замечательный полководец, — все это запечатлелось в сознании зрителей вместе с именем актера Закариадзе.

Даже небольшая серия стоп-кадров передает динамику характера Багратиона—Закариадзе. Вот — редкий случай—спокойный Багратион: сосредоточенное, полное благородства лицо под шапкой вьющихся иссиня-черных волос, чуть тронутых серебром; пронзительный взгляд больших умных глаз, оттененных густыми вразлет бровями, которые раскинулись в параллель резко очерченному рту; плотно сжатые губы соединены глубокой впадиной с трепетными крыльями горбатого носа.

Рядом, на другом снимке, сосредоточенно-жесткое, вдруг удлинившееся лицо с обостренными чертами и резким сдвигом плоскостей, какие возникают у волевого человека, когда он принимает жизненно важное и единственно верное решение.

Но вот перед войсками появляется совсем другой Багратион, просветленный от доброй улыбки «отец солдатам». Лицо его разгладилось и помолодело, оно спокойно, как утренняя заря, а затем, в другом кадре, заразительно смеющаяся, всласть хохочущая физиономия остроумного и жизнерадостного военачальника, готового обнять весь мир, всю свою армию.

Заутра бой, и генерала, погруженного в себя, мысленно оглядывающего завтрашнее поле битвы, сменяет скачущий аллюром, неудержимо стремительный и победоносный полководец, увлекающий за собой войска разрывающим рот громовым «Ура!». Его лицо озарено неугасимым солнцем Бородина, сияет счастьем близкой и упоительной победы. Перед нами гармонический, неподвластный ни времени, ни смерти человек. Ч-е-л-о-в-е-к! Миг, и на всем скаку обрывается бешеный лёт, живое, трепетное, полнокровное тело застывает и каким-то чудом тут же, на наших глазах, отливается навечно в бронзу, в монумент, в памятник на века. Но это не киноприем, не наплыв, не монтажный ход, а впечатление, иллюзия, созданная вдохновением актера, мгновенная, почти неуловимая по времени, но потрясающе реальная, остающаяся в сетчатке зрительского глаза, хотя уже она промелькнула и на смену ей пришло изображение наклонившегося, падающего, лишь по инерции мчащегося, но уже неживого, и тем более грозного для врагов, и тем более дорогого для нас генерала Багратиона.

Пройдет год, и Закариадзе сыграет роль Багратиона на сцене в одноименной пьесе А. Самсония. Здесь он уже не эпизодическое лицо, а главный герой, показанный тематически значительно шире, не только как полководец, не только в связи с Бородинской битвой. Различные коллизии — военные, общественные, служебные, лирические — призваны всесторонне и многопланово раскрыть биографию, внутренний мир этого выдающегося, самобытного и своеобразного человека, но пьеса Самсония не фиксирует, быть может, главного — военного гения, полководческого таланта Багратиона, столь важного для понимания его личности, характера и поведения.

Как и его литературные предшественники, Самсония остановился на описании фактов из биографии Багратиона, иллюстрирующих его нрав, темперамент, беззаветную любовь к России, ее народу, ее солдатам, честное, бескорыстное, бескомпромиссное отношение к окружающим. Это, конечно, немало, тем более, что эпизоды с участием Багратиона были привлекательны, пронизаны авторской любовью к герою и вызвали отклик в зрительном зале. На сцене как бы оживал «пламенный патриот родины, остро переживающий нависшее над Россией бедствие и самоотверженно стремящийся ценой любых жертв спасти честь и свободу отечества, человек не знающий страха в бою и в отстаивании своих взглядов, беспредельно любящий народ и горячо любимый армией и народом»¹.

Закариадзе широко использовал контрастность в поведении и речи своего героя. В первой сцене Багратион, ставший дозором вместо обеспамятвшего солдата, встречается с Денисом Давыдовым. Внутренне разделяя беспокойство Давыдова, связанное с непрерывным отступлением русской армии, он тем не менее непреодолимо строго парирует дерзкие речи гусара. Так определено сюжетом пьесы, и Закариадзе искусно сливает эмоции ласки и гнева, характеризующие контрастный и легко возбудимый нрав генерала. Экспрессия внутренней жизни, яркая окраска фразы, выразительный жест — все, что уже тогда выгодно отличало манеру Закариадзе, с необыкновенной силой выражено в образе Багратиона. Зритель подхватывает, как крылатые, отдельные фразы, вроде той, что обращена к Давыдову: «Сын ты мой, Денис. Сердцем любимый. Не пощажу. Расстреляю».

Ласковая участливость, которую Багратион проявлял к крестьянской девушке Лизе, сменялась злобным бешенством, когда она говорила ему об отступлении солдат от Смоленска на Москву; генералу с трудом удавалось скрывать свое неистовство за внешней холодностью при последующем допросе солдат-бунтовщиков.

Нельзя отрицать, что драматург, стремясь к сценичности, кое-где ставил своего героя в выигрышное положение, не заботясь при этом о глубине переживания, психологических нюансах, не говоря уже о художественных масштабах решения темы и идеи произведения. Безусловно, многое здесь обусловлено эффектностью биографии Багратиона. Но как бы то ни было, все это мешало актеру, особенно на первых спектаклях, толкало его к внешнему изображению, к излишней игре на контрастах. Не потому ли слишком демонстративным был его разрыв с Кутузовым, чересчур эффектным уход с военного совещания после отставки, что несомненно оборачивалось чувствительностью при встрече умирающего Багратиона с Кутузовым?

¹ Бесо Жгенти, Пьеса о генерале Багратионе в Театре имени Марджанишвили. — «Заря Востока».

Вместе с тем Закариадзе удивительно прост и проникновенен при встрече Багратиона с любимой женщиной, когда великая княжна, сестра царя, Екатерина Павловна инкогнито появлялась в Гжатске, чтобы в последний раз повидаться с генералом. Блестяще проявлялся его темперамент в сцене боя под Бородином, когда в убыстряющемся ритме появлялись адъютанты и почти зрительно, через игру Закариадзе, перед публикой разворачивался бой.

Но прав был критик, когда, отмечая, что Закариадзе «с захватывающей искренностью рисует... привлекательный портрет героя, обаятельный и благородный мир его чувств и переживаний», вместе с тем писал: «В первых спектаклях, стремясь к показу пламенного темперамента Багратиона, С. Закариадзе вносил в игру чрезмерную суетливость и взволнованность». Правда, «впоследствии он достиг того равновесия и внутреннего спокойствия, которые необходимы для правильного разрешения всякой важной задачи в искусстве». Интересно уяснить, почему Закариадзе был вначале так суетлив и взволнован? Неужели и здесь сказывалось былое стремление к внешней эффектности, к демонстрации красоты и темперамента, присущих актеру?

Возможно, что в благодатной для этого роли и возник рецидив рисовки, но главное состояло в другом. Помимо того что роль Багратиона, написанная горячо и темпераментно, акцентировала внимание зрителя на эмоциях героя, перевод образа с экрана на сцену не прошел безболезненно для актера. Съемка по эпизодам требует от актера, особенно когда он играет роль темпераментного человека, полной выкладки на монтажный кусок. Излишества в данном случае будут сняты и выбором дубля, и монтажными переходами, и просто купюрами. Сцена требует иного распределения эмоций и красок во времени и в пространстве. Сценическая композиция предполагает точное и последовательное размещение сил и средств по партитуре действия, с учетом интенсивности проживания в образе, зависящего от конкретной ситуации.

Закариадзе в первое время играл Багратиона на сцене так, будто продолжались съемки фильма, он стремился «выложиться» в каждом эпизоде, не учитывая не только иного характера действия и действия, но и того немаловажного обстоятельства, что, не в пример сценарию, пьеса рисует его героя в более сложных, порой в личных, интимных ситуациях и представляет иные возможности для успокоенного проживания в образе, для художественного исследования жизни человеческого духа.

Стремление «выложиться» в каждом эпизоде возникает — в дальнейшем не один раз — и по другой, более весомой причине. Выше говорилось о заинтересованности, которую проявлял Закариадзе уже в молодые годы к проблеме укрупнения и заострения черт сце-

нического портрета. Он считает не только возможным, но и необходимым при случае сконцентрировать наиболее характерное для персонажа, пользуясь не только материалом роли, но и тем, что осталось за ее пределами, однако ей не чуждым. С его точки зрения, так укрупняется не только портрет, но и идейный смысл, заложенный в нем.

В роли Фридриха II он достигает заострения едва ли не «механически». Он привносит в нее столько своего жизненного опыта и гражданского настроения, что роль «не выдерживает» и деформируется.

В другом роде видоизменяется роль Жамтабера Церетели, которую он играет в спектакле «Дочь Жамтабера», поставленном Ш. Гамбашидзе в 1944 году. Драматург М. Джапаридзе написал комедию об имеретинском феодале Жамтабере, который прочит красавицу дочь в жены царевичу Арчилу, чтобы сделать политическую карьеру. А Русудан любит полководца Мераба, выходца из народа.

Закариадзе не удовлетворяет явно комедийное положение его персонажа. Вопреки режиссуре, пренебрегая общим мнением, он превращает Жамтабера — в гриме, в манере, в интонации — в сгущенно драматическую фигуру. И делает это настолько колоритно и по-своему последовательно, что добивается неординарного успеха. «На высоком уровне актерского искусства ведет С. Закариадзе роль Жамтабера, — пишет Бесо Жгенти. — Можно не согласиться с актером в трактовке образа, можно сделать упрек в излишней его драматизации, но в своем истолковании роли артист достигает безукоризненного мастерства, показывает богатство средств сценического изображения»¹.

В дальнейшем Закариадзе не раз будет прибегать к укрупнению драматургического образа, заостряя и внешний облик и черты характера. Однако с годами он станет «осмотрительнее». В таких замечательных созданиях, как Тинибег Утургаули и Симон Чачиашвили, царь Эдип и гангстер Бах-Бах, заостряя и даже преувеличивая черты портрета, чтобы вызвать ненависть или симпатию к персонажу, Закариадзе не будет видоизменять жанр. Он станет усиливать лишь то, что заложено в замысле автора пьесы.

Когда дело касается положительного образа, нашего современника, Закариадзе прибегает к концентрации свойств природы за счет внутреннего мира, доходя в сдержанности поведения едва ли не до аскетизма. Играл же он после Жамтабера и Багратиона роль Мераба Ратиани в «Непобедимых» Левана Готуа на предельной собранности, проявляя открытый темперамент лишь в редкие, подлинно кризисные моменты, когда подавить вспышку эмоции просто невозможно. Правда, сама обстановка, в которой действовал его герой, и ситуация, насыщенная до предела драматизмом, однако требующая максимальной

¹ «Заря Востока», 1944, 21 октября.

сосредоточенности и сдержанности, диктовали иную, чем в «Багратиони», манеру и стиль поведения.

Действие «Непобедимых» происходило на подводной лодке в те часы, когда она вынужденно легла на грунт и становилась ясной безнадежность положения экипажа. Естественно, что требовалось психологически обосновать поведение человека в трагически насыщенных обстоятельствах, в момент смертельной опасности, усиленной и ответственностью командира за весь экипаж и стремлением сохранить силы при нехватке воздуха.

Перед актером возникала дилемма: искать ли в образе мотив самопожертвования, готовности мужественно встретить смерть или же, при всей безнадежности положения, вести борьбу за жизнь во имя жизни. Вместе с постановщиком В. Таблиашвили он выбирает последнее. Казалось, что в этом мужественном, сильном, привлекательном моряке, одновременно строгом и доверчивом, эмоциональном и сдержанном, непрерывно идет большая внутренняя работа, пульсирует мысль, выбирая из десятка возможных, а на самом деле невозможных вариантов один, наиболее верный, хотя бы приближенно доступный. И эта работа мысли интеллектуально насыщала образ, придавала ему значительность, оправдывала самые крайние поступки, вызванные необходимостью, — такие, как «мистификация» с радиоголосом, будто идущим извне, с большой земли, и обещающим спасение, и кончая расстрелом друга-журналиста, взятого им на борт подлодки, но впавшего в панику, грозящую перекинуться на всю команду.

Благородство и чистота натуры Ратиани проявлялись и в лирических сценах-воспоминаниях с его возлюбленной Мананой, душевно и изящно обрисованной артисткой М. Корели.

Лепя образ по внутренним, психологическим законам, Закариадзе не игнорировал сценических эффектов, связанных с усилением личности героя. Так в одной из финальных сцен, когда Ратиани, стоя спиной к зрителям, срывает с себя рабочую робу, чтобы покрыть тело расстрелянного журналиста, а затем медленно поворачивается лицом к зрителю, — на кителе, надетом, видимо, для «последнего парада», обнаруживаются семь боевых орденов, о которых и не думалось при взгляде на этого скромного и сдержанного офицера.

Ролью Ратиани, сыгранной уже после победы советского народа над гитлеровской Германией, завершался цикл патриотических образов, связанных с войной. Как мы видели, их было немного, но по интенсивности проживания, по мастерству исполнения и по силе воздействия на зрителя эти образы стали памятными вехами не только в биографии артиста, но и в истории грузинской сцены.

ЗРЕЛОСТЬ

ГЛАВА VIII

После Великой Отечественной войны.— «Диалектические» роли: Баба из «Отверженного» Важа Пшавела; «Давид-Строитель» Левана Готуа.— Как найти «общую идею» в противоречиях характера? Как играть политические страсти? — Драгоценный опыт в русской классике — Арбенин в «Маскараде» М. Ю. Лермонтова.— Снова вне театра.

Придет время и прославленный полководец маршал А. И. Родимцев, увлеченный рассказом о штурме Берлина, возьмет в «свидетели» прославленного артиста Закариадзе: «Так вы же помните, Сергей Александрович, как мы ворвались на Фридрихштрассе, и вы, наконец, смогли найти сына, увы, слишком поздно».

Закариадзе не был в пылающем Берлине, ему не довелось сражаться на фронтах или хотя бы выступать во фронтовых бригадах. И воспоминания маршала — ярчайший образец воздействия истинного искусства, которое, предельно воплощая реальные связи, поднимается до символа. Но война прошла через сердце артиста, как проходила она через души миллионов бойцов тыла. Она оставила неизгладимый след в его художественном сознании, определив на много лет вперед смысл и тональность всей творческой жизни. Не будь этого, родился бы через двадцать лет после войны «Отец солдата»?

Закариадзе вышел из военных лет закаленным, более пронзительным и определенным в своих симпатиях и антипатиях. Обострилось его внимание к жизни и людям, способность проникать во внутренний мир человека, избегать прямолинейности и предвзятости в оценках, в воспроизведении «диалектики души». За немногими исключениями прежде он искал в роли только ее доминанту и хотя не игнорировал то, что противоречило или противостояло «общей идее» образа, но и не выделял диалектику, видимо, из опасения потерять главное. Виною тому были сами роли, которые, как правило, требовали «определенности» в позитивной или негативной оценке, не оставляя порой пищи для размышлений ни актеру, ни зрителю.

При всей сложности рисунка Шадиман Бараташвили оставался «черным», а Бахута и Бесики были «высветленными» до предела. И конечно же, довоенный Закариадзе остановился бы перед загадкой пшавского юноши Бахи или грузинского царя Давида, в судьбах и характерах которых, у каждого по-своему, черное переплелось с белым настолько, что ни одна лакмусовая бумажка не могла бы определить положительные это или отрицательные образы. Тем самым отнюдь не снималась принципиальная оценка главного

в судьбе и поведении подобных персонажей, не затушевывалась сверхзадача и сквозное действие человека-роли, не изымалась изображаемая личность из исторического ряда и социальной среды. Было бы наивным думать, что проблема положительного героя, вокруг которой ведется столько споров, сводится к поискам идеальной личности, а не идеала в личности!

Как бы то ни было, встреча Закариадзе с Бахой, а затем и с царем Давидом поставила перед ним новые и весьма сложные задачи, определив вместе с тем, насколько возросли его способности к их решению, его зрелость, как гражданина и художника.

С создателем образа Бахи, великим грузинским поэтом-философом Важа Пшавела, Закариадзе связывала давняя любовь и поклонение. В концертном репертуаре артиста поэт занимал одно из самых почетных мест.

Как немногие другие поэты, Важа Пшавела, с его масштабностью, монументальными построениями мысли и слова, сложной архитектуроникой, в тон грузинской архитектуре, гармонически ассиметричной, с его густой живописью и мудрым осмыслением воспроизведенной жизни, дает чтенцу школу и стиль, вырабатывает способность оттачивать детали, не упуская из виду общего и главного.

Тот, кто может увлечь слушателя чтением с эстрады целой поэмы Важа Пшавела, вправе считаться мастером слова. Среди таких мастеров был и Закариадзе. Но сейчас ему предстояло выйти на сцену в главной роли единственной пьесы Важа Пшавела «Изгнанник». Пьеса эта трагическая, разворачивающаяся в противоречиях и борениях, долго не видела рампы. В Театре имени Марджанишвили она была поставлена 10 ноября 1945 года под названием «Отверженный».

Действие пьесы относится к седым временам грузинской истории, когда пшавы, в среде которых происходят события, исповедуя христианскую религию, ее центром и святыней почитали храм Джвари, построенный в Лашари, столице Пшавис-Хеви (Пшаветии). Драматический конфликт возникает из вражды юноши Бахи к воину-пастуху Чонте, которого считают надеждой Лашари-Джвари и любят за беззаветную преданность родине и обычаям старины, за смелый отпор набегам кистов-мусульман. Ему даже простили немужской поступок: он похитил и взял в жены Мзевинар, нареченную Бахи, не предупредив последнего, как велит обычай, чтобы тот мог отстоять в честном поединке свою любовь. Простили все, кроме Бахи. И Баха свершил свой суд. Но как!

Если бы Баха мстил Чонте по законам рода, то пшавы не воспротивились бы вендетте. Но драматической ошибке Чонты противопоставлена трагическая вина Бахи: ослепленный мстостью, он привел к жилищу и стадам своего личного врага врагов всего народа — кистов. Баха преступил основной закон, повелевающий человеку

при всех обстоятельствах сохранять национальную гордость, любить и защищать свою родину. Отвергнутый родом, он стал изгнанником и по железной логике жизни оказался в стане кистов. Гибнет он в тот момент, когда, используя свое новое положение, пытается облегчить участь побежденных пшавов и спасти знамя Лашари-Джвари.

Как играть Баху? Этот вопрос встал перед Закариадзе во всей своей мучительной двойственности. Он не сомневался в том, что Баха должен был искупить свою трагическую вину только собственной гибелью. Правда, Баха не Кориолан, и не корыстная жажда власти привела его к измене отечеству, но ведь он и не Отелло, свершивший личный суд и казнь в пределах собственной судьбы.

Бесо Жгенти, высоко оценивая исполнение Закариадзе роли Бахи, писал, «что незаурядное мастерство, искренность и задушевность игры артиста приводят к тому, что центральный герой пьесы Баха даже в момент свершения тяжелого преступления пользуется у зрителя сочувствием и любовью»¹.

Получается, артист оправдывал своего героя, доказывая, что любовь к женщине выше любви к родине? — Нет. Да и это просто нельзя было бы сделать в пьесе, где драматург не наделил Мзевинар особыми достоинствами и оставил ее явно в стороне от схватки, пожалуй, только как предлог для конфликта. Тогда, быть может, Закариадзе оправдывал Баху тем, что можно восстанавливать поправленную справедливость любой ценой? Нет, это было бы не только неверно, но упрощало бы исполнение, делало бы его прямолинейным. «Между тем, — как утверждал критик, — ему удается показать зрителю всю сложность и противоречивость душевных переживаний этого трагического героя пьесы»².

Следовательно, к созданию образа была привлечена художественная диалектика, усматривающая в душевных противоречиях форму развития характера и взаимовлияния человека со средой. Закариадзе не оправдывал Баху, он объяснял его, но объяснял не логически, а эмоционально и психологически, не упуская из виду особенностей национальной среды и национального характера. В перепадах ритма, в резкой смене настроения, когда безудержная, бесконтрольная страстность сменяется молчаливым, затаенным отчаянием, а упрямая нераскаянность переходит в простодушную скорбь о необратимости свершенного, в резких контрастах, не лишенных, однако, тонкой нюансировки, постепенно обозначался честный, правдивый, но болезненно самолюбивый юноша, человек сильного характера, но слабой воли.

¹ Бесо Жгенти, Важа Пшавела в Театре имени Марджанишвили. — «Заря Востока», 1945, 9 декабря.

² Там же.

Сильного характера, но слабой воли — что сие означает? Разве воля не есть порождение, продолжение характера? Оценивая своего Ярового, драматург К. Тренев утверждал, что у него сильный характер, но слабая воля, имея в виду в первом случае способность непрерывно и до конца выполнить частную задачу, а во втором — отсутствие внутреннего обоснования того, что мы называем «общей идеей».

Та поразительная сила, с которой Баха стремится отомстить Чонте, пренебрегая всем на свете, даже любовью к Мзевинар, движимый лишь непомерным честолюбием, неспособный остаться жить неотмщенным, эта сила, эта настойчивость порождены бешеным характером. Однако же у него не хватает воли, чтобы побороть соблазн справиться с соперником с помощью врагов отчизны.

В своей игре Закариадзе «объяснял» поведение Бахи отчаянием от бессилия, которое возникает у человека, трагически утерявшего общее из-за частного. Где-то к Бахе приходит осознание распавшейся общности с народом, стремление восстановить ее хотя бы на словах. В патетической сцене отрешения, когда старейшина Чуча повелевает принести священное знамя Лашари-Джвари и предает на народе проклятию изменника, Баха восклицает: «Люди! Хоть единый раз не зажигал я здесь свечей, не закалывал разве хоть единой жертвы для божества?» В тоне Закариадзе звучит не оправдание, а скорбное изумление свершающимся, тем, что он, казалось бы, верный сын народа, должен покинуть родину, порвать с ее обычаями, которым он был по-настоящему предан.

Но это лишь вспышка «общей идеи», мгновенно гаснущая, когда волна черной ненависти к Чонте вздымается девятым валом. Как, этот Чонта, подло похитивший Мзевинар, дважды опозоривший его — и тогда, в ночной час, когда поборол и заковал в железо напавшего Баху, и потом, когда требовал, чтобы по старинному обычаю мать Бахи при народе накормила сына месивом из свиного корыта, — теперь в третий раз предает его позору, просит за него у народа, унижает его просьбами не быть беспощадными, не изгонять виновного, поскольку он, Чонта, сам первопричина этой вины!

«Позор и смех! — восклицает Баха. — Опозорил меня и меня же поднимаешь на смех. Если пшавы не отрешили тебя, я отрешил! Возрадуйтесь и смейтесь надо мной». И он свершает свой суд — смертельно ранит Чонту.

Прошло много лет, но до сих пор я вижу Баху — Закариадзе с горящими, как уголья, глазами, до краев наполненного пылающей смесью из ненависти и обиды, натянутого, как тетива перед выстрелом, воспламеняющего своим огнем всех окружающих, всех, кроме Чонты. И чем спокойнее Чонта, тем яростнее Баха, воспринимающий спокойствие своего врага, его просьбу о пощаде как дьявольскую насмешку. Слышу яростный вопль Бахи, выхватившего саблю у од-

ного из воинов и мигом сражающего Чонту, того самого Чонту, который трижды надругался над ним, нет, и в четвертый раз, когда при народе, у свиного корыта, откуда должен был Баха есть месиво, приготовленное матерью, предлагал дать Бахе саблю, чтобы тот рубился острием, в то время как он, Чонта, будет действовать плашмя, лупить Баху по голове, чтобы привести его в сознание.

Эх, Баха, Баха, как бы говорил артист, дорогой мой мальчик Баха! Что ты натворил!.. Тебе ли, красивому, мужественному, доброму юноше, свершать такие необдуманные поступки, такие черные дела? Как и каждый человек, ты рожден для счастья. Ты не трус, не боишься смерти, вот как ты кричишь, когда мать молит Чонту не совершать позорного обряда, не кормить ее сына из свиного корыта: «Мать, посоветуй ему убить меня, если он витязь, и пусть берет кровь за кровь!» (Как стонет душа у Бахи — Закариадзе, если бы вы слышали!) Это ведь ты раздумываешь в диалоге с матерью¹: «Разве смерть, самоубийство так уж тяжелы для меня? Вот кинжал. Через час меня не будет. Забудутся и враги и друзья». Да, ты не Гамлет, ты не раздумываешь, когда надо мстить кровнику, но ты не лишен раздумий, и в них есть нечто гамлетовское: «Но мысль о враге и там не даст мне покоя...» («Умереть. Уснуть. И видеть сны?»)

Ты умеешь любить, ох, как ты умеешь любить! Сейчас я покажу это зрителю (идет поразительной красоты сцена объяснения Бахи с дочерью вождя кистов Гулсундой, прелестно сыгранной Медеей Джапаридзе: «Скажи, родная, либо «да», либо «нет». Дай сердцу моему покой. Скажешь «да», умру за тебя, а коли «нет», не удивишь меня: ведь и с неба и с земли — ничего, кроме «нет», я не слышал»).

«Ведь и с неба и с земли — ничего, кроме «нет», я не слышал...» Не здесь ли разгадка твоей души, твоей судьбы, Баха? Сколько раз с младенчества говорили тебе «нет», мы не знаем, но достаточно было одного «нет», когда Чонта похитил Мзевинар, чтобы юношеское сердце облилось кровью и завопило...

Обстоятельства жизни, мрачные традиции исказили светлого юношу, довели его до черного преступления. «И ты причастна, мать! Ты будоражила мою душу! Ты твердила: иди, убей его, кто разбил твое сердце». Нет, Баха не кричит эти слова, он плачет их, плачет сухими слезами, не в силах обратить необратимое.

Причастен и друг Хвтисо. Это он подзадоривал Баху: «Никто тебя не осудит за возмездие. Возмездие — это закон, оно дает молодцу славу». Но и ему в ответ страдал Баха: «Не знаешь ты, Хвтисо, не испытал, какой огонь жжет мое сердце, какая ненависть! Себя ненавижу!» «Себя ненавижу!» — это уже путь к осознанию, к раскаянию, к

¹ Роль Джавары, матери изменника, — одно из лучших созданий Верико Анджапаридзе.

отказу от тщетного самооправдания: «Кистов я привел не пшавов разорять, а Чонту одного»; или в другом месте: «Не изменял я Пшавис-Хеви. Я враг лишь одному Чонте...» Какой урок, думал актер и внушал всем своим поведением зрителю, какой урок для молодых, горячих голов, которые не знают края своим порывам ни в любви, ни в ненависти, не понимают, что восстановить справедливость — не значит мстить, что чувство мести не лучший советчик, что свое и общее нераздельно только в любви и добре, но не в зле и ненависти.

Не раз потом Закариадзе использует Марксову мысль о том, что человека можно сделать человеком, прежде очеловечив обстоятельства. Но начало этой «очеловечивающей» идее в творчестве Закариадзе было заложено в Бахе, преступном юноше, которого, ничуть не оправдывая, объяснил зрелый мастер, помогая своему зрителю извлекать из противоречий трудную, но дорогую истину. И к «диалектичному» царю Давиду из пьесы «Давид-Строитель» Л. Готуа он приходит уже обогащенный опытом Бахи. Но если в Бахе бушевали человеческие страсти, пусть подготовленные социальной средой, то в Давиде личные страсти подавлялись страстями политическими.

Не знаю, помнил ли Закариадзе мудрое определение Станиславским страстей такого рода, но к царю Давиду оно подходило полностью: «Политические страсти такие же, как и другие. И играть их надо так же, как другие: с предельной простотой и искренностью, надо, чтобы актер зажил этими страстями и мыслями, чтоб политика стала составной частью его сознания и подсознания».

И все же эта задача для Закариадзе была новой. Да, политические страсти надо играть так же, как другие, с предельной простотой и искренностью, но как найти выразительные средства, чтобы они все же были страстями политическими?

Где грань в образе Давида, государственного деятеля, исторического лица, между человеком и политиком и как обозначить неизбежно возникающий в трагедии конфликт, противоречие между тем, что человек хочет и что политик должен?

С другой стороны, где водораздел между художественностью и публицистичностью, которая, что бы там ни говорили, возникает в изображении политика, государственного деятеля, причем в двуедином проявлении — и как исторический момент и как отклик современности.

Можно сколько угодно отвергать посылку: история — это политика, опрокинутая в прошлое, и отвергать справедливо, ибо нарочито тенденциозное освещение истории есть не что иное, как ее фальсификация. Но нельзя отказать современности в ее праве пересмотреть и осмыслить события прошлого с высоты настоящего, как нельзя помешать новым поколениям ставить на службу своим интересам поучительные явления истории.

Может быть, гению и не понадобится вдаваться в такие «подробности» — он воспримет и воспроизведет личность в эпохе «глобально», но талант, каким бы крупным и замечательным он ни был, вынужден искать и находить «оправдания» характеру и поведению исторического лица, расчлняя его «в рабочем порядке» на человека и политика.

О Закариадзе — Давиде сказано много добрых слов, сделано и немало критических замечаний. Это одна из любимых ролей артиста, но далась она ему нелегко. Создание образа царя Давида сопровождалось непрерывной борьбой с самим собой и окружающим.

Ныне известный исторический романист, а тогда молодой драматург Леван Готуа больше всего был озабочен сценичностью и, как всякий неопит, одержимо искал ее на периферии драмы, вернее, драматической судьбы героя, в увлекательной интриге. Для себя он нашел ее в любовно-мелодраматической коллизии, развернувшейся вокруг треугольника: Давид — его жена Гурундухт — его любовница Мзетвала. Конфликт осложнялся тем, что Гурундухт — чужеземка и иповерка, дочь кыпчакского полководца, а Мзетвала — незаконная дочь католикоса Грузии, якобы подброшенная к кыпчакам для сближения с молодым Давидом, когда он еще был царевичем.

Театр могла вполне устроить пьеса, в которой интрига подобного толка строилась вокруг одной из популярных в Грузии исторических личностей. Тем более, что главное трио в спектакле составляли такие красивые и талантливые актеры, как Верико Анджaparидзе (Мзетвала), Нато Вачнадзе (Гурундухт) и Серго Закариадзе. Чего было мудрить, когда постановка по всем статьям была «приговорена» к успеху! Но Закариадзе мудрил.

Есть актёры, целиком полагающиеся на интуицию — при большом таланте и способности проникать в истину они просто не в состоянии долго готовить роль; длительные поиски подтекста, второго плана повергают их в скуку и снижают яркость приспособлений. Есть другие, люди не без таланта, но набивающие себе цену мистификацией поисков, ложным теоретизированием, показным углублением в пласты, до шестнадцатого подтекста включительно. Но рядом с немудрящими и мудрствующими лукаво, не так часто, но право же и не редко, появляются актеры мудрые, органически нуждающиеся в поисках, природно приспособленные к ним, рассматривающие любое произведение с позиций жизни, «общей идеи» и своей творческой природы.

Искусство театра — самое коллективное из искусств, и седьмой пот нельзя выжать только из самого себя, не затронув окружающих. И работа над «Давидом-Строителем» из-за Закариадзе превратилась, мягко говоря, в бесконечную дискуссию.

Закариадзе восставал против мелодраматизма, он требовал того, чего не хватало пьесе,— государственной мудрости Давида, требовал (говорит теперь Леван Готуа), как грузин, как потомок Давида, строителя грузинского государства.

И в самом деле, как можно было оставаться в рамках пусть привлекательной, но ограниченной интриги, когда речь шла о такой исторической фигуре, как Давид-Строитель (1089—1125). Он унаследовал трон не только по родовому праву. Человек образованный и мудрый правитель, он делал все, чтобы довести культуру своей нации до интеллектуальных вершин современности.

Создание Гелатской и Тбилисской Восточно-Азиатской академий его рук дело. Сюда съезжались ученые из многих стран мира, отдавая дань уважения грузинской культуре и черпая много полезного для своих изысканий. Современники считали, что Давид выше и мудрее Александра Македонского, но у того была империя и такой биограф, как Аристотель, а грузины — маленькая нация, к тому же вынужденная веками обороняться от чужеземных нашествий, и слава их царя не получает достаточного распространения.

В семнадцать лет Давид унаследовал от отца, царя Георгия, славного лишь пирами и охотой, трон Имеретии. Но, сидя в Гелати, он сумел завершить объединение грузинских земель, которые пытались поработить арабы, затем персы. Мало того, как писал впоследствии его учитель и наставник Чхондидели, он создал не только грузинское государство, но и человека-грузина, с тех пор осознавшего свою национальную самобытность, национальное достоинство.

Драматична судьба Давида. Он воспротивился феодалов, духовенство, многих придворных. Влюбленный в Мзетвалу, он вынужден был жениться на девушке из народа кыпчаков (половцев). Однако не мог отказаться от любви Мзетвалы. Судя по его жизнеописанию — «Галобани синанулиса» («Страдание о невзгодах»), — он был во многом грешен, и хотя не называл в чем именно, но жестоко бранил себя за грехи, не дававшие ему покоя, лишавшие его права быть захороненным в священной земле Грузии. Он просил лишь об одном — не бросать его, как собаку, а похоронить в дверях храма, чтобы молящиеся, проходя, топтали его, грешного.

Какая великолепная фигура для изображения! И какая сложная. Мог ли Закариадзе, уже в те годы утверждавший, что артист должен видеть в образе не то, что ему хотелось бы, а то, что есть в нем от правды, от жизни, успокоиться на изображенном в пьесе и не настаивать на большой исторической правде, на создании фигуры не любовника в государственных одеждах, а государственного деятеля в его любви, и не только к женщине, но и к народу?

Уже с первой картины Закариадзе пытался извлекать из сценических эффектов символические метафоры. Пьеса начинается эпичес-

ки спокойно: царевич высекает на камне хронику и ласково приветствует милых девушек — Гурундухт и Мзетвалу. Но безмятежное вступление, не предвещающее грядущих бурь, внезапно нарушается землетрясением. Храм, у которого происходит действие, начинает покачиваться от подземных толчков. И здесь артист предлагает мизансцену: Давид встает во весь рост и будто подпирает рукой свод храма. Конечно, делается это не декларационно, жест как бы вызван рефлекторно, в порыве защиты девушек. Но за ним стоит и нечто другое. И если авторский контраст ритмов предвещал драматическую перспективу, то жест актера вводил зрителя в историческую перспективу и характеризовал Давида как будущую опору отчизны, как человека, способного поддержать могучей дланью неустойчивое государство.

В контраст смятению, пронесшемуся по сцене в первой картине, второй эпизод — объяснение Давида (ставшего уже царем и вынужденного жениться на Гурундухт) со своей возлюбленной Мзетвалой — шел на статике, на игре взоров и интонаций, едва сдерживаемых пламенных чувств. Это было прекрасно и неповторимо! В перевоплощении, в полном слиянии с изображаемыми лицами даровитые актеры пели песнь песней чистыми, завораживающими голосами.

Но артист не отставал от автора: где же тот Давид, что подпирал могучей дланью колеблющийся свод монолитного храма? Пора, пора, торопил он драматурга, режиссера, партнеров. И возникла, как третья картина, сцена ссоры Давида с его старым наставником и ныне главным министром, цигнобартухуцеси (как бы это перевести: главный «книжно-старец», что ли?), почтенным Чхондидели.

...Зал, где стоят макеты будущего строительства, упорядочивающего и украшающего грузинское государство. Еще не остыли поля сражений, где Давид разбил на голову вражеские полчища, вот-вот снова набегут тучи войны, но царь упрямо твердит: «Надо строить, я буду строить!» Чхондидели, величаво изображенный Шалвой Гамбашидзе, возражает, считая, что строить рано, когда не затушен пожар, способный спалить все, что будет построено. Он снимает с себя золотую цепь, символ власти, в знак того, что уходит в отставку. Давид молчит, как бы не замечая жеста Чхондидели, погруженный в глубокую задумчивость. Начинается монолог-раздумье о судьбе государства, о том, что собрать его воедино, сколь это не трудно, значит, сделать лишь первый шаг, нужно сохранить его целостность, укрепить могущество, тогда никаким врагам, ни внешним, ни внутренним, не преградить пути свободной Грузии.

Закариадзе читает монолог концертно, будто вглядываясь в каждую фразу, шлифуя и граня ее тут же, по мере того, как мысль обретает зримое воплощение. Но это не имманентная работа самое себя — это связь Давида со своей эпохой и Закариадзе со своим

временем, это выстрел в две мишени. Да, нужно строить разоренную войной, но уже освобожденную и сплоченную Грузию времен Давида. Да, нужно залечивать раны войны, вновь отстраиваться на просторах великой страны, подвергшейся нападению фашизма. Но это уже «второй план», невидная сторона роли, однако просвечиваемая инфракрасными лучами актуальности.

В конце монолога Чхондидели, задержавшийся у двери, молча возвращается, надевает на себя золотую цепь и, склонившись перед своим учеником, покоренный его мудростью, непреоборимой логикой мысли, произносит: «Ты перерос меня, я подчиняюсь...»

Двумя мощными штрихами дорисовывает артист фигуру своего героя. Ночью Давид приходит в келью католикоса Паата. Уже известно, что Мзетвала дочь Паата. Предупреждая удар противника, Давид начинает речь с Мзетвалы, которая, он знает, только что покинула келью отца. Давид прост, но не простодушен, прям без прямолинейности, если и добр, то настороженно, но зол открыто, беспощадно, сознавая, что и среди феодалов, которых он подавил, объединяя, и среди церковников, лишенных им княжеских привилегий, и в среде царедворцев, льстящих ему лишь в глаза, если не все, то почти все враги, не менее беспощадные к нему, чем сельджуки к его отечеству. И сейчас вот в келью католикоса он пришел со всем этим грузом повседневности, хорошо зная, что и этот ему не друг, что в душе величавого старца кипит против него злоба за дочь, отданную в наложницы царю, за церковь, обиженную царем, за философский диспут между государством и церковью, состоявшийся недавно и выигранный царем. И за то, что царь, как он это понимает, видит его насквозь, что он сильнее его не только властью, но и духом, верой, правотой перед народом и историей. И ему, католикосу, придется уступить, дать царю церковное войско, без которого не победить сельджуков, не изгнать их из Тбилиси. А ведь дать войско, значит, дать победу царю, усилить его власть и популярность в народе.

Таково состояние Давида, когда он стоит перед католикосом, сразу и открыто устанавливая нравственное равновесие между ними: «Я знаю, что ты зол на меня за Мзетвалу, но ни ты, ни я не знали, кто она. И виноваты мы оба перед ней: ты, послушник, не имея права на ребенка, согрешил, а я, царь, впал в грех прелюбодеяния. Но сейчас не до счетов, не до грехов, Тбилиси в руках врага, и кто посмеет сказать, что его не нужно отвоевать для Грузии, — без столицы она, что человек без сердца».

И католикос дает церковное войско.

Таково состояние Давида в этот час, и артист должен в краткий миг передать зрителю все, не изображая ничего внешними приемами. Конечно, зритель знает о многом по предыдущим картинам, но он хочет видеть, как отложились в самом герое переживания прошлых

дней, в каком эмоциональном сплаве живут они сейчас, в данный сценический миг, что кроется за тяжелым пристальным взглядом Давида, за его напряженившимся телом и скупым жестом. И зрителя обо всем этом оповещают не столько слова, произносимые артистом, сколько паузы, насыщенные мыслью и чувством, эти «зоны молчания», по определению режиссера Г. А. Товстоногова. Недаром существует такое понятие, как красноречивое молчание, и такому молчанию всю жизнь учится Закариадзе, понимая, что, сколь ни действительно слово, как ни выразителен жест, самое впечатляющее и, конечно же, самое трудное — высказать себя через молчание, показать, что́ на душе, через ее зеркало — глаза.

Еще один штрих в портрете Давида, последний и завершающий, был дан в картине прихода царя к заговорщикам. Эта сцена была удачно написана Готуа и впечатляюще поставлена режиссером Вахтангом Таблиашвили, с которым Закариадзе прежде делал роли Бесики, Рыбакова, Ратиани, теперь Давида-Строителя, а позже Георгия Саакадзе.

В скобках заметим, что Таблиашвили, называя Закариадзе «человеком без усталости», по собственному признанию, всегда был увлечен в нем сочетанием интеллекта и эмоции, истинным профессионализмом и необыкновенной внутренней силой, искусно выражаемой вовне.

Ошеломляющим было появление Давида на сборище заговорщиков, куда он проник потайным ходом. Он пришел один, рискуя жизнью. Но в том-то и сказались сила и превосходство его личности, его необыкновенная, почти мистическая способность влиять на окружающих, подчинять их своей воле, его авторитет, зиждившийся не только на власти, но и на поддержке народа, что ни один из заговорщиков не посмел поднять руку, когда возникла чаемая возможность убрать ненавистного царя. Не успели феодалы оправиться от растерянности, как Давид, властным движением руки призвавший к молчанию, начал говорить, говорить негромко, будто рассуждая с самим собой, но тоном, завораживающим князей, как тихая мелодия ядовитую змею. Он говорил о том, как ему трудно, как хотелось бы отдать все и уйти в тишину, где нет ни государственных забот, ни тягот бесконечных войн, ни обязательств перед родиной и народом.

«Да, я первый среди вас,— звучало ясно и доверительно.— У меня в руках символ власти — скипетр. Но принадлежит он не мне, а Грузии. И он тяжел, ох, как тяжел! Однако, если кто хочет взвалить на себя эту тяжесть, пусть берет его». И царственным жестом он швыряет скипетр к ногам феодалов. Стоило только кому-нибудь схватить скипетр, как вместе с ним пришла бы власть, ушедшая из рук Давида. Но все глядели на катящийся скипетр замороженно, только провожая его глазами, не дыша, боясь двинуться, чтобы

не возбудить соседа. Казалось, остекленели взоры всех присутствующих, и только одни глаза жили в бесконечной смене эмоций, и это были глаза Давида. Когда же, преодолев оцепенение, кто-то двинулся к скипетру, а за ним в нервной дрожи протянулись десятки жадных рук, и, казалось, вот-вот будет решен кровавый спор, и не в пользу внешне безучастного и скорбного царя, раздался его громоподобный окрик: «Не смей!» И будто подкошенные валились князя к ногам Давида, вставшего во весь рост над всеми со скипетром в руке и пламенем во взоре.

Были еще сцены, но, как вспоминают Готуа и Таблиашвили, они воспринимались с трудом. Театралы, не раз смотревшие постановку, уходили после сцены с заговорщиками.

Не все было совершенно в игре Закариадзе, особенно на первых представлениях. При том, что артист вступил в пору зрелости, рецидивы прошлого нет-нет да и сказывались в том, что порой брала верх эмоция, а иногда нарушалось общение, как результат игры на себя, забвения мудрого правила: в интересах общего не мешает кое в чем приглушить себя, не выделяться.

При том, что Закариадзе в жизни внимателен и чуток к людям, тактичен и скромен до щепетильности, на сцене он может быть нетерпимым к другим. То, что эта жестокость идет не от характера и всегда порождена требовательностью, одержимостью искусством, неутомимой жаждой сделать лучше, сыграть глубже, значительнее — это еще можно понять, даже простить, но весьма трудно перенести, вытерпеть.

Жизнь мудро очищает главное от всего сопутствующего. И о том, чего стоило самому актеру и его партнерам создать «Давида-Строителя», никто не вспоминает, но зато все помнят, что созданный Закариадзе образ усилил сложившееся издревле уважение к царю Давиду, сплотившему в XI веке раздробленную феодальную Грузию, отстаившему ее независимость в кровавых схватках с вражескими полчищами, построившему шедевр архитектуры и святыню народа храм Гелати, в стены которого положил он немало камней собственными руками.

Закариадзе возвеличивал Давида в меру исторической правды, но не обелял его, не рисовал беспорочным. Зажив политическими страстями, он раскрывал единоборство внутри своего героя — борьбу человека с политиком, объясняя и то, как политическая необходимость заставляет человека быть властно-непримиримым, и то, что в силах человека и обратное — очеловечивание политика.

Один шаг, один год отделял грузинского царя Давида от русского аристократа Арбенина, но этот шаг стал одним из решительных, этапных в жизни актёра Закариадзе и как вторжение в область не-

ведомого, в русскую классику, и как опыт освоения особого рода романтической традиции.

С русской классической драматургией, этой великолепной школой для актера и зрителя, Закариадзе еще не встречался, да и в дальнейшем встретился лишь два раза, удачно сыграв Василия Шуйского в «Борисе Годунове» Пушкина и неудачно исполнив против своего желания роль Тетерева в «Мещанах» М. Горького.

Это не вина, а, как мне кажется, беда, и не только Закариадзе, но и всех грузинских актеров, что они редко играют произведения русской классики. Как пришелся бы Закариадзе со своим чувством правды, тонким психологизмом, вкусом к детали и нюансам к драматургии Чехова! А его гражданственная убежденность, социальное чутье, склонность к широким обобщениям — разве все это не сближает его с драмами Горького? Судя по Давиду и Эдипу, ему впору был бы Борис Годунов и пушкинская трагедия политических страстей. Он играл Алексея в «Оптимистической трагедии» Всеволода Вишневского. Что бы ему попробовать себя в Незнаме из «Без вины виноватых» А. Н. Островского? Интерес ко всему этому был у артиста, но возможностей реализовать этот интерес не представилось.

Заметим на полях: еще одна драма художника сцены, не меньшая, чем эфемерность его искусства, — невозможность удовлетворить творческие желания и потребности. Когда есть жажда и силы сыграть желанную роль, еще нет авторитета для того, чтобы потребовать и настоять на своем, когда же приходит слава, нет, увы, молодости для многих любимых ролей, да и интересы коллектива не позволяют удовлетворять свои личные желания...

Для постановки «Маскарада» был приглашен тогда еще молодой режиссер Георгий Товстоногов, уже удачно поставивший «Кремлевские куранты» Н. Погодина и «Дети Ванюшина» Найденова в Тбилисском драматическом театре имени А. С. Грибоедова и снискавший успех постановкой «Мещан» на своем курсе в Тбилисском театральном институте.

Экспликация «Маскарада», представленная Товстоноговым, оказалась необычайно интересной, свежей по решению, способной сделать будущий спектакль явлением не только грузинской, но и всесоюзной сцены. Увы, как это бывает в театре, восторженно принятый постановочный план не выдержал сражения вокруг выборов исполнителя главной роли. Товстоногов, который настаивал на Закариадзе, как только эта кандидатура была отведена некоторыми влиятельными членами художественного совета театра, отказался от других исполнителей, а затем и от всей постановки.

Ставил «Маскарад» другой режиссер. Арбенина сыграл популярный артист Васо Годзиашвили. Но вскоре руководство театра

решило ввести в спектакль Закариадзе. Актеру, уже не жаждавшему, а вынужденному играть Арбенина, трудно было согласовать то, что нравилось в замысле Товстоногова и совпадало с личным ощущением, с тем, что предложил другой постановщик. И он сыграл Арбенина, сыграл интересно, но не в полную силу своего таланта, своих желаний и возможностей.

Прорываясь сквозь преграды к образу, Закариадзе искал в нем ответа на извечные и мучительные вопросы о месте человека в жизни, о праве его на счастье, о нравственных обязанностях в осуществлении этого права. Роль Арбенина давала широкий простор не только для решения этих задач по существу, но и помогала продолжить поиски контрастной формы. Вот уж где пламень души выражал себя в «ледяной» форме, а темпераментная натура искала выход в необычных приспособлениях, в цепной реакции сменяющихся контрастных чувств, рассудочности и эмоциональности, «ума холодных наблюдений и сердца горестных замет», позабытых и погребенных чувств, вновь всплывших и опять убитых тем же оружием, что не раз в руках Арбенина оказывалось смертоносным для чувствующих и мыслящих людей.

В образном замысле Арбенина артисту виделся большой корабль, изрядно потрепанный штормами, но избежавший уготованного ему девятого вала и вошедший наконец в тихую гавань, где его настигло землетрясение. В его представлении Арбенин — незаурядная личность, растратившая себя в суете высшего света, человек, озлобленный той самой злобой, которую сам сеял вокруг, подчиняясь законам, не им выдуманном, но им охотно принятым. Любовь Нины не то чтобы воскресила его, вдохнула новые силы, а помогла на время сбросить тяжкий груз прожитых лет и содеянных преступлений. И это оказалось огромным, ни с чем не сравнимым счастьем. Он верит и не верит... Не верит, как человек, все испытавший, во всем разочаровавшийся, скептически оценивший все сущее, впитавший в себя безнравственность своего круга. Верит потому, что изголодался по чистому, светлому, казалось бы, уже недоступному, более того, не существующему на этом свете. И потому, что он доверился иллюзиям, а не собственному опыту, потому, что оказалось правым не его только что потеплевшее сердце, а давно охладевший рассудок, потому, наконец, что восторжествовало его неверие, когда он возжаждал веры, — неистовство злобы и отчаяния охватывает все существо Арбенина, а его ревность становится отчаянной, беспредельной.

Страстной исповедью звучал монолог Арбенина перед Ниной. Нина (как ее играла Медя Джапаридзе) с ее мягкостью, нравственной чистотой и детской жаждой ласки как нельзя лучше соответствовала намерению Закариадзе считать ее «поводом», а не «причиной» счастья. Перед этим ребенком, быть может, единственным чистым существом на его мрачном пути, неспособным ко злу и предатель-

ству, Арбенин безбоязненно раскрывал свою душу, свое сердце. И даже огонь, охвативший все его существо, когда лакей вернулся с пустыми руками, без браслета, еще не касался Нины, сгорал сам Арбенин, мучаясь и стеная в мольбе о правде, в тоске о несбывшемся...

К лучшим сценам артиста можно было отнести последнее объяснение с Ниной, после бала, когда торжество возмездия то и дело никло, казалось жалким рядом с неизбывным человеческим горем, необратимостью свершившегося. Не было металла в голосе артиста, когда он восклицал: «Плачь! плачь! — но что такое, Нина, что слезы женские? вода! Я ж плакал, я, мужчина...» Арбенин не издевался, не торжествовал, и плакал он не прежде, а сейчас, умирая вместе с той, которая на миг явилась и зажгла свечильник надежды, увя, погашенный его собственной рукой.

В картинах бала, при первой встрече с баронессой Штраль, в столкновениях со Звездичем, как и в диалоге с Казариным, Закариадзе, пожалуй, не хватало «породы»: устоявшегося надменного превосходства, смешанного с байроническим скепсисом, которые подавляли окружающих, создавали ореол загадочности вокруг этого барина и оскорбляли не менее, чем публичная пощечина. Здесь Арбенин несколько упрощался из-за того, что был излишне лиричен. Но в лирической сфере, в любви и ненависти он неизменно оставался укрупненным, незаурядным, одухотворенным.

Однако и социальный аспект роли не был упущен актером. Он оттенял в своих монологах, в сценах с Казариным, Шприхом сарказмы общественного характера. На квартире у Звездича с потрясающей горечью выговаривал он баронессе Штраль за потерю достоинства, адресуя, казалось, свою филиппику и к самому себе и ко всему свету, создающему подобные ситуации.

Превосходно играл артист и финал. Стоя на лестнице, ведущей к гробу Нины, и опершись на затянутые крепом перила, Арбенин являлся во всем своем надменном превосходстве, не поколебленным горем, с личиной праведного судии. Однако за ледяным спокойствием аристократа, всегда правого в собственном мнении, таилась невероятная тревога, на мгновение проскальзывающая во взгляде, вскинута на одного из проходящих по лестнице, в дрожи перчатки, зажатой в руке, в неестественном напряжении всей фигуры.

Интересным было и то, что в игре Закариадзе почти до конца сцены оставалось нарочито недосказанным состояние Арбенина, узнавшего Неизвестного и разгадавшего его намерение отомстить. Стал ли Арбенин безумным, самой природой охраненным от мести Неизвестного, или в нем сработал годами создаваемый рефлекс, и он — в который раз! — ушел от расплаты? Только в одеревенелой походке, которой он поднимался по лестнице, закончив объяснение

с Неизвестным, в яростно блеснувшем и погасшем взоре, когда он повернулся к лестнице, чтобы уйти туда, наверх, где лежит Ница, явственно ощущалось, что он уже по ту сторону, уже мертв, что игра сыграна и ставок больше нет.

И то, что Арбенина уже нет в живых, что его телодвижется по инерции, на отработанной силе этикета, подтверждалось падением с лестницы. Где-то, на самом верху лестницы, будто толчками изнутри прекращалось механическое движение того, кто звался Арбениным, на мгновение фигура застывала на полушаге, как кукла, чтобы тотчас упасть навзничь и покатиться во весь рост вниз, пересчитывая ступеньки, будто этапы пройденного страшного и бесплодного жизненного пути.

Это был не только великолепный театральный эффект, но и содержательная сценическая метафора, достойно завершающая, пусть не во всем ровную, но большую работу высокоталантливого мастера. Работу на этом этапе последнюю.

В «Маскараде» Закариадзе вновь вошел в противоречие с режиссерским замыслом, но здесь, в отличие от Жамтабера, не противостоял авторской идее. Постановщик спектакля В. Кушиташвили представлял Арбенина бунтарем, романтическим героем, который восстает против нравов и обычаев своего общества и гибнет в тяжелой борьбе. В одном из отзывов на спектакль говорилось: «В. Годзиашвили — один из исполнителей этой роли — правильно понял режиссерский замысел. В бунтарском, сильном характере героя крылась для В. Годзиашвили романтическая основа образа. Актер подчеркивал закономерность гибели Арбенина. Он как бы резюмировал: «Один в поле не воин». Арбенин — Годзиашвили погибал как боец в неравной схватке с сильным противником»¹.

Васо Годзиашвили — превосходный актер, один из корифеев грузинской сцены, и естественно, что свой замысел он осуществлял с большой силой, хотя, на мой взгляд, вступал то и дело в противоречие с лермонтовским образом. Что касается Серго Закариадзе, то, по мнению критика, он в ином плане решал образ Арбенина... «Актера сильно занимали душевные страдания героя, его моральный надрыв и даже обреченность»².

Действительно, Закариадзе играл Арбенина по-другому, но для того, чтобы более точно сформулировать его концепцию, подытоживая описанное на предыдущих страницах, нужно несколько перефразировать заключение критика. Закариадзе сильно занимали душевные страдания героя, его моральная несостоятельность и социальная

¹ Э. Гугушвили и Д. Джанелидзе, Грузинский государственный драматический театр имени Марджанишвили, стр. 56.

² Там же.

обреченность. В самом деле, у лермонтовского Арбенина не было нравственного права на роль бунтаря, тем более борца и воина, и в главных его противниках состояло не общество, нравам которого он предался с юных лет, а он сам, активный проводник идей и законов своей среды. Строго говоря, он погибает как «изменник своего круга», нарушивший обязательство быть таким, как все, таким, каким сам был всю жизнь.

При всей сложности природы, при том, что и эстетические критерии у него далеко не просты, Закариадзе все больше становится категоричным в общей оценке человека и его поведения, будь то персонаж из пьесы или герой, встреченный в самой жизни. Для него существуют лишь две шкалы: нравственно и безнравственно. Он может кое-что простить человеку порядочному и ничего не спускает тому, кто, с его точки зрения, аморален. Это отражается и в работе над ролью. Не то чтобы он выбирал из палитры только две краски — белую и черную, нет, гамма его все богаче, каждая работа с годами все более многослойна, диалектически сложна. Но жизнь в роли, оценка ее и окружения, процесс перевоплощения — все строится на нравственной основе. Для Закариадзе этическое и эстетическое неразрывно.

Он может со всей искренностью воссоздать то горе, что пережил Арбенин, заподозрив измену Нины, но возвышать его любовь, романтизировать его как страдающего влюбленного он просто не в состоянии. Тем более для него неприемлем Арбенин, карающий зло, встающий против неправды своего общества. Он сочувствует Арбенину, но лишь в данной конкретной ситуации, как человеку обманувшемуся, ставшему жертвой драматически сложившихся обстоятельств. Но это не влияет на общую оценку Арбенина как человека безнравственного, неверно и пагубно распорядившегося собой, собственной судьбой. И здесь Закариадзе был непримирим.

Что же говорить о персонаже иссиня-черном, лишенном не только нравственных черт, но каких-либо человеческих признаков? А с таким персонажем Закариадзе сталкивается в следующей роли — Людвиг Рогге, гаулейтер Прибалтики. Правда, роль эта принадлежит к тем несовершенным созданиям, о которых говорить всерьез почти невозможно. В пьесе бр. Тур и Л. Шейнина «Кому подчиняется время» Рогге изображен схематично, невыразительно, он взят вне истинного масштаба, сильно уменьшенным по сравнению со своим жизненным прототипом. В оправдание авторам можно сказать, что в годы войны драматургия рисовала вражеские фигуры не в большем масштабе, а попытка показать, что Рогге после Сталинграда начинает сомневаться в конечной победе гитлеризма, была довольно свежей краской в дни, когда писалась пьеса.

Как бы то ни было, роль Рогге не могла удовлетворить Закариадзе, но коль скоро у него не было выбора, то оставалось выяснить, что

же играть в этой роли? Ведь не только артист, но и его зрители знали о фашизме, о гитлеровских злодеяниях и о тех, кто совершал эти злодеяния, неизмеримо больше, чем изображала пьеса. И дело даже не в том; драматургия не должна была описывать в подробностях то, что было известно из прессы, из брошюр, из актов Чрезвычайной комиссии по расследованию злодеяний немецкого фашизма. Здесь стала задача иного рода: раскрыть в единичном портрете и то общее, что присуще фашизму, и то особенное, что с наибольшей выразительностью передавало «идею и дух» гитлеризма. Играть схему не по силам большому актеру, с этим не справится ни его аппарат, ни нравственный мир. Остается играть то, что стоит за схематичной фигурой, заимствуя недостающее у жизненного прототипа.

В пьесе Людвиг Рогге совершает лишь одно злодеяние: обещая часовщику-еврею сохранить жизнь, если тот починит антикварные часы, Рогге вешает мастера, отлично выполнившего заказ. Подлинный гаулейтер Рогге убил в рижском гетто восемнадцать тысяч детей на глазах у их родителей. Он заживо сжег в казармах восемьдесят тысяч военнопленных. В пьесе Рогге вполне пристойно допрашивает «перебежчика» Михайлова, а в жизни он изобрел «казнь по методу Рогге», при которой человека зарывают в землю по шею, а голову обливают бензином и поджигают. В пьесе Рогге поручает другим допросить подозреваемого, а в действительности его любимым удовольствием было присутствовать при пытках и казнях и лично руководить массовыми акциями. Как же все это сгустить в облике и поведении изображаемого персонажа, доведя его существенные черты до предельного заострения?

Когда смотришь на Закариадзе в роли Рогге, удивляешься той степени перевоплощения, которое позволило ему, актеру яркой индивидуальности, обычно остающемуся «самим собой», начисто «скрыться» в образе. Дело, конечно, не в гриме. Закариадзе уже прятал свое лицо под жесткой маской Фридриха II, под дремучим обlichem Жамтабера. Но в Рогге он «растворился» в рафинированно-взедливой пластике «интеллигентного» эсэсовца. Удлиненное лицо, бледное и выхоленное, поблескивающее натянутой на скулах истонченной кожей, с громадными провалами глаз, закованных в черные стекла очков, казалось порождением болезненной фантазии автора «Сада пыток». Изысканный жест и вкрадчивые интонации лишь на мгновение сменяются рубящим взмахом руки и металлом в голосе...

Всем своим поведением сценический Рогге свидетельствует, что он способен на неизмеримо большее, чем это показано в пьесе, что он готов в каждую минуту сравняться в злодействе со своим прототипом.

Кажется, артист хочет расквитаться с гитлеризмом «изнутри», проникнув в духовное логово фашизма, выворачивая смрадный мир садиста-эсэсовца наружу, под мощный прожектор сцены. Можно рас-

считаться с врагом, вызывая гнев и ненависть драматическим заострением его черт, можно убить врага смехом, сарказмом, гротесковым изобличением. Но, пожалуй, труднее вызвать к нему не менее разительное чувство гадливости, как к гусенице, пожирающей здоровые побеги, которую хочется тут же раздавить, преодолевая естественное отвращение. Такое чувство у зрителя вызывал гаулейтер.

Следя за Закариадзе, я — по дальней ассоциации — вспоминал Алешу Ковалева, отважного разведчика, с которым повстречался на Карельском фронте в прошедшую войну. Алеша был настолько зол на фашистов, зверски уничтоживших всю его семью, что рвался в ближний бой, в рукопашную с врагом, чтобы не издали, не из автомата сразить его, а задушить, заколоть собственными руками. Так, казалось мне, обуреваем жаждой мести артист Закариадзе, убивающий эсэсовца не с дальних позиций трагедии или гротеска, а изнутри, настигая того в самых потаенных углах его смрадного мира.

Закариадзе всякий раз с отвращением влезал в шкуру Рогге, тем сильнее было то чувство гадливости, которое он внушал зрителю. Быть может, это ощущение нужности и полезности подобной работы, особенно явственное при большом впечатлении у зрителя, которое вызывала роль Рогге, позволило Закариадзе вспомнить впоследствии о ней не без удовлетворения.

Этой интересной работой закончился очередной этап театральной деятельности Закариадзе.

Снова сцена отторгла артиста. В этот раз на два года. Кто виноват? Кто прав? Судить не нам.

В свое время могучий Мамонт Дальский, когда труппа Александринского театра послала ему письмо с категорическим требованием: «Или вы, или мы!» — воскликнул с присущим ему презрительным великолепием: «Ну что ж, придется расстаться. А жаль, хорошая была труппа...»

Закариадзе не мог быть «Мамонтом». И не только потому, что занимал более скромное положение, но и по складу характера человека доброго и внимательного к людям.

А мне, лицу пристрастному, негоже свидетельствовать за него и утверждать, что был прав он, а не другие, хотя никто не мог и не может доселе утверждать, что именно он был виноват в разрыве с марджановцами. Будем считать, что правы обе стороны, а виноват лишь шумный успех Закариадзе у публики, нарастающий с каждой ролью, да его жесткая требовательность к делу, которая могла быть принята за стремление руководить делом.

Как бы то ни было, Закариадзе ушел, и с конца 1947 до 1950 года занимался концертной деятельностью, отдавая много времени изучению народа по книгам и по живым страницам современного ему бытия.

ГЛАВА IX

Возвращение в театр.— Наконец-то образ современника! Гигаури в «Его звезде» (вторая Государственная премия), Георгий Джапаридзе в «Секретаре райкома».— От поисков роли к ее созданию, к поискам «модели» в самой жизни. Как важна для художника точная информация о правде жизни. Слияние взглядов исполнителя и героя — залог искренности и вдохновения.

Третий этап в Театре имени Марджанишвили, куда вновь пригласили Закариадзе, начался с небольшой роли Григола в пьесе Г. Келбакиани «Наше личное дело». В сущности говоря, роль сводилась к одному эпизоду, в котором Григол, как секретарь райкома партии, окончательно распутывал сложное дело, составлявшее сюжет пьесы. В те дни во многих пьесах был такой значительный по положению персонаж, который, подобно античному «деус экс махина», богу из машины, разрубал в одной сцене все гордые узлы. Отражая правду жизни, показывая, сколь велика действительно роль партии и ее органов в жизни советских людей, подобные фигуры не претендовали быть полноценными художественными образами, сценическими характерами. Они приходили на сцену не с личными биографиями, а с социальными опознавательными знаками и уходили, не запечатлев себя в сознании зрителя, который видел в них только представителей руководства.

Закариадзе было трудно играть схематичную роль Григола, тем не менее, раз взявшись за роль, он в поисках живых примет в действии и слове, переписал ее целиком, превратив в интересный эпизод, и был отмечен в прессе.

Следующую роль, уже большую, интересную (по тому времени) он получил через год. К постановке была принята пьеса И. Мосашвили «Его звезда», ставшая весьма популярной, обошедшая потом многие сцены Грузии. Извлеченная из своего времени, эта пьеса может показаться слабой, наивной. К тому же она построена на ложном основании, на скоропреходящей, ошибочной, антинаучной посылке. В те дни мичуринская биология противопоставлялась как единственная материалистическая наука якобы «идеалистическим» концепциям Вейсмана, Менделя, Моргана, и это нашло свое отражение в сюжете и драматическом конфликте «Его звезды».

Было бы несправедливым ретроспективно критиковать и осуждать подобные произведения, в которых писатели и театры, не вдаваясь глубоко в существо научно-философских концепций, по-своему честно и энергично отражали злобу дня. Спектакль был для своего времени весьма убедительным. Бесо Жгенти писал: «Автор постановки А. Чхартишвили еще раз проявил себя как художник острой, глубокой творческой мысли, тонкого вкуса, богатой фантазии, высокого профессионального мастерства. Вся работа режиссера от-

мечена оригинальностью художественного почерка, свежестью и специфической выразительностью. Спектакль радует своей цельностью, стройной ансамблевой игрой, богатством многообразных режиссерских находок¹.

Закариадзе играл центральную роль — молодого ученого, зоотехника-мичуринца Гигаури, который работает над выведением новой породы грузинских овец. Гигаури отстранен от работы — победил его противник профессор-«морганист» Зандукели, поддержанный директором научно-исследовательского института животноводства и некоторыми руководящими работниками Министерства сельского хозяйства. Пройдя через трудности и суровые испытания, Гигаури, за которого вступилась партийная организация института, а затем и ЦК партии Грузии, получает возможность продолжать и успешно завершал свою научную работу.

Интересовало ли Закариадзе существо спора? Несомненно. И он, как всегда, обратился к жизни, побывал у ученых, на животноводческих фермах, и естественно, был убежден (в дилетантских пределах) в правоте своего героя. Но одной веры в предлагаемые обстоятельства было недостаточно, чтобы перевоплотиться в образ. Зажить мыслями своего героя он уже мог, но для того, чтобы жить его чувствами, нужен был дополнительный импульс. И артист нашел его в любви и в близости к людям благородным, одержимым научной идеей, людям сильной воли, способным молча и непоказно бороться до конца за ее торжество.

Здесь жизненный идеал артиста совпадал с тем, что он увидел как идеал героя. Закариадзе не скрывает, что он любит бороться, что не симпатизирует тем, кто не умеет вести борьбу, однако оговаривается, что терпеть не может тех, которые только борются, и борются, как дерутся.

Пьеса И. Мосавили строилась на резком столкновении полярных сил, и борьба людей в ней выступала как борьба идей, воззрений, причем, несмотря на объективно ложное философское основание, субъективно, с позиций Гигаури, борьба велась за жизненно необходимое, за вечно живое и полезное против схоластики и голого теоретизирования. Неспроста Юрий Завадский, принимавший спектакль как член Комитета по государственным премиям, писал в «Комсомольской правде»: «Зритель, смотрящий спектакль, вовлечен в острую борьбу, и временами зрительный зал как бы превращался в своеобразный конференц-зал, где ученый совет обсуждает новаторские опыты главного героя пьесы — Гигаури...»².

¹ Б е с о Ж г е н т и, «Его звезда». — «Заря Востока», 1951, 23 октября.

² Ю. З а в а д с к и й, Больше пьес о современности. — «Комсомольская правда», 1952, 20 марта.

Театральная Москва еще ничего не знала о Серго Закариадзе. Завадский его видел впервые, но он отметил, что Гигаури «великолепно играет один из талантливейших, своеобразнейших актеров Грузии С. Закариадзе»¹. И артист был удостоен за эту роль Государственной премии.

Играть Гигаури было нелегко. Это была опять роль «идеального» героя, во всем правого, ни в чем не погрешившего против жизни, дела и людей. А Закариадзе уже почувствовал вкус и прелесть сложных, противоречивых образов, где есть простор для «диалектики души», для внутренней борьбы и преодоления преград, воздвигаемых собственным непростым характером.

Конечно, и в жизни и в литературе есть рыцари без страха и упрека, удивительно цельные и гармоничные личности. По всей видимости, их недостатки настолько не существенны рядом с тем главным, благородным и замечательным, что они несут людям, что и жизнь и искусство просто «списывают» все неидеальное с их идеальной личности. И все же остаются противоречия, контрасты, пристрастия, может быть, предвзятость или то, что Пушкин называл предрассудком любимой мысли. Ища в герое близкое к своей излюбленной теме благородство личности, боевитость, одержимость в труде, Закариадзе позволял зрителю лишь угадывать, какой богатый мир скрывается за внешней недоступностью человека, не умеющего, а порой и не желающего допускать постороннего в свое святая святых.

Несчастный человек актер! Помимо того что об его игре может судить да рядить любой некомпетентный человек, вынося приговор суровый и не подлежащий обжалованию, а в сущности, основанный на вкусовщине, на субъективных взглядах, вернее, случайных ощущениях, он уязвим для критики и со стороны знатоков, которые на всякий прием могут найти аналогию: «было там-то, у такого-то», и в любом случае обнаружить штамп. Так штампом объявляется и соответствие внутреннего и внешнего мира, так же как и контраст между ними. «А, суровый и ворчливый, а на самом деле добрый и отзывчивый, знаем, видели!» — «А, милый человек, за сто верст определишь, что у него на душе — примитив, прямолинейное!»

Между тем подлинный талант никогда не бывает банальным и тысячу раз использованные аналогии или контрасты в изображении становятся у него свежими, будто омылись в живой воде. Здесь само понятие штампа приобретает иной смысл. Ведь недаром великий артист М. М. Тарханов считал, что имеет преимущество перед своим великим братом И. М. Москвиным, потому что у того только сто штампов, а у него, Тарханова, восемьсот.

¹ Ю. Завадский, Больше пьес о современности. — «Комсомольская правда», 1952, 20 марта.

Чем выше актер, тем въедливее в нем «личный штамп» — собственная, своеобразная манера, проходящая через все роли. Но опять же благодаря таланту она остается художественной, даже проходя через сотню ролей, через все творчество артиста. Ведь перевоплощение в другого человека вовсе не предполагает отказа актера от своей личности — как от своей генеральной темы, так и от собственных внешних примет.

Подлинный артист, оставаясь самим собой, переходит в ритм жизни героя через сочувствие и сопереживание его идеям, мыслям, эмоциям, в том числе и отрицательным, если он играет злодея, но здесь уже это «сочувствие» взято для более яркого изображения, которое способно стать и более наглядным и перейти в самоотрицание. Сам Закариадзе очень удачно формулирует этот процесс: «Не я делаю персонажей разными, они заставляют меня быть разным». Но, оказываясь действительно разным даже в весьма схожих ролях, он всегда остается и самим собой, что избавляет его от искусственности в изображении другого и придает игре натуральность.

Возвращаюсь к исходной мысли, наталкивающей на рассуждения об актере и образе (о чем придется говорить еще не раз в связи с творчеством Закариадзе), чтобы подтвердить, что контраст между душевным богатством и внешней сдержанностью, при том что на сцене этот прием уже был «захватан», оживлял и укрупнял Гигаури. Как говорится, об этом не рассказывешь, это надо видеть... Действительно, на сцену выходил значительный человек, который с первого взгляда определялся как личность интересная, способная обогатить своим интеллектом окружающих. Возникло самое дорогое в зрительском восприятии: жажда узнать, что будет делать этот еще малознакомый, но любопытный человек. Сложное чувство заинтересованности вытесняло примитивную заинтригованность.

Тогда ведь не знали, что профессор Зандукели не дурак и не преступник, что на заседании ученого совета института его защита теории Моргана — Менделя — Вейсмана отнюдь не является государственным преступлением. По сюжету он долго дрался и интриговал, но идейно и нравственно был осужден для зрителя, что называется, с порога. Следовательно, Гигаури мог идти по сюжету, как нож сквозь масло, сопротивляясь обстоятельствам, скорее, для видимости, поскольку зритель еще до прихода в театр знал о неизбежной победе тех, кто, подобно Гигаури, является мичуринцем.

Но Закариадзе вносил в роль Гигаури то, что можно было бы назвать творческими сомнениями — он мучительно и непрерывно, не только на работе, но и в быту, искал истину. Ничего амбициозного, никакого превосходства не было в его столкновениях с противниками. Даже в финале, когда победивший Гигаури говорит Зандукели о том, что только преданность идее дает человеку счастье,

помогает ему обрести истину, даже в этот момент он остается простым и скромным тружеником науки. Из этой роли шло в завязь замечательное свойство Закариадзе — умение мыслить на самой сцене, будто впервые возник тут же побудитель мысли, и вовлекать зрителя в процесс мышления героя.

Это свойство с особой силой сказалось в образе современника, сыгранном три года спустя и отмеченном зрителями и прессой как выдающееся явление грузинского театра. Шел к концу 1954 год. В стране ощущалась благотворность начавшихся перемен, связанных с восстановлением ленинских норм общественной жизни. Острее стала критика как в самой жизни, так и в искусстве; вторгаясь в области, ранее недоступные, она действует, невзирая на лица.

Так в пьесе Р. Табукашвили «Секретарь райкома» главный герой Георгий Джапаридзе восстает против стиля и метода работы секретаря обкома Симона Годобредидзе, обличая в нем человека самоуверенного успехами, на самом деле мнимыми, им же раздутыми, руководителя, зазнавшегося, поставившего себя над народом, заимствовавшего барские замашки.

Закариадзе увлекает возможность в иных, чем прежде, масштабах, открыто и смело бросать со сцены слова правды, бороться за истины дорогие и его герою и ему самому. С какой силой звучат у него, секретаря райкома, слова, адресованные секретарю обкома: «Ты обманываешь партию!» Надо было видеть коренастую фигуру Закариадзе, в этот момент простую и монументальную одновременно, его глаза, пламенеющие революционной верой, слышать его нарочито приглушенную, но тем более весомую интонацию, усиливающую эти слова, чтобы понять, насколько выстрадано право на них не только у героя, но и у исполнителя, и у горячо откликнувшегося зрителя.

Стало уже банальным тысячекратно повторенное в интервью и статьях высказывание артистов о жажде сыграть роль современника, героя сегодняшнего дня. Тем не менее она существует, эта потребность, поскольку ничто так не сближает артиста с жизнью и со зрительным залом, как образ человека нынешнего дня, ничто так не порождает атмосферу естественности и правдивости, как мысли и чувства хорошей пьесы.

Желание сыграть современника, человека действия, непосредственно вторгающегося в гущу жизни, чтобы, подобно горьковскому Нилу, кому-то помочь, а кому-то помешать, овладело Закариадзе с того дня, когда он с большим удовольствием, что называется, взахлеб, читал вступительный монолог к спектаклю «Поэма о топоре». Это желание становилось все активнее, по мере того как частично удовлетворялось в редких ролях советских персонажей.

Действительно, с первой роли, сыгранной в 1928 году, до 1954 года, когда была сыграна роль Георгия Джапаридзе, то есть за

двадцать шесть долгих лет, не более пяти-шести ролей советского репертуара. Обидно мало! Но если прежде Закариадзе только мечтал о роли современника, потом проявлял активность в работе над драматургией образа, то теперь его действительная натура побуждала не только к поискам роли, но и к ее созданию. Более устойчивое положение в театре открывало основу для таких поисков.

Присматриваясь к тем, кто мог бы написать пьесу о современнике, Закариадзе откликнулся на предложение одного батумского архитектора и декоратора, который хотел попробовать создать произведение из современной жизни, но неизменным условием ставил участие самого артиста в литературной работе. Закариадзе согласился и предложил сделать центральной фигурой пьесы секретаря райкома партии, в котором, по его убеждению, должны были сосредоточиться лучшие черты человека революционного действия; широта кругозора, емкость души, способность одновременно по-новому строить и по-новому перестраиваться и быть неотделимым от народа. Прельщало в Джапаридзе его постоянно затрудненное положение между народом, к нуждам которого он так близок, и теми, кто, руководя им самим, не всегда разделяет его позицию в жизненно важных вопросах.

В какой-то момент к Закариадзе и его партнеру присоединился молодой литератор Резо Табукашвили, который потом окончательно разработал пьесу и стал ее единоличным автором, поскольку архитектор со временем отошел от нее, а артист не претендовал на соавторство.

Но прежде, по предложению Закариадзе, неизменно требовавшего брать жизнь в ее первозданности, горячей и вечно движущейся, была организована командировка авторов в Западную Грузию. Два месяца они ездили по райкомам, принимали участие в рейдах по колхозам и совхозам, заседали на бюро и совещаниях, жили в семьях райкомовцев, ходили, как на работу, в научно-исследовательский институт, где создавался чаеуборочный комбайн, приобретавший немаловажное значение в сюжетном плане пьесы, словом, выбирали коллизии и прототипов в гуще жизни.

В те времена некоторые районные руководители еще стремились выделиться строительством, нередко парадным, показательным, чтобы затмить соседей и приобрести широкий отклик в прессе и у начальства. Наши авторы нашли райцентр, в котором секретарь райкома, человек амбициозный, жаждущий выделиться во что бы то ни стало, начал строительство театра и ипподрома, выжимая средства, за неимением соответствующих ассигнований, из «своих» колхозов. Выдвинутый вскоре в секретари обкома партии, он оставил в наследство новому секретарю райкома недостроенные здания. А новый секретарь, человек честный и скромный, строительство не бросил, все доделал, но уже за государственный счет, деньги колхозам воз-

вратил, а своего предшественника, теперь уже его руководителя, публично обвинил в антипартийных, антинародных деяниях.

В другом райкоме и в институте их заинтересовала история с чаеуборочным комбайном, автор которого был поддержан секретарем райкома, не побоявшимся встать на защиту изобретателя, когда того посчитали авантюристом. И этот материал пошел в работу, стал одной из сюжетных линий. Так складывалась пьеса. Так актер, изголодавшийся по современной роли, помогал драматургу замысливать ее, извлекать из действительности, примерять на ходу к себе, как будущему исполнителю, словом, влезать в шкуру действующего лица, когда оно еще действовало не на сцене, а в самой жизни.

В дальнейшем нечто подобное будет и с некоторыми другими ролями. Феноменальный Георгий Махарашвили так же войдет в ряд созданных воображением будущего исполнителя. Дело, доступное не каждому, но, право же, достойное подражания! Писать роль «на актера» значит для драматурга добиваться максимума в воплощении им созданного. «Писать» роль для самого себя помогает актеру проложить путь к высшему этапу в перевоплощении, в Аристотелевом подражании природе. Недаром так слился Закариадзе со своим героем. «Актер неизменно правдив в каждом проявлении характера своего героя, в смене волнующих его мыслей и чувств», — говорилось в одной из рецензий. Да и весь спектакль, созданный талантливым режиссером Лили Иоселиани, нашел сочувственный отклик в зрительном зале.

Мы много говорим о гражданственности актера, о его идейно-художественной позиции, о целенаправленной тенденциозности, которая проявляется в искусстве, как следствие эстетического отношения художника к действительности. Но художник, хоть и «ясновидец», способный узреть в жизни то, что недоступно обыкновенному взору, нуждается в точной и полной информации о важнейших процессах действительности, без чего ему не высказать себя с той полнотой, которая потребна современности, интересна ей и полезна, а следовательно, и не воссоздать всей правды жизни. Здесь одной интуицией не обойдешься.

Закариадзе играл Гигаури, пробиваясь сквозь драматургическую схему, он сделал многое, чтобы не быть тривиальным. Недаром Ю. Завадский, касаясь этой работы, назвал Закариадзе не только талантливейшим, но (что очень важно) своеобразнейшим артистом. Но стоит сравнить Гигаури с Георгием Джапаридзе, «вчитаться» в ту и другую роль, чтобы утвердиться во мнении, сколь важно для актера знание истинного положения вещей, обстоятельств жизни, стоящих за ролью, за пьесой. Георгий Джапаридзе порожден временем коренной перестройки в стране, демократизации жизни, утверждения гуманизма и смелой самокритики. Созданный актером, он стал воплощением и

его личных мыслей и чувствований. Здесь была иная, чем у Гигаури, вера в предлагаемые обстоятельства, иная убежденность, и еще появилась кровная заинтересованность не только героя, но и самого исполнителя в пропаганде тех идей, что составляли суть самой жизни и стали «зерном» роли.

Талант актера, его сценический опыт помогли трансформировать умозрительно взятую правоту Гигаури в сценическую правду, окрасили ее эмоциональностью. Однако в выборе красок и приспособлений не могло не сказаться рационалистическое начало, известная заданность, результативность. Счастливое слияние правоты Георгия Джапаридзе с правдой жизни, мыслей и чувств героя с личными переживаниями исполнителя, тождество их взглядов, восторжествовавших в самой действительности, — все это придавало поразительную естественность и убедительность образу секретаря райкома. Человек — он был, человек с головы до ног — можно было сказать о Джапаридзе — Закариадзе, и это звучало бы как наивысшая похвала. Именно из природы такого человеческого человека возникало зрительское доверие ко всем его поступкам, хотя в рядовом исполнении могло бы кое-что показаться сентиментальным или слишком гладко сглаженным для торжества героя.

Вот, например, такая ситуация. На бюро райкома выясняется, почему во время наводнения, затопившего чайную плантацию, не вышли два трактора, которые могли бы оказать существенную помощь людям и хозяйству. Известно только, что накануне вечером на машинно-тракторную станцию заходил инженер-механизатор Шалва Карсанидзе. Его вызывают на бюро райкома. И здесь неожиданно для всех Карсанидзе признается, что это он снял детали с тракторов в тот злополучный вечер и только утром поставил их на место. Казалось бы, все ясно, тем более, что жалкий вид инженера, замкнувшегося после признания, красноречиво свидетельствует о том, что он, перепугавшись, выдал себя с головой и дело теперь за судебным следствием. Инерция прошлого мигом срывается в третьем секретаре райкома Гайозе Хавтаси, и тот безапелляционно решает: «Это уж ясно — он вредитель».

Джапаридзе сидит молча, как будто никак не реагируя на признание Карсанидзе. Только на словах: «Это сделал я», — он бросает быстрый взгляд на инженера, а руки его машинально, чуточку дрогнув, передвигают что-то на столе, будто упорядочивают нечто не вонне, а внутри самого человека. Поднимаются тяжелые веки, в глазах не негодование, не укор, а недоумение и боль: «Как? Это сделал человек? Это мог сделать человек? Но почему? Зачем?..» Большая, насыщенная пауза, еще более напряженная в той звонкой тишине, которая возникает, когда все, отвернувшись от виновного, устремляют взор к секретарю, не совсем понимая его молчания.

Атмосфера сгущается еще и потому, что многие в райкоме не понимают Джапаридзе, больше того, не принимают метода и стиля его работы, резко отличающихся от громкоголосой, напоказ, манеры бывшего секретаря, который ведь «недаром» ныне сидит в кресле секретаря обкома. И как действительно понять этого негромкого, но решительного, замкнутого и вместе с тем доступного человека, который не делает различия между «уважаемыми» и «неизвестными», подрывая, как им кажется, авторитет райкома, влияние партии? Слова, которые он сейчас произносит, нарушив наконец долгое молчание, кажутся его недоброжелателям поистине дикими, а с другой стороны, вполне подходящими для этой странной личности. А произносит он действительно фразу странную: «Произошел страшный случай. Кто же в этом повинен? Кто заслуживает наказания?»

Как кто — Карсанидзе! Но нет, секретарь райкома усмотрел за столь поспешным признанием, за забитостью и крайней нервозностью этого человека, явно истомленного невзгодами, равнодушием окружающих, нечто такое, что выдает его неординарность, сосредоточенность на чем-то очень важном. Джапаридзе не знает, что инженер давно уже подвергается насмешкам за неудачное изобретение трехколесного трактора, что на него махнули рукой и не воспринимают его всерьез, так что ему и сунуться нельзя с каким-либо новым предложением, хотя жажда принести пользу людям своим творчеством буквально сжигает этого человека.

Секретарь «учиняет допрос». Исполдволь, вопрос за вопросом, используя разрядку, которую создал своим недоуменным вопросом «Кто повинен?», как бы выводящим инженера из-под подозрения, Джапаридзе добивается истины. Он не боится нарушить статут и протокол, когда выходит из-за стола и запросто подсаживается к Карсанидзе, постепенно добиваясь доверия этого несчастного человека. И не Карсанидзе, а он, секретарь райкома, торжествует победу, когда устанавливается, что инженер каждую полночь снимал детали с тракторов, восстанавливая все к утру, для того чтобы ночами напролет «сочинять» свою чаеуборочную машину, о которой он боялся, помня горький свой опыт, рассказать окружающим. Джапаридзе возвращается за свой стол, как после тяжелейшего сражения, почти без сил, но до краев переполненный радостью за человека, в котором ему удалось пробудить доверие к обидевшим его людям. На волне этого чувства, этой радости, не просто личного удовольствия, но и общественного, социального удовлетворения, Джапаридзе начинает монолог (ставший сразу же популярным) о внимании к человеку.

И здесь возникает новая кульминация актерского мастерства Закариадзе, его способность к душевным контрастам, к глубоким переживаниям, которые, несмотря на непоказной характер, затаен-

ность, мгновенно передаются в зрительный зал, не оставляя в нем равнодушных. Где-то в середине монолога в дверях возникает фигура шофера секретаря райкома, который, немного помедлив, тихо говорит: «Батоно Георгий...»

Зритель знает, что жена Джапаридзе тяжело больна, знает также, что насколько Джапаридзе чуток и отзывчив на работе, настолько сух и строг в семье. Эту краску, замечу в скобках, Закариадзе намечал еще в период, когда сочинялась пьеса, для многоплановости характера героя. Взятый в схему, такой контраст мог бы остаться умозрительным и прямолинейным, но для артиста он был не самоцелью, а средством, способствующим проявлению весьма важного в человеке — способности перестраиваться самому при изменении обстоятельств. И потому, что в семейных сценах, от эпизода к эпизоду, артист проживал это нелегкое, но неизбежное смягчение натуры своего героя по отношению к близким, нарастающее внимание к жене и детям, чуткость к их порывам и потребностям, обмен взглядами между шофером и секретарем райкома, остановившим его движением руки, этот немой диалог оборачивался душевным вскриком большой силы. Не нужно было объяснять, что шофер пришел с печальным известием о смерти жены Джапаридзе. Тот все понял с полужеста, и в мгновенной паузе, в перехвате дыхания, в споткнувшемся слогом как бы пережил все и все подавил в себе. И только еще проникновеннее, еще более лично продолжил свою речь о человеке, вкладывая уже двойной и горечью окрашенный смысл в слова — к людям нужно милеть лаской и делать это вовремя, еще тогда, когда можно их воскресить к жизни и к работе. Увы, слишком поздно он сделал это в своей личной жизни и не уберег дорогого человека — читалось в подтексте светлой и горькой речи Георгия Джапаридзе.

Так общественное и личное, нередко выступающие на сцене как арифметические слагаемые, приобретало в Джапаридзе органический сплав, неразрывное целое, в котором каждый элемент способен представлять за все остальные. И этот сплав был тем органичнее, что катализатором оказывалось лирическое «я» исполнителя, значащее в творчестве актера не меньше, чем в искусстве поэта.

В сущности говоря, актер жил в этом образе политическими страстями, поскольку «общая идея» роли была круто замешана на политике, да и сам образ Джапаридзе был рожден политикой.

ГЛАВА X

Лирическое выражение социальных страстей и социальная подоплека лирики. — Мыкола Воркалюк — «Любовь на рассвете». Как играть старика? — Георгий Саакадзе — оригинальный замысел и традиционное воплощение. Актер — иждивенец или творец? — «Черный образ» — Тинибег Утургаули в «Лавине». Искать ли в злом доброго? — «Заострить, чтобы проникло?» — Кавалер Ринафратта и мистер Хиггинс. Краски — от образа или от актера?

Закариадзе шел к Георгию Джапаридзе через ряд этапов, через роли современников и исторических персонажей, которые лирически выражали социальные страсти и в самой лирике обнаруживали социальную подоплеку. Среди них особенно выделялась, если говорить о современниках, роль старого агронома Мыколы Воркалюка из драмы Я. Галана «Любовь на рассвете», сыгранная за год до Георгия Джапаридзе.

Все видевшие спектакль сходились на том, что Закариадзе играл в нем сильно и проникновенно, с большим лирическим чувством. В этой роли также проявился политический момент, но лишь в том смысле, что в личной судьбе Мыколы трагически отразилась бесчеловечная политика фашизма и воскресила его также политика, но уже гуманистическая, советская. Сам Воркалюк живет социальными страстями, они бушуют вокруг него, энергически втянутые в орбиту действия таким активным политическим писателем, как Ярослав Галан.

Проживший большую и нелегкую жизнь, яростно боровшийся с буржуазией во всех ее ипостасях, от мещанства до фашизма, от правительств до церковников, павший впоследствии от руки ватиканского наймита, Ярослав Галан каждое свое произведение выдвигал как орудие прямой наводки на самый передний край классовой борьбы. И в пьесе «Любовь на рассвете» он заостряет столкновение классовых антиподов до предела, не чураясь порой и мелодраматических моментов для более резкого и впечатляющего воздействия на социальное сознание зрителя.

Сдержанно и выразительно поставленный Лили Иоселиани, спектакль имел большой успех. В нем была воссоздана атмосфера жизни закарпатского села как во внешнем точном и красочном оформлении (художник И. Сумбаташвили), так и в галерее выразительных образов, слившихся в на редкость слаженный ансамбль. Но и среди таких даровитых исполнителей, как С. Такайшвили, Ак. Кванталиани, Г. Шавгулидзе, М. Джапаридзе, выделялись Верико Анджапаридзе и Серго Закариадзе.

Графически четок, драматически насыщен был портрет сельской учительницы Варвары, которая не дрогнула перед самым тяжким испытанием — уничтожением любимого человека, ставшего злей-

шим врагом Советской власти. Щедро выписана фигура старого агронома, коммуниста Воркалюка, полжизни просидевшего в тюрьмах и концентрационных лагерях, но не сломленного, еще способного на подвиг для блага народа.

При всей пастороженности к ремаркам, которые, по его мнению, зачастую выдают расчетливость драматурга и должны быть перепроверены с позиций жизни, Закариадзе на этот раз лепил героя, следуя авторскому описанию: «Мыколе под шестьдесят. Он большого роста, крепок, немного мешковат. Над высоким выпуклым лбом буйная серебряная шевелюра. В круглых серых глазах играют чертики. Смеется редко и беззвучно. Волнуясь, напевает свою «песню без слов», и видно, что он при своей несомненной любви к музыке совершенно лишен слуха. В минуту гнева его добрые глаза заволакивает непроницаемый туман, а дыхание становится коротким и прерывистым, как у человека, страдающего сердцем. В такие минуты его слегка суматошные движения становятся плавными и уравновешенными и весь он словно вырастает на глазах»¹. И костюмировка Воркалюка соответствовала авторским указаниям: «Он одет в длинную зеленую куртку с большими кожаными пуговицами и выпуклыми карманами, из которых выглядывают газеты, на голове — старая небольшая поярковая шляпа с изогнутыми полями. Под расстегнутой курткой виднеется серый поношенный пиджак, под ним — свитер из грубой белой шерсти. Штаны из черного в рубчик вельвета охвачены под коленями толстыми спортивными чулками с тирольским узором. На ногах — тяжелые солдатские ботинки с толстыми подошвами. Через плечо перекинута кожаная сумка, уздечка и вожжи (в первом явлении. — М. Л.)»².

Столь подробное описание внешности Воркалюка (да и других персонажей) нужно было автору для ориентации театров в незнакомой им жизни галицийского села. По тем же причинам актер не решался отойти от авторских указаний. Однако одеться «как в жизни» вовсе не означает нащупать нерв незнакомой жизни, а в пьесах подобного рода опасно абстрагироваться от национальной атмосферы, которой во многом объясняется манера поведения действующих лиц, побудительные мотивы поступков и свойства характеров.

Перед Закариадзе возникли две кардинальные задачи. Одну из них — перевоплощение в инонациональный характер — он осваивал в Лефевре, особенно в Рыбакове и Арбенине, с другой — необходимостью сыграть старика — столкнулся впервые. Конечно, прежде всего следовало раскрыть в образе общечеловеческие темы —

¹ Я р о с л а в Г а л а н, Пьесы, М., «Искусство», 1956, стр. 105.

² Т а м ж е,

любовь к родине, преданность высоким идеалам, бесстрашие в борьбе за их торжество. Все это ясно. Однако воплощение неотрывно от замысла, а суть жизни проявляется только в национальной форме, которую в данном случае актер не мог перепроверить в самой жизни. Поэтому он с особым интересом и тщанием всматривался и вслушивался в роль, ища в ней — через специфичность коллизий и особый ритм жизни персонажа — правду характера, естественность поведения. Именно этим можно было оградить себя от излишней чувствительности в ситуациях несомненно мелодраматических и укрупнить образ в его личной и социальной судьбе. Здесь же обнаружилось и верное физическое самочувствие персонажа, который был на двадцать лет старше исполнителя, — возрастной резерв, серьезно осложняющий игру актера.

Плохо, если исполнитель наигрывает молодость, когда его герою намного меньше лет. Нарушается психологическое равновесие: актер боится выдать свой возраст и начинает инфантильничать. Однако, если он сохранил физические силы и владеет мастерски своим «аппаратом», ему легче сыграть человека моложе себя. Как правило, человек не соразмеряет свой настоящий возраст с будущим, и как юноше тридцатилетний кажется стариком, так и сорокалетний видит в шестидесятилетнем чуть ли не Мафусаила.

Не в пример некоторым исполнителям, изображавшим Воркалюка, хоть и крепкого сложением, но старым человеком, с утяжеленным ритмом, шаркающей походкой, Закариадзе видел в нем и играл не наступившую старость, отягощенную невзгодами, а молодость, сохранившуюся благодаря могучему духу и непоколебимой убежденности в правоте своей жизни. Это отнюдь не лишало Воркалюка внутренних противоречий, внезапно налетевшего душевного смятения, но все его поступки — в радости ли, в горе, в гневе или спокойствии — были нравственно здоровы, морально чисты, высоко человечны. В какой-то момент в нем сказывалась наступающая старость. Но это было лишь тогда, когда возникало страшное подозрение, а потом и убеждение, что его сын Лука — «оборотень», классовый враг, что это он выпустил из зоосада льва, чтобы терроризировать колхозников, стрелял в коммуниста Семена, но промахнулся и убил девочку Параску.

«Глубоко драматична сцена прощания Мыколы — Закариадзе с убитой Параской, — говорилось в одной из рецензий. — Окаменевший, со свечой в руке, стоит Мыкола, опершись на балку, и хриплым от горя голосом тихо напевает любимую песенку погибшей девочки; но сейчас же, задыхаясь от рыданий, умолкает»¹. Однако мгновения

¹ Н. Ш а л у т а ш в и л и, «Любовь на рассвете», — «Заря Востока», 1953, 19 ноября.

скорби и постарения, мастерски оттененные артистом в естественном проживании чувств, только подчеркивали могучую, несостарившуюся натуру Воркалюка. «Больной, измученный тяжелыми душевными потрясениями, Мыкола все же не сдается — нечеловеческое напряжение воли помогает ему побороть свое несчастье»¹.

Артист не прибегал к игре контрастов между физическим и душевным состоянием своего героя, и это придавало монументализм образу, выявляло героическую натуру Воркалюка. Но контраст все же был, и создавался он в результате «несоответствия» сил, затраченных в драматической судьбе и сохранившихся для новой жизни. И когда Воркалюк жалуется председателю колхоза Ивану Негричу на усталость, у зрителя возникает особое чувство уважения к его выдержке и мужеству. Да, это верно: «Я тоже уже немолод, Иван. Сегодня на коне заснул, проснулся лишь перед порогом конюшни, чуть-чуть голову себе не разбил о притолоку. Да и сердце мне Освенцим подточил: три с половиной года страшнейшего концлагеря — это не шутки!». Тем большее впечатление производили эти слова, что зритель не только ощущал силу в человеке, перед которым, испытав его на разрыв, отступило самое зло, но и видел воочию, по ходу действия, какие тяготы взвалил он на себя, — тяготы, непосильные иному молодому и здоровому парню.

Вот ведь с какой иронической усмешечкой в адрес самого себя говорит Воркалюк за минуту до жалоб на возраст и сердце: «Иван, Ивасик! Поверь, мне тоже нелегко! За эти три дня я и восьми часов не спал. Вчера с матковчанами до третьего часа ночи просидели — учил их, как протравливать зараженные семена. А потом — гляди... (Снимает со стены шляпу и вешает ее назад.) Чепуха!»

И опять-таки зритель знает, что вовсе это не чепуха, что шляпа, которую Воркалюк снял и вновь повесил, прострелена, что прострелена она на заре. Когда старый агроном возвращался верхом на коне в свой дом, чья-то вражеская рука послала ему пулю из лесной засады.

Как бы подводя итог этому разговору, скупым жестом отстраняя свои жалобы, Закариадзе произносил совсем не жалующимся голосом: «Однако, Ивасик, если сердце еще бьется, то лишь потому, что есть для чего ему, старому, биться!»

Чтобы стать убедительным — а ведь для этого, в сущности говоря, выходит актер на сцену, — надо быть самому убежденным. Зритель сразу чувствует фальшь, когда актер убеждает его лишь «по долгу службы», особенно если это касается идейных позиций и политических акций.

¹ Н. Ш а л у т а ш в и л и, «Любовь на рассвете», — «Заря Востока», 1953, 19 ноября.

Закариадзе принадлежит к тем актерам, которые ведут со сцены «проповедь» только того, в чем сами убеждены, что приняли не только разумом, но и сердцем, за что готовы биться до конца.

Такие актеры, при всей их талантливости, не в состоянии хорошо сыграть то, во что у них нет веры, что грешит против жизненной и художественной правды.

Убедившись в том, что идеи эпохи, овладевшие Мыколой, стали духовной силой старого агронома, источником его мужества и стойкости, актер, сам исповедовавший те же идеи, оказывался предельно убедительным. Ему было легко в роли Воркалюка, он наслаждался своей игрой, не принуждая себя, произносил политические тирады, не мелодраматизируя, обнажал окровавленное сердце героя, рассказывая о том, как стрелял в сына-изменника. Мы видели, что он и в самом деле был потрясен тем, что не его пуля настигла Луку, а выстрел Варвары доконал предателя.

Воркалюк — личность сформировавшаяся. Далеки времена становления его характера, он весь как на ладони со своими убеждениями и эмоциями. Но, казалось, на сцене он растет и растет, что в этом обычном человеке «вызревает» эпическая личность. Было что-то мифологическое в зачине третьего акта, когда раскрывалась дверь хаты и в лунном свете на пороге возникала литая фигура Воркалюка, державшего на вытянутых руках убитую Параску. Гулко падал его неживой, металлический вскрик: «Свет!» Как само возмездие, прошагивал он, казалось, сквозь подлого тестя своего Штефана в соседнюю комнату, возвращался уже один, все так же механически ронял: «Свечи есть?» — отбирал у Штефана две восковые свечи, отстранял его и снова мерным шагом уходил туда, где лежала невинная сирота Параска, которую убил Лука. Как убил еще при немцах семью девочки, которую звали не Параской, а Двойрой. Это Варвара спасла ее от фашистов и для маскировки дала другое имя.

Вслед за автором актер выстрадал своего героя и тем самым вызывал в зрительном зале активное чувство сострадания. Неспроста на каждом представлении раздавались аплодисменты после заключительной фразы Воркалюка (не завершавшей спектакль) — фразы, которая могла бы, проживи актер роль неточно, неискренне, прозвучать «бодрячески». В ответ на реплику Варвары: «Посмотри, Семен, за моим дядей. Он за эту ночь почернел, как земля» — раздавались слова Мыколы: «Не беспокойся, Варваронька. Прежде чем земля меня одолеет, я ее сам к порядку призову! *(С виноватой усмешкой.)* Надо уметь, надо хотеть даже больному сердцу приказать: «А ну-ка, пошевеливайся живее, старина! Наша с тобой песня еще не пропета. Она сейчас лишь начинается...» Своим одобрением слов Воркалюка зритель целиком присоединялся к следующей реплике Варвары: «Склоняю голову перед мужеством храбрых».

Закариадзе играл роль Воркалюка с наслаждением. И не только потому, что старый агроном был ему интересен, симпатичен, близок по духу. Это, конечно, было главным условием, но за ним стояло нечто такое, что уже относилось к творчески-организационному моменту.

Казалось, найдя общий язык с постановщиком, Закариадзе получил возможность проявить свой «нрав» в трактовке образа, то есть играть, как хотелось. Но на этот раз пришлось пойти и против своего «права»: вторгаясь в незнакомый мир, строго ограниченный национальными рамками, актер был вынужден идти за автором, прислушиваться к нему более, чем обычно. Это было интересно, давало школу и, как ни странно (для самого Закариадзе), не неволило, не посягало на самостоятельность. Драгоценное чувство свободы в роли, какое принес ему Воркалюк, особенно ощущалось наряду с «несвободой» в роли Георгия Саакадзе, которая была сыграна несколько ранее Воркалюка...

С образом великого полководца Закариадзе уже встречался как участник спектакля в роли Бахуты и в фильме, играя Шадимана Бараташвили. Теперь же ему предстояло сыграть самого Георгия Саакадзе в одноименной пьесе Ушанги Чхеидзе. Его Бахута только возвеличивал и героизировал Саакадзе, а Шадиман оттенял по контрасту его положительность и монументальность. Теперь же, столкнувшись непосредственно с Георгием, Закариадзе ощутил всю, с его точки зрения, «недиалектичность» подобной трактовки.

Творческой натуре Закариадзе вообще противопоставлена абсолютная идеализация героя, в ней он не обнаруживает ни истины жизни, ни правды искусства; чем искуснее возникающая здесь иллюзия правды, тем больше зритель обманут и введен в заблуждение относительно истории и ее вклада в современность. Саакадзе, по его мнению, не мог быть красавцем богатырем, который непоколебимо идет сквозь трудности, будто они бутафорские, и торжествует победы, затрачивая больше физические, чем нравственные силы.

Действительно, сложная, трагическая, противоречивая, полная неожиданных потрясений жизнь Саакадзе не могла не драматизировать его внешний облик. Не красавец рыцарь в ладно пригнанных доспехах, всегда будто только что вымытый в трех водах, с обязательной улыбкой или с нахмуренным челом, но весь в равновесии духа, суровый воин, изнуренный многолетней походной жизнью, партизанскими по характеру войнами или принудительным лицемерием, навязанной дипломатией, иссушающей мозг и душу честного и прямого человека.

В Грузии тех времен существовало три социальных слоя — крестьяне, азнауры и князья. Азнауры, так же как и князья, были дворянами. Позже, в XIX веке, их приравнили к российским дворянам. Но если придерживаться русской же иерархии, азнауры были ближе

к мелкопоместным дворянам и не обладали привилегиями аристократов. Поэтому, с точки зрения князей, Саакадзе был выскочкой и, произведенный в князья, не стал им равным. А сан моурави, равный визирю, первому министру, вызвал только злобу придворных, объяснявших подобное возвышение не личными достоинствами бывшего азнаура, а тем, что его сестра вышла замуж за царя.

Всю жизнь Саакадзе провел на лошади, не выпуская из рук тяжеленного меча, дрался, и не только с чужеземцами, но и с соотечественниками. Жизнь его всегда висела на волоске. Спасаясь от заговоров, он дважды бежал со своей родины, два раза менял религию и подданство. Закариадзе он виделся человеком мрачным, малодоступным, не очень привлекательным на первый взгляд. По небритому, заросшему густой щетиной лицу то и дело пробегали тени, в глазах нередко вспыхивали недобрые искры, способные мгновенно стать молниями. Костюм воина, привычный для него, явно был не из костюмерной.

Так он и гримировался, примерно так и играл, преодолевая общее сопротивление как внутри, так и вовне театра. Возможно, что ощущение, создавшееся в результате «неуютности» в роли, особенно обостряла «неуютность» самого образа, и где-то у актера возникали доказательства от противного. Во всяком случае, необычно задуманный образ, интересный лично для Закариадзе, проделавшего большую; напряженную, полную сомнений и колебаний, тем не менее убежденную, в конечном итоге, поистине творческую работу над сложнейшей ролью, не стал этапом ни в биографии актера, ни в искусстве грузинского театра. Быть может, и актеру и его оппонентам стоило бы пойти на компромисс, чтобы своеобразный замысел осуществился полностью.

Где-то, видимо, актер полемически заострял противоречия в образе, чем посягал на исторически сложившиеся в народе представления о героическом образе Великого моурави, о его богатырском добродушии и доброте, парализовавшей врагов не менее, чем воинские доблести. А оппонентам нужно было бы смелее преодолевать устоявшиеся традиции, которым никогда нельзя следовать слепо.

Как бы то ни было, Закариадзе не смог полностью прочертить свою логику образа, свое видение исторической правды. Он, например, совершенно не принимал мизансцену возвращения Георгия Саакадзе на родину во главе персидского войска, считал непропорциональным, даже фальшивым, созданным в угоду театральной героизации эпизод, когда князья Орбели, в поместье которых вступили персы, стоя на верхней террасе, надменно выслушивают Саакадзе, будто он явился сюда не победителем, а кающимся блудным сыном. Всякий раз, выходя на сцену в этом эпизоде, Закариадзе испыты-

вал неловкость, ощущение неправды, что лишало его нужного самочувствия в один из важных моментов жизни героя.

Как сам актер мыслил эту сцену? Саакадзе, бежавший от князей, угрожавших его свободе и жизни, возвращается во главе персидского войска, которое в данной ситуации его охраняет от тех же князей. Они-то ведь не примирились с ним, неровней! Более того, озлобились на него, как на предателя, перешедшего в стан врага. Пусть он говорит, что пришел, как друг, не помня зла, князья ему не верят, да и сам он вовсе не размягчился духом при виде родины, потому хотя бы, что родной ландшафт заслонен теми же князьями. Они его ненавидят, но ведь и он не пылает любовью к ним. При всем стремлении служить родине, Саакадзе не прочь посчитаться с князьями. Не месть владеет им, а глубокое убеждение, что князья ставят свое личное выше общих интересов, и хотя фактически не перешли на сторону врагов, всегда готовы пойти на компромисс и нанести ущерб его родине, любовь к которой он так жестоко выстрадал.

Драматизм ситуации усугубляется тем, что подчиненное по мизансцене положение Саакадзе может сразу же вызвать у стоящих за его спиной персидских воинов подозрение в том, что он их обманул, завел в ловушку, предал, вновь стал их врагом. Где же логика в таком расположении на сцене, в такой планировке?

Закариадзе предлагал строить сцену совсем по-иному. Не он, возвратившийся со щитом Георгий Саакадзе, а они, побежденные и фактически плененные князья, стоят внизу перед ним, а он, возвысившись во весь рост, презрительно скандирует, что зла не помнит. Подавляя страхом их, трепещущих, ожидающих мести, тоном приказа предлагает разместить войско, вызывая в персах иллюзию его верности шаху и враждебного отношения к своей бывшей родине. Словом, перед родовитыми Орбели предстает не кающийся грузинский азнаур, избежавший мести князей, только встав на путь предательства, а персидский полководец, вторгшийся на свою бывшую родину и способный дать волю своему гневу, своей мести. И лишь в разговоре наедине с Орбели он раскрывается как истинный патриот, вынужденный обстоятельствами войти в доверие к врагу и заманить его войска в ловушку.

Сегодня в театре такая мизансцена, как, впрочем, и вся трактовка, была бы принята с большим интересом, как глубокое художественное исследование исторического момента и образа народного героя. Но тогда еще жива была инерция парадной стилистики, внешней героизации, особенно в произведениях на исторические темы, и замысленная сцена не состоялась, а образ Саакадзе, при всей неординарности, оказался незавершенным и несовершенным.

Нельзя сказать, что «Саакадзе» не имел успеха. Об исполнении Закариадзе писали: «Его замечательная игра заставляет зрителя

глубоко прочувствовать весь трагизм, великие и благородные цели которого наталкиваются на отпор охваченных честолюбием и жадностью феодалов»¹. Действительно, он играл то, что играл, с обычной для него самоотдачей. И был внешне эффектен, нередко захватывая зрителя силой переживания и вдохновения. Но не было в душе актера того удовольствия, которое движет творчество. На душу оседала горечь...

Актер нередко не волен распорядиться собственным замыслом, ибо в большой степени зависит от коллективного характера сценического творчества, от воли постановщика, наконец, от предвзятых концепций. Заглянуть в будущее актеру куда труднее, чем писателю или живописцу, которых могут не понять, даже не принять, но не пресечь ни в замысле, ни в воплощении. То, что сегодня не увидело света или было раскритиковано, завтра может получить признание и благодарность современников и потомков.

Критика или непринятие актерского замысла не переступает порога репетиционного зала, оставаясь там вместе с неосуществленными намерениями. И это при том, что мы не прочь обвинить актерскую братию в иждивенчестве, в слепом подчинении режиссеру! Между тем именно подобная несамостоятельность актера, невозможность осуществить свой замысел, особенно когда время докажет его правомерность, а порой и новаторский характер, травмирует многих самостоятельно ищущих актеров, и тем больше, чем авторитетнее и авторитарнее постановщик. В результате возникает инерция мышления, пресловутое актерское иждивенчество, робость в поисках.

Вот ведь Закариадзе, на что он активный и воинственный актер, способный силой навязать собственный замысел, а в работе над ролью Тинибег Утургаули из пьесы М. Мревлишвили «Лавина» остановился перед, казалось бы, пустяковой деталью. А вдруг режиссер не только не примет ее, но и осмеет как ложную, надуманную, психологически недостоверную? Речь шла о песенке, которую актер вложил в уста своего «черного» героя.

А герой был действительно черным, иссиня-черным, как вороново крыло. Этери Гугушвили, считая роль Тинибег одним из лучших созданий Закариадзе, полагает, что он пошел дальше автора в обрисовке злокозненности Тинибег, применял краски более мрачные, чем в самой роли, гиперболизируя обличение до крайних пределов. Объективный результат согласуется с этим мнением: Тинибег вырвался на сцене до шекспировских масштабов зла.

Казалось, актер не обличает, а самосжигается в образе — никакого гротеска, ничего от сарказма, полное, всеисчерпывающее пере-

¹ «Батумский рабочий», 1954, 3 августа.

воплощение в той степени, когда все приспособления, все краски принадлежат не актеру, а самому персонажу, ибо подчинены не фагазии исполнителя, а самой натуре исполняемого. Такое не придумаешь, оно является из органической природы.

Самому актеру драматургический образ вовсе не казался недостаточным мрачным, наоборот, по собственному признанию Закариадзе, Тинибег привел его в ужас своей чернотой. «Может ли быть таким человек? — мучительно думал актер. — Ведь это похлеще шекспировского Ричарда, того хоть «смягчала» возможность удовлетворить свое честолюбие и властолюбие, а Тинибег, не имея такого утешения, тщетно гоняясь за маленькой властью, распяляет свою злобу до иступления».

Действительно, нет подлости, на которую не пошел бы этот черный старик, не испытав при этом мрачного наслаждения. До войны он натравил на овцевода Миндию Турманаули своего старшего сына, и тот сел в тюрьму за бандитизм, а потом и вовсе сгинул. А почему Тинибег возненавидел Миндию, честного человека, замечательного мастера, выведившего ценную золоторунную породу овец? За это и возненавидел — за честность, за мастерство и за то, конечно, что Миндия стал на дороге к власти и славе, которых тщетно добивался бездарный и завистливый Тинибег. И вот Тинибег, после того как Миндия погиб на фронте и закончилась война, становится заведующим овцеводческой фермой. Он делает все, чтобы замыслы Миндии не осуществились. Он рассовывает золоторунных овец по бригадам, чтобы не было воспроизводства ценной породы. Узнав, что записи Миндии попали к зоотехнику Амирану Райнаули, Тинибег замышляет уничтожить его, используя ревность своего младшего сына Геги к Амирану, которого будто бы любит красавица Лела. Гега не знает, что Лела любит его, а не Амирана, но Тинибегу все равно, ему нужно уничтожить зоотехника, который не только хранит ценные записи, но и подозревает заведующего фермой в нечистой работе. Особое удовольствие предвкушает Тинибег оттого, что возьмет в невестки Лелу, дочь своего злейшего врага, погибшего Миндии Турманаули. Есть ли хоть малейший проблеск человечности в столь мрачной фигуре? Ведь даже Сабедо, жена Тинибега, считает, что он вроде мака — красно все с виду, да черна сердцевина!

Значит, неспроста Закариадзе чувствовал, что Тинибег чернеет в его руках, что этот страшный человек волочит его во тьму. Искать же «спасения» в пресловутой игре отношения к образу, в плакатной прямолинейности обличения он не хотел, да и не мог по природе своего дарования и отношения к искусству. Он должен был во что бы то ни стало «оправдать» злодейство Тинибега с позиций его, Тинибега, миропонимания. Иначе получилась бы фальшь, пришел бы наигрыш, столь ненавистный актеру.

Теперь в творчестве Закариадзе с особой силой сказывалась приверженность системе Станиславского, привитая своим ученикам Котэ Марджанишвили. Учение великого мастера никогда не казалось ему догмой, метафизической схемой. В практическом осуществлении системы могли быть различные интерпретации, в том числе и «грузинский» вариант, вбиравший национальные особенности и традиции. Но само зерно — перевоплощение через переживание, так же как и определение «сверхзадачи» и «сквозного действия» — оставалось неизменным для всех актеров, для всякого театра.

Закариадзе были чужды крайности дискуссии, проходившей в то время и вовлекшей в свою орбиту всю театральную громаду. Он понимал, что одинаково неправы и те из «охранителей» наследства, которые метафизически отстаивают «букву» системы, не видя ее в развитии, и те художники, которые, беря своеобразный реванш, настолько рьяно отстаивают справедливое требование не внедрять систему административными методами, что выглядят противниками Станиславского, хотя на самом деле являются не меньшими его приверженцами.

Наступало время раскрепощения театральности, обострялось внимание к содержательной форме, бесконфликтность, чуждая природе театра, уступала место истинному драматизму, и не только в содержании, но и в форме — уходили в прошлое и парадность, и опрошенность, обострялось внимание к человеку, к его психологии, душевным движениям, к его необъятному, сложному внутреннему миру. Все это вместе взятое возвращало театр к системе Станиславского, но уже очищенной от догматических наслоений, единой в сути, однако многоликой в проявлении — общей для всех, но особой для каждого мастера, творящего по законам, поставленным им над собой.

Закариадзе не теоретизировал, ему были чужды публичные излияния в адрес Станиславского, но вся его органика возникала и шла в русле системы, как у всех больших художников сцены, которым и следовал в своем учении великий мастер. В этом русле Закариадзе и искал «оправдания» для своего Тинибегга, перевоплощаясь в него, если и с «остатком», то только в виде контрольного механизма, того неизменно действующего актерского «счетнорешающего устройства», которое не дает сбиться с раз избранного направления. И по Станиславскому, он искал «в злом доброго», чтобы не погрузиться вместе с Тинибеггом во тьму. Закариадзе, которого всегда упрекали в том, что он делает «наоборот» тому, что изображено в пьесе, что он выводит своих персонажей на самое острое кинжала, был рад тому, что на этот раз пресловутое «наоборот» направилось не на ожесточение, а на смягчение драматургического образа.

Чем бы остановить «почернение» Тинибегга? Давай раз порадую этого человека, решил актер, пусть он запоет — и ему облегчение и

мне равновесие в душевном движении за ним. Ведь в любой тьме вдруг блеснет что-то. И тут мы возвращаемся к песенке, вложенной в уста Тинибега.

Приходило ли в голову актеру замечательное четверостишие из «Валенсианской вдовы» Лопе де Вега, не знаю, но здесь оно было бы вполне уместным:

Когда на глади полотна
Художник ночь изображает,
Хоть луч один он оставляет,
Чтоб лучше ночь была видна.

Как бы то ни было, начались поиски песенки, и велись они в тайне от режиссера, потому что смелого Закариадзе вдруг обуяла боязнь насмешек. Однако с каждой репетицией он затыкал паузу в том месте, где должна была возникнуть песенка, оправдываясь перед режиссером поисками верного самочувствия. Сцена действительно была необычайно трудной, найти в ней верное самочувствие не так просто, и казалось естественным, что Закариадзе, и без того всегда «затруднявший» репетиции своими поисками, шел здесь медленно и ощупью.

Начинается первая картина четвертого действия. Авторская ремарка гласит: «Ночь. Тишина. Слышится лишь доброе журчание родника и монотонный крик совы. Утренняя заря постепенно сгоняет темноту. В глубине сцены слабо вырисовываются контуры гигантского утеса, родник с краю скалы, дорога. Крик совы сменяется мелодией пастушьей свирели, в которую вплетается протяжная песня. Песня то усиливается, то затихает, то вовсе прерывается. Вероятно, это чабаны ведут своих овец по извилистым тропам горных ущелий»¹. В такой обстановке, в лирико-эпической атмосфере происходит диалог спустившихся к роднику Тинибега и Геги. Они будут ждать здесь Амирана, чтобы пойти с ним по чабаньим тропам.

Накануне возле конторы произошел такой разговор:

А м и р а н. Я проверил ферму, Тинибег!

Т и н и б е г (*Закариадзе ничем не выдает волнения Тинибега, только чуть глуше становится его голос*). Так... (*Поднимает тяжелые глаза*.) Ну и что?

А м и р а н. Претензий у меня много. Но прежде чем говорить о них на правлении, я хотел бы потолковать с тобой, чтобы ты не обижался.

Т и н и б е г (*мрачнеет, почти угрожающим тоном, но с опаской выдать себя, будто в раздумье*). Что ж, начнем с драки?

¹ Здесь и далее цит. по сб.: Михаил Мревлишвили, Пьесы, Тбилиси, «Заря Востока», 1958, стр. 5—66.

Амиран. Зачем с драки? Я думаю, с любви... к делу.

Гега. Амиран, любовь к делу не только красивые слова.

Амиран. Не понимаю, о чем ты...

Гега. Вот пойдем с нами в горы, походи по тропам, раздели с чабанами трудности, а потом и говорить будешь.

Тинибег (*при всей мрачности природы и внешности, будто просветлел на миг, но не подает виду, что рад инициативе сына и горд им, как своим учеником, единомышленником. Наоборот, представляясь, что раздосадован глупостью Геги, а может быть, и поддразнивая Амирана*). Молчи, парень. Что там делать ученому человеку?

Амиран. Нет, почему же? Хорошая мысль!

Тинибег (*медленно смерив Амирана с ног до головы, чуточку с презрением горца к изнеженным горожанам, а на самом деле, вызывая на положительный ответ*). Куда тебе лазить по этим скалам?

Амиран. Нет, мне мысль Геги понравилась. Посмотрю на пастбища своими глазами. Только, Гега, смотри — не оставляй меня одного в горах: без тебя мне трудно будет оттуда выбраться».

На этих словах фигура Тинибега, которого мы видим сейчас со спины, огрузневшая, подчеркнута старчески тяжеловесная, на миг напряжинивается, наливается силами, и, хотя он неподвижен, до иллюзии кажется, что ястреб распрямляет крылья.

«Гега. Так и решим.

Тинибег (*не то, чтобы отмякает, но при повороте его всем корпусом к Амирану, когда он придает голосу едва ли не равнодушное выражение, создается впечатление, что ястреб сложил крылья, но только для того, чтобы камнем упасть на свою жертву*). Как хочешь, пусть будет (*через паузу, но очень мирно*) по-твоему (*совершенно равнодушно, будто еще раз предлагая отказаться*). На рассвете ждем тебя у Источника слез».

Последние два слова он произносит с глубоко затаенным подтекстом. Уже не слушая «хорошо» Амирана, будто забыл вовсе о разговоре и давно перешел к своим заботам, готовится уйти от конторы, где происходило действие. И только когда удаляется Амиран, тяжело облокачивается на перила крыльца, усталый от сражения, проведенного только что, и бормочет — не со злорадством, нет — с сожалением в адрес Амирана, будто скрывая от Геги и слова и их окраску, а на самом деле желая быть услышанным: «Сам попался. Не моя печаль».

Кстати, этой краской, конечно в разных вариантах, пользовался артист, как бы оправдываясь в Тинибеге: «Сами виноваты. Я — что? Это все — люди, все жизнь, весь мир, они так — и я так. Пусть пеняют на себя». «Обеляясь» в собственных глазах, Тинибег становится для себя не злодеем, а жертвой, не аморальной личностью, а «рыцарем»

антиморали, обиженным обидчиком, что возвеличивает его в собственном мнении, возвышает поступки, сколь мрачны бы они ни были. Так артист объяснял зрителю «естественность» поведения самых чудовищных злодеев, логику преступности, законы безнравственности, помогая смело и решительно бороться со злодеянием, как с явлением, с которого сорвана завеса тайны.

И вот Источник слез. Придет или не придет Амиран? Поначалу озабочен только Тинибег. Гегу терзают другие мысли:

Г е г а. С восходом солнца отары будут здесь... Она, наверное, тоже придет встретить чабанов.

Т и н и б е г. Почему он опаздывает?

Г е г а. Придет, не волнуйся. Он не похож на труса.

Т и н и б е г *(не желая выдать своего волнения, своей жажды мести, кротко)*. Я не хочу, чтобы нас здесь увидели. *(И, будто убоавшись, что Гега передумает, особо подчеркивая, как бы рисуя словами Амирана самодовольным и жестоким.)* Как это он говорил: «...продают родину, продают веру, детей, лишь бы сохранить свое благополучие»? *(И когда Гега, уже обращенный мыслью к Амирану-сопернику, тревожно спрашивает: «Как ты думаешь, кого он имел в виду?» — Тинибег решительно, будто отсекая напрочь сомнения Геги, но и раздражая его злобу.)* Наверное, нас. *(И в ответ на поспешный ответ Геги: «Я еще ничего не принес в жертву своему благополучию», резко и жестоко, будто рванув сына в свой круг.)* Принесешь.

Все дальше забрасывает коварный Тинибег свою сеть, все туже вяжет сына злобой к Амирану, распаяя в нем не только личное, но и «общественное», не только ревность к сопернику в любви, но и ненависть к честным труженикам, стоящим на пути у них, Утургаули. Тинибег понимает, что в наше время «слава заменила богатство», что «сейчас доходы — имя и слава человека». Всю жизнь пробиваясь наверх, он вопрошает: «Чем, собственно говоря, я хуже лучших?» И потому-то ему так ненавистны лучшие, к которым, как говорил поэт, «слава приходит так, между делом, ежели дело достойно ее». Вот он и лезет из кожи вон, чтобы расчистить путь к славе, убрав тех, кто может помешать, — Миндии нет, но появился Амиран.

Убеждая сына в том, что тот держится, пока он, старый дуб, еще стоит, а свалят — веткам конец, он поучает: «Учти, сейчас вся сила у таких, как Миндия. А Райнаули не лучше Миндии — в порошок сотрет». И подогревает эту «общественную» злобу «личной» яростью: «Это он отнял у тебя возлюбленную». Когда же Гега, распаленный до предела, горячо, с тоской восклицает: «Чего ты от меня хочешь, объясни!» — Тинибег вдруг умолкает. Не отрывая глаз от сына, обходит его, будто прицениваясь к его силе, а из уст, как бы сама собой, тоненькой ядовитой струйкой начинает пробиваться песенка. Она крохотная, эта песенка, не больше воробья, и смирененькая, как ли-

сенок, но в ней гремучая сила предвкушения торжества, шабаша, злобы. Вот когда Тинибег ощутил в себе «гения», возлюбил самого себя как личность и достиг блаженства, такого же яростного, как, скажем, у Яго над распростертым в обмороке Отелло.

Закариадзе не только выстрадал право на песенку Тинибега, он измучился в ее поисках. Тревожный вопрос: «Может ли петь Тинибег?» — круто замешивался на недоумении: «Что может петь Тинибег?»

Песня, песенка, то журчащая под носом, торывающаяся в застолье, а чаще заменяющая внутренний диалог, — одна из любимых и надежных «красок» Закариадзе. Он певал их и прежде. Они разнообразили его приспособления, дополняли характеристики, то прямо выражая натуру человека, как у Симонэ в «Дарико», то маскируя нрав Шадимана, когда он, «ласково» обняв мальчиков из хора, чуточку подпекает их благой мелодии, обдумывая коварный план. Но с Тинибега начиная, песня наполняется жгучим психологическим смыслом. Это торжество черной злобы Тинибега. В другом роде — зарождающееся прозрение Лира или светлая печаль угасающего Пиросмани.

Так что же все-таки поет Тинибег, поднявшийся в этот миг до высот самоуважения, полюбивший в себе «гения»? Прежде всего, о чем он поет? Перерыв множество песенников и не найдя ничего подходящего, артист вдруг обнаружил в букваре сына, составленном великим грузинским педагогом Якобом Гогешавили, четверостишие, «подслушанное» Важа Пшавела у народа:

Корма ццила цаigo,
Идзаха цияв—циявса,
Ццилис тетри бумбурли
Веланд гаконда ниявса.

Что означало:

Ястреб цыпленка задрал,
«Пу-пу» — малыш пищал,
И белые перья цыпленка
Беспомощно плыли по воздуху.

Великий поэт испытывал скорбь при виде гибнущего цыпленка в лапах хищника, Тинибегу же эта картина должна доставить наслаждение — ведь он не жертва, а хищник, гений злодейства, составивший хитроумный план убийства Амираана! Но мелодия, мелодия? Она тоже должна быть откровенно злой или подло двусмысленной? Нет, Тинибег, возводивший мечь до лирических высот, страстно влюбленный в свой черный замысел, предвкушавший его осуществление, как юноша, жаждущий обладания любимой, такой Тинибег должен петь самую чистую, самую лирическую мелодию.

И Закариадзе запел... старинную народную песню Тушетии, запел в три часа ночи, напугав свою верную и многострадальную спутницу жизни, Мэри Михайловну, запел во сне, где (как это почти всегда было у него) уже жил жизнью своего героя. Во сне он уже видел всю сцену и смело ввел в нее песенку, поскольку во сне он мог свободно быть един в трех лицах — автора, постановщика и исполнителя.

Но в театре, на репетиции, были все три лица, в том числе два, еще не посвященные в тайну третьего, и когда Тинибег, прежде чем ответить Геге, чего же он хочет, тихо ступая, под гром внутренних литавр, пропел про ястреба, задравшего цыпленка, да еще заключил собственным припевом:

Эй, алванелебо, вергамигет всра!

что означало:

Эй, тушинцы, вам не раскусить меня! —

возникла такая грозная пауза, что, казалось, у всех перехватило дыхание: у автора пьесы М. Мревлишвили и режиссера В. Кушиташвили — от недоумения и неясности, хорошо это или плохо, у Закариадзе — от испуга. Первым пришел в себя исполнитель, мгновенно сделавший в своей отчаянной атаке очередной бросок — возврата уже не было. Для самого себя неожиданно он первую фразу в этой сцене: «Вчера я встретил по дороге дидойцев» — проскандировал речитативом на тот же лирический мотив: «Вче-ера я встре-е-тил по-доро-оге ди-и-и-дойцев». И, чтобы не дать опомниться Геге, уже «прозой», с напором, излагал свой подлый план, обернувшийся в нем самым таким торжеством, такой песенностью: «Они рассказали, что на Черной горе висит лавина, один ружейный выстрел может сорвать ее».

Тинибег уже не слышит ни раздражения Геги («Чем может помочь эта лавина моему горю?»), ни его недоумения в ответ на неопределенное Тинибегово: «В наших краях не трудно стать жертвой горных лавин» — «Что-то странное ты говоришь, не понять тебя». Тинибег внешне спокоен, но тем торопливее, настойчивее его внутренний побудитель: скорей, скорей, скорей выложить все, не дать опомниться, парализовать волю, соблазнить. «Главное — добраться туда. Под каким-нибудь предлогом оставить там Райнаули. Остальное — за мной. Ты будешь в стороне...» И только горячий протест Геги, его желание рассчитаться с врагом по-честному, с глазу на глаз, возвращает Тинибега к себе, прежнему, обычному, замкнутому, холодному, до жути равнодушному, но с чувством превосходства роняющему слова: «Молчи! Сейчас не время рыцарей! Амиран должен стать жертвой случая».

И снова, заслышав песню приближающегося Амираана, Тинибег мурлычет своего «цыпленка» в предвкушении сладкой мести. И когда, поговорив с Амирааном, они пускаются в путь, в горы, он снова напевает жуткую эту песенку. Она появится потом еще не раз и станет неотрывной как от затаенного смысла действий Тинибега, так и от самого образа Тинибега, надолго запомнившегося зрителям.

Описывая игру Тинибега, критик обязательно вспомнит и об этой песенке.

«Тинибег — Закариадзе двигался медленно и вкрадчиво, он был всегда сосредоточен и жил своим сложным, замкнутым миром. В этот мир он не пускал никого и сам не старался проникнуть в мир окружающих его людей. Отчужденный и угрюмый, он был озлоблен и ожесточен. Убогая, скудная, частнособственническая философия его не могла вместить в себя величия происходящего в жизни. Пафос созидания был ему недоступен. Завистливый и хитрый, он не прощал людям их радости, и там, где это было возможно, старался помешать этой радости, сорвать успех. У него были свои пристрастия. Он любил размышлять и, размышляя, напевал под нос. Это была привычка — в такие минуты он замышлял недоброе»¹.

Да, в такие минуты он замышлял недоброе, но и выражал песней то, что замышлял.

Только раз песня не подчинилась Тинибегу. В финале народ отступает от преступника, выстрелом из ружья сорвавшего и обрушившего снежную лавину. Но не на Амираана, как замыслил, а на собственного сына, Гегу. А Сабедо, проклиная Тинибега, призывает людей закидать их обоих камнями — ее, слабую мать, и ее мужа, эту тварь — исчадие ада². Вот тогда Тинибег, весь обмякший, однако волчьим взглядом окинув мир и глухо обронив: «Оборвалась, жена, тропинка. Какая польза теперь от слов», — пытается вытолкнуть из себя песенку. А она бьется в тенетах его черной души, хочет вырваться на волю из его поганых уст. И кажется все же, что в какой-то момент, оставив мрачные слова в душе Тинибега, мелодия песенки, очищенная солнцем, всходящим над горными хребтами, уносится вдаль, вплетаясь в походную песню чабанов, все громче звучащую над Тушетией.

Здесь как бы весь спектакль выходит к солнцу из-под огромной тени Тинибега, не раз заслонявшей его подлинных героев, в чем и упрекали Закариадзе. Да, он укрупнял Тинибега, доводил его до громадных размеров, но не актерский эгоизм, а тем более не заблужденные руководили им в укрупнении и обострении образа Тинибега.

¹ Этери Гугушвили, Театральные портреты, стр. 107.

² Превосходно играла эту роль С. Такайшвили, подымаясь в сцене проклятия до трагических высот.

Если можно в рабочем порядке отделить в актере гражданина от художника, то следует сказать, что в то время как художник Закариадзе вписывал Тинибега в общую композицию спектакля и выделял светотени, гражданин Закариадзе обрушивал на его голову проклятие времени, заклеймившего все, что ради корысти, жажды власти, зоологического индивидуализма посягает на нашу работу, на нашу мораль, на наше будущее. Укрупняя, он имел в виду зрителя, его нравственный интерес, его жажду дойти до конца в познании добра и зла. «Заострить, чтобы проникло», — говорил Лев Толстой. «Чтобы проникло, заостряю», — мог бы сказать исполнитель Тинибега.

Чистый и правдивый в жизни, артист Закариадзе вложил в Тинибега всю свою злость на злобу, все неприятие безнравственного, аморального, нечеловеческого, против чего он всегда яростно восстает и в быту и в творчестве. Ему мало подражаться с такими, как Тинибег, он с ними борется во всю мощь своего таланта. И это мы увидим не раз, когда столкнемся с образами, которые Закариадзе созидал только как художник, но как гражданин яростно разрушал.

Пабло Пикассо заметил, что «качество художника зависит от количества прошлого опыта, который он несет в себе». Но опыт может сделать скачок из количества в качество только при том условии, что есть верный фарватер, по которому идет накопление, а таким руслом в искусстве актера становится его «сверх-сверхзадача» — социальная направленность, нравственная идея, гражданская тема творчества.

Опыт Закариадзе накапливался в сфере гражданской лирики; он стремился проникать социальным взором в глубины человеческих чувств и, проследя за их тончайшими движениями, доводить их до социальных обобщений. Человек и среда, в их взаимовлиянии, притяжении и отталкивании, объяснение человека через среду и среды через человека — это становилось постоянной темой жизненной и творческой «диссертации» зрелого Закариадзе. Складываясь в практике, подытоживая ее опыт, она давала единственное из множества возможных решений: человек прекрасен, неисчерпаем в своих возможностях, благородство его личности, душевная широта, нравственная возвышенность и есть суть человека, а исключения, сколь бы тяжки они ни были, только подтверждают это светлое правило. Это был не регламент, а вера, не фундамент, на котором строились роли, а почва, из которой они произрастали, всходили, как колос из зерна.

Ролью Тинибега закончилась творческая деятельность Закариадзе в Театре имени Марджанишвили. Он возвратился и, видимо, навсегда в Театр имени Руставели, где тридцать лет назад вышел на сцену статистом.

Чтобы завершить «марджановский этап» творчества Закариадзе, необходимо остановиться еще на двух ролях, сыгранных им в последние годы пребывания в Театре имени Марджанишвили. Это нужно не только для послужного списка артиста. Роли, о которых пойдет речь, представляют его в иной сфере творчества, имеющей задачи особые для всех актеров.

После Георгия Гигаури Закариадзе сыграл кавалера Рипафратту в «Хозяйке гостиницы» Карло Гольдони, а перед Тинибегом Утургаули выступил в роли Хиггинса в «Пигмалионе» Бернарда Шоу. Обе комедийные роли он сыграл с блеском, показав, что ничто не чуждо его творческой природе.

До этого Закариадзе доставались, как правило, драматические роли. Робкий Джибило («Свадьба колхозника» П. Какабадзе) был не столько комиком, сколько лириком, попадавшим в горестные положения, и комизм ему навязывали расшалившиеся актеры. Хорошо сыгранный Лефевр внес в копилку актера опыт иновациональной характеристики, не претендуя на разработку комедийных приспособлений. Исполненный в начале войны Карачогели из «Ханумы» А. Цагарели, хотя и был очень смешон, однако по примитивности красок в шаржированном духе не вошел в число лучших созданий Серго Закариадзе.

Теперь же предстояло войти в роли классические, освященные традицией, игранные многими знаменитостями, в том числе, если говорить о Рипафратте, самим Станиславским.

Сложность исполнения Рипафратты состоит в том, что яркая характерность самого персонажа, откровенный комизм положений, в которые он поставлен, дают необычайный простор как для художественного, так и для пошлого исполнения. На первый взгляд здесь нечего искать, все лежит на поверхности, и коль скоро актер располагает подходящей внешностью и способностью к буффонаде, а также гибкостью в общении с партнером, то успех predetermined еще до выхода на сцену.

Роль Рипафратты была в репертуаре многих исполнителей, но хорошие среди них, способных не только смешить, но и жить в этом отличном образе, было не так уж много. Актер, стремящийся хорошо, то есть верно сыграть кавалера, должен напрочь забыть, что это роль комическая. Комизма в самих ситуациях столько, что они «сыграют» сами собой. Тогда приспособления, конечно же, комедийные, пойдут не от актера, а от образа, что придаст им органический характер.

Нельзя сказать, что Закариадзе полностью подчинился такому методу воспроизведения комедийного и все краски шли от образа, а не от актера. В сцене, вызывавшей бурную реакцию зрителей, когда кавалер пытается привести в чувство упавшую в притворном

обмороке Мирандолину, оба исполнителя — Верико Анджапаридзе и Серго Закариадзе — играли чистую буффонаду. Кавалер выбежал за водой, а трактирщица мигом перемещалась на противоположный край сцены. Возвратясь с ведром, Рипафратта в раже не замечал отсутствия Мирандолины и выплескивал воду на то место, где она лежала прежде, а затем, оглядевшись, летел к ней, чтобы вылить остатки воды на трактирщицу, успевшую сыграть «глазом» на публику. При всем техническом блеске исполнения такая сцена, естественно, уводила актеров, как и весь спектакль, в сторону от темы и мысли, заложенной в пьесе. Неспроста в общем удачную постановку Г. Лордкипанидзе упрекали в шаржировании.

Разумеется, что играть весь спектакль подобным образом такие зрелые артисты, как Верико Анджапаридзе и Серго Закариадзе, не могли.

Сделать роль по-своему Закариадзе не имел возможности, поскольку был введен в спектакль позже, когда основной исполнитель уже закрепил мизансцену образа. К тому же при переходе от драматических ролей нужно было приспособливаться к увлекательной комедийности, искать себя в этом, казалось бы доступном, но на самом деле невероятно сложном жанре, вырабатывать приспособления. Вспомним, как трудно давалось комическое самому Станиславскому, сколько усилий употребил он, преодолевая самое доступное, — игру смешного смешным образом, чтобы сделать верный вывод: «без веры и серьезности нельзя играть комедию или сатиру». Да, нужно быть сочным, ярким, характерным, однако не менее важно для комедии, для комического актера владеть этим «серьезом». «Здесь все дело в том, — писал Станиславский, — чтоб искренне поверить своему глупому или невероятному, или безвыходному положению; искренне волноваться и страдать от него. Можно наиграть этот серьез, но тогда результат получится совсем обратный. Комедия настолько щепетильна, что мстит за себя. Пережить или представиться переживающим, — огромная разница, такая же, какая существует между естественным, органическим комизмом и внешним ломанием шута»¹.

В этом смысле роль Рипафратты при всем, казалось бы, «проходном» характере сослужила Закариадзе немалую пользу, стала ступенью в его актерской школе. Даже там, где он, расшалившись, забывал о серьезном основании, возникал «предметный урок» — так делать не следует, но в прямую пользу шло оттачивание комедийной техники. Станиславский строил роль Рипафратты на живописном контрасте между женоненавистнической манифестацией кавалера

¹ К. С. Станиславский, *Моя жизнь в искусстве*, «Academia», изд. 3, 1931, стр. 185.

и непреодолимой жаждой любви, которую он таил в сердце, но тщательно скрывал, не только от посторонних, а даже от самого себя.

Нет необходимости проводить аналогии и сравнения, хотя такой строгий ценитель искусства и сдержанный человек, как замечательный музыкант К. Игумнов, приди в восторг от игры Закариадзе, ставил его рядом с великим актером. Действительно, заразительность Рипафратты — Закариадзе была необычайно велика. И тот же Игумнов, встретив Закариадзе полгода спустя, с притворным негодованием обвинял его в том, что теперь вынужден есть в ритме Рипафратты.

А кавалер у Закариадзе ел особым способом. В первых сценах второго акта, где сначала слуга, а затем и сама хозяйка гостиницы прислуживают ему за трапезой, Закариадзе ел не просто с аппетитом, а увлеченно, как гурман или обжора; казалось, что нарастающий интерес к Мирандолине, возникающая атмосфера любви определяли ритм еды. Это само по себе было бы соблазнительно смешным. Но особенность процесса еды Рипафратты состояла здесь в том, что он глотал так, как в этот момент думал, казалось, что в прихотливом ритме жевания зеркально отражались его эмоции, его довольно громоздкий, да к тому же все более потрясаемый процесс мышления.

«К а в а л е р (равномерно жует, как бы «прицениваясь» к еде). Сегодня как будто обед подали раньше, чем обычно?»

С л у г а. В нашу комнату раньше всех. Синьор граф Альбафьорита кричал, чтобы ему подавали первому, а хозяйка велела нести прежде всех вашей милости.

К а в а л е р (по инерции «жеванул» три-четыре раза в прежнем ритме, глотнул, задумался с приоткрытым ртом, жеванул еще раз, медленнее). Я очень признателен (глотнул с трудом, как непрожеванное, будто хотел сглотнуть произвольно вырывающееся) ей (недоуменно жеванул) за внимание.

С л у г а. Прекрасная она женщина, ваша милость (кавалер остановился, а на следующих словах зажевал быстро-быстро, будто скрывая волнение.) Сколько я встречал всякого народа — не видал хозяйки лучше!

К а в а л е р (не донеся куска до рта, но продолжая жевать пустым ртом). Она тебе нравится? (Взял кусок и стал перемазывать, как ни в чем не бывало, затем все медленнее, обернувшись к слуге и еще пожевав.) Да?

С л у г а. Если бы я не боялся сделать неприятность вашей милости (у обернувшегося к слуге кавалера видны с затылка неравномерно «жующие» уши, они, вздрогнув, застывают), я бы пошел к Мирандолине (уши задвигались) в лакеи.

К а в а л е р (на обернушемся к залу лице медленно сползает испуг, возбужденный тем, что он подумал, будто слуга пойдет с пред-

ложением к Мирандолине, касающемся его, кавалера Рипафратты. На лицо наползает улыбка, он успокоился и с аппетитом бодро жует). Дурак! (Жует предельно самоуверенно.) Очень ты (клацнула раз-другой зубами пустого рта) ей нужен!»

Можно было бы проследить и за другими нюансами «еды» кавалера, а их было великое множество, особенно ярких не только по форме, но и по психологической тонкости и обоснованности в дальнейшем диалоге с Мирандолиной. Но это заняло бы много места, да и потом в передаче, как бы она ни была точна, теряется плоть актерских приспособлений, и то, что выглядит на сцене живописным и убедительным, рискует не перелиться в строчки, утратить живость и доказательность.

Возникает вопрос: а зачем вся эта виртуозность, ежели не ради смеха? Отписавшись, можно сослаться на игру Станиславского в сцене обеда Рипафратты. М. О. Кнебель пишет в своих мемуарах: «В день спектакля Станиславский не обедал дома и с аппетитом съедал обед, приготовленный Гзовской. Мелкая деталь помогала создать атмосферу сцены»¹. По собственному признанию Станиславского, ему стоило громадного труда научиться есть на сцене. «Привычное, ежедневно выполняемое действие, будучи перенесенным на сцену, отнимало столько энергии, что более сложные психологические задачи отступали на второй план и он не мог справиться с ними. Константин Сергеевич рассказывал, как он упражнялся дома, во время завтрака, обеда и ужина, чтобы довести еду кавалера Рипафратты до подлинного искусства. Он вырабатывал в себе автоматизм большого количества мелких действий, чтобы они не мешали ему думать, говорить, общаться, ухаживать»².

За долгим обедом велся обстоятельный разговор. «С высоты своего безукоризненного поведения он осуждал маркиза и графа за обед с дамами... Косточки цыпленка, которые он обсасывал, беря их по правилам хорошего тона пальцами, ложки, вилки, ножи, салфетки — все предметы в его руках казались необычайно выразительными. Обед этот был чудом высочайшей артистической техники. И блеск этой техники только подчеркивал тонкость психологического рисунка»³.

Закариадзе в сцене обеда использовал многовековой опыт грузинского застолья, где бесконечно переплетаются одинаково виртуозные умения есть и вести живую беседу. В его Рипафратте не было аристократизма, изысканность ему заменяла природная грация южан, и в этом он был близок итальянцам и их комедии масок. С пер-

¹ М. К н е б е л ь, *Вся жизнь*, М., изд. ВТО, 1967, стр. 203

² Т а м ж е.

³ Т а м ж е.

вого же явления, когда кавалер воздавал должное «бабам», Закариаде вел роль на перепадах ритма, трактованного в итальянском вкусе.

Он был подвижен, пылок, на миг впадая в задумчивость, тотчас воспламенялся новой мыслью. Но стоило ему столкнуться с ненавистными женщинами, как все пропадало. Будто колпак надевали на эту неугомонную натуру. Куда девалась национально характерная пластика, быстрый темп и яркий жест! Так яснее становилось, что только правда чувств делает человека естественным, национально самобытным, неповторимым. В то же время, фальшивые чувства порождают поведение неестественное, лишенное, между прочим, и национальной характерности.

Это и было основной темой его трактовки кавалера Рипафратты. Подлинное и поддельное, настоящее и фальшивое, естественное и противоестественное вскрывалось в этом человеке, что называется, с порога. Здоровый, красивый, привлекательный, он появлялся, как идеальный мужчина, созданный для любви. Почему же он вбил себе в голову, что не любит «баб»? Из робости? — Нет, не та «спортивность». Обжегшись? — Да ни в жизнь! Кто мог устоять против такого кавалера! Притворился, чтобы забросить сети подальше? — Вряд ли можно было идти так против существа «Хозяйки гостиницы».

И все-таки было и притворство, но рядом с робостью и со злостью на тех, кто натянул нос, и еще многое другое, что мелькало в роли, сливаясь в единый образ. А он-то в целом и отвечал основной задаче — славить человека в человеке, когда он прост и естествен, не только прямым путем, но и доказательствами от противного.

Ведь и в сцене обеда с Мирандолиной, где все начиналось с «разведки» и оценки, постепенно возникала — на виртуозном чередовании ритмов, отражающих психологическое состояние, — живая игра двух здоровых, красивых, способных любить людей, которые друг друга дурачат для того, чтобы мы поняли, как противна искренним чувствам любая фальшь. Всегдашнее сожаление, что прелестная бабенка одурачила, в сущности, ни в чем не повинного человека, который, не в пример маркизу и графу, не подал ни малейшего повода для возмездия, — здесь совершенно не возникало. Казалось, два блестящих актера во всеоружии таланта и красоты взялись разыграть комедию, чтобы показать, как не надо наводить тень на плетень, когда речь идет о чувствах. И сделали это с наслаждением, беспрерывно передававшимся в зал.

Заключительный монолог «Да, проклятая, выходи за кого хочешь!» Закариаде произносил с негодованием, которое определялось текстом. Однако было в нем что-то от лукавого прищура умного комментатора событий. Во всем дуэте Рипафратты и Мирандолины сквозило шекспировское столкновение Петруччо и Катарини, если бы они поменялись местами. И думалось, глядя на них, что не будь

сословных предрассудков, соединились бы эти двое, равные по силе мужчина и женщина. Недаром ведь сама Мирандолина говорит после ухода кавалера: «Он ушел и не вернется. И если дело кончилось так, то для меня это счастье. К сожалению, мне действительно удалось увлечь беднягу, но игра была рискованная».

В последнем монологе кавалера слышалось негодование, но, скорее, на себя, и не только за то, что дал себя разыграть, а за невозможность повести игру всерьез и добиться любви. А в заключительных словах хозяйки гостиницы звучало не меньшее сожаление о том, что, подвергая опасности чувства, о чем она оповещает для нравоучения зрителя, она не имела права отдалиться им до конца.

Таким образом, «Хозяйка гостиницы» стала не только оселком для оттачивания мастерства и удачной пробой сил в комедийном жанре, но и поводом для своеобразного, в новом ракурсе, проявления личной темы. Серьезность основания в этой роли сказалась в том, что комедийный блеск не затемнил мысли о красоте человеческих чувств, которых не истребить ни притворством, ни грубостью, ни сословными предрассудками.

С Хиггинсом было сложнее, но не в трактовке, не в «серьезе», а в жанре, национальной окраске, своеобразии приспособлений. С Рипафраттой у актера «совпадал» темперамент — грузину довольно легко было перевоплотиться в итальянца. Здесь наиболее сложными оказывались перепады ритма.

Хиггинс был англичанином, правда, комедийным, более того, англичанином, созданным Шоу, — но ведь англичанином, лондонцем, кембриджцем, со своими десятилетиями отвердевавшими национальными и сословными отличиями, во всеоружии интеллигентности и светскости, пусть нарушенной отступлениями от этикета и разными вольностями. К тому же Хиггинс — ученый, редкий ученый. Все это не нужно играть в комедии Шоу, но, несмотря на жанр, «иметь в виду» необходимо.

Закариадзе сыграл Хиггинса. Сыграл так, что в одной из рецензий говорилось «о полной законченности и определенности исполнения, какие присущи профессору Хиггинсу»¹.

Актер ищет созвучия со своим героем, и прежде всего по своей генеральной теме. Но немаловажно и то, что сближает по пристрастиям, по общности интересов. В этой сфере вдруг раскрывается характер человека и облегчается доступ в его внутренний мир. Закариадзе почувствовал родственную натуру в Хиггинсе, чутком к языку, к его оттенкам и разноречиям, способном поговору определить, к какой этнической группе относится говорящий. О, тут Закариадзе сам был профессором, увлеченно «игравшим» в столь соблазнительные

¹ «Театр», 1956, № 3, стр. 119.

игры. В толкотне и шуме южного базара он, шутя и играя, определяет по речи, откуда приехал тот или иной грузинский колхозник. С этих позиций ему очень импонировал мистер Хиггинс, его манера вслушиваться в речь, ликовать, когда догадка подтверждалась, и с рвением настоящего ученого накапливать, классифицировать и обобщать факты, взятые непосредственно из жизни.

Сблизившись со своим героем на обоюдной увлеченности, артист решил первую и немаловажную задачу — заставить зрителя поверить в то, что Хиггинс не просто джентльмен с вольными манерами, тем более, не салонный или, как прежде говорили, фрачный герой, а профессионал, профессор. И зритель поверил: «Хиггинс — Закариадзе — ученый, поглощенный своей наукой, бесконечно в нее влюбленный». Обнаружил актер в герое и родовое себе творческое начало, одержимость в осуществлении благородной страсти: «Это необыкновенно волевой, упрямый и последовательный борец за свои идеи... Именно в устах такого Хиггинса более всего уместны замечательные слова: «Творить жизнь и значит творить беспокойство»¹.

Сближаясь на почве любви к языку, увлекаясь этой стороной личности своего героя, актер стал бы амнистировать его, прощать малые, а затем и большие недостатки, если бы не власть личной темы, стремление обнаружить в персонаже истинное человеческое благородство или же показать, насколько пагубно его отсутствие для самого человека, для его чувств. И артист «словил» своего героя прежде всего на том, что «он весьма склонен преувеличивать значение своей личности»². Тут так же совпадало нечто, что можно было бы назвать восторгом от собственного мастерства, от «умельчества», когда у артиста по-одному, у героя по-другому возникает полная свобода в действиях — кажется, что все само дается без усилий и чувствуешь в себе «гения». Опасная вещь! Здесь таится погибель многих талантливых людей, прекративших работать над собой в надежде на вдохновение. Правда, это не грозило ни Хиггинсу, ни Закариадзе — людям, которых пушкой не отгонишь от работы, от бесконечного повседневного труда, от любимой профессии, ставшей их натурой. Однако ощущение в себе «гения» помогло артисту понять, что происходит с его героем, а нравственная позиция определила отрицательный момент в этом, в общем, положительном явлении.

Преувеличение значения своей личности вызвало в Хиггинсе эгоизм, невниманье к людям, его окружающим, взгляд на человека, особенно стоящего ниже по положению в обществе, только как на подопытный материал. Отсюда равнодушие Хиггинса к людям,

¹ «Театр», 1956, № 3, стр. 119.

² Т а м ж е.

которое не выпирает только из-за моторности действий и одержимости мыслью. В нем есть что-то от ученых, у которых рассеянность ко многому возникает из-за сосредоточенности на одном. Но только что-то, ибо при всем том, что он действительно ученый, социальный момент, словесная принадлежность вносит в его деятельность чуточку дилетантизма, усугубляя тем самым равнодушие его натуры. Спортивность, присущая облику Хиггинса — Закариадзе, усиливала это ощущение.

Хиггинс иногда останавливал свой взгляд на преображенной Элизе. И странным было бы иное — настолько красиво и обаятельно выглядела она в изображении Медеи Джапаридзе. Конечно, он, мистер Хиггинс, любовался плодами рук своих, изваянной им Галатеей, но нет-нет да вспыхивало в уголочке глаза мужское любопытство, тот самый интерес, о котором мудрец Фейербах говорил: «Мужчина ценит в женщине ум, предварительно оглядев все остальное». Вспыхивало и тотчас заволакивалось очередной мыслью о фонетике. Но то, что вспыхивало, и с каждым явлением на миллисекунду дольше, прокладывало тропочку к будущему «прозрению» Хиггинса, сиречь к краху его «нравственной идеи».

Задев своей иронией Хиггинса, Бернард Шоу саркастически оценил оскудение современных ему пигмалионов, которым явно не хватало пафоса чувств, человеческой, мужской страсти. Они во всем превзошли своего предшественника и, как мы видим нынче, достигли кибернетических высот, но при этом лишились седьмого чувства, великого чувства любви, которое сохранилось в невзрачной, чумазой девчонке с окраины, сумевшей дать предметный урок нравственности и благородства хорошо воспитанному джентльмену.

Когда же в глазах Хиггинса — Закариадзе разлилось то, что раньше только вспыхивало на миг, пришла пора финального занавеса, но в перспективе виделось, что и этот, в сущности, недурной и далеко не бесполезный субъект может стать вполне человеком, коль скоро воспримет благородную кровь, которую ему щедро, по-донорски, отдала маленькая цветочница. Закариадзе убежал от комедийно-сентиментального финала, серьезно прочитав у Шоу и серьезно передав зрителю художественный «рецепт» исцеления человека от равнодушия средствами «народной медицины».

ГЛАВА XI

Вновь в Театре имени Руставели. — Театральная жизнь Тбилиси в середине 50-х годов. — Смена задач — смена стилистики. Монументализм и психологизм. — Царь Эдип — реализм трагедийного. — Прорицатель в «Бахтриони» — мистическое или легендарное? — Алексей в «Оптимистической трагедии» — оригинальная, но не завершенная трактовка. — Василий Шуйский — слияние историзма с современностью.

Итак, снова уход. Не доискиваясь причин, побудивших Закариадзе расстаться с Театром имени Марджанишвили, поразмыслим над тем, что привлекло его в творчестве Театра имени Руставели.

Рассчитывать на первое положение он не мог — здесь царили прославленные на всю страну Акакий Хорави и Акакий Васадзе. Они были не только первыми актерами, но и руководителями театра, определяли его курс, его стиль и манеру. Курс этот был издавна взят на укрупнение, на героическое и романтическое, хотя и не лишенное психологизма, но представляющее «диалектику души» обобщенно, скорее в результате, чем в процессе.

Между тем Закариадзе, хоть и создавал монументальные полотна, но как мозаику — из тысячи мелких деталей. Не чуждый героики и романтики, он искал в них — и обязательно на глазах у зрителей — психологического обоснования.

Если у Акакия Хорави душа растворялась в героико-романтических высях, то у Серго Закариадзе романтика и героика растворялись в душе. Продолжением достоинств Хорави был такой недостаток, как чрезмерное возвышение, а Закариадзе грешил излишним углублением.

Казалось бы, нет и не может быть альтернативы для столь разных взглядов и манер.

Но внимательный взгляд обнаруживал в творчестве Театра имени Руставели новую тенденцию, пока еще сопутствующую основной, точнее, только пробивающуюся из-под монументальной основы главного направления, тем не менее живую, способную к росту, как всякий отклик на требование жизни.

Для объективности подкреплю личные наблюдения свидетельством московского режиссера П. Васильева, судившего о положении театрального дела в Тбилиси непредвзято, как человек, впервые знакомившийся с ним. Сравнивая творчество обоих театров грузинской столицы, П. Васильев считал, что в Театре имени Марджанишвили «искусство глубоко психологического реализма, обладающее большой культурой выразительной детали, умением передать оттенки духовной жизни героя», в то время как Театр имени Руставели «знакомит нас с искусством монументальным, масштабным, опе-

рирующим крупными обобщенными образами, яркими, сильными сценическими красками»¹.

Не вступая в полемику по поводу определения творчества Театра имени Марджанишвили, тяготеющего, скорее, к жанризму, театрализованному быту, что нередко вступало в противоречие с поисками психологической углубленности, согласимся с характеристикой искусства Театра имени Руставели, хотя и неполной, но в основном верной. Тем более что главным в данном контексте становится не общая характеристика искусства обоих театров, а те тревожные симптомы в их творчестве, которые увидел «свежим глазом» опытный театральный деятель.

В Театре имени Марджанишвили, писал он, обнаружились «очевидно многочисленные, молчаливые, но тем не менее по-своему активные поборники того взгляда, что реализм будто бы означает нечто будничное, ничем не примечательное, заурядное». И далее: «Создалось впечатление, что режиссура Театра имени Марджанишвили проявляет смелость и последовательность в борьбе за пьесы, но нередко становится робкой и, главное, непоследовательной в непосредственном сценическом воплощении произведений драматургов-современников»².

В таком положении театр был не первый день. Еще за два года до Васильева московский критик Н. Лордкипанидзе заметила, что труппа театра переживает «трудное, тяжелое время, когда редкие удачные постановки чередовались с неудачными, провалами — и это положение стало почти закономерным для театра»³.

Необходимо подчеркнуть, что такое положение дел в тбилисских театрах вызывало тревогу в самой республике, и партийные органы специальными решениями принимали меры к упорядочиванию театрального дела.

Что же обнаружил П. Васильев в Театре имени Руставели? А вот что: «Скажу прямо, во время пребывания в Тбилиси у меня сложилось впечатление, что стиль работы Театра имени Руставели чрезмерно «академичен», чрезмерно медлителен и спокоен». И автор с тревогой говорит об опасности застоя в этом театре.

Действительно, в Театре имени Руставели в это время мало интересных премьер, редко играет Хорава, в зрительном зале немного народа, деятельность театра критически оценивается общественностью.

¹ П. Васильев, Письма из Тбилиси.— «Советская культура», 1955, 22 и 24 марта.

² П. Васильев, Письма из Тбилиси.— «Советская культура», 1955, 24 марта.

³ Н. Лордкипанидзе, Молодые режиссеры грузинского театра.— «Театр», 1953, № 11, стр. 149.

Театроведам этот период видится в противоречиях между национальной драматургией, тяготеющей к бытовой драме и комедии, и давней приверженностью театра к монументализму, к эпосу и романтике. Поэтому удачными выходят постановки о прошлом и не получаются современные произведения¹.

Конечно, на творчестве театров отрицательно сказывались и недостатки современных пьес и бытовой характер драматургии, серьезно вредили рецидивы догматизма и «теории» бесконфликтности, отождествления выразительной формы и формализма, подгонка театров под один ранжир. Но все это, бытовавшее в послевоенное время, когда несколько сузилось понимание реализма, сейчас, в середине 50-х годов, начинало уходить в прошлое. Главным становилось для всего театрального дела страны непреодолимое стремление сочетать глубину содержания с яркой формой, добиваться слияния положительного идеала с драматизмом, обостренной конфликтностью, соответствующей жизненным противоречиям. От театра, от актера требуется большая интеллектуальная углубленность.

Эта тенденция пробивалась в творчестве Театра имени Руставели. Робкая, малозаметная, она вступала в противоречие с его основной линией, уже идущей на ущерб, и хотя ей принадлежало будущее, сейчас служила причиной растерянности, неосознанного, недоуменного смятения, застоя. Но уже в театре появились новые силы: пришли режиссеры, чуткие к новым веяниям, такие, как Д. Алексидзе, М. Туманишвили, входили в силу молодые актеры, недавние выпускники Тбилисского театрального института.

Сама действительность, властно требовавшая перемен в искусстве, побудила Закариадзе пойти туда, где в недалеком будущем должно было победить и восторжествовать близкое ему интеллектуально-психологическое направление героико-романтического искусства грузинской нации. Ему предстояло стать в ряды, а затем и во главе отряда национальных художников, ищущих и обретающих новое в древнем искусстве, способных связать традиции с новаторством, продолжить на новой основе давний процесс слияния грузинской экспрессии и жизнедеятельной яркости с русской психологической школой; сделать достоянием грузинского театра достижения прогрессивной мировой театральной культуры.

Закариадзе не ошибся. Театр имени Руставели действительно видоизменялся. Это был непростой, чреватый многими осложнениями внутри и вне театра творческий процесс. Но время требовало перестройки, оно поддерживало живые силы театра. И уже в 1960 году на обсуждении гастрольных спектаклей театра во Всероссийском

¹ См. «Историю советского драматического театра» в 6-ти томах, т. 5 М., «Наука», 1969. Раздел «Грузинский театр», стр. 187.

театральном обществе в Москве было отмечено, что «творчество театра явно носит отпечаток двух направлений режиссерского почерка — это романтично-поэтический жанр, увлечение монументальностью и героикой, приверженцем которого является народный артист Грузинской ССР Д. Алексидзе, и второе направление — заслуженного деятеля искусств Грузинской ССР М. Туманишвили, который тяготеет к аналитическому мышлению, поискам глубокого психологического осмысления драматического произведения»¹. К этому времени и «монументализм» Д. Алексидзе уже выступает в ином качестве, чем в 30—40-е годы, щедро оплодотворенный психологическими нюансами. А «психологизм» М. Туманишвили войдет в соприкосновение с героико-романтической поэтикой.

Все это совершается не вдруг, не в один день, и даже не в один год. Наблюдая за жизнью грузинских театров, я замечал даже спустя несколько лет, что обновление Театра имени Руставели — «это долгий, трудный, мучительный процесс, так или иначе больно задевающий всех, кто в нем участвует. Кто-то должен проявить смелость в очищении источника от наслоений времени. Кто-то должен выказать мужество, уступая русло новым водам. Старшим приходится терпеливо ожидать повзросления младших, не требуя, чтобы те сразу стали богами; младшим пужно не зарываться, не считать, что дело сделано, сцена «захвачена» и можно посылать за лаврами... Терпение, терпение, терпение. Особенно для тех, кто стоит за стенами театра»². И далее, еще год спустя: «Новое время требует новых песен. Лишь тот театр не просто существует, но и вдохновенно живет, который в нужный момент, уловив, как нарастает несоответствие между его манерой и живым днем современности, смело и решительно «меняет кожу». Жизнь всегда на стороне тех, кто бесстрашно идет вперед, разведывая разные пути отражения в искусстве современности. Театру Руставели трудно. Он прокладывает путь между Сциллой традиционализма и Харибдой новаций. Борясь с укоренившейся тягой к демонстрации внешних национальных примет, он идет в глубь человеческой природы, исследует «диалектику души», не избегая подчас «всеобщности», теряя порой эмоциональность, действительно определяющую его национальный характер»³.

Во второй половине 60-х годов оба театра — имени Руставели и имени Марджанишвили — достигают в своем творчестве новых художественных вершин, сливаясь с духом нового времени. Этот этап в развитии грузинской театральной культуры начался в Театре имени Руставели еще в 50-е годы и притянул сюда Закариадзе,

¹ «Вечерний Тбилиси», 1960, 7 июля.

² «Советская культура», 1966, 21 июня.

³ «Театральная жизнь», 1967, № 2, стр. 6.

которому было суждено спустя двадцать лет стать во главе театра, громадным напряжением сил завершить его перестройку, поднять еще на более высокую ступень и сделать образцом не только в советском искусстве, но и далеко за пределами нашей страны ¹. В 60-е годы новое в творчестве Театра имени Руставели счастливо сливается с неуядаемыми традициями.

Закариадзе приходит в Театр имени Руставели зрелым мастером, во всеоружии внешней и внутренней техники, со своей темой. Любовь к добру через ненависть к злу, доводимую до заострения, — в любви без идеализации, а в зле, минуя плакатность, — вот что определяет его отношение к ролям, да и к самому искусству.

Ощущая «наших планов громадье» не как теорию или чистый идеал, а как практическое повседневное дело, Закариадзе вместе с тем не теряет из виду перспективу, идейный смысл происходящего. Это дает ему возможность сочетать обобщение с детализацией, поднимать «частное» до общезначимого уровня и искать в общей идее ее индивидуальное, конкретно-чувственное проявление. Математическая выверенность, железная логика построения, ювелирная чеканка и пригнанность деталей — все, что давало повод говорить о рационализме Закариадзе, — настолько в законченности своей жизнеподобно и живописно, а для следящих за его творчеством еще и импровизационно (всякий раз чуточку да не так), что только лишь раз подтверждает закономерность сочетания в искусстве рационального и эмоционального. Это урок мастера и для «интуитивистов», полагающихся только на вдохновение и за редким исключением безрасчетно растрачивающих свое дарование, и для «нигилистов», рабов скоропреходящей моды, которые на словах за интеллект, а на деле только за себя, ради себя, для игры самих себя, с пренебрежением к выразительности, часто за неимением таковой ни от природы, ни от школы.

Идеальных художников, как и людей, нет, но тот лишь истинный художник, кто с идеалом в душе. В искусстве Закариадзе есть то, чего не примут люди «другой веры», иного настроения, но у него есть идеал и к осуществлению этого идеала он стремится. У него много достоинств: легкая возбудимость, точная ориентация, работоспособность. Но есть одно, чрезвычайно редкое — умение *выстроить роль*, качество плодотворное, но и очень опасное, само способное отяготиться предвзятостью, предрассудком любимой мысли. Это иной

¹ Во время гастролей Театра имени Руставели в ГДР (1970) известный немецкий режиссер Манфред Векверт, отмечая счастливый синтез интеллекта и эмоциональности в искусстве руставелевцев, скажет: «Если бы жив был Бертольт Брехт, он стал бы вашим самым восторженным поклонником, так как вы достигли того, к чему он стремился всю жизнь... С таким коллективом можно с триумфом объездить весь мир». См., «Заря Востока», 1970, 1 июля.

раз сказывается у Закариадзе и в чрезмерной остроте и в излишней орнаментировке. Но только иной раз! Каждому бы уметь выстроить роль так, как выстроены Шадиман и Тинибег, Джапаридзе и царь Давид. Вероятно, в этом проявляется свойственная ему «авторрежиссура», способность быть режиссером и писателем, но только для себя.

Таким приходит Закариадзе в Театр имени Руставели, где ему предстоит сделать немало интересного и примечательного.

Но и здесь по первопутку ему приходится входить в готовый спектакль четвертым. В «Царе Эдипе» он появляется тогда, когда в программе спектакля уже обозначены три исполнителя заглавной роли — Акакий Хорава, Акакий Васадзе и Эроси Манджгаладзе.

Громадный успех Хоравы в роли Эдипа на Декаде искусства и литературы в Москве (1957), казалось бы, закрывает путь его дублерам, тем более, что спектакль, созданный Дм. Алехидзе, рассчитан именно на Хораву, да и сделан так целостно и гармонично, что даже самостоятельному артисту ничего своего внести невозможно.

Естественно, что Закариадзе трудно входить в Эдипа, однако же интересно и побудительно — есть плацдарм для «борьбы», есть стимулирующие препятствия! Проходит два с лишним года и на гастролях театра в Москве и Киеве особо отмечен Эдип — Закариадзе.

Корреспондент «Вечернего Тбилиси», бравший интервью у видных деятелей искусств Москвы, так подытожил общие впечатления об игре Закариадзе: «Еще в дни Декады в Москве «Царь Эдип» в постановке руставелевцев получил высокую оценку многочисленных зрителей и мастеров искусств. Поэтому на первый взгляд может показаться, что включение его в гастрольный репертуар театра не могло внести ничего нового. И все-таки спектакль зазвучал по-новому — еще более сильно, более впечатляюще. Это прежде всего заслуга Серго Закариадзе, который обогатил образ Эдипа новыми штрихами, новыми мизансценами и по-своему раскрыл его. Тбилисцы видели Эдипа — Закариадзе, но в Москве он был совершенно другим. Даже поклонников его таланта порой поражал тот безудержный темперамент, горение, огромная экспрессия и глубокое осмысливание каждого слова, пластичность, которые показал Закариадзе в роли Эдипа. Центральная и московская пресса единогласно признала Серго Закариадзе актером огромного трагического таланта»¹.

И действительно, отзывы были необычайно щедрыми. Вот один из них: «В театре выросли и другие актеры, искусство которых вызывает восхищение. Например, С. Закариадзе — актер необычайно широкого творческого диапазона... Трагический накал и пластическая выразительность актера в античной трагедии «Царь Эдип» убеждают, что перед нами актер неповторимо яркой индивидуаль-

¹ «Вечерний Тбилиси», 1960, 23 июля.

ности, у которого многому может научиться театральная молодежь»¹.

Спустя несколько дней откликнулся Киев: «В воскресенье вечером роль Эдипа исполнял С. Закариадзе... Спектакль прошел с колоссальным успехом, Закариадзе пришлось долго благодарить восторженную публику, которая не отпускала его со сцены»².

Нужно сказать, что не все оценки были столь восторженными. Поначалу в самом Тбилиси Эдип — Закариадзе был принят весьма настороженно. Да и во время гастролей театра имени Руставели в Москве в одном из столичных журналов появился бездоказательный отзыв, автор которого вообще сомневался в актерских способностях Закариадзе.

Если же говорить всерьез, то несомненно был известный разрыв между первыми представлениями, когда артист еще ошущью входил в «чужой» спектакль, дорабатывая роль на зрителе, и состоявшимися спустя два года гастролями, когда не только созревшая концепция, но и сама атмосфера московских спектаклей одухотворяли исполнение.

Однако же и в начале пути Эдипа — Закариадзе, даже на самых первых спектаклях, явственно обнаруживалось верное и плодотворное направление в трактовке столь сложного образа, взятое артистом.

Поэтому нельзя было согласиться с теми, кто, отдавая должное страстности исполнения Закариадзе, не видел последовательности в самом развитии роли. Как видно из дальнейшего, критиковавшие Закариадзе исходили из сугубо вкусовых оценок, не придерживаясь золотого правила: следовать логике образа, исходить из существа пьесы без предвзятости и субъективных представлений о роли. Видимо, они не могли отрешиться и от впечатления, которое оставили другие исполнители, искусно игравшие эту роль. Традиции исполнения значительной роли, особенно классического репертуара, нередко определяют концепцию образа на долгие годы.

Можно было бы не вступать в спор с теми, кто не находил развития в Эдипе — Закариадзе, — их незначительное меньшинство. Но полемика — наилучшее подтверждение правоты артиста и его верности правде образа.

Суть возражений состояла в том, что Закариадзе форсирует трагизм ощущений и переживаний Эдипа. Представляя его с самого начала не только возбужденным, но и смятенным, артист нарушает привычный контраст между царственно величавым Эдипом, каким он якобы должен выглядеть в первом явлении перед обуянным страхом

¹ В. Рыжова, Театр героической темы.— «Московская правда», 1960, 8 июля.

² «Царь Эдип» завоевал сердца киевлян.— «Заря Востока», 1960, 19 июля.

народом, и тем Эдипом, который в дальнейшем ужасается, узнав кровавую истину.

Предположим, что Эдип действительно появляется перед народом в спокойствии человека, который в свое время разгадал загадку сфинкса, полон уверенности в себе и непоколебим в своем царском величии. Тогда чем объяснить, что его первый монолог полон неподдельной скорби, многократно усиленной тревогой за всех подданных? Хотя Эдип, выходя, задает вопрос хору о причине его появления у дворца, это лишь дань обрядовым нормам, недаром тотчас следует упомянутый монолог:

О дети, дети! Ведом, ах, как ведом
Мне вашей грусти жалостный предмет!
Вы в горе все, но всех страданий ваших
В груди своей я полноту собрал.
Лишь за себя болеет сердцем каждый
Из вас, родные, а моя душа
Скорбит за город, за себя, за вас.

Какое уж тут царственное спокойствие, ежели

...не от сна меня вы пробудили:
Я много плакал.

Какая уверенность в себе, когда

Креонта — родственник, он шурин мне,—
Послал я в Дельфы, Фебову обитель,
Узнать, какой мольбой, каким служеньем
Я город наш от гибели спасу.

Да, он найдет выход из создавшегося положения, но только

Когда ж вернется он, исполню строго —
В том честь порукой — все, что скажет бог.

Кто же прав — критики или артист, который воспринимает предлагаемые обстоятельства и состояние героя не рационалистически, не умозрительно, не под впечатлением иных трактовок, а, если так можно выразиться, всей перевоплотившейся плотью и кровью? Вышим судьей и точным ориентиром становится сердце артиста, которому надобны не заданные контрасты, а правда чувств, правда обстоятельств.

Закариадзе совсем не заботило изображение царственного величия Эдипа, и эмоциональная сила его игры, которую отметил критик, рождалась из верной оценки состояния человека, который еще до выхода на сцену собрал в груди своей страдания всего народа и от

всех скорбей проливал слезы, с горьким нетерпением ожидая, что предскажет ему оракул.

Не искал прямолинейных контрастов он и в трагических переломах своей судьбы; казалось, у этой тонкой, эмоциональной натуры, живо откликавшейся на все движения жизни, давно уже зарождалось в глубинах подсознания тайные предчувствия чего-то неотвратимо надвигавшегося, что-то тревожило его душу. Не скажу о большем, но ведь он убил человека! Убил случайно, однако предначертание быть убийцей, да еще — о, ужас! — отцеубийцей и кровосмесителем печатью проклятия лежало на нем всю жизнь и, вероятно, не раз всплывало в его сознании. Где уж тут до величавого спокойствия, тем более до самодовольства, если говорить не о внешнем декоруме, а о внутреннем самочувствии.

Потому так пристранно, трепеща от волнения, допытывает он Креонта, доискивается правды. Отсюда и неистовство, с каким Эдип отвергает возникшие подозрения в своей трагической вине и обвинения в свой адрес: они ложатся на предчувствованное. Разрыхленная почва быстрее гонит всходы.

Эдип не Лир. Обманут он не людьми, а роком, судьбой, мойрой. И все в трагедии — жертвы рока. Лир был ослеплен державным самовластьем, ощущением в себе бога, и прозрел он лишь тогда, когда открыл в себе человека. Он наказан за субъективную вину, в то время как Эдип лишь объективно виновен, не ведая, что творил. Эдип несет в себе человека, отстаивает в себе человека, человеческую личность, неспроста ведь он бежит от названного отца, от Полиба, чтобы не убить того и не жениться на названной матери, на Меропе, как то предрек ему Феб.

Вот это осуществление человека в человеке, как высший нравственный закон жизни, и выращивал в своем Эдипе Закариадзе. Его заботило благородство души, а не благородство пластики. И с первого же явления его Эдип весь в сгустке противоречивых чувств, в беспокойстве человека, движимого постоянными поисками истины, ускользающей от него в мистическом тумане универсализма божественной власти и небесных предопределений. Прежде чем его эмоции потрясали зрительный зал, а они действительно потрясали, он сам был потрясен эмоциями, но не теми, что рождает горячая кровь, а теми, что высекают громы разума, сшибка мыслей в мыслящей голове. И царственное, точнее, царское, самовластное проявлялось в нем лишь в порыве отчаянной самозащиты тогда, когда он, уверенный в своей невинности, ужасался перед, казалось ему, подлостью Креонта и Тересия и за неимением других аргументов прибегал к силе власти. Но и в этой силе была скорбь, доходившая до отчаяния. Она возникала и из ложного представления о безнравственности его противников, которые интригуют, могут интриговать и, главное, в то

время, когда народ в горе, когда государству грозит гибель. И в этом именно крылся пафос его «следствия», его дознания и его протеста. Он ищет истину не столько для себя, сколько во спасение народа.

Как скорбит у него Эдип о том, что даже благородный Креонт был побежден притягательной силой власти:

О власть, о злато...
Какую зависть вы растить способны:
Я ль добивался этого престола,
Мне ль не достался он, как важный дар?
И что ж? Креонт, мой верный, старый друг,
Из-за него меня подходом тайным
Сгубить задумал...

Цена в человеке как высший дар природы разум, Эдип и в «бахвальстве» своем опирается на него:

Не птица мне разгадку подсказала —
Своим я разумом ее нашел.

Но и тогда, когда Эдип прибегает к силе власти, он подлинно царски распоряжается своим благородством: в порыве гнева не забывает о возрасте Тересия:

...И если б я
В тебе не видел старика — я карой
Заслуженной бы вразумил тебя.

Переборов себя, он с миром отпускает Креонта:

Свободен он. Пусть лучше я погибну,
Иль из земли в бесчестье удалюсь.

Когда возникает мнение о том, что Эдип безроден, что он не сын коринфского царя Полиба, он с гордостью говорит:

...Я же
Свой род — как ни ничтожен он — хочу
Увидеть...

Характерно, что эти слова в спектакле из всех исполнителей произносит только Закариадзе. Он ищет в Эдипе близкую ему тему — благородство личности, ее незапятнанную чистоту, ее свободу от сословных предрассудков. Эдипу, высоко нравственному человеку, нестерпима самая мысль о безнравственности, и в неистовстве самооправдания он, по существу, обеляет не столько себя, сколько Человека вообще, утверждает человечность как таковую. Да, он убил человека, но только в порыве самозащиты, когда тот поразил его в голову двойным стрекалом. Когда же выясняется, что «между

Лайем погибшим и тем проезжим... есть какая связь», Эдип искренне восклицает:

О, кто несчастнее меня на свете,
Кто боле взыскан гневом божества?
Нет мне у вас ни крова, ни привета,
Вы гнать меня повинны все, повсюду,
И граждане, и пришлые...

И еще до полного выяснения страшной истины Эдип выносит себе приговор:

...И сам я
Проклятье это на себя изрек.

Эдип — Закариадзе не «начинается» с началом спектакля, его «площадка для разгона» там, где-то в глубине эдиповых годов, когда

На пиршестве, напившись до потери
Рассудка, гость какой-то в пьяном рвенье
«Поддельным сыном своего отца»
Меня назвал...

Это оскорбленье начало сверлить его душу, и он пошел в Дельфы и услышал от Феба:

Что с матерью преступное общенье
Мне предстоит, что с ней детей рожу я,
На отвращенье смертным племенам,
И что я кровь пролью отца родного...

Весь — сгусток противоречивых эмоций, он мчит действие в нетерпеливом поиске истины, чего бы она ему ни стоила. Закариадзе втягивает своих партнеров в пульсирующий ритм эдиповой жизни. С ним по-иному окрашивается и поединок с Креонтом, и схватка с Тересием, и объяснение с Евфорбом, и допрос Пастуха. Где-то он затихает в длительной паузе, глубоко задумывается, выключаясь из светного мира. Тогда кажется, что сама природа охраняет его мозг от разрушения в том неистовстве, с которым он добивается истины. Но снова и снова ураган, бушующий в его душе, вырывается наружу, грозя смести все вокруг, бешено мчась, когда на пути нет препятствий, и бесконечно меняя ритмы при встрече с ними и в зависимости от порождаемой ими противосилы. Эта буря — результат страстного движения мысли, а не стихийного темперамента, результат одержимости идеями, выраженной в артистической пластике.

Любопытна в этом отношении оценка актера, «влезавшего в шкуру» трагического героя и потому способного ощутить внутренний ход исполнения роли. Евгений Самойлов писал: «С. Закариадзе поражает своей изумительной пластичностью, необычайной мягко-

стью своих движений, гармоничностью, слиянием мысли и сценического поведения. Он ведет роль напряженно, постепенно, шаг за шагом раскрывая внутренний мир Эдипа, и доводит его до трагического крушения с большим тактом и мастерством. Мне самому довелось играть трагедийные роли в пьесах Шекспира, Шиллера, и я знаю, как невероятно трудно создать достоверный образ в классическом произведении. С. Закариадзе делает это блестяще.

Очень труден для исполнения финал, когда Эдип выбегает с выколотыми глазами. Здесь очень легко сбиться к натурализму, что, кстати, и делал когда-то Юрьев. Закариадзе счастливо избегает этого, он изображает слепоту тонко и убедительно»¹.

В этой великолепной работе Дм. Алексидзе и коллектива руставелцев, по-новому, современно, без нарочитой модернизации прочитавших античную трагедию, обнаруживших немало счастливых находок, каждый исполнитель Эдипа привнес свое видение роли. И нет никаких оснований для параллелей, противопоставлений, тем более канонизации какой-либо из трактовок. Как и всегда в искусстве, здесь важно оценивать игру каждого из исполнителей по тому, насколько логично и последовательно воплотил он собственный замысел, конечно, не в разрыве с авторским.

Закариадзе не сочинил своего Эдипа, он отыскал в софокловом герое то, что, с его, актерской, точки зрения, было нужно сегодняшнему зрителю и совпадало с его артистической натурой и личной темой. Для него Эдип был меньше всего царем. Ни ему самому, ни, как казалось Закариадзе, его зрителю не было дела до того, как и почему стал Эдип владыкой Фив и стал ли он им вообще. Не царем он был «с головы до ног», а человеком с ног до головы, человеком, чистота которого вопиюще противостояла мраку, содеянному роком. Человек и рок. Человек против рока. Пред Эдипом стоял извечный вопрос: хозяин ли человек своей судьбы? И еще: смеет ли человек уклоняться от борьбы с судьбой, то есть со складывающимися обстоятельствами?

На примере Эдипа можно было бы утверждать, что у человека нет исхода от уготованной ему судьбы, что рок, предначертанный в античной трагедии неизбежную судьбу каждому, непреодолим и стоит надо всем и надо всеми. Но в той страстности и пристрастности, с которыми Эдип — Закариадзе добивается истины, а затем, добившись ее, сам распоряжается своей судьбой, сам очищается от скверны, навязанной ему злым роком, проявляется торжество личности, в конечном итоге свободной в своем выборе. В этом была соль замысла и его современность. Если же говорить о контрастах, то они заключались в поистине симфоническом столкновении противо-

¹ Е. С а м о й л о в, «Царь Эдип». — «Московская правда», 1958, 27 марта

борствующих тем мрака и света, горя и радости, ужаса и ликования, возникавших из перепадов действенной линии, то ввергавшей Эдипа в бездну отчаяния, то внушавшей ему надежду, чтобы тотчас разбить ее самым коварным образом.

Что касается упрека в мелодраматизме, то верно было сказано Этери Гугушвили: «Когда взбежал он стремительно по лестнице, когда, напротив, в финале, ослепленный, в беспамятстве, катился вниз по той же лестнице, становилось очевидным, что сколь бы ни носили эти порывы Эдипа мелодраматического привкуса, они тем не менее были логически подготовлены всем ходом его поведения. Психолог-актер и здесь побеждал»¹.

Выражая эмоции в столь бурной пластике, Закариадзе избегает подчас прямых «мелодраматических» (на самом же деле, трагических) словесных излияний. Например, он делает такую купюру в монологе уже ослепившего себя Эдипа:

О, мрак! О, мрак!
Муть ужасная, несказанная,
Тьма проклятая, непроглядная!
О, горе!
И снова горе! Боль терзает плоть,
Терзает душу память любых дел.

Он делает акцент не на страданиях своих, а на преступлениях и на том наказании, которое наложил на себя во имя торжества идеи и правды жизни. В его беспредельной страстности неизменно и все время царит безупречная человеческая логика. «Он не стремится, как А. Хорава, к созданию монументального образа античного героя, но так же, как Хорава, видит в Эдипе прежде всего человека. И в этом человеке Закариадзе занимает в первую очередь процесс его раздумий. Сознание, мысль, логика, последовательное раскрытие нависшей неизвестности, анализ и самоанализ — все это определяет поведение Эдипа — Закариадзе, то степенного и задумчивого, то взволнованного и неистового, то обьятого ужасом перед развязкой, то озаренного сознанием своего морального торжества в финале спектакля... Он потрясал зрителя настойчивым и в этом смысле действительно неистовым желанием проанализировать все. Все взвесить, все уразуметь, все положить на чашу весов. Не ведая преград в этом упрямом и твердом своем расследовании, Эдип — Закариадзе нервно реагировал на всякие движения «извне», волновался, думал и сравнивал, радовался и снова думал, негодовал и думал опять. Он не старался сдерживать себя в своих реакциях, не сковывал себя ничем — свободный человек, которому никто не мог перечить»².

¹ Этери Гугушвили, Театральные портреты, стр. 110.

² Там же.

Здесь критик точно и тонко проследил, что никто не мог перечить не царю, а свободному человеку. Весь облик Эдипа — Закариадзе, как бы схваченный в движении со скульптуры древнего эллина, с характерной лепкой головы, соединявшей в упрямую линию лоб, нос и подбородок, подчеркивал характер человека недюжинного, мудрого и воинственного одновременно, до предела волевого и настойчивого, лишенного какого-либо политиканства.

Не знаю, каким в действительности был человек софокловых времен, но, глядя на Эдипа — Закариадзе, понимаю, что артист пробивался к душе героя через характерные национальные черты и временные приметы, определенные укладом античного государства. Это органичное пребывание в эпохе и в нации объясняло столь «необъяснимые» трагедийные конфликты, а вместе с тем порождало достоверность и правду, которые приближали трагедию далеких времен к нашему артистическому миру.

В те же дни, когда Театр имени Руставели гастролировал в Москве, был показан новый спектакль — «Бахтриони» по поэме Важа Пшавела. Закариадзе играл роль Прорицателя (Вещуна) Кадыги. Если Эдип был жертвой рока, то Прорицатель, казалось бы, сам является его олицетворением, предвещавшим героям их судьбы. Порождение вольной фантазии Д. Гачечиладзе, инсценировщика одноименной поэмы Важа Пшавела, фигура Прорицателя, «сгущенная» Закариадзе до предела, стала, по мнению критики, главной в спектакле, отодвинула на второй план даже основных героев.

Нет слов, и здесь сказался характерный для Закариадзе художественный максимализм, творческое стремление исчерпать до конца, до предела все особенности образа. Эта непомерная задача была решена с той полнотой, которая принесла беспокойному и редко довольному собой артисту большое творческое удовлетворение и поистине грандиозный успех.

Что касается пьесы Д. Гачечиладзе, то при всей вольности пересказа ею поэмы Важа Пшавела, при том, что главные герои получили в ней несколько иное направление и что-то потеряли в своей драматической судьбе, основной мотив Важа, мотив патриотического борецтва за свободу отчизны, прославления подвига во имя народа, остался и прозвучал в спектакле, поставленном режиссером Дм. Алексидзе, с покоряющей силой.

С того самого момента, когда юный Андарез приходит к пшавам с призывом вождя Тушетии Зезвы объединиться против властителя орды Салимхана, захватившего Кахетию, а в ней святыню Грузии храм Алаверды и крепость Бахтриони, вплоть до финала — изгнания врагов и потрясающей сцены посмертного венчания погибших героев, Андареза и его возлюбленной Лелы, — со сцены непрерывной волной



Торгвай — С. Закармадзе, Ципая —
Н. Вачнадзе в фильме «Последние крест-
тоносцы». 1934



Симоно. Фильм «Дарико». 1936



Симонэ — С. Закариадзе, Дарико — Т. Цицишвили. Фильм «Дарико». 1936





Варден. Фильм «Дружба». 1940



Шадиман Бараташвили. Фильм «Георгий Саакадзе». 1942—1943







Багратион. Фильм «Кутузов». 1943



Карачогели. Фильм «Кето и Котэ». 1948



Георгий. Фильм «День последний, день первый». 1960



Старый капитан. Фильм «Морская тропа». 1963



Иванэ. Фильм «Палластоми». 1963

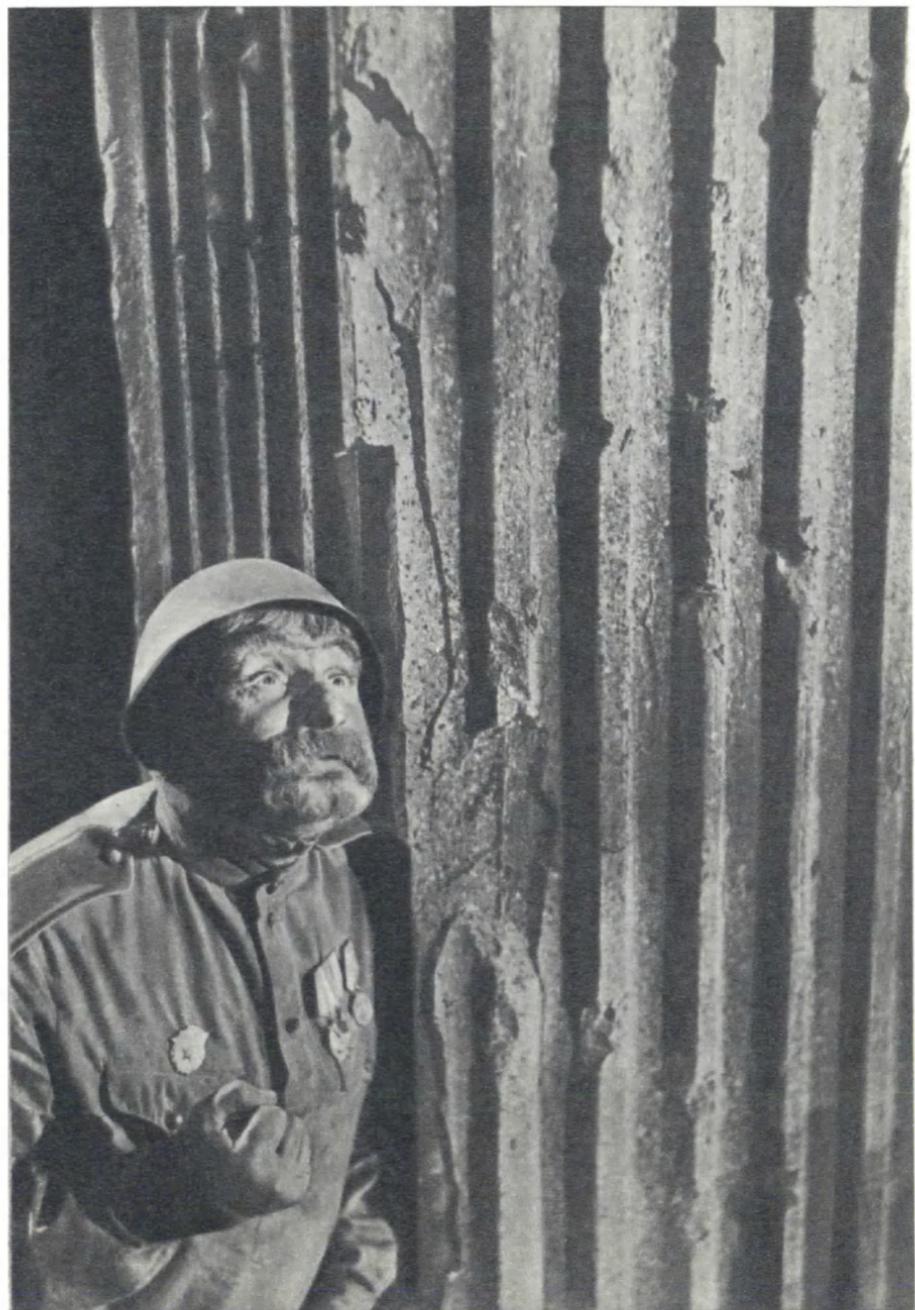


Георгий Махарашвили. «Отец солдата».
1965

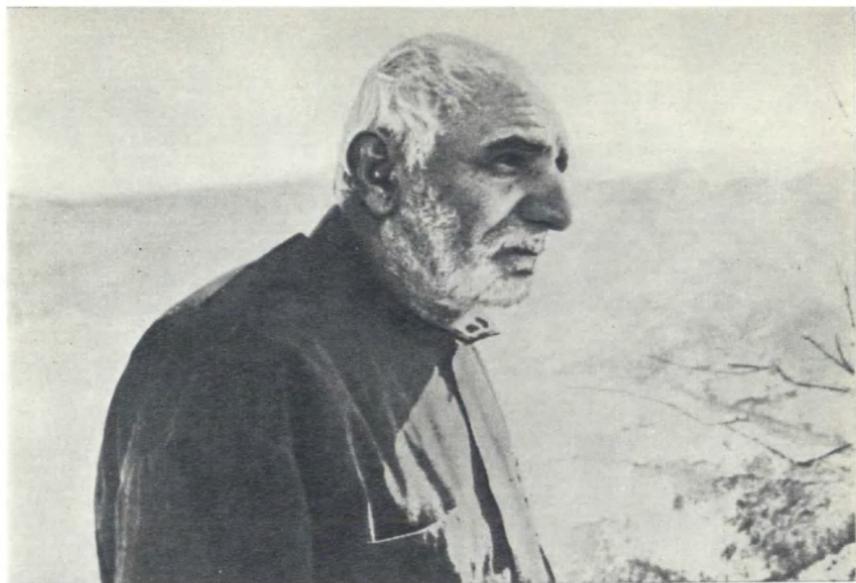


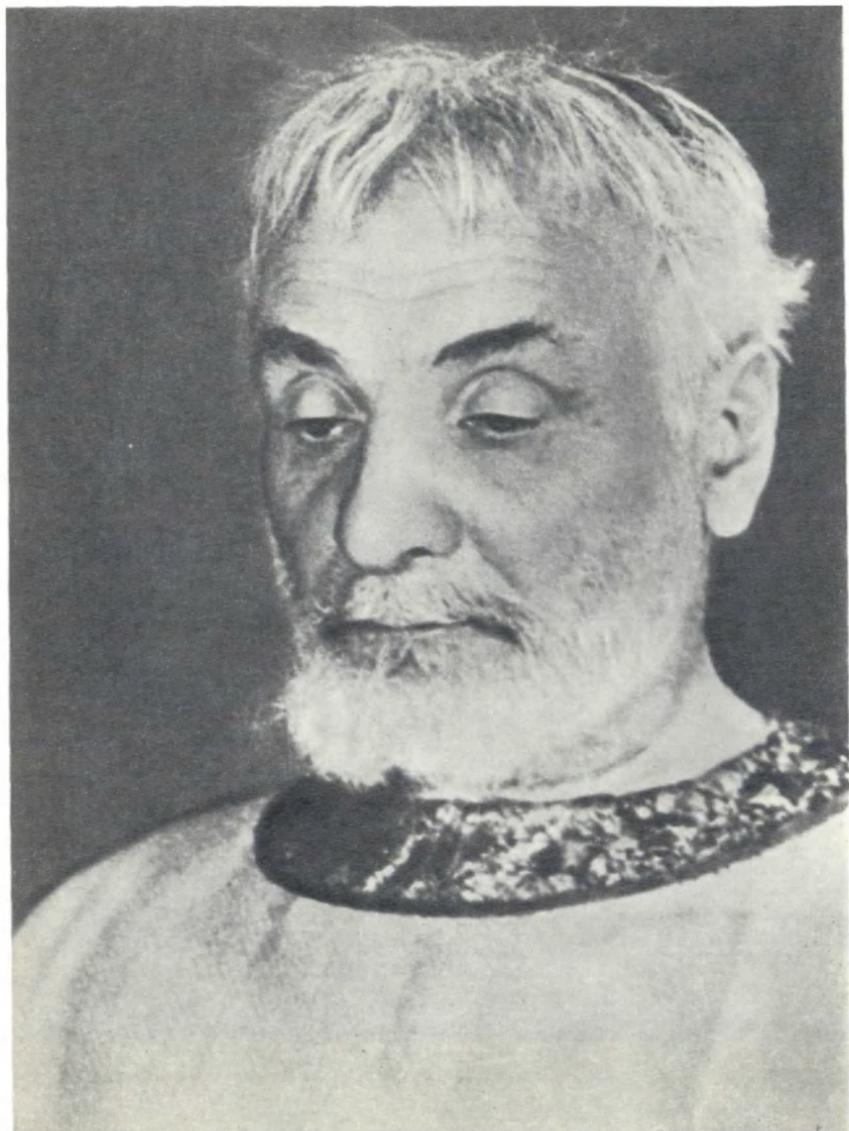












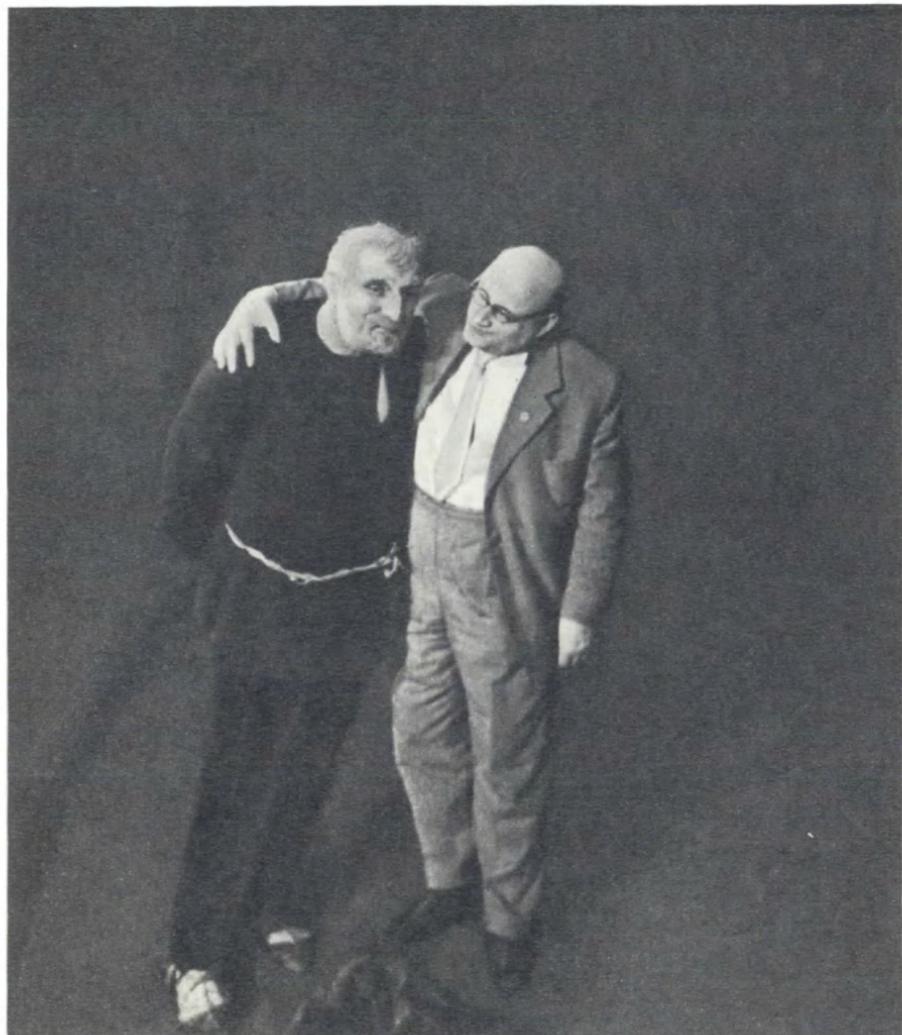
Минаго. Фильм «Скоро придет весна».
1968

Леван. Фильм «Не горюй!». 1969

Кинопроба для фильма «Король Лир».
1969



За кулисами Кремлевского театра после спектакля «Король Лир». Слева направо: Н. Тихонов, С. Закариадзе, А. Чартишвили, Б. Ливанов



С. Закарнадзе и режиссер Дм. Александзе на репетиции спектакля «Бахтриони»



**Беседа с современником Нико Пирсма-
нишвили**

**С. Закарладзе и Г. Сагарадзе на репети-
ции спектакля «Мачеха Саманишвили»**



**Г. Товстоногов и С. Закариадзе (Тетерев)
на репетиции спектакля «Мещане»**



С. Закаридзе и С. Лорен в дни V Московского Международного кинофестиваля



Вручение Ленинской премии

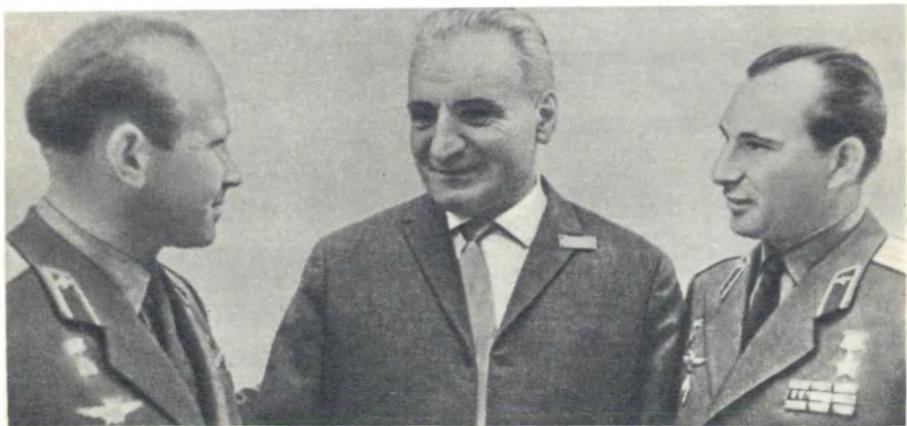


С. Закарлядзе в Афинах



В Японии

В Египте



Депутат Верховного Совета СССР С. Заркадае среди своих избирателей в момент присвоения ему звания «Почетного пограничника»

**Беседа с летчиками-космонавтами
А. Леоновым и В. Велевым**



Труппа театра имени Руставели. В центре — ее новый директор и художественный руководитель Серго Закарнадзе

День директора театра ►



перекатывается в зрительный зал прекрасная мысль о том, что ради родины и народа настоящим людям не жалко даже самой жизни.

Под звуки музыки Арчила Чимакадзе, в живописных декорациях Парнаоза Лапиашвили, устремленных к небесам, разворачивается колоритное действие, насыщенное патриотизмом.

Первый акт начинается покоряющим монологом старой Санаты, отдавшей защите Грузии мужа и семерых сыновей. Затем возникает хрустальное журчание любовной песни Лелы и Андареца. По контрасту с ним гремит патетическая тема народного веча, призываемого Андарецем к походу; она сменяется грозным отлучением богатея Цицолы, лазутчика Салимхана. В финале принимается торжественное решение соединиться с тушинцами и хевсурами для похода на Салимхана и освобождения грузинской земли от захватчиков.

За все это время ни разу на зрителе не появляется Прорицатель Кадыга, о нем даже не говорят. Зрителю предостается полная возможность познакомиться со всеми героями пьесы, и довольно отчетливо, поскольку экспозиция, а она занимает, по существу, весь первый акт, раскрывает не только основную тему и главный конфликт, но и достаточно характеризует всех действующих лиц.

Это позволяет внести существенную поправку к тем критическим замечаниям в адрес исполнителя роли Прорицателя, в которых утверждается, что Закариадзе заполнил весь спектакль и заслонил собой остальных исполнителей. Да, во втором акте его фигура, выстая до огромных художественных масштабов, становится притягательным центром зрительского внимания. Можно было бы, возражая критику, ограничиться полемической фразой: «Играли бы все так ярко, и Закариадзе не выделялся бы из круга!» Но ведь и другие играли отлично, насыщенно, впечатляюще. Я отчетливо вижу сквозь годы не только красавицу Медею Чахаву, вложившую в Лелу свой певучий артистизм. Но еще более явственно возникает передо мной пламенно сдержанная Зина Кверанчиладзе, заявившая о себе этой ролью, как о незаурядной трагической актрисе, что полностью оправдалось впоследствии, когда она играла Федру и Антигону. Надолго запомнились и массовые сцены, в которых Дм. Алексидзе создал индивидуализированный образ народа.

Но почему же все-таки выделился Прорицатель? Только ли за счет таланта и мастерства артиста и его тенденции к «максимализму»? Нет, не только. Если не по сюжету, то по смыслу немалое место ему отводил автор пьесы. Это не только позволяло, но и побуждало Закариадзе создать не олицетворение бога, потусторонней силы, как иной раз трактовала критика, а образ нации, народа, прозревающего будущее на основе мудрого осмысления прошлого и проникновенного соучастия в настоящем. Так по крайней мере читается эта роль в исполнении Закариадзе.

Да, моментами его облик одержимого неистовой мыслью древнего, по могучего старца, вышедшего из глубин веков, из седой легенды, его библейская интонация, придающая слову характер истины, гипнотически овладевающая массой, могли вызвать представление о чем-то мистическом. Тем более что он не только вещал, но и предвещал, как бы провидя будущее. Но в скорби, с которой он размышлял о бедах народных, в громах, обрушиваемых им на головы врагов, в мудрости и силе его предначертаний явственно слышался реальный голос народа.

В органическом слиянии легендарно-романтической внешности с героической сущностью народной природы выявлялся истинный реализм замысла и воплощения. Недаром ведь Прорицатель, выделяясь своей необыкновенностью и обобщенностью, не казался чужеродной фигурой в общей композиции спектакля, как не кажется ирреальным добрый гений рядом с натуральными героями народной легенды. Реализм Прорицателя заключался и проистекал из жизненно достоверной и жизненно важной мысли о судьбах родины, о праве народа на самостоятельность, о долге человека перед отечеством. Неспроста такой строгий критик, как Ю. Юзовский, целиком принял постановку, отмечал: «Особенно ценным в спектакле... является то, что его романтический дух решен не пластическими жестами, а глубокой мыслью», и подчеркивал, что в свои сцены «Прорицатель — С. Закаридзе вносит удивительную мудрость»¹.

«Антимистичным», если так можно выразиться, было то решающее обстоятельство, что Кадыга проявлял высший гуманизм, кровную заинтересованность как в самих событиях, так и в их исходе, благоприятном для народа. «Вещун (С. Закаридзе) — один из самых впечатляющих образов спектакля — не просто бесстрашный прорицатель, он человек, глубоко любящий людей, которым предсказывает смерть, и горько оплакивающий погибших героев»². Прорицатель обретал у Закаридзе дух и смысл высокой поэзии, что, в частности, и вводило этот образ, целиком сочиненный инсценировщиком, в поэтику Пшавела. Это почувствовала критик Надежда Шалуташвили, отметив, что «С. Закаридзе — мастер психологического штриха, тонко чувствующий творческую природу Важа, поэтому он в первую очередь подчеркивает необыкновенность Прорицателя»³.

Поэтическая возвышенность и необыкновенность, как и героико-романтическая легендарность Кадыги, заявляли о себе с первого явления, когда на высокой и длительной ноте, взятой им еще за ку-

¹ «Заря Востока», 1960, 21 июня.

² В. Рыжова, Театр героической темы.— «Московская правда», 1960, 8 июля.

³ «Заря Востока», 1960, 16 июня.

лисами, выходил он и, замолкая, помедлив, как бы продолжал свои размышления о горах, свою беседу с ними. Казалось, не вопль издал он за кулисами, а призывный клич, этакое «Эге-ге-гей!», обращенное к горам, призывающее их откликнуться на человеческий голос. Но горы молчали, он горевал:

Стоят... и ждут...
Родные горы... Как же бесконечно
Их ожиданье...¹

В его облике, манере двигаться было столько мудрости и величавости, что вполне естественным казалось, будто он беседует с горами «на равных»:

...Родные, вы молчите?
Вы чувства лишены?! К чему притворство!

С горестной и всепонимающей улыбкой:

Давно мне ведомо, какой огонь
У вас в груди неистово бушует.
Туманом сизым вы заволоклись,
То ваши думы — горестные думы.

И здесь уж нет никаких сомнений, что он не только понимает и разделяет их горе, что, в сущности говоря, это и его горе. Больше того — это печаль и горе народное.

Бьют в грудь себя родные наши горы —
И в пропасть глыбы падают с вершин —

объясняет он Санате. И на вопрос ее: «Но отчего, вещун?» —

... от наших дум,
Печалью нашей и они печальны.

Становится ясной поэтичность этого иносказания: не только люди, но и горы Грузии в тоске о потерянном и еще не возвращенном богатстве отчизны. И зазвучавшая печальная мелодия в ответ на призыв Кадыги:

Умру ль я, не услышав вашей песни?
Хотя б единый раз мне улыбнитесь
И спойте песнь, откликнувшись на зов —

кажется не проявлением мистики, а обыкновенным волшебством из прекрасной сказки нашего детства. И великолепный сказ о павших героях Санаты, произносимый Прорицателем в ответ на ее мольбу

¹ Здесь и далее текст «Бахтроян» дается по экземпляру подстрочника для синхронного радиоперевода в зрительном зале.

(«Где ныне все мои герои?»), звучит в устах Закариадзе вдохновенной патриотической мелодией:

В любви людей, ради кого они
Оставили все радости, все блага
Сей преходящей юдоли земной;
И в солнечных лучах, в слезах и росах,
И в юноше, что близ тебя стоит,
В биенье сердца Грузии родной,
В стремлении к победе над врагами.
И души их, одетые в доспехи,
Нас поведут в священный бой.

После этого монолога Прорицатель надолго выбывает из действия, лишь краткой репликой отвечая на вопрос Зезвы. Идет большая сцена выяснения, кто кровник воина Утурги. Появляется Лела от священным мечом своего деда Багатура, который она спрятала от Цицолы. После ее монолога и приветствий народа начинается состязание пандуристов в честь Лелы, а затем и великолепный огневой танец воинов. И только тогда действие снова переходит к Прорицателю. Однако опять лишь на две-три реплики о том, почему луна в ржавой дымке. Снова сцена отдана драматическому столкновению Лелы с Цицолой, лирическому дуэту Андареза и Лелы. Но уже нельзя уйти от впечатления, оставленного Прорицателем в первых его явлениях, и к нему, подолгу не действующему, но время от времени возникающему перед зрителем, все больше приковывается внимание. И дело не в необычности облика — в сущности, он прост и обычен, этот старец в поношенной чохе, в рубахе, подпоясанной веревкой, обутый в постолы, выдавшие виды, — а в той значительности, которую несет в себе актерская индивидуальность Закариадзе.

Вот почему такое громадное впечатление производит сцена прорицания. Она уже подготовлена в сознании зрителя, инстинктивно о кидającego нечто необычное от этого старца, так запросто беседовавшего с горами, а главного, таящего в себе еще не выявленную мощь, те огненные молнии, что изредка вспыхивают в его глазах, тот небесный гром, что прорывается в его голосе.

И вот над воинами, по призыву вождя племени Лухуми преклонившими колена, под звуки торжественной песни возносится (именно так — возносится) громадная (так кажется) фигура старца. Взор его пламенеет неистовой верой фанатика. Как в трансе, простирает он длани свои то к небесам, то к народу, самые главные мысли-слова он оттеняет, вскидывая голову, и тогда кажется, что седую бороду его относит в сторону ураган, бушующий в его груди. В этот момент действительно может возникнуть ощущение мистического: он молится, и в молитве, во всем его облике чудится нечто от Апокалипсиса. Но вы явственно чувствуете, что возвышенное таит в себе реальное, зем-

ное, обращение не только к богу, но и к природе. Так и кажется, что все это происходит на рубеже язычества и христианства, когда человек еще обожествлял непонятную ему природу и страшился ее, но и сливался с ней, искал в ней опору, верил в ее могущество:

О, господи всевышний и природа!
Дар прорицанья ниспошлите мне
Узреть неотвратимые дела,
Которые пока что не свершились,
О, господи всевышний и природа...

И природа озирает его: вещим оком провидит он и доблестную смерть Лухуми, и детей, идущих по туманному пути, чтобы безгрешной смертью своей открыть ворота крепости Бахтриони, куда вслед за ними ворвется войско и разобьет засевших там ордынцев Салимхана. Кадыга вещает: отважный Андарез, придя к воротам крепости, предложит красавицу Лелу в подарок Салимхану, и тогда стража ворота отворит. Он также знает, мудрый старец, что юноша и девушки готовы жертвовать собой во имя родины:

А вот они, я ясно вижу...
И двое их — она и он.
Отчизны счастье и спасенье —
Давно их светлая мечта.

Так сквозь мистическую форму прорицанья все явственнее проступает реальный воинский расчет. И эта тонкость различения, схваченная и переданная артистом в экспрессивном потоке речи и жеста, усиливает многогранность образа, сливает обычное с необычным, доводит художественность до высших ступеней.

Вещун предвидит гибель героев. Однако же и здесь нет волшебства, поскольку Лела и Андарез падают не от рук ордынцев, а от удара в спину предателя Цицолы. Вещун же по-отечески предупреждал детей о той опасности, что им грозит в походе.

Хочу оговориться, что в моем анализе нет ни на гран желанья «обелять» Закариадзе, оберегать его от упреков в мистике. Для меня его манера изображения Прорицателя со всем его неистовством есть лишь счастливо найденная «форма времени», удачное решение сложнейшей задачи образного воплощения человека и эпохи. Другому это может показаться мистическим. И я не стану спорить из опасения прозаическим анализом снизить ту высокую поэзию, которую безусловно, как это ни называй, внес Закариадзе в образ Прорицателя. Кем бы ни был его герой — апокрифическим символом или реальным воплощением народной мудрости, — его вдохновенность и проникновенность озарили пламенем истинно народный порыв. Было что-то

ликующее, поднимавшее дух людей и на сцене и в зрительном зале, в заключительных словах этой сцены:

Запели горные громады,
Хвалы героям воздают.
Поют ущелья, водопады,
Поют цветы в родном краю.
Мерцают звезды, как лампы,
Хвалебный гимн о вас поют.

Казалось, голос Вещуна звенит, как набатный колокол в дни народного ликования и подъема, а сам он растет, растет, растет, и вот он уже где-то в заоблачных высях, рядом с вершинами гор, с которыми он смел разговаривать запросто, как с родными братьями.

Этот гимн еще раз повторялся стократно усиленным голосом Прорицателя, когда Лела и Андарез подходили к воротам Бахтриони. И мы снова будто воочию видели великана Кадыгу, народного гения, мудро предвещавшего гибель врагов Грузии. Когда же в финале на повороте круга появлялись тела Лелы и Андареза, навеки уснувших в последнем вечном объятии, и фигура стоящего над ними скорбного Прорицателя, невольная дрожь охватывала каждого, и светлая печаль входила в зрительный зал вместе с его тихими, проникновенными словами, слившимися с траурной мелодией.

Смерть погасила светоч яркий
Вам у порога юных дней...

Кто из видевших спектакль может забыть эту потрясающую душу сцену — Прорицателя, роняющего слова, как драгоценные слезы-жемчужины в Чашу скорби, и народ, время от времени восклицающий скорбное «Далай! Далай!»

Прорицатель
Рожденные под солнцем жарким,
Вы сходите в страну теней.

Народ
Далай! Далай!

Прорицатель
Пусть плачем сотрясает хор
Родную землю, как громами,
Ведь и у тигра наших гор
Глаза наполнились слезами.
Любовь к отчизне обошлась
Так дорого героям милым...

Народ
Далай! Далай!

Голос Прорицателя то хроматически снижается в глубины чувств и звучит органной, душу раздирающей печалью (неизбывной тоской о необратимости случившегося, тем большей скорбью, что им же оно было предугадано), то вновь поднимается по ступеням горя и протеста против бессмысленности самой смерти.

Прорицатель
Мы проклинаям вашу смерть,
Что не нашла иной находки.
Одежде вашей не пестреть
На сельской свадьбе и на сходке.
.....

Народ
Далай! Далай!

Рыдания сотрясают грудь старца, но нет ни слезинки в его глазах, горящих сухим пламенем. Он весь — воплощенье сурового реквиема, в котором изначально духовная форма наполнена народной сущностью. Неизбежно мучительны его страдания:

Порхают ветерки кругом
И светит солнце, как светило,
А вы уснули вечным сном.
Могила вас соединила.
Как тяжко, дети, нам прощаться с вами...
Далай...

С призывом Зезвы к Вещуну засветить свечи героям перекликается просьба Санаты зажечь им не светильник мертвых, а свадебные свечи. И тогда Прорицатель с зажженной свечой, в окружении мириадов колеблющихся язычков свечей в руках народа, начинает невиданный посмертный свадебный обряд.

Так пусть же солнце им венцом послужит...

И казалось, что мир вдруг озарился благостными солнечными лучами. Он говорил, как будто пел, и в такт ему пели наши души:

О, господи, на головы героям
Венец нерукотворный возложи.
Они просили жизнь, и дай им жизнь.

Это была не мистическая песня о смерти, а прославление живой жизни, дарящей людям счастье быть свободными, вместе со своей отчизной возвеличивающей в веках их патриотический подвиг.

И в памяти людской, как в кущах райских,
Подобно воплощенному геройству
Векуют век нетленными!

Проникновенный голос Прорицателя, полный торжественной, душевной скорби, сливается с народным «аминь». Идет занавес, но он не отдаляет зрителя от прекрасного спектакля, от замечательного образа Кадыги. Они остаются в памяти на долгие годы, как высокое наслаждение и великое поучение, которое дает подлинное искусство.

...Подытоживая гастроли Театра имени Руставели в Москве в 1960 году, доктор философии А. Зись на обсуждении в ВТО сказал, в частности, что «игра грузинских артистов пленила московских зрителей, достаточно назвать С. Закариадзе, создавшего два столь непохожих друг на друга образа Эдипа и Прорицателя...»¹. Аналогичное мнение высказывал и выдающийся грузинский театральный деятель Додо Антадзе: «Интересной была и первая встреча киевлян с народным артистом СССР С. Закариадзе. Игра этого превосходного артиста покорила их. С. Закариадзе выступал в ролях царя Эдипа («Царь Эдип»), Прорицателя («Бахтриони»). По характеру эти образы отличаются друг от друга, и для каждого из них актер находит свои краски; они отмечены его большим талантом, блестящей техникой, поразительной искренностью»².

Додо Антадзе точно охарактеризовал достоинства Закариадзе как актера, его большой талант, блестящую технику и поразительную искренность. Слиянием этих качеств и объясняется та, казалось бы, легкость и доступность, с которой он решает наисложнейшие художественные задачи в самых разнообразных видах и жанрах сценического и кинематографического искусства. Но если большой талант ведет к овладению блестящей техникой и в свою очередь сам оплодотворяется ею, то поразительная искренность есть результат равновесия духа, порожденного полным соответствием общей идеи и личной темы и безграничным слиянием человека с любимым делом. Эта гармония личности и ее проявления отнюдь не исключают творческих сомнений, неудовлетворенности неполным воплощением замысла, невозможностью достичь идеала, горечи быть непонятым. Однако лишь искренность позволяет избегать фальши и того, что не менее живо, — полуправды, и дает силы быть мужественным, идти бесстрашно до конца замысла и воплощения. Искренность не только умножает достоинства, она «извиняет» недостатки, она же и подкупает зрителя, как никакая другая сторона таланта. Но сама искренность лишь тогда поразительна и действенна, когда подкреплена большим талантом и вооружена блестящей техникой.

Закариадзе на редкость настойчиво отстаивает и осуществляет свои «видения». Он охотно вступает в споры, но никогда не изменяет

¹ См. изложение доклада А. Зися в статье «Театр больших традиций». — «Заря Востока», 1960, 10 июля.

² Д. А н т а д з е, Высокая оценка. — «Вечерний Тбилиси», 1960, 6 августа.

главного в сложившемся собственном мнении. Однако мнение это выстрадано в борьбе не только с другими, но и с самим собой. Совершенство роль от спектакля к спектаклю, он не игнорирует критики, от кого бы она ни исходила, будь то зритель или театровед. Но, прислушиваясь к различным мнениям, он не изменяет трактовки, предпочитая уйти из спектакля, если критика зародила в нем сомнения. Так расстался он на время с ролью Лира. А в пробах, увы, не состоявшегося Лира на экране он начал создавать образ уже по-другому, не только потому, что иной была концепция сценария и режиссуры, но и потому, что сам более глубоко проник в существо роли и намного расширил рамки своего видения.

Конечно, сцена заставляет в чем-то видоизменять раз сделанную роль. И не только тогда, когда спектакль идет через годы и растущий талант усложняет образ. Это случай крайне редкий. Но игра с разными партнерами может заставить актера искать различные приспособления даже в только что сделанной роли. Когда Закариадзе играет Креона в «Антигоне» Ж. Ануйя с Зиной Кверанчхиладзе, ее безудержный трагический талант вызывает в нем более повышенные эмоции, чем при встрече с Софиико Чиаурели, чье лирико-драматическое напряжение подчас глубоко скрыто в сдержанной манере исполнения.

Нельзя сказать, что Закариадзе чужд импровизационности. Роль у него растет от спектакля к спектаклю, но он не подвластен настроению, ему не только радостно «выложиться» в каждом спектакле, как на премьере, но сама форма образа сделана им настолько «железно», исходит из сущности многократно проверенной, испытанной и прожитой, что роль как бы не изменяется, хотя в ней возникают кое-какие нюансы. Во всяком случае, Закариадзе близка точка зрения А. Таирова: «Я не признаю гениальной импровизации. Импровизация может существовать только как злободневная реакция. Игра на сцене — это прежде всего такой же напряженный труд, как всякий другой. Мы честные рабочие и добросовестно трудимся. В искусстве нет и не может быть небрежности»¹.

Здесь что ни строка, то «характеристика» Закариадзе. Да, он человек вдохновения, высокого порыва, причем уникально постоянно, непрерывного, которые вполне можно охарактеризовать словами Станиславского: героическое напряжение будничного дня. Усталым его можно увидеть только после того, как он два с половиной часа играл в таких спектаклях, как «Пока арба не перевернулась» или «Антигона». И то, если вы подглядите в щелку двери гримуборной, когда он остается наедине с собой. В чем-либо присутствии, на людях, он весь — сгусток жизни, лишь на мгновение застывающий в

¹ Цит. по кн.: Ю. Головащенко, Режиссерское искусство Таирова, М., «Искусство», 1970, стр. 226.

кресле, чтобы вновь и вновь срывать и вышагивать по кабинету, утверждаясь в мысли или улетаая в мир своей фантазии.

Но при постоянной вдохновенности в нем не менее стабильна трудовая напряженность, напрочь исключаяющая какую-либо небрежность и характерная для честных и добросовестных рабочих. Не знаю, знаком ли Закариадзе с горьковской мыслью: без честной техники нет четкой идеологии, но то, что он ей привержен, нет никакого сомнения. Поэтому при создании роли он не только сосредоточивает на ней всю творческую энергию, но и всякий раз подбирает соответствующий способ обработки и подходящий «инструментарий». Нельзя сказать, что он не ошибается. Мы уже были свидетелями его неудач. Но, за редким исключением, в его ошибках нет ни «злонамеренности», ни случайности, и, во всяком случае, неверная трактовка по-своему логична и, как правило, последовательно завершена. Лишь раз он остановился в своей трактовке на полпути: замыслил, но не завершил, и тем самым не закончил своего спора с автором.

Впрочем, спора на сей раз и не было, просто он шел к авторской цели другим путем, и если входил с кем-либо в противоречие, то скорее с установившейся на сцене традицией исполнения образа, чем с авторской концепцией.

Одной из первых работ Закариадзе в Театре имени Руставели была роль Алексея в «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского. Актер создал образ нетрадиционный, но явно незавершенный.

В труппе Алексеем актер увидел не добра молодца, красавца парня, щеголяющего морской повадкой, а утомленного боями и раздумьями, много повидавшего и пережившего моряка, быть может, в прошлом и способного покрасоваться, но сейчас ушедшего в себя, угрюмого и пренебрегающего всем внешним. Он был небрит, нарочито ленив и небрежен, смотрел исподлобья, будто прицениваясь к человеку, не смеялся открыто и беззлобно, как морская душа, а посмеивался со значением — то с горькой иронией, то саркастически.

Этот Алексеем не верил никому, ни Вожаку, ни Комиссару, и не по косности или злобности натуры, а потому, что бывал не раз обманут в лучших своих чувствах и намерениях. И разговор с Комиссаром по душам (в палатке) вел едва ли не на ножах, хотя по редким взглядам, что он бросал на собеседницу, особенно в моменты, когда она отворачивалась, можно было заметить, что эта женщина ему не безразлична, что ему, отличному пловцу, здесь не выплыть...

В этой трактовке было что-то свежее и необычное. Таким мог быть матрос Алексей, инстинктивно идущий прочь от дурного, но еще не определивший ни себя, ни того, что есть на самом деле верного и хорошего в жизни, мучительно ищущий, — правая, левая где сторона. Однако должен же был наступить и перелом, должна была появиться радость в этом человеке? Либо он, войдя в штопор слишком низко

над землей, не мог уже выпрямить себя в ровный полет и разбивался насмерть, либо в какой-то момент дерзко и счастливо выходил к солнцу. Алексей у Закариадзе не успевал выпрямиться, а у Вишневого обретал душевное равновесие в любви к женщине, в осознании сущего, в определении своей стороны, в радости революционного действия. Закариадзе отыскал в роли Алексея лишь «ползерна», и образ вышел незавершенным, а следовательно, и неопределенным, неясным в своем идейном и художественном развитии. Характерность, к которой все больше стремился Закариадзе, беря ее не только противоядием против традиционной красоты героя, но и законом актерского искусства, остается здесь внешней, в то время как должна была быть и внутренней, вовсе не мешающей, не противостоящей даже самой блестящей внешности героя.

Ложится ли «вина» за незавершенность этого образа целиком на актера? Мне кажется, что этот вопрос верно решил московский режиссер В. Власов, писавший о спектакле. Рецензент отмечает самостоятельность, оригинальность замысла постановщика А. Чхартишвили, национальное своеобразие решения, особенно массовых сцен, в которых моряки предельно обнажают противоречие между внешней развязностью, почти буйством, привитыми анархистами, и внутренним беспокойством, ощущением тупика. Вместе с тем, по мнению рецензента, возникает неравномерность развития интересного замысла, особенно в финальных сценах, в которых почему-то отсутствует матросская масса (даже в сцене прощания с погибшим Комиссаром), что не дает необходимого ощущения благотворной перестройки под влиянием партии¹.

В другом случае можно было сказать, что режиссер должен по-ровну разделить «вину» за незавершенность роли Алексея, но, зная характер Закариадзе, его резкое неприятие чуждого замысла, следует полагать, что он «добровольно» разделил концепцию постановщика и видел своего героя именно таким, каким его и сыграл.

«Недоиграл» же он Василия Шуйского, войдя в постановку «Бориса Годунова». Закариадзе сделал акцент в Шуйском на хитрости и изворотливости царедворца, будто и не учитывая исторической перспективы образа, ту жестокую властность, которую проявил Шуйский, оказавшись ненадолго на русском троне. Свою тему Закариадзе сыграл превосходно: казалось, его Шуйский ввинчивается в пространство и змеей подколодной проникает в души людей.

«Уклончивый, но смелый и лукавый», «лукавый царедворец» — таков Шуйский в исполнении С. Закариадзе, — писал критик. — Актер все внимание сосредоточил на раскрытии коварной, хищной

¹ В. В л а с о в, Решая героическую тему. — «Советская культура», 1958, 27 марта.

души этого придворного интригана. Он с подлинной виртуозностью показывает, как петельку за петелькой плетет Шуйский свои сети. Прекрасно сделаны у актера паузы. С. Закариадзе полностью переплощается»¹.

Но справедливо было отмечено в той же рецензии: «Хотелось бы вместе с тем, чтобы актер по-пушкински расширил рамки образа, показал не только льстивого царедворца, но и гордого, чванливого дворянина, опасного претендента на престол».

В чем же дело? Почему Закариадзе играл «полу-Шуйского»? Актер получил редкую возможность соприкоснуться с шедевром мировой литературы, с жемчужиной русской классики, реалистической трагедией А. С. Пушкина, что само по себе служит неocenимой школой актерского мастерства. Гармоническая архитектоника гениально сложной трагедии, строго выполненная в монументальных формах спектакля Дм. Алексидзе, определяла и обуславливала не только четкость каждого образа, но и их строгую подчиненность постановочному плану. В чем-то это не давало размаха замыслу каждого актера, побуждало его стать «красочной деталью» общей картины.

Быть может, потому Закариадзе бросил все свои силы не на «укрупнение» роли, а на органическое вхождение в спектакль, предельно согласованное с режиссерским замыслом. Такое насилие над собой было полезным для самого актера, тем более что оно не сказалось отрицательно на его игре. Наоборот, играл он Шуйского остро, пронзительно, но всегда имея в виду необходимость противопоставить его Борису Годунову, оттенить хитростью и изворотливостью Шуйского мудрость и прямоту Годунова. Это точно отметила Этери Гугушвили: «Лукавый царедворец, ловкий и изворотливый Шуйский в исполнении Закариадзе был блестящей антитезой Борису Годунову»². Она же красочно описала игру актера в этой роли: «В Шуйском во всеоружии предстала его богатая сценическая техника, интеллект, умение сочными, жирными мазками вылепить образ и установить к нему свое актерское отношение... Шуйский — Закариадзе входил на сцену семенящей, шуршащей походкой. Тучный и неповоротливый, немного сторбленный и сутулый, он вместе с тем казался необычайно эластичным, подвижным и вездесущим. Движения его были вкрадчивы и осторожны, как у ищейки, которая так и рыщет, преследуя добычу. Елейная речь звучала размеренно и рассудительно. Быстро бегающие, прищуренные глаза жадно старались зафиксировать окружающую обстановку. Приглушенный, сдавленный смешок звучал иезуитски»³.

¹ Н. Ш а л у т а ш в и л и, Драма Пушкина на грузинской сцене. — «Заря Востока», 1957, 28 июня.

² Э т е р и Г у г у ш в и л и, Театральные портреты, стр. 108.

³ Там же.

Характерно, что, с точки зрения критика, актер не только не подчеркивал волевого момента в своем герое, но старался его скрыть, подавить. И крайне важно, что при этом «острый, отталкивающий портрет Шуйского, нарисованный Закариадзе с большой реалистической достоверностью, обретал черты обобщенные, окрашенные в тона личительные, и нес на себе печать целой исторической эпохи»¹.

Здесь мы находим ответ на вопрос, почему Закариадзе играл «полу-Шуйского», а вместе с тем и объяснение, почему этот «полу-Шуйский» был так заметен и значителен. Не только рамки ансамбля и необходимость стать антитезой Годунову побуждали Закариадзе акцентировать на одной из сторон характера Шуйского, не менее важным было для актера обличить аморальность зловредного приспособленчества, карьеристского угодничества, подлого двуличья.

Шуйский — Закариадзе был исторически достоверен — на нем лежала печать XVI века. Но не менее ясным были и обобщения, проистекавшие из нравственных обязанностей человека всегда противостоять аморализму, бороться с любым его проявлением.

Вот почему роль Шуйского не прошла бесследно ни в творчестве Закариадзе, ни в истории советского театра — она стала одним из образцов слияния историзма с современностью.

Так постепенно выяснял Закариадзе, что проблема автор — режиссер — актер гораздо сложнее, чем это кажется на первый взгляд. Когда ошибается автор, режиссеру и актеру остается лишь пойти за ним и усугубить его ошибку, либо понести поражение в борьбе с авторской концепцией.

Ошибка актера, если она вовремя не исправлена режиссером, приводит к искажению авторского замысла или же нарушению целостности постановки. Когда же неверно или непоследовательно режиссерское решение, и авторская концепция и актерское намерение остаются нереализованными.

Сыграв Эдипа, Шуйского, Алексея и Прорицателя, Закариадзе заканчивает первый и весьма ответственный цикл работы в Театре имени Руставели. Яркая галерея сценических образов при всем разнообразии видов и жанров, эпох и характеров объединяется в творчестве актера пытливым и неистовым поиском истины, утверждением правды жизни как через позитивные, так и негативные моменты, последовательным и тонким слежением за психологией характера и логикой поступков. Все это содержательное и смысловое базируется на отточенной технике, виртуозной пластичности, действенной мысли и действенном слове, на мастерской лепке деталей, почерпнутых из жизни.

¹ Этери Гугушвили, Театральные портреты, стр. 108.

МУДРОСТЬ

ГЛАВА XII

Симон Чачиашвили — проявление «гоголевского» типизма. — «Положительно прекрасный человек» Нико Пиросманишвили. — Почтальон Георгий в фильме «День последний, день первый». — Может ли быть замечательным герой неудавшейся картины?

Кончатся 50-е годы. Закариадзе входит в силу, становится зрелым мастером и приобретает известность за пределами Грузии. Начинается новый этап, не только в театре, но и в кино, куда он приходит вновь после длительного перерыва. И этот этап отмечен мудростью пятидесятилетнего художника.

В начале 60-х годов Закариадзе создает три художественных образа, заслуживших широкое признание. Это делец Симон Чачиашвили из пьесы С. Квдиашвили «В бурю», почтальон Георгий в фильме «День последний, день первый» и художник Нико Пиросманишвили в пьесе Г. Нахуцришвили «Пиросмани». О впечатлении, произведенном этими ролями, свидетельствует республиканская премия за Симона к 40-летию Грузинской ССР, выдвижение на Ленинскую премию за Георгия и то редкостное почтение, которым был окружен Закариадзе, как создатель образа национального гения — Пиросманишвили.

По масштабу и колоритности образ Симона — одно из наиболее ярких жанровых созданий Закариадзе. Перед зрителем предстает плотная фигура вальяжного дельца, набивающего себе цену. Этот человек полон сил, энергии, практической хватки, хотя и не лишен бахвальства, но ведь без куража в торговом деле не пройти и не прожить!

Но прежде всего о пьесе, которая не переведена на русский язык и незнакома большинству читателей. Пьеса «В бурю» — сценический вариант известного романа С. Квдиашвили «Тихая обитель». События здесь разворачиваются в 20-е годы, когда в Грузии установилась Советская власть. Из Тбилиси тянутся на Запад остатки меньшевистских войск, буржуазия, перепуганные интеллигенты. Где-то по дороге, неподалеку от горного хребта Лихи, встречаются вольноопределяющийся Гиви и его возлюбленная Иринэ, которая бежит со своим отцом, адвокатом Георгием. Куда — неизвестно. Перевалив через Лихи, они добираются до центра Имеретии, Зестафони. Здесь Иринэ впервые сталкивается с владельцем винного завода Симоном Чачиашвили.

Симон в панике, он страшится, что большевики отберут его завод и он лишится всего, даже своей любовницы Като, которая еще

недавно мечтала стать его женой, а теперь и слышать не хочет о нем, разоренном хозяине. Новая власть пока не предъявляет права на завод Чачиашвили, и он, воспрянув духом, решает «укрупнить фирму», для чего едет в Тбилиси. Накануне отъезда Симон предлагает Георгию пойти к нему в поверенные, а Иринэ — стать его женой.

Иринэ уезжает в Тбилиси. Появившийся здесь Чачиашвили приносит в дом Иринэ саквояж с валютой, добытой разными махинациями, чтобы приобрести машины для своего завода. Саквояж, оставленный Симоном, попадает на глаза Гиви, склоняющему Иринэ к бегству за границу. Иринэ не соглашается, и Гиви похищает саквояж. Объятая ужасом Иринэ не может теперь отвергнуть предложение Симона, а он недолго горюет о потере саквояжа, довольный согласием Иринэ стать его женой.

Но в Зестафони, куда возвращаются молодые, Чачиашвили ведет себя совсем по-другому. Он третирует жену, не позволяет ей показываться на людях. Когда же становится ясным, что ему не выдержать конкуренции с вновь открытым государственным заводом, Чачиашвили впадает в ярость, обрушивается на Иринэ, особенно зло, когда узнает, что жена собирается преподавать в музыкальной школе, он оскорбляет ее и тестя, и, получив в ответ пощечину от Иринэ, стреляет в нее из револьвера. Промахнувшись, он еще более свирепеет, ночью поджигает свой завод, чтобы не отдать его большевикам. Арестованный, он узнает, что Иринэ не сказала на допросе о том, что он стрелял в нее и что поджег завод, и это побуждает его... раскаться и просить прощения у жены.

В «Тихой обители» Симон Чачиашвили не был основным персонажем. Внимание автора было уделено Иринэ как персонажу, в известной мере отразившему через личные переживания судьбы интеллигенции в революции. Героем же становился революционный народ, преобразующий Грузию на социалистических началах.

Основная расстановка сил в общем сохранилась и в пьесе «В бурю». Однако лишенная авторских отступлений, комментарии, концентрирующая по законам сцены все события, мысли в характерах и поступках действующих лиц, пьеса, как это часто бывает, «склонилась» к персонажу, чья жанровая природа и сюжетная активность оказались наиболее яркими. Это был Симон Чачиашвили. Естественно, что он еще более укрупнился в исполнении максималиста Закариадзе, получившего благодатную возможность развернуться в роли, сулившей и жанровое богатство, и разносторонность проявления характерных черт, и социальную определенность, и редкое сочетание юмора и драматизма. Симон в исполнении Закариадзе стал главной фигурой спектакля, втянувшей в свою орбиту всех остальных лиц, действующих благодаря героическим усилиям талантливого режиссера Л. Йоселиани и даровитых исполнителей.

Но и на этот раз «властительный эгоизм» Закариадзе как в своих истоках, так и в результате оказался плодотворным. Выразив через неповторимо индивидуальные черты сценического портрета Симона то общее, что определяло социально-историческую генерацию и классовый характер целого общественного слоя, артист впечатляюще обрисовал и нравственную его ничтожность, таившуюся под ярким обликом, и обреченность, и — через все это — неизбежность победы над ним новых сил, нового строя. Только этим, а не красочностью изображения объясняется необычайный успех Симона — Закариадзе, общественное признание спектакля как позитивного явления, театрального события, несмотря на то, что главным оказался в нем отрицательный персонаж.

Как и в ряде аналогичных ролей, тут сказалось свойство таланта Закариадзе, которое я осмелюсь назвать «гоголевским», по способности артиста к художественному, органическому «саморазоблачению» доведенного до типизма отрицательного персонажа. По-разному, в зависимости от характера героя и жанровой природы образа, это «гоголевское» звучит и в Шадимане Бараташвили, и в Тинибеге Утургаули, и в Симоне Чачиашвили, в известной мере в Сардионе из фильма «Родина», а затем доводится до крайних степеней гротеска в Бах-Бахе («Чинчрака»). Крайне важно подчеркнуть, что это «саморазоблачение» не имманентно. Под натиском артиста уничтожается не только персонаж, но и стоящее за ним явление. Мало этого, неизменным становится ощущение, что крах «саморазоблачившегося» возник не только из-за того, что он был колоссом на глиняных ногах, но и потому, что его «толкнули», что его смели более мощные социальные и нравственные силы.

Закариадзе играл Симона «с аппетитом», в его «преувеличении» было истинное художественное увлечение, он, как говорится, купался в этой роли. Надо было видеть, как куражился Симон! Во всем: и в одежде — от красной куртки и умопомрачительных галифе до зеркально блестящих краг и лихо надвинутой на голову папахи, которую он при переменах в настроении поворачивал то задом наперед, то снова в обычное положение, — и в манере держаться, щедро-размашистой, с этакой снисходительностью в жесте, молодецки-бахвальской или «аристократически» приспособляемой к фраку, сидевшему на нем, как седло на быке. А как он набывчивался в ярости: глаза наливались кровью, ладони сжимались в кулачища, а в голосе прорезалась хулиганская хрипотца! И, конечно, появлялась песня — излюбленный прием артиста, краска характера и настроения.

Свою любовницу Като он называл искаженным русским именем Катуша. Это, как и ломаные русские слова, вылетавшие из его уст, должно было служить признаком приобщения к культуре. Здесь была схвачена характерная манера буржуа и мещанина, которые вставляли

в грузинскую речь русские слова и фразы, подобно русским аристократам, украшавшим свою речь французским языком. И при встречах с Катусей Симон пел «кавалерствующую» песенку, нечто о вздохах, взорах и касаниях молодецкого ухажера. Поразительной по виртуозности была сцена, когда Симон милуется с Катусей, лихо прохаживаясь по комнате, на все лады мурлыча под нос песенку, бросая маслянисто-значительные взгляды, то пронзающие «предмет», то привычно оценивающие дамские прелести. Он сочно готовился спать с Катусей, усаживался на кровати, снимал одну крагу и ... в этот момент появлялась Иринэ.

Как затем шло объяснение с Иринэ! Симон по-детски стеснялся, что он «раздет» (это без одной-то краги!), робел перед Иринэ и в то же время возмущался ее появлением — возмущался тем, что Катюша ревнует, и одновременно робел и перед нею, боясь скандала, не желая терять такую любовницу. И для робости и возмущения, в зависимости от того, кому они были адресованы и в какой момент, находились разные краски, из того, казалось, бесконечного количества, что оставалось про запас у актера.

Для сцены предпринимательского торжества, когда подхалимы пели Симону осанну за создание собственного шампанского, была другая песенка, куражистая, бахвальская, не столько по тексту, довольно бессмысленному, сколько по тону и манере пения. Запомнившаяся с детства, в свое время бытовавшая в духанах, не песня, а скорее, попевка, песенная присказка, она победительно звучала у воспрянувшего дельца, как бы выражая его классовую радость: «Что, взяли? Накося — выкуси!» Подхалимы подхватывали ее всякий раз, когда бахвальный Симон в упоении собой напевал:

Вот тебе! Вот тебе... Вот тебе и на!
Вот тебе, например, вот тебе и на!..

Этой интонируемой на разные лады бессмыслицей выражались и наглое бессилие, и куражащаяся бесплодность, и претенциозное ничтожество обожравшегося и лопающегося собственничества. В отличие от Тинибега, у которого злоба пустила глубокие корни, Симон жил внешним темпераментом и звучал, как пустой барабан, который не выдержит малейшего прокола. И действительно, надо было видеть, как мгновенно, будто проколотый, лишился дыхания, отмяк и становился жалким этот «могучий» Симон, когда его арестовали. Да, в ярости он мог наделать черт-те что: выстрелить в жену, поджечь завод, но в этом была не вспышка силы, а пароксизм бессилия, который способен причинить много вреда окружающим, но не может укрепить и отстоять самого злодея.

Можно было бы согласиться с критиками, которые находили в Симоне слишком яркое преувеличение, если бы при этом не говорилось,

что оно противостоит драматургическому образу. Как же противостоит, если в финале пьесы один из ее персонажей говорит на допросе о Симоне Чачиашвили: «Это такой человек, что может весь мир поджечь. От него всего можно ожидать... Бессовестный! Если совесть будет падать с неба дождем, на него и капля не упадет. Страшная личность, коварная. Ничего человеческого! Жену свою не пощадил, стрелял в нее, еле спасли. Можно такого назвать человеком? Это вверх, гиена!»

Судя по этим словам, а главное, по идейно-художественной необходимости, артист был прав, укрупняя фигуру Симона Чачиашвили, доводя ее до типического обобщения путем творческого «скрещивания» примет изображаемой эпохи со взглядами эпохи изображения. Это была по-настоящему современная трактовка событий и лиц, отдаленных, хоть и небольшим отрезком времени, но ставших предметом истории, ее «отстоявшимся» явлением.

Люди старшего поколения узнавали в таком Симоне конкретную личность, вобравшую в себя черты класса и приметы времени, к молодому зрителю «концентрат» эпохи приходил с непосредственным ощущением жизненности и естественности натурального портрета.

Конечно, «раскаяние» Симона, осознание им вины перед Ириной казалось неожиданным и необоснованным, однако свалившийся с глиняных ног пустотелый колосс должен же был простонать нечто сентиментальное. И Закариадзе нашел интонацию, достоверно передающую не стон, а скрип души исподличавшегося человека, однако уже освобожденного от необходимости играть роль значительную при собственной незначительности.

Закариадзе играл Симона Чачиашвили «взахлеб», с удовольствием и с блеском, но не этого жаждала его душа. Конечно, она, душа, была удовлетворена и насыщена неординарным успехом Эдипа, Прорицателя, Чачиашвили, это не могло не доставлять творческой радости. Но он жаждал сыграть другого, близкого по духу, будь то современник или человек прошлого, — героя лирического, способного вобрать в себя и олицетворить духовное, нравственное начало, стать выражением активного, воинствующего добра, даже если не за ним остается победа, но победа приходит с ним, с его моральным превосходством, с тем идеалом, что кипит в его душе и позволяет ему быть достойным сыном народа, благородным представителем человечества.

И роль эта пришла.

Он сыграл Нико Пиросманишвили, того самого «положительно прекрасного человека», о котором мечтал Ф. М. Достоевский. Во времена Достоевского, как говорил он сам, ни в России, ни в Европе не был выработан идеал, без которого нет возможности создать «положительно прекрасного человека». Лишь гений великих писателей, интуитивно проникая в истину, позволял, вопреки всему, воссозда-

вать черты такого человека. Выработанный идеал советской эпохи дает возможность не только гениям приблизиться к подобной задаче — у талантливого художника возникает преимущество благодаря четкой философской, эстетической позиции.

Закариадзе уже мог искать в образе Пиросманишвили не абстрактное благородство, не беспредметный гуманизм, не платоническое добро, но конкретное и притом социально-конкретное проявление «жизни человеческого духа» в обстоятельствах, предлагаемых эпохой. Его Пиросмани был человеком во всей правде естества, он был и гением по силе озарения и проникновенности, но он становился и явлением эпохи, объясненным материалистически.

Перевоплощение актера в образ было поистине поразительным. Люди, которые лично знали Нико Пиросманишвили, такие, как художник Ладо Гудиашвили или биограф великого художника Кирилл Зданевич, говорили, что внешне Пиросмани — Закариадзе не похож на своего прототипа. Но теперь, после спектакля, они видят его именно таким, каким он воспринимается со сцены — артист «переубедил» их, открыв внутренний мир Пиросмани, он доказал, что лучше знает того, с кем ни разу не встречался в самой жизни. Этому феномену, этой «магии» искусства обязан Николай Симонов, слившийся с Петром Первым, и Борис Бабочкин, перевоплотившийся в Чапаева: в сознании народа эти актеры неотделимы от своих героев, и созданные ими «портреты» кажутся наиболее жизненно достоверными.

Художник Илья Зданевич записал летом 1912 года в своей тетради: «Мы разыскали художника. Подошли к дому на Молоканской улице, тут нам указали на Нико, стоявшего на тротуаре. Он писал стенную надпись «Молочная». Повернулся, с большим достоинством поклонился и продолжал работать, изредка поддерживая репликами разговор. Эта встреча запомнилась мне: у белой стены стоял художник в рваном пиджаке и мягкой фетровой шляпе, высокого роста, спокойный и независимый, но с некоторой затаенной грустью в обращении»¹.

Ладо Гудиашвили рассказывает, как вместе с Михаилом Чиаурели посетил в конце 1916 года Пиросмани в его неотопливаемой «мастерской», — камерке под лестницей, и увидел худого, изможденного художника, одинокого и больного. Когда Ладо собрался уходить, Нико схватил его за руку и «незабываемым жалобным голосом» сказал: «Не покидай меня, не уходи, друг, я хочу быть с тобой, со всеми вами, среди людей искусства». Он помолчал, а потом сказал: «Нет, поздно, иди, прощай, родной». Он пошел к лестнице, и пока я, взволнованный и расстроенный, медленно поднимался вверх, оборачиваясь, он смотрел мне вслед блестящими и влажными

¹ К. Зданевич, Нико Пиросманишвили, Тбилиси, «Сабчота Сакарт-вело», 1965, стр. 21.

глазами. Его светящееся лицо в полутьме подвала всегда мерещится мне. Я помню и сейчас его голос: глухой и тихий, его фигуру, изможденную, и его, такого несчастного, что слезы невольно набегают на глаза»¹.

И еще. Константин Паустовский в повести «Бросок на юг» пишет: «Искусство всегда берет человека за сердце и чуть сжимает его. И человек никогда не забудет этого явного прикосновения прекрасного... Я взглянул на эту стену и вскочил. Сердце у меня начало биться тяжело и быстро. Со стены смотрел мне прямо в глаза, тревожно, вопросительно и явно страдая, но не в силах рассказать об этом страдании, какой-то странный зверь — напряженный как струна. Это был жираф... Я отвернулся, я знал, что жираф пристально смотрит на меня и знает все, что творится у меня на душе... Я отвел глаза от жирафа, и мне тотчас же показалось, что он вышел из простой деревянной рамы, стоит рядом и ждет, чтобы я сказал что-то очень простое и важное, что должно расколдовать его, оживить и освободить от многолетней прикрепленности к этой сухой пыльной клеенке».

Все это, запечатленное Ильей Зданевичем, Ладом Гудиашвили, Константином Паустовским, просветилось сквозь облик Пиросмани — Закариадзе необыкновенным лиризмом, чарующей песенностью, трепетной поэтичностью.

Было в его Пиросмани и достоинство человека, осознавшего в себе личность, спокойствие мастера и независимость художника; была и затаенная грусть в обращении, и скрытая тоска по тому, что казалось возможным и не осуществилось; были глухой и тихий голос, пронизанный музыкой, и блестящие, влажные глаза, видящие тайное и беспредельное, то умно-печальные, как у «Жирафа», то угрюмо бунтарские глаза «Дворника».

Ощущения зрителя от Пиросмани — Закариадзе были сродни тем, что испытал Константин Паустовский рядом с картинами великого грузина. Тревожно, вопросительно и явно страдая, загадывал нам загадки жизни этот бесконечно и неуловимо меняющийся, сценический человек. Казалось, что он знает все, что творится у нас на душе, и хотя отдает нам себя всего, без остатка, оставляет, как это делает сама жизнь, недосказанным то, что каждому предстоит узнать и испытать по-своему, только самому, и только по-своему. Да, он, этот человек, этот художник, знал великую тайну жизни, отказавшей ему во всем — в пище, в крове, в любви, в прижизненной славе, даже в холсте и тюбиках с краской, — и призывал нас узнать эту тайну, приобщиться к ней. А вместе с тем он стоит с нами рядом и ждет, чтобы мы сказали что-то очень простое и важное, что должно расколдовать его, оживить и освободить от многолетней прикреплен-

¹ Цит. по кн.: К. З д а н е в и ч, Нико Пиросмаишвили, стр. 34.

ности к этой сухой пыльной обыденщине, взявшей в плен его плоть, но тщетно подавляющей его дух.

Сопоставляя образ, созданный Закариадзе, с ролью в пьесе, которая в общем ограничена цепью биографических эпизодов, видишь, как в творчество артиста входит момент идеализации. Он укрупняет своего героя, но совершенно иначе, чем прежде, когда «общая идея» образа и внутренний мир человека-роли находили необычное интенсивное внешнее выражение в жирных мазках масляной живописи.

Портрет Пиросмани выполнен акварелью, краски здесь прозрачны, они лирически напевны, как и сам рисунок, иногда чуточку размытый, с двоящимися контурами. Все внутри, все ради внутреннего мира, а уж там, за внешней оболочкой, идет непрерывное движение мысли и чувства, очищенных от всего случайного и наносного. Все второстепенное, как и все, что может «испортить песню», даже если оно и было, смыто, снято, отброшено. В чистом рисунке — чистый человек, скупой на выражение чувств, взятый в скупых тонах, простых, естественных, непретенциозных, но необыкновенных и возвышенных, как сама живопись Пиросмани.

Цвет небесный, синий цвет,
Полюбил я с малых лет,
В детстве он мне означал
Синеву иных начал.

С этой фразы начинается пьеса о Пиросмани. Ее пронзительным лиризмом, прозрачным светом и мудрым ликованием наполнена игра Закариадзе. Да, он идеализирует Пиросмани, — его герой без страха и упрека, чист, как алмаз, однако не лишен плоти, земной, теплый, осязаемый. Эта идеализация есть не что иное, как опозитизирование, духовное возвеличение, воссоздание любимого, бесконечно дорогого и близкого по сердечному складу в атмосфере светлой печали.

В каждом герое артист ищет нечто свое, что-то от своей природы, от собственных поисков истины жизни и правды искусства. В Эдипе — благородство личности, неспособной на компромисс, готовой ради истины на крайние жертвы. В Прорицателе — высокий дух родного народа, родной отчизны, образ нации, восстающей на врага, провидящей будущее в благе своей земли. Пиросмани — ближе, реальнее, современнее, родственнее по профессии, по мечте, по поискам в жизни и в искусстве. Это — часть себя, иносказание себя, более того, олицетворение духовной мощи грузинской интеллигенции, пронесшей Прометеев огонь через годы неволи, страданий и мук.

«Я спросил: почему он пишет портреты царицы Тамары, Руставели, Саакадзе?

— Я люблю свою родину, — ответил Нико, — знаю историю моей многострадальной Грузии, знаю поэму Руставели, знаю и люблю

Акакия Церетели, Илью Чавчавадзе, Важа Пшавела. Я рисую их по-своему, пускай другие смеются над моими работами, если это их забавляет, но я иду своей дорогой!

Михаил спросил: почему он пишет такие контрастные картины, как «Миллионер бездетный и бедная с детьми», «Белая корова», «Черный бык», «Орел и заяц»?

Нико, усмехнувшись, ответил:

— Жизнь — это контрасты, я понимаю хорошо: богатые — бедные, белое — черное. Все в жизни имеет две стороны: добро и зло. Вот белая корова — это символ нежности, спокойствия, любви, она дает нам молоко, мясо, шкуру. Белый цвет — это цвет любви... Черный бык — он дерется, орет — это война. Орел огромный, беспощадный, он терзает маленького зайчика, беспомощного и несчастного. Орел — это царский орел, а зайчик... Это мы с вами. Когда я пишу падших ортачальских красавиц, я их помещаю на черном фоне черной жизни, но и у них есть любовь к жизни — это цветы, помещенные вокруг их фигур, и птички у плеча. Я их пишу в белых простынях, я жалею, белым цветом я очищаю их от греха.

«Миллионер бездетный» — он богат, он счастлив, он глух к несчастью других. Он хозяин, у него батраки и поденщики, а бедная с детьми — они босые, голодные, я их жалею.

Здесь я спросил: почему он пишет на клеенке, картоне, на таких непрочных материалах.

— Я хорошо знаю, что у вас там, наверху, есть прекрасные холсты, краски в тюбиках и хорошие кисти. Эти материалы недоступны мне, дорогой Ладо. Я беру дешевый материал, сам делаю краски, кисти»¹.

Все сказанное здесь о Пиросмани, к сожалению, не полностью отразилось в пьесе. Это записано в воспоминаниях художника Ладо Гудиашвили. Пьесе явно не хватало и картин общественного содержания, в частности участия Пиросмани в демонстрациях 1905 года (а театр даже убрал одну из сцен пьесы, которая раскрывает дружбу художника с революционером-террористом), и картин, показывающих его во взаимодействии с художнической средой.

Судя по сохранившимся воспоминаниям современников Пиросмани, эти факты, крайне необходимые для полноты образа, для важной темы «человек и эпоха, художник и время», могли пополнить и обогатить спектакль.

Если не словами, то всем обликом, манерой поведения, отношением к окружающим Закариадзе раскрывал в Пиросмани патриота, гуманиста, демократа, интеллигента из народа, художника своей нации. Это, конечно, шло вторым планом, но не могло не пробиться

¹ Цит. по кн.: К. З д а н е в и ч, Нико Пиросманишвили, стр. 33—34.

сквозь житейские ситуации, в которые был поставлен Пиросмани самой пьесой. И пробивалось в постановке Дм. Алексидзе.

Закариадзе находил опору для возвышения героя в тех моментах пьесы, где дух Пиросмани вырывался из тины мелочных забот. Начиналось все с первых слов, в которых прекрасный образ «синева иных начал» сочетался с «милым тифлисским небом»; с влюбленности Пиросмани в грузинский ландшафт; с «остервенения» к живописи, с поклонения Бараташвили, его «Судьбе Картли», с жажды изобразить, как «Трубы затрубили наступленье, вострепнулись ратников сердца»; с горького признания, сделанного другу Солико: «Рисую для себя, тешусь. Хочу как-нибудь вырвать это из сердца, но, когда нападает на меня блажь рисовать, головой бьюсь об стенку... кажется, будто с ума схожу... пропадает весь смысл моей жизни».

Все это говорилось без злобы, без негодования в чей-то адрес, хотя «знатоки» уже отказали ему в таланте. И это трогало душу зрителя, притягивало его к Пиросмани, связывало трепетными душевными узами, подготавливало к состраданию в наступающей драме. То светлое и чистое, что виделось в облике, интонации, взгляде и жесте Пиросмани, стократ умножало значение и влияние его совсем непритязательных речей о красоте народа и родины, о том, что нужно все это запечатлеть для потомков, о любви к живописи, а затем освещало правдивостью и естественностью неожиданную, неподготовленную, но громадную, буквально все сжигающую вспышку чувства к Маргарите.

Ах, как он загорался при виде этой завлекательной, но пустой и продажной певички из кафе-шантана! В его чистом и пламенном чувстве, в его небесно-синем восторге, казалось, сгорала вся грязь окружающего, очищалась сама Маргарита, будто к ней на плечо, как позже к ортачальским красавицам на картинах Пиросмани, слетала птичка — символ невинности.

Герои Закариадзе всегда умели любить. Его любовники были, что называется, «фрауфрескерами» — «пожирателями женщин». Были среди них и поэты любви, такие, как Бесики или Багратион, возвышенные «огнепоклонники» любви. Но так, как любил свою Маргариту Пиросмани, еще никогда не любил ни один из героев Закариадзе. Это не была предерзостная любовь-штурм, страстная любовь-обладание, но ее не опозорило и платоническое воздыхательство. Он любил по-мужски, красиво ухаживая, отдавая все, что имел, но чисто, без ханжества, светло, без красоты, вдохновенно, без риторики, любил, как дышал, как рисовал, видя в возлюбленной «синева иных начал». Даже бывалая Маргарита терялась перед такой любовью, не в силах произнести при первой встрече ничего иного, как «я вижу в вас что-то рыцарское». Она терялась, когда, разрешив поцеловать себя, слышала в ответ: «Нет, пока нет». «Какой ты стыдливый и не-

винный», — удивлялась Маргарита и терялась настолько, что, будучи корыстной, умоляла его не тратиться, одаривать ее не бесконечно, а раз в неделю. А он кутил! Нет, не деньги! Что деньги — прах! — все силы души, ума и сердца бросал он к ее ногам.

Возвращаясь к своей лавке в сопровождении карачогели — ремесленников, он слагал из разных тифлисских напевов свое асвенебло — любовную песню:

Тебе пою,
Тебя я славлю,
В твою я веру обращен.
Хожу, брожу, как очарованный,
Лишь о тебе пою везде.
С тех пор, как ты явилась мне,
Я враг себе!
Я враг себе!..

И вместе с карачогели плясал он мирзаанский танец. Но как плясал, будто сдружились огонь с водой, масло с бушующим океаном, певучая пластика с ураганом внутри — плясал нежно, грациозно, весь в порыве любовного чувства. А когда Маргарита соглашалась стать его женой и в оркестре возникало то самое асвенебло, Пиросмани подхватывал любимую и на вытянутых руках носил и носил ее по сцене, потом, как святыню, опускал на кушетку, нашептывая нежные слова.

Каким же долгим, жутким молчанием встречал он известие о том, что Маргарита, которая мгновение назад дала согласие на брак, сбежала со старым купцом, будто ужаснувшись при виде своего портрета, рисованного Пиросмани, а на самом деле, узнав, что он банкрот!..

Финал этой картины, положенный на музыку Чимакадзе, становился реквиемом самому Пиросмани, который говорил, говорил, говорил, пытаясь заглушить нестерпимую боль души, и не слышал страшного известия, что ему принесла Варенька: его лавку и дом нагло присвоил себе приказчик Дмитрий. Великое горе понес в себе несчастный гений: его талант, казалось ему, убил его любовь, его картина, думал он, испугала возлюбленную...

Было что-то одновременно простое и монументальное, как и в самой живописи Пиросмани, в том эпизоде, когда он, приняв заказ от духанчика, садится рисовать в окружении любопытствующих, и в народной песне, что он запекает, «вырисовывается» то, что будет изображено в картине.

Потрясала финальная сцена. Он лежит в своей каморке под лестницей, в темноте, на полу, и будто бредит, скандируя стихи: «Уже растут деревья, из которых мне сделают гроб...» Не знаю, был ли кто-нибудь в зале, у кого не подступал к горлу комок и не навертыва-

лись на глаза слезы. Но ничего от мелодрамы здесь не было, все воспринималось монументально скорбно, высоко трагедийно. Когда же в каморку входил художник Ладо, приносил деньги, собранные товарищами, и начинался диалог об искусстве, зритель сквозь слезы улыбался, слушая речь любимого героя, исполненную непосредственности, наивности и чистоты, которую не могла затуманить и загрязнить никакая, даже самая мрачная и подлая жизнь. Ладо давал ему газету, в которой была напечатана столь редкая похвальная статья о его творчестве с портретом, но он из деликатности не читал ее, и лишь после ухода гостя с радостным изумлением вглядывался в газетный лист потухающим взором.

В финале возникал хорал. Но песнопение лилось не только из оркестра и от хора, казалось, оно передается от сердца к сердцу, от героя к зрителю. Пели чувства: «...Глупец я... что я наделал, верил во все грузинское, родное — в небо и землю... и променял тебя, Варенька, на чужеземку!» Пели мысли: «Всевышний боже, для себя я уже ничего не прошу... об одном лишь молю: дай моей родине воспрянуть! Дай увидеть ее расцветшей и навеки свободной!!» Патетика мысли искала исход в лирике сердца: «И если я не доживу до этого дня, Варенька, приди на могилу и шепни об этом — порадуй меня!..»

Напомню эпизод, о котором рассказывалось в начале этой книги: капитан милиции догоняет на мотоцикле машину Закариадзе, нарушившего правила движения, и, козырнув, спрашивает, когда же батона Серго снова сыграет Николу.

Сам-то он видел спектакль три раза, но вот старик отец, будучи больным, так и не посмотрел «Пиросмани», нельзя ли сыграть... Пиросмани, созданный Закариадзе, вошел в жизнь, как данность, хотя и возвышенное до символа нации, но вполне реальное лицо. Давно не игран спектакль, но песню Пиросмани поют в народе, возвращения Пиросмани ожидают люди.

Пиросмани стал благодатным не только для зрителя. Он насытил и самого актера, дал пищу его творческому воображению и художественному «аппарату», позволил выйти на простор основной темы, «влезть в шкуру» лица, близкого по духу и мысли, словом, сыграть «положительно прекрасного человека». Жаль, конечно, что не современника, но по тенденции близкого каждому сегодняшнему дню в социалистически преобразованной действительности.

Что касается современного героя, то Пиросмани был в это время «дополнен», правда, не в театре, а на экране, образом человека высоко благородного и нравственно активного. Это почталъон Георгий из фильма «День последний, день первый».

Вокруг этого образа разгорелись страсти, возникли дискуссии. Георгия горячо приняли и зритель и критика, но выдвижение Закариадзе на Ленинскую премию за исполнение этой роли встретило ре-

питательное возражение со стороны газеты «Комсомольская правда». В дни премьеры фильма писали: «Старый почтальон Георгий в исполнении артиста С. Закариадзе несомненно войдет в плеяду экранных образов героев нашего времени. При встрече с ним рождается глубокое уважение и любовь к трудовому человеку, законная гордость за него, за его жизнь, отданную другим»¹.

Критик Н. Кладо, выступивший в следующем году в «Комсомольской правде», не отрицал мастерства исполнителя главной роли фильма: «Слов нет, С. Закариадзе хороший актер. Он интересно играет старого почтальона в этом фильме, поставленном С. Долидзе. В лучших сценах, где актер раскрывает образ простого и душевного, благородного труженика, носителя высокой морали, фильм убеждает. Что же в таком случае вызвало возражения критика? «Но, к сожалению, — продолжал Н. Кладо, — по воле авторов фильма старый почтальон является лишь глашатаем прописных истин. А высокие слова по поводу мелкого случая часто выглядят обывательскими поучениями, не мудростью, а пошлостью... Многое в фильме выглядит сентиментальным и старомодным. Естественно, что это накладывает свой отпечаток и на исполнение С. Закариадзе роли старого почтальона»².

Критик поставил весьма важный вопрос, сущность которого сформулирована в самом заголовке статьи: «Актер или образ?» Действительно, можно ли отделить, а в данном случае еще и выделить актера из образа? Допустимо ли награждать актера, если при всем его мастерстве образ не стал совершенным? Критик считал: «Искусство актера неотделимо от художественного строя всего произведения. Если весь фильм слабый, то, на мой взгляд, и актеру очень трудно создать значительный, яркий образ. Безусловно, лучшее в фильме — это роль, исполненная С. Закариадзе, но, к сожалению, и этот характер неровный, несовершенный. И поэтому, думается, выдвижение его на соискание Ленинской премии необоснованно. Я уверен, что не может быть совершенным образ в произведении несовершенном, сентиментальном, в отдельных сценах пошлому — ведь актер, играя во всех этих сценах, лишь смягчает своим мастерством грубость и примитивность сценария»³.

Фильм действительно был достаточно уязвим. Это отмечали и другие критики, считая главными его недостатками обилие тем и сентиментальность. О пошлости же можно было говорить не в общераспространенном толковании, а лишь в смысле, определенном К. С. Станиславским, как о замахивании на большую идею доморощенными

¹ И. К о к о р е в а, День последний, день первый. — «Советский экран», 1960, № 14, стр. 4.

² Н. К л а д о, Актер или образ? — «Комсомольская правда», 1961, 17 января.

³ Т а м ж е.

средствами. Но неспроста ведь и сам П. Кладо не раз отдает должное Закариадзе. А критик И. Кокорева считает, что правдивость Закариадзе, его чуточку ироническая усмешка снимают, елико возможно, сантимент и оставляют в фильме одну и очень значительную тему. Благодаря игре Закариадзе составляется центральный художественный образ картины: «Жизнь идет и развивается, ход ее неизменен, поступь уверенна, а существо — доброе, светлое, благосклонное к человеку, будь он стар или молод, заметен или скромнен».

Как бы то ни было, спустя целое десятилетие почталъон Георгий воспринимается как живой, как человек, вобравший в себя многие приметы нашей жизни, многие черты социалистической личности и щедро одаривший нас своей душевной энергией как частью той правдивой эстафеты, что передается искусством от поколения к поколению. Его и полюбил зритель потому, что увидел в нем частицу себя, и благодарным остался ему зритель, потому что унес с собой частицу его. Восстанавливая путь Георгия за день, прожитый вместе с ним, непременно ощутишь типичность не только его, но и своей жизни.

Мы встаем вместе с ним ранним утром, не как заведенные надолго автоматы или гонимые из-под палки служаки, а с предвкушением нового дня, хотя и похожего на многие прежние, однако не монотонного, сулящего встречи, пусть со старыми знакомыми, пусть с привычными обязанностями, но ведь нового, и тем интересного дня, в котором все будет немного не так, а чуточку или вовсе неожиданно.

Мы выходим вместе с ним в солнечный день. И пусть идем не так, как он, уже далеко не молодой, согбенный, сутулый, раскачивающейся в стороны походкой, в просторной, выдавшей виды вылинявшей блузе, в вымытой дождями форменной фуражке, в стоптанных парусиновых туфлях, с очками в металлической оправе на большом носу, с папирсой, зажатой между пальцами, с другой — за ухом, — пусть идем не так, но душевно точно, как он, входим в деловую, будничную жизнь своего города, своего района. И тайне уже немножко и похорошему начинаем завидовать ему, что в таком потоке жизни, в такой гуще людей он сам не теряется и не теряет из виду ни одного человека, находя в своей щедрой душе отклик на всё, на все запахи и звуки жизни, — одному отдает улыбку, другому блеск своих непогасших, задорных и умных глаз, третьему шутку, тому — привет, этому — почтение. «Как зовут тебя, девочка? Ламара? Хорошо, очень хорошо».

И во всем его поведении, что крайне важно, нет и тени приспособленчества, осознанного стремления угодить кому-нибудь, быть особой «приятной во всех отношениях», обратить на себя внимание — нет нравственной корысти. Это его натура, душевная потребность активно участвовать в жизни людей, общественная жилка человека, не ожидающего «общественной нагрузки», для того чтобы проявиться вовне.

Пусть в иных новеллах фильма, связанных участием Георгия, есть нарочитость и сапнтимент, скажем, в сценах с вором, которого обнаруживает в чужой квартире, а затем «милует и перековывает» старик почтальон, или в эпизоде с роженицей, когда Георгию приходится принимать новорожденного, но ведь это лишь издержки излишнего старания авторов фильма возвеличить и усилить героя. Излишнего потому, что эти усилия — плод недоверия к мощи актера — не помогают, а мешают исполнителю, заставляют его преодолевать фальшь ситуаций. И он преодолевает! Завоевав доверие и любовь зрителя с первых кадров, вызвав в нем сопереживание, достаточно для желанья стать таким же по духу, как и герой, так же нравственно легко идти по трудной жизни, актер уводит нас прочь от всех этих усилий и издержек. Нам уже нет до них дела; следя влюбленными глазами за главным человеком фильма, мы просто не видим ничего наносного, как не замечаем в мощном потоке реки ни ила, поднимающегося со дна, ни сора, попавшего на ее поверхность.

Есть в фильме две лестницы. В сопоставлении их рождается кинематографический обертон, и каждая из них по отношению к теме и героям фильма служит некоему философскому основанию. Одна из этих лестниц — дворовая, винтовая, с истершимися от времени перилами, ведет к жилищу Георгия, другая — многомаршевая, широкая лестница добротного современного дома, куда он носит почту.

Когда в одной из финальных сцен Георгий в подпитии, более чем обычно просветленный, как бы отпустивший себя от обычных забот, от непроизвольного участия в окружающей жизни, оставшийся наедине с собой, но не отделенный от всего мира, идет по улице, а затем поднимается по винтовой лестнице под песню. марш за маршем, круг за кругом, — возникает образ жизни, мудрой и радостной, прекрасной не только юностью, но и старостью своей, движущейся по сложной спирали, но все выше и выше, раскрытой навстречу хорошим людям, с той доброй отдачей, с какой встречаются Георгий, вошедший в дом, его жена и внучка.

А до этого была другая лестница. Только что побывав у художника, рисовавшего его ученицу Ламару, с достоинством оценив портрет, скромно ответил: «Я не критик...» — и попрощавшись, он вошел в квартиру, где живет юноша Важа, полюбившийся Ламаре. Вошел, как и всегда, скромно и вежливо, улыбаясь приветливо, но более обычного, со значением, предвкушая радость, что вот он, старый Георгий, сейчас представит свою ученицу Ламару почтенной матери Важа и поможет соединить сердца влюбленных. Но эта женщина, которая всегда внушала ему уважение, такая основательная и спокойная, вдруг превратилась в разъяренную обывательницу и с криком: «Она же почтальонша!!!» — презрительно отмахнулась от старика и девушки. И наш добрый, изысканно вежливый и бесконечно так-

тичный Георгий наливается до краев негодованием. Позабыв про «этикет», он долго, пристально и гневно смотрит на эту женщину, инстинктивно поддергивая свою блузу, будто отряхивая с нее грязь, хлынувшую из обывательских уст, и, медленно повернувшись, впервые за свою долгую жизнь не сказав «до свидания», уводит Ламару из опостылевшего дома.

И как только захлопнулась дверь, в нем тут же срабатывает какой-то душевный переключатель, и с удвоенной нежностью, потечески сдержанно, без сюсюканья, он не то чтобы утешает Ламару, а возбуждает в ней чувство самоуважения, человеческого достоинства как противоядие против душевной травмы, только что нанесенной злой и безнравственной бабой. Он говорит о том, что человек всегда человек, если он человек. Но Ламаре не до нравочений, она полна обиды и горечи, и все это прорывается наружу потоком гневных слов, от которых он столбенеет, но, опамятавшись, впервые в жизни кричит, распрямляя давно негнущуюся спину. Его крик бьет, что называется, наотмашь, как бьют по лицу утопающего, чтобы он не мешал спасти себя. Когда же Ламара в беспамятстве швыряет в глубокий пролет лестницы всю кипу газет и журналов и листы кружат в бесконечном колодце, вонзаются нестерпимой мукой во взор и сердце Георгия, он не только снова сгибается в спине, но старится на наших глазах, дряхло волочится вниз по лестнице и опускается на последние ступени будто сраженный наповал, но не Ламарой — что Ламара! — а безнравственностью, злом, еще живущими на земле.

Но есть на свете дети. Они беззлобны, светлы, отзывчивы. Увидав старика, они мигом собрали ему все газеты и журналы, наполнили его сумку, помогли подняться и проводили до дверей. Они возвратили ему вместе с газетами душевное равновесие, чувство добра, уважения к жизни и людям. И когда опомнившаяся Ламара, разыскав его и подойдя сзади, сняла с его плеч тяжелую сумку, он не обернувшись, не выказав ни удивления, ни радости, а пошел за ней, уже обогнавшей его, по этажам дома, другого дома, по другой лестнице, которая, в сущности говоря, только крохотный отрезок той большой, бесконечной, далеко не легкой, но человеку необходимой лестницы, которая называется жизнью.

Скажут — есть во всем этом что-то чувствительное. Да, есть. Но чувствительное у бездарности — пошлость, а у Диккенса — искусство. Закариадзе возвел чувство своего Георгия в высокий ранг сердечности, душевности. Старый почтальон Георгий, завоевав доверие людей, возбудив в них жажду подражания, сделал большое дело — он убедил зрителей, что добро возникает лишь от добра и что добро не абстрактная, а жизненная и социальная категория.

ГЛАВА XIII

Когорта благородных советских стариков. — Колхозник Минаго. — Человек и война. Смелый вызов обычаям рода. — Сапожник Шахро — мудрость и радость бытия. — Старый моряк из фильма «Морская тропа» — эстафета поколений. — Рост личности в забитом батраке Иванзе из фильма «Палиастомы». — От реалистической драмы к гротеску и клоунаде — сказочный гангстер Бах-Бах.

Почтальон Георгий открывает галерею современных героев, созданных Закариадзе на подступах к «главной роли» — к Отцу солдата, Георгию Махарашвили. Все это старики. Переход к подобным ролям, на мой взгляд, совершен Закариадзе несколько преждевременно. В свои пятьдесят лет он полон сил, здоровья и молодости. Ему в самую пору играть Отелло. Но тот вклад, что вносят его старики в искусство театра и кинематографа, вполне оправдывает преждевременный переход и смягчает наши сожаления по поводу им «недоигранного».

Избирает же он снова дорогу не самую легкую. Трудностей на этом пути много. Играть людей старше своего возраста, значит, искать ритмы вне себя. Приходится изображать тех, кто уже давно сформировался и как бы лишен внутреннего развития и лишь своим отношением к жизни и людям выражает идею бытия. Не менее сложно и то, что все эти «положительные старики» в общем схожи друг с другом, во всяком случае, несут с собой общую тему — чистоту и благородство старшего поколения советских людей.

Правда, утверждение этой темы приобретает особо острый и важный смысл в дни, когда литература и искусство захвачены проблематикой нового, молодого поколения, пришедшего в жизнь на крутом переломе советской истории. В то время появлялись произведения, в которых авторы, поверхностно и поспешно принимая видимость за сущность, рисовали «борьбу поколений», даже «вражду детей и отцов», чем преувеличивали и искажали естественные трудности смены поколений. В таких произведениях, а их было немало, героем становился юноша, который нервически и цинично воспринимал все бывшее до него, требовал ответа у старших за «крах иллюзий» и посему не желал брать на себя ответственность за будущее всего общества.

Время показало всю несостоятельность подобных идейно-художественных концепций. В период их распространения в литературе и искусстве особенно ценным становилось художественное воссоздание людей старшего поколения, которые сегодня, сейчас, в практике жизни, в буднях продолжают революционные традиции отцов и дедов. И эту задачу в искусстве решают такие актеры, как Серго Закариадзе. Рядом с почтальоном Георгием становится колхозник Минаго из спектакля «Человек рождается однажды», сапожник Шахро («Под

тенью Метехи»), ушедший на пенсию Старик, герой фильма «Морская тропа». Всех их объединяет благородство личности, высокая порядочность, чистота намерений и искренность осуществлений, самодисциплина и способность личным примером, не исключаям самопожертвования, влиять на молодежь, воспитывать ее в духе исторической преемственности.

Склонность Закариадзе к психологическому «слежению», к подробностям анализа душевного состояния героя, проявленная в ряде предшествующих работ, особенно явственно сказалась в роли Минаго. Видимо, поэтому некоторые критики считали, что Минаго ведет спектакль «Человек рождается однажды» от пафоса жизнеутверждения к пафосу страдания, поскольку непрерывные горестные переживания старого колхозника, потерявшего на войне троих сыновей, стократно усиливаются в ярком изображении артиста. Нет слов, интенсивность чувств Минаго — Закариадзе непрерывно передавалась в зрительный зал, вызывая живейший отклик; сопереживание, участие в судьбе героя было невероятно сильным.

Можно по-разному расценивать пьесу Отиа Иоселиани и постановку Дм. Алексидзе. Одно несомненно — автор дал, а режиссер использовал психологически точное и социально определенное отображение тягостных последствий войны и мужественного им противостояния советских людей, основанное на высокой коммунистической нравственности.

В сочетании с выразительным текстом роли Минаго и острой мизансценировкой эти черты пьесы дали интересный материал для чуткого художника.

Драматический актер в чем-то схож с композитором, который передает в музыке, зачастую необъяснимой словами, «непрограммой», свои переживания, связанные с жизнью. «Музыка» актера, врываясь в ткань роли, смешиваясь с ее словами и чувствами, со всей жизнью изображенного человека, создает некий обертон, тем больший, чем талантливее исполнитель. Именно этот обертон и впечатляет зрителя, который без него мог бы остаться равнодушным даже к хорошей роли, будь она исполнена посредственностью, актером без «музыки» в душе.

Закариадзе вложил в Минаго не только свое мастерство, но и переживания, связанные с войной и ее последствиями, свою «музыку». Казалось, что он собрал в Минаго все горе, накопленное отцами не вернувшихся с войны сыновей. Он жаловался на судьбу, взывал к богу и людям, но даже в самые тяжелые минуты, когда тоска по невозвратному, горечь необратимости вот-вот разорвет сердце, в его голосе не было мольбы о снисхождении, не было старческой слезливости. Во всем слышался протест, отвержение несправедливости, преодоление ее гневом и ненавистью. И в нарастании этого протеста сцена за

сценой кристаллизовалось народное возмущение несправедливыми войнами, навязанными жестокими чужеземцами.

«Что мне делать?» — бросал он, шагая по комнате, как по пустыне, где нет ни конца, ни края, изредка останавливаясь у стены перед портретами сыновей. «Человек я или трава... трава, которую одним ударом мотыги можно вырвать?» Нет, не самосожаление слышалось в этом вопросе, а невыносимая мысль о том, что не будет продолжен род, не осуществится его, человека, главная миссия на земле.

«Куда вы ушли, безбожники, что теперь мне делать? Разве не был я человеком? А если был, род мой был бы, дети и будущее были бы. Где же вы, куда ушли, безбожники, ушли на гибель? А я? Трех вырастил... Трех! Знаете ли вы, что такое дети? Это не дерево персиковое — бросил косточку и само вырастает... Знаете, что такое дети?..»

На таком эмоциональном накале начиналась и продолжалась роль Минаго. И не было выхода, не разрешались диссонансы, не переходили в созвучия, в гармонию. Каких усилий стоило актеру не сорваться в мелодраму, не дать чувствам взять верх над мыслью. Есть лишь два выхода непрерывному драматизму — либо вниз, в чувствительность, в сантимент, либо вверх, в патетику, в трагическое, но теперь уже — без излишеств, без риторики и внешнего пафоса. На этот путь, в патетику душевных движений, усилием воли скрытых под обыкновенностью человеческого поведения, и вывел Закариадзе своего Минаго. Иначе как можно было провести хотя бы сцену с почтальоном и сделать ее маленьким шедевром, достойным обособленного представления?

Ранним утром, собираясь на виноградник, Минаго выглядывает в окно, не будет ли дождя. Он весь в себе, но пытается сосредоточиться на мысли о дожде, хотя ему совершенно безразлично, какая будет погода. Но вот его взор уловил нечто такое, что еще должна дорисовать голова, занятая другим, но что-то очень важное. Миг, и он загорается: это ведь Серапион, местный почтальон, нужный до разрезу человек, который должен, обязательно должен, принести ему треугольничек с фронта от младшего, теперь уже единственного сына Сисо. Он кричит, зовет Серапиона, а тот, не подходя, отговаривается расспросами о здоровье Минаго, его жены Марты, обещает зайти позже, ссылается на то, что много писем, их нужно разнести. А Минаго зовет, просит обождать, требует, злится, наконец выбегает полуодетый, хочет задержать Серапиона, когда же тот скрывается за поворотом, возвращает его и властным жестом, указывая на сумку, не прозвонит, а выдыхает: «Дай! Серапион, дай...»

Он уже все понял... Третьего сына тоже нет... Мы уже знаем, на что способен Закариадзе в таких драматических ситуациях, сколько нюансов может обнаружиться в его игре, когда требуется раскрыть

психологию трагического момента. И потому я даю только последующий диалог, без комментариев, предоставляя читателю, издавшему Закариадзе в схожих коллизиях, вообразить его поведение в сцене с почтальоном.

С е р а п и о н. Что дать? Объясни, что ты просишь?

М и н а г о. Прошу, отдай мне мое несчастье... Знаю, есть оно, и отдай!

С е р а п и о н. Того, чего нет у меня, как тебе отдать! Минаго, пойми, человек же ты! Слышишь, что я говорю? Ничего у меня нет, что отдать?!

М и н а г о. Говорю же тебе! С ума сойду сейчас, Серапион... За кого ты меня принимаешь... Дай мне мое и кончай! Ты — почтальон и все!.. Почему ты, почтальон, знаешь?»

Серапион буквально вырывается, но не из рук Минаго, тот ведь почти не шевелится, но внутреннее его напряжение таково, сила воздействия столь непреодолима, что почтальон, будто в тисках, из которых нет сил вырваться. «Отпусти», — молит Серапион. «Не могу отпустить», — глухо, но почти торжественно, как клятву, произносит Минаго.

С е р а п и о н. Минаго, ты с ума сошел, дорогой, принесу, в свое время, я сам принесу. Добра хочу для тебя, для твоей семьи, как и для без вести пропавшего моего единственного сына... Оставь меня в покое!»

Долго смотрит Минаго на Серапиона, будто видит его совсем не в том свете, чем прежде. И почти физически ощущаешь, как начинает он перекладывать тяжелый груз горя с хилых плеч старого почтальона на свои могучие плечи. Снять не снимет, но хоть облегчит, чем может — потеплевшим взглядом, смягчающейся интонацией, невзначай коснувшейся рукой. Уже совсем по-иному просит Минаго: «Дай, Серапион... дай... что должно случиться, пусть случится...» Но суровый характер властного старика берет свое, голос его крепнет, будто сбросил нахлынувшую тяжесть: «Все знаю, и напрасно заговариваешь мне зубы...» Уже не глядя на Серапиона, опешившего от резкой перемены тона: «Доставай, доставай, да, знаю, там оно, у тебя, и достань...» Минаго уже ничего не видит, кроме синей телеграммы, которую ему в сердцах, вырвав из сумки, чуть ли не швырнул почтальон. Не слышит он горьких слов Серапиона: «На, одно твое, другое мое!.. До сих пор не смог принести домой... Но бог ведь знает, что...»

Сцена с почтальоном потрясала не только предельным выражением будто спрессованных человеческих чувств в их потоке и разнообразии, но и вторым планом — воплем против войны, беспощадно вырывавшей из жизни лучших сынов народа. Были в спектакле еще сцены-шедевры. Если в эпизоде с почтальоном Закариадзе раскрывался в мастерском диалоге, то в картине, где Марта ведет длитель-

ную беседу с Татией, Минаго на протяжении долгого времени не произносит почти ни одного слова. Но надо видеть, как он «дирижирует» своей женой, как молча несет и выражает подтекст, в котором заключен большой нравственный и социальный смысл.

Татия — невеста их младшего сына. Когда Сисо ушел на фронт, старики забрали девушку к себе, в деревню, посчитав ее всамделишной невесткой. Шло время, Минаго уже знал, что Сисо нет в живых, но скрывал это от жены и Татии. Когда же возвратившийся с фронта друг Сисо, не зная о том, что Татия невеста погибшего, рассказал ей о его гибели, она упала без сознания и надолго слегла в постель. Спас ее врач Гиги. И Минаго, вопреки всем понятиям и обычаям, решил поженить Татию и Гиги, заметив возникающую между ними симпатию.

Сквозь боль отцовского сиротства, вопреки ему и в преодоление его, проступает в Минаго самосознание нового человека, нравственность которого, выработанная веками, обогащается социалистическими навыками. Это глубоко философский момент: органическое восприятие простым человеком естественного закона бытия — железной необходимости продолжать жизнь. Кульминацией этой темы станет картина свадьбы и танец Минаго, к которым мы еще придем, но не прежде, чем будет описана сцена «внутреннего диалога» Минаго, его выразительного молчания во время разговора Марты с Татией.

Ключом к этой сцене служит предшествующий диалог Минаго и Марты. Речь идет о том, что колхозник Никифор, потерявший сына на войне, а вскоре и жену, возненавидел свою невестку за то, что та, оставшись вдовой, вновь полюбила и вышла замуж. Марта стыдит эту женщину, а Минаго ее защищает: «Как ей ждать, она тоже человек, женщина, честь сохранила, столько времени ждала. Слыхала о ней что-либо плохое?» Когда же Марта ссылается на то, что Никифору «сердце не разрешает» смириться с поступком невестки, Минаго произносит знаменательную фразу: «Сердце не разрешает... а разум? Разум должен знать, что лучше и что нет. Надо победить сердце... если не победишь...»

Это не декларация, а боль души, свидетельством тому непрекращающаяся внутренняя борьба.

Глубока и объемна интонация, с которой Минаго выражает эту мысль, будто сердясь на жену, а на самом деле на себя за то, что вынужден подавлять разумом сердце, но в то же время и раздумывая, верно ли поступает, так ли должен вести себя осиротевший отец, не предает ли он память погибшего сына...

Но вот Минаго переубедил все-таки свою Марту. Мать уже давно знает о гибели Сисо, но скрывает от Татии, не догадываясь, что той все известно. Минаго внушил Марте поговорить с Татией о Гиги.

Начинается седьмая картина. Перед очагом Марта прядет шерсть. Татия собирается убирать комнату. Марта хочет что-то сказать ей, но не решается. Входит Минаго. В руках у него листовой табак и нож. Он проходит через комнату, не отрывая взгляда от Марты, та растерянно спрашивает: «Нет больше нарезанного табака?» Минаго сердито буркнул: «Нет» — и позвал Татию: «Садись вот тут, возле мамы... отдохни...» Собрался было уходить, но Марта взмолилась: «Минаго, принеси стульчик и садись тут, со своим табаком...» Но он, подняв тяжелый взгляд на жену и многозначительно поглядев, молча выходит, чтобы через минуту снова войти и, усевшись спиной к Марте и Татии, приготовиться резать табак. Он искоса следит за Мартой, та, чувствуя его взгляд, собирается с силами и напряженно вздыхает: «Татия, родная...»

Как будто гром грянул над головой Минаго, он вздрогнул всем телом и рука машинально начала резать табак. На протяжении всего долгого и мучительного разговора Марты с Татией, когда старуха, начав издали, постепенно внушает девушке, что человек должен иметь семью, а женщина — рожать и воспитывать детей, Минаго режет табак. Если бы можно было затратить десяток страниц, чтобы описать, как он режет табак, то читатель убедился бы воочию, что артист сотню раз меняет ритмы в зависимости от течения беседы; не только передает тем самым внутреннюю жизнь своего героя в данный момент, но и направляет течение беседы, внушает Марте ее поведение, то предупреждая ее от неверного пути, то одобряя, когда все идет хорошо. Будто и не табак он режет, а формует мысль, формует жизнь, отсекая лишнее или подгребая недостающее; его нож то отстает, то торопится, он страдает, сердится, просит, приголубливает, отталкивает — живет!

Марта запнулась, Минаго или остановился, или же с большим рвением режет табак, передавая ей живой ритм, вливая новые силы в иссякшую беседу. Татия обратилась к нему за поддержкой, он засуетился, подбирая листья под нож, будто сосредоточившись на работе, не заметил ее движения. Так идет его «внутренний диалог» непрерывного мысленного общения с партнерами. И только в конце сцены, когда Татия вскрикивает: «Я не слыхала... несчастная... зачем я родилась» — и протянула руки к Минаго, а с ней вместе рванулась к нему и Марта, он встал, приласкал Татию, прильнувшую к нему, приласкал сурово, не то притягивая, не то отталкивая от себя. Однако, видя, что Татия запнулась и умолкла, не оценив его суровость, не поняв, что она лишь замоч на горе, на страдании, он не выдерживает и, пряча глаза, глухо ровняет: «Доченька, дорогая моя, умереть мне за тебя — за твои плачущие глаза...»

И вот свадьба... Где-то за домом идет пир. В комнате Марта, она не выходит к гостям, только жадно выпрашивает о Татии у зо-

ловки своей Юдифи, которая вбегает за посудой, за продуктами. Минаго там, с гостями, слышно, как он кричит: «Э-э, что смотришь! Вот так, дорогой, вот так, душу за тебя отдам... А теперь что делать! Пей, дружок, пей, когда говорю!» И позже: «Послушай, Симоника, почему ты встаешь?! Андро, Андро, не слышишь?»

Из слов Юдифи мы уже знаем, какой ценой приходится удерживать гостей. Многие не пришли, а те, которые явились, ощущая драматизм положения, стремятся поскорей оставить этот необычный, странный пир. «За таким столом и гостя жалко», — справедливо говорит Юдифь. И вдруг, в какой-то счастливо найденный момент раздвигаются стены дома, обнажая поляну, где идет свадьба. На дальнем плане в красочном мареве мелькают фигуры гостей, а ближе к нам, под громадным деревом движется в танце маленькая фигура. Это танцует Минаго. Но танцует он не так, как пляшет в радости веселящийся на свадьбе дочери грузин, нет, это танец вынужденный, лихость его показная, ею нужно обмануть гостей, которым уже невоготу, удержать их на пиру, но обманывает он не их, а самого себя. Старик и горе — тема танца, столь же экспрессивного и выразительного, как и молчание Минаго в предыдущей картине. Сарказмы жизни выражены в этом танце и трагикомическим контрастом между традиционной лезгинкой, которую ведет старик, и аккомпанементом — полечкой, популярной в Имеретии, исполнением ее на дребезжащей и подвывающей шарманке.

Танцует Минаго по всем правилам праздничного ритуала, скользя то вправо, то влево, будто увлекая воображаемую партнершу. Закариадзе танцует трагедию сирого старика, не смеющего по законам бытия ни угнетать своим горем окружающих, ни стоять на пути у молодости, у продолжающейся жизни. Даже дома, когда разойдутся гости, ему не придется раскрыться в горе. Оставшись один на один со своей старухой, он, мужчина, не посмеет выдать своих чувств, чтобы не растревлять ран окончательно осиротевшей матери. Только раз он взвзывает, когда Марта потребует, чтобы он завтра же отправил молодых в Тбилиси.

«М и н а г о. Как это отправь? Куда отправь? А я как без них буду? М а р т а. Да, Минаго, да... там им лучше будет!..»

М и н а г о. Как это лучше будет? Им лучше будет, а мне... мне что делать?.. Молчи, не говори (*поспешно*). Гиги, поди сюда (*как бы боясь раздумать*). Гиги! Иди, Гиги! Вот садись сюда...»

И отправив жену, по-мужски поделившись с Гиги: «...не берет меня это вино, не берет...» — настойчиво и убежденно, будто сам это придумал и выносил, но торопясь, чтобы не выдать себя, доказывает и приказывает: надо им уезжать.

«М и н а г о. Гиги, есть в тебе мужество?

Г и г и. В чем дело?

М и н а г о. Ты же мужчина! Об одном тебя попрошу, и не откажи. Ничего не спрашивай. Вот завтра же... Нет, нет, сейчас же, сию минуту же... мужчина же ты... Сию минуту, сейчас же...

Г и г и. Все, что смогу.

М и н а г о. Можешь и ничего не спрашивай... вот сейчас же встань. Подготовься... нет, я подготовлю... я же здесь. Вот сестра моя собирается к отъезду и вы должны уехать... с ней... уезжайте... проветритесь, мир посмотрите... Живите, смотрите... Обо мне не беспокойтесь, я, дорогой, ни в чем не нуждаюсь... Потом возвращайтесь, когда захотите, когда приятно будет. Но сейчас... (*прорвало*). У меня своего горя достаточно... Мужчина ты же...»

Да, Минаго все выдержал. Но здесь — он понял жену, — глядя на счастье молодых, уже не хватает выдержки. Он понял большее — и молодым будет невмоготу на глазах родителей Сисо раскрыться в новом счастье.

Да, Минаго выдержал. Выдержал и Закариадзе — при всей чувствительности роли, он нигде, ни разу не впал в мелодраматические излишества.

Немало пришлось ему играть ролей чувствительных, да и сам он принадлежит к актерам по-восточному отзывчивым к любому чувству. Но «неумужественный» реализм, его краски и стилистика чужды Закариадзе, и если они заложены в самой роли, он растворяет их в сильном драматическом потоке, где счастливо сливаются правдоподобие чувствований с истиной страстей. Минаго был доведен им до большого трагизма. Это было олицетворение страдания народа, понесшего неисчислимые жертвы от фашистского нашествия, как великой способности людей преодолеть страдания действенной поддержкой друг друга, как торжества социального начала над законами клана, как философского понимания бессмертия жизни и права человека на счастье.

Испытав своего современника на «сопротивление» трагическим обстоятельствам, Закариадзе испытывает его «на юмор». Он создает образ тбилисского сапожника дядюшки Шакро, всеобщего советчика и неперменного комментатора на любой случай жизни. Все, что происходит «Под тенью Метехи» (так и называется комедия О. Мампория), получает оценку старика Шакро, выработавшего за долгую и трудную жизнь свою непоколебимую точку зрения на людей и события. Он сидит в большом дворе, установив верстачок у своей квартиры, и чинит обувь. Но «холодным сапожником» его можно назвать только по роду занятий. Человек же он горячий и по заинтересованности всем, что происходит в округе, да что там в округе — во всем мире, и по интенсивности чувств — любви и ненависти. Он знает всех ближних и дальних соседей наперечет, изучил все нравы и мудро судит о каждом.

Закариадзе растит своего Шахро в атмосфере мудрого юмора, внешне смягчающего и любовь и ненависть, тем не менее не такого уж «беспартийного», как кажется на первый взгляд. Рабочему парню Лексо он скажет с активным и заинтересованным добродушием-поощрением: «Видно, много работаешь, — как стерлись подошвы. Железные подковы — точно растопленные леденцы». Но в оценке зазнавшегося начальника стройки Серапиона пробегают молнии сарказма:

Ш а к р о. Если бы меня спросили, я назначил бы его весовщиком в Александровском саду. Хотя он и там ухитрится обвесить клиента. Ты слышал о Сурамской крепости? Ты знаешь, почему так крепки ее стены? В стене замуровали живого мальчишка. Не плохо было бы... одного человека замуровать в стене той школы, которую столько времени строят и никак не могут построить! Как ты думаешь?

Г и в и. Это легенда, дядя Шахро.

Ш а к р о. Потому так крепки ее стены.

Г и в и. А кого вы имеете в виду?

Ш а к р о. Разве мало таких? К тому же его деньги тоже можно использовать на строительстве. Это такой человек, что если дать ему на хранение молоко для грудного ребенка — не постесняется, выпьет. А жена?! Вот дочь — кроткая овечка. А как играет!»

Конечно, дядя Шахро становится покровителем любви славного парня Гиви и дочери Серапиона. Здесь интересны не сюжетные функции персонажа, хотя они играют не последнюю роль в создании образа, а «музыка», сочиненная актером к роли. Основы образа дяди Шахро, если говорить о социальных и нравственных позициях, те же, что и у почтальона Георгия, и у колхозника Минаго. Их роднит благородство личности, душевное бескорыстие, чувство личной ответственности за все окружающее, за дела, за людей, за продолжение рода человеческого, наконец, сознание свободы советского человека осуществлять свою миссию на земле.

Чтобы по-разному сыграть этих стариков, недостаточно сюжетных различий. Окраску, ритм, манеру поведения дают не только поступки, хотя в них сказывается характер, но и жанр и стиль произведения. Ощущение жанра и чувство стиля, органически присущие и работой развитые, помогают Закариадзе разграничить и оттенить персонажи, схожие по социальным, нравственным и возрастным особенностям. Мастер трагедийного, испытавший себя в античном Эдипе и легендарном Прорицателе, он «оркеструет» Минаго в высоком миноре, в патетическом ладе, доводя современный образ до высот народной трагедии. Ревнитель реалистической драмы, он находит гармонические созвучия для обрисовки душевных движений почтальона Георгия, не теряющие моторности даже в конфликтных ситуациях. Для Шахро надобно иное, нечто лирико-юмористическое, в котором не-

посредственно сближаются и сливаются драма и комедия, мудрость нелегко прожитой жизни с игрой ума душевно нестарееющего человека, открытого всем ветрам бытия.

Георгий весь в движении, хотя видно, что физические силы его на исходе, и лишь профессиональный навык, участие к людям и чувство ответственности держат его в привычном ритме. Шахро полон сил, и хотя профессией своей он прикован к месту, внутреннее движение жизни и мысли у него непрерывно и необычайно насыщено. В контрасте с таким внутренним движением чуть замедленное, лениво-лукавое поведение и создает комедийный (не комический!) эффект, подкрепленный, конечно, интонацией произнесения наполненного юмором текста. Так и кажется, что корни Шахро глубоко ушли в землю, а крона шелестит на ветру, движется и ведет бесконечный рассказ о том, что видит сверху и далеко вокруг. У Шахро лукаво мудрый взгляд, от которого ничто не скроется, не пройдя регистрации, оценки, обработки и выдачи в жизнь. Он нетороплив, но моторен и оперативен. Он любит рассуждать «по поводу», но, в отличие от «человека воздуха», опирается на конкретность дел, будь то политика или быт, в которых он ощущает себя, не в пример староодеским комментаторам жизни, равноправным участником явлений и событий.

Интересно и привлекательно в Шахро то, что за комедийной формой гайтис не только лирическое начало, но и подлинный драматизм. Это явственно звучит в ночной сцене с Гиви, юношей симпатичным ему не только по трудолюбию, но и потому, что напоминает погибшего на фронте единственного сына.

Ночь. Дождь. Шахро возвращается из гостей немного навеселе. Он требует у Гиви подать ему немедленно диктора радио, который обещал на сегодня хорошую погоду. Со смаком рассказывает, как гостил у своего зятя Перуза на Нахаловке, у того самого Перуза, что подковыкает паровозы. Сколько доброй иронии, юмора в его рассказе! Так и кажется, что он не только замечательный рассказчик, но и не менее даровитый слушатель собственных рассказов. Нетрудно вообразить, что он, как вдумчивый музыкант, играя, прислушивается к звучанию мелодии.

По взгляд его падает на дерево во дворе. Не то чтобы Шахро посерьезнел, но горькая усмешка, скользнув по лицу, затаилась в уголке глаз.

«Шахро. Я посадил это дерево. Оно ровесник моего Коки. Как увижу, сердце сжимается. Тут его имя вырезано. За это я его побил, несчастный. Кроме этого, у меня ничего не осталось. У тебя есть отец? А мать? Так знай, что мать жалко. Я все же кое-как развлекаюсь, а мать? Жаль ее. Пойдем к нам. Дядя Шахро все знает. Как ударю молотком по каблуку, так сердце начинает у меня шуметь...»

Так вот оно что... Вот он какой, этот дядя Шакро... У него, по слову Горького, зубная боль в душе, и ничем ее не заглушить, но мудрый юмор его, хоть и выкупан в горьком море житейском, не только прикрывает душевную боль, но и связывает душу с окружающим миром, воздействуя на него, двигая его по лучшим дорогам. Ведь у Шакро все личное связано с общим.

«Ш а к р о. Да, что говорят об атоме? Что пишут?

Г и в и. Проводят испытания.

Ш а к р о. ...все отравили! Морковку не можем купить для ребенка. Даже плов потерял прежний вкус и аромат. Куда лучше было бы изобрести отраву для мух, чтобы не беспокоили нас, или же средство от насморка... двадцатидвухлетнего молодца потерял на войне. А сноха не вынесла горя и скончалась. Моя жена каждый день плачет над одеждой сына. Сердце болит, ведь я тоже отец...»

Закариадзе всегда интересуется происхождение изображаемого человека, как говорится, откуда что пошло. Пока им не исследовано, что было с человеком-ролью до того, как он появился перед зрителем, пока не нафантазировано, что будет с ним, когда он уйдет за кулисы, Закариадзе не может выпустить его на сцену.

В такой роли, как Шакро, мастеру, обладающему чувством юмора и игрой ума, можно просто купаться. В старину говорили о таких ролях: положи на суфлерскую будку, сама заиграет. Но при стремлении и способности укрупнять образ, придавать ему обобщающий смысл и обязательно социальный, гражданственный, причем исследованный и воплощенный методом психологического анализа, Закариадзе не хочет, да и не может воспользоваться «самоигральностью» роли.

Вот и в Шакро он пробивается сквозь конкретное поведение персонажа к истокам поведения, к тому, что сформировало данный характер. В подобных случаях, когда имеешь дело со стариком, с давно сформировавшимся человеком, это имеет особое значение.

Существенный смысл он ищет и передает зрителю в воспоминаниях о прошедших годах жизни. Начинается это с привычных рассуждений, окрашенных лукавым юмором.

«Ш а к р о. У моего зятя в телевизоре видел, говорят, курение рак вызывает?»

Г и в и. Правильно, дядя Шакро.

Ш а к р о. Тогда почему я еще жив?

Г и в и. У вас крепкий организм».

По лицу Шакро пробегают тени, он вдруг уносится отсюда куда-то далеко-далеко, и кажется, что, как в двойной экспозиции, на привычный для нас облик старика наплывает иной Шакро, с распрямленными плечами, поднятой к солнцу головой, помолодевшим взором, окрепшими янтонациями.

«Ш а к р о. Эх, в молодости я кулаком бугая мог оглушить. А как шил! На всех свадьбах тамадой назначали. Я много раз кутил с Этимом-Гурджи. Когда он пел баяти, у меня печенка горела. А какие он стихи писал! Ты ведь читал?»

Перед нами на мгновение «появляется» сам Этим-Гурджи:

Здравствуй, город мой родной!
Пропавший сын, вернулся я к тебе...

И снова — Шакро, но теперь необычно горделивый, едва ли не бахвалящийся: «А какой ему памятник поставили! Подумать только — я с ним был знаком!..»

Опять «наплыв», но иного толка, тут уж Шакро не «перевроплотился» в другого, а будто увидел «наплывающую» фигуру другого знатного знакомого. Однако почему-то Шакро инстинктивно оглянулся, заговорил шепотом: «О Камо ты слышал? Осужденного на смерть я прятал его у себя на квартире...»

Почему шепотом? Для чего оглядка? Он, видимо, позабыл под наплывом чувств и воспоминаний, что дело происходит сейчас, а не тогда, в дни полицейского произвола. И вдруг рассмеялся, как бы сказав себе: что за чепуха, почему я говорю шепотом теперь, когда имя Камо — одно из славных знамен революционного прошлого. А рассмеявшись, повторил громче, со скромным самоуважением: «Я прятал его у себя на квартире...»

«Однако для чего же я все это рассказываю?» — как бы вопрошает себя Шакро в наступившей паузе, потом улыбается, находя ответ: «А этот (*имеется в виду Серапион*)... Если поведешь на базар, никто не спросит, сколько он стоит. Эх, жаль, те лежат в могиле, а он шампанское распивает!..»

Шакро, как и Георгий, как и Минаго, весь в настоящем, но корни этих стариков, их истоки — в славном прошлом. И уроки прошлого для пользы настоящего. Они передают молодежи, той, что на сцене, и той, что в зрительном зале, эстафету поколений.

Мудрость предшественников несет и Старик из фильма «Морская тропа». По замыслу фильм обещал быть превосходным, но во многом не удался и буквально был спасен талантом Закариадзе.

Задуманный как двухчастная новелла, по обстоятельствам не столько творческим, сколько организационным, он был растянут — сюжет не выдержал «полнометражности» и, если бы не фигура Старика, рассыпался бы на непостоянные части. Помешала и стилевая эклектика — смесь морской «романтики» с современным «интеллектуализмом» и сногшибательными модерн-ракурсами.

Конечно, мощная фигура Закариадзе убедительно вписывается в экран, и молчание его — а молчать приходится помногу и подол-

гу, — как всегда, выразительно. Но право же, не вяжется с реалистическим талантом актера изысканная статика мизансцен, как, например, скошенный горизонт с заходящим огненным солнцем, и перпендикулярно к горизонту, а к экрану по диагонали контражуром фигура Старика. И многое в таком роде. Однако же идея, тема и фабула фильма были близки Закариадзе, они шли в фарватере основного лейтмотива его творчества, и потому фигура Старика заняла там не последнее место.

Старик — капитан дальнего плавания. Он ладно скроен, хорошо шит, и хотя ему минуло шестьдесят, ни в чем не потерял морской выправки. На могучем торсе, будто влитом в двубортный вполне современный пиджак, уверенно держится горделивая голова с седым ежиком, серебристой холеной бородкой и цепкими, но ласковыми глазами человека, много повидавшего, уйму знающего и потому относящегося к людям не мелочно, а добро и снисходительно.

Сегодня его умный и чистый взгляд подернут влагой, а на лице — светлая печаль. Только что разошлись гости с прощального, «пенсионного» банкета. Он сидит у длинного опустевшего стола, сплошь уставленного уже пустыми бутылками, недоеденной пищей, привядшими цветами. Он сидит на почетном месте, у торца стола, одинокий, теперь уже навсегда одинокий, отстраненный от моря, корабля, матросов, штилей и штормов, от смертельной опасности и вдохновляющих ее преодолений... И чьи-то, явно чужие, руки постепенно убирают со стола.

Это один из лучших эпизодов фильма: крепкий, полный сил, но поневоле уходящий в старость заслуженный человек мысленно переживает все, что только что здесь происходило. Из-за кадра на разные голоса звучат тосты, в них прославляется его жизненный подвиг, слышатся добрые пожелания. А он будто перелистывает страницы своей жизни, перечитывает похвальные грамоты, перематывает магнитофонную запись торжества и улыбается то радостно, то грустно, покачивая своей красивой несостарившейся головой. Если бы нужно было дать зафиксированное в движении олицетворение драматизма нестареющей старости, уволенной на покой при избытке сил, то вряд ли нашлось что-либо лучшее, чем незабываемый эпизод, который можно было бы назвать «Старик и печаль», сыгранный Закариадзе в «Морской тропе».

Но при всем великолепии этого эпизода он один не мог выразить постоянное стремление Закариадзе утверждать: «И вечный бой! Покой нам только снится»; убеждать, что человеческое деяние бессмертно и не погибает вместе с человеком, если им достойно прожита жизнь. Он не верит в переселение душ, но в переселение идеи, мысли, в бесконечное продление жизни, переходящей из поколения в поколение, верит безоговорочно, страстно, подвижнически. Не потому ли

Старик, при всей разорванности его линии в фильме, остается одним из немногих близких ему кинообразов? Но и работал он над этим образом с особым увлечением и повышенным «самопожертвованием»: подолгу плавал в осенне-зимнем остуженном Черном море, оставался один в открытом море, куда его увозили, чтобы снять с вертолета, который одновременно подстраховывал артиста.

Все шло к главной цели: показать и раскрыть сущность эстафеты поколений, доказать, что молодость держится «на плаву» только тогда, когда под ней могучие руки опытных отцов. Фильм и это показывал убедительно.

Оставим в стороне «красивые» кадры заката, романтический контур растворяющегося в море матроса, который пригрезился задремавшему Старика, увлекая его за собой. Скажем о главном. Случилось так, что Старик, который гулял по бульвару и любовался играми юношей и девушек, особенно привлекательными, когда они неслись на гигантских шагах, вдруг сам очутился в среде молодежи. Он поплыл с группой ребят в море на соревнование — кто дальше заплывет, кто раньше возвратится. Заплыл дальше всех красивый и сильный паренек, в азарте он не слышал призывов своих товарищей, которые постепенно отставали и возвращались на берег, тем более, что оставался еще один соперник, неутомимо плывущий рядом. Это был Старик. Он тоже начал уговаривать юношу возвратиться, но пока у того были силы, ничто не помогало, когда же молодой человек стал ослабевать, Старик по-отечески нежно, но настойчиво повернул его вспять.

Даже сквозь пену морскую, облепляющую лицо, в непрестанном движении за себя и за другого, артист не терял из виду примет и свойств своего героя. Перевоплощение в другого человека, слияние с ним, если не до полного тождества, то до той превосходной степени, когда действительно между исполнителем и исполняемым не пройдет иглы, такое перевоплощение проходило здесь суровое испытание. Но, всматриваясь пристально в плывущего человека, ведущего борьбу и с морем и с юношей, против моря и за юношу, мы видим и тогда не Закариадзе, а Старика, ощущаем его, Старика, страсть к борьбе, волю к победе, стремление опекать другого, помочь ему жить, перелить в него свои силы.

Воинский устав говорит, что бой есть напряжение всех физических и моральных сил человека, а воплощение этой мысли видится во всей ипостаси плывущего Старика, в его одухотворенном лице, в той естественности преодоления, которая подчеркивает напряженность, но снимает натужность, способную возникнуть в такой ситуации. Это длится невероятно долго, так долго, что только интенсивная жизнь артиста в образе скрадывает время, не затрагивая пространства, усиливающего идею образа и произведения.

Нюансов здесь множество, но читать о них утомительно, это надо видеть и во всем развитии и в патетическом завершении, когда рядом с юношей, где-то в мучительном пути взявшем второе дыхание и подплывающем к берегу, уже не видно Старика. Мы не видели, где именно он передал свое дыхание молодому пловцу, как не заметили, когда он исчез под волнами, но ощутили до физической полноты и боли, что именно Старик вдохнул силы в юношу, больше того — отдал тому свою жизнь. «...Я связал мои мускулы с мускулами этого юноши,— звучит во внутреннем монологе старого моряка,— чтобы отдать всю веру, всю силу, чтобы он донес ее до берега и посеял там, на земле...»

Идея опеки старшего поколения над младшим, передача жизненной эстафеты как необходимого условия самого существования человечества завершилась торжественно, но без выпренности, патетически, но без риторики, на той высокой ноте, которой озвучена советская нравственность.

Год спустя после Старика Закариадзе создал своего Иванэ в фильме «Палиастоми», поставленном Сико Долидзе. В галерее благородных персонажей появился еще один герой, не очень масштабный по идее, тем не менее примечательный. Здесь артист вошел в атмосферу непретенциозного и в общем традиционного реалистического повествования, не чуждого мелодраматичности как по резкому разграничению и противопоставлению добра и зла, богатых и бедных, так и по чувствительности сцен, показывающих бедность и угнетенное положение героев фильма.

Иванэ — подневольный крестьянин, ушедший в город на заработки и возвращающийся ни с чем. Но он уже поварился в рабочем котле, кое-что осознал и укрепил свой мягкий, незлобивый характер. Образ лепится с первых же кадров фильма на сшибке характерных черт «старого» и «нового» Иванэ.

Сквозь ливень, навстречу пронизывающему ветру, идет по шпалам мужчина в рваной крестьянской чохе, в лаптях, с лицом, густо заросшим щетиной, явно по недостатку денег на бритве, весь олицетворенная нищета и страдание. Это — Иванэ, возвращающийся из Батуми. С ним мальчик, его сын, исключенный за неуплату из городской школы.

Страдание не притупило в Иванэ доброты. Закариадзе вводит мотив нежности крестьянина к сыну и участия к встречным людям, таким же беднякам, как и он. Есть чуточку в этом и привычка услужить, выработанная поколениями бедняков. К костру, разведенному им в полуразрушенной будке, приходят люди. По горькой иронии судьбы здесь обогреваются муж, жена и ребенок, бредущие на заработки в Батуми. Появляются крестьяне, несущие покойника. И всех привлекает, всем помогает Иванэ.

Но по контрасту с добротой артист вводит мотив злости, вызванной неудачами и бедами. В глазах Иванэ загорается недобрый огонек, когда ворвавшийся сюда добрый разбойник, преследуемый полицией, гневно говорит об угнетателях. Огонек разгорается в злорадство при появлении полицейских, и, конечно, Иванэ направляет их по ложному пути. Контраст доброты и ожесточения проходит через образ, то распадаясь на составные части в лирических и мелодраматических сценах, то сливаясь в эпизодах борьбы протестующего Иванэ.

В этом образе покоряет гармония личности, нечто такое, что умным светом и душевным теплом пробивается все время наружу. Подобная лучистость возникает, на мой взгляд, из любви артиста к своему герою.

Закариадзе может стать прокурором на том художественном процессе, который затеян им против злокозненного персонажа. И тогда нет пощады ни Тинибегу Утургаули, ни Симону Чачиашвили, ни Шадиману Бараташвили — они приговорены к высшей мере наказания. Он остается прокурором и тогда, когда входит в мир благородных героев прошлого, но здесь уж его гражданский гнев обращается не внутрь образа, а вне его, на те обстоятельства, на тех людей, которые угнетают его героя.

Иванэ он любит, сливаясь с ним, скорбит его скорбью, болеет его болью, обращает внимание всех на его несчастную судьбу, стремится выставить его в наилучшем свете. Посмотрите, как Иванэ ведет ночную беседу с женой, истомленной невзгодами, непосильной работой, невозможностью прокормить семью. Он сам подавлен теми же невзгодами, но по-мужски отвлекает слабую женщину от мрачных мыслей, просветленно делится мечтами о постройке плота, о выгодном сплаве леса, и еще больше светлеет, когда видит, как успокоенно засыпает его бедная подруга. Сколько сильной нежности в его голосе, в жесте, в его взоре, когда на утро он слушает, как сынишка читает рассказ Ниношвили о бедном стрелочнике, который прилег на рельсах, заснул, увидел во сне золотой паровоз и не почувствовал, как на него наехал железный.

Если выключить звук, то по гамме чувств, сменяющихся на лице Иванэ, в его глазах, скупом жесте, как в музыке, говорящей без слов, можно увидеть суть рассказа, уловить его мысль. И при полной отдаче событиям рассказа, при том, что всем существом своим Иванэ идет навстречу судьбе, схожей с судьбой стрелочника, Закариадзе вплетает в неразрывную, казалось бы, ткань сильно направленных эмоций еще и чувство нежности и гордости за грамотного сына, способного прочитать целый рассказ, и опасение за жену, чтобы она не расстроилась горестным повествованием.

Наплыв противоречивых чувств, охватывающих Иванэ, когда семья уговаривает его пойти к княжне, просить отсрочку выплаты

оброка, столь же силен, как и вспыхивающий в нем протест против господ, надменно отвергающих его просьбу. Еще более выразительны и насыщены финальные сцены фильма, в которых плот с Ивано и его мальчиком выносятся на стремнину, в бурный поток неизвестности.

Еще один штрих внесен в обобщающий образ благородной личности, годами высекаемой резцом художника из монолита жизни. Завершиться этому монументальному образу, сплавиться в единый облик из многих дано в фигуре Георгия Махарашвили, прославленного на весь мир Отца солдата. К нему по образам, как по ступеням, поднимается уже большой, мудрый художник, выносивший в себе талантом и озарением, трудом и мукой свой эстетический идеал, нравственную веру, гражданский пафос, виртуозное и проникновенное мастерство.

Теперь он может все — от трагедии до клоунады. И это не фраза, он действительно создает накануне «Отца солдата» роскошный — именно роскошный по обилию брызжущих красок и широте ассоциаций — клоунадно-гротесковый образ гангстера Бах-Баха из комедии Г. Нахуцришвили «Чинчрака».

Изящно поставленный Михаилом Туманишвили в сочетании сказочных и явно «капустнических» элементов, с блеском разыгранный даровитыми актерами, спектакль «Чинчрака» полюбился зрителю от мала до велика.

Бах-Бах — завоеватель, сказочный разбойник, ворвавшийся в царство доброго владыки, овладевший не только его царством, но и волшебными предметами: ковром-самолетом, кольцом, открывающим любые замки, и подсвечником, который рушит стены и даже горы. Но у Бах-Баха есть чудовищный «гранат», способный уничтожить вселенную, и этим сказочный разбойник явно «транспонирован» в современность. Актер усиливает это ощущение: на нем ковбойский костюм, громадные башмаки на толстой подошве, за поясом и в кобурах торчат кольты. Ни дать ни взять — американский шериф из пародийного вестерна. В сочетании с такой костюмировкой «гранат» Бах-Баха «читается», как водородная бомба, тем более что после победы над гангстером «гранат» идет на «мирные цели».

Закариадзе доводит Бах-Баха до крайней степени гротеска, крайней даже для клоунады. И не только в гриме — громадный, темным очерченный и белым высветленный рот, одна сплошная бровь в пол-лица, черные мушки на веках, подчеркивающие остановившийся бессмысленный взор, но и в пластике, в жесте, в интонации, окрашенных инфантильностью и кокетством, совершенно нелепым у громадного старого байбака.

Оказывается, он действительно маленький, ему всего два годика, и старый советник, по прозвищу Лысый, служивший еще деду и отцу

Бах-Баха, ставит его в угол, выговаривая за то, что тот выдал тайну, проговорился Чинчраке, герою сказки, где сидит Волшебник, способный лишить силы Бах-Баха. На контрасте между чудовищной силой и младенческими мозгами, между ошеломляющим храпом и мещанским кокетством строит свой гротеск Закариадзе, напоминая нам, что фашизм страшен, опасен, но туп и бездарен, несмотря на наглую претенциозность и амбицию.

Диалоги Бах-Баха с Лысым, которого превосходнейшим образом изобразил одаренный Рамаз Чхиквадзе, идут, как концертные номера, под гомерический хохот публики. Но комическое здесь служит лишь формой проявления сущности. Это тот самый гротеск, который, по мысли К. С. Станиславского, является всеисчерпывающим, всепоглощающим проявлением реального жизненного содержания. Экцентрическое выступает здесь как кривозеркальное, нарушенное в своей норме, гротесково искаженное отражение действительности, как алогизм, исключение из правил, подчеркивающей норму, правила и логику жизни.

Детская игра «котел», или «классы», уморительно разыгрываемая Бах-Бахом, гоняющим «гранат» по клеткам, расчерченным на земле, и мучительно считающим до трех, в «перевернутом» виде отражает чудовищные игры фашизма судьбами человечества. Сцена с фальшивым ковром-самолетом, на котором пытается взлететь Бах-Бах, дает представление о тщете фашизма казаться всеильным, о его конечном крахе. Это подчеркивается концом дэва Бах-Баха. После освобождения Волшебника он, как это и было предсказано, теряет силу и как проколотый баллон съезживается, сморщивается и становится тем, что он есть на самом деле, — ничем!

При всей условности изображения Бах-Баха, при том, что он был «искажен» клоунадно-гротесковым рисунком роли, сила таланта и художественное кредо артиста оставили его в сфере реализма, на серьезном основании и жизненном содержании. Здесь царил тот реализм, который, по мысли А. В. Луначарского, «может принять фантастическую гиперболу, карикатуру, всевозможные деформации».

Ролью дэва Закариадзе сделал еще одну оригинальную заявку на труднейший и редкий жанр сценического искусства. Он испытал себя в гротеске и добился успеха.

Образы, подобные Бах-Баху, «неожиданно» врываются в строй благородных личностей, создаваемых Закариадзе в основном русле его творчества. И, как это ни парадоксально, отрицательные роли содействуют артисту в выработке и утверждении художественного идеала. Если пламень веры в человека, в его неисчерпаемость, защита прекрасного от косных догм, воинственное утверждение высокого права личности на свободу мысли и совести, проявленные Закариадзе в героических образах, укрепляли в самом артисте благородство и

достоинство, то «черные роли» доказательством от противного закаливали в нем социалистическую мораль. Нужно быть гражданином и патриотом и для того, чтобы вознести Багратиона или Алима Мамедова, и для того, чтобы низвергнуть Фридриха II и Василия Шуйского, возвеличить Бахуту, Бесики, Пиросмани, Георгия, Минаго, Шакро и очернить Шадимана, Тинибегу, Симона.

Утверждение героев и изобличение негодяев Закариадзе строит не только на идейно-философских, бытовых и психологических основаниях. Есть в его творчестве редкая особенность, которая позволяет «размежевать» образы и в сфере национального характера. Это требует особого разговора, но, забегаая вперед, можно сказать, что утверждение героев основывается на всемерном развитии национально-характерных черт, а отрицательным персонажам артист отказывает в представительстве национального характера.

Однако что же такое национальный характер и как он проявляется в сценическом творчестве, в частности, у Серго Закариадзе?

ГЛАВА XIV

Что такое «народный дух» и «национальный характер»? — «Отказ» в национальном характере «отрицательным» персонажам. — Олицетворение народного духа и национального характера — Георгий Махарадзе, Отец солдата.

Быть всякий раз другим, оставаясь всегда собой, — таков непреложный закон актерской профессии. Проявляется он в первую очередь в сфере психологической, через способность зажечь мыслями и чувствами изображаемого человека. В таком случае воссоздается особенность стиля и ритма поведения, интонации и жеста, отличающая людей друг от друга. Это сложно, но доступно в той или иной мере каждому талантливому артисту. Гораздо труднее, а иногда просто малодоступно окрасить образ конкретно-национальными чертами.

Между тем ничто человеческое не проявляется и не может проявиться вне национально-характерного. Значит ли это, что вся сложность для актера возникает лишь тогда, когда он изображает человека другой национальности? На самом деле не менее, а может быть, и более сложно создать национальный характер человека своего народа, своей нации.

Казалось бы, чего проще грузину сыграть грузина: язык, пластика, ритмы, характерные жесты и интонация — все особенности поведения, предначертанные ролью, все «работает» на национальный характер! Если бы это было так, то лучшим театром оказался бы грузинский базар, где все перечисленные особенности находят наиболее шумное и красочное выражение.

Искусство театра требует другого: национальный характер здесь не простой слепок с действительности, не зеркальное отражение жизненного типа, а конденсация многообразных и разноликих черт, взятых не только в данности, в современном их выражении, но и в исторической ретроспекции и в проекции на будущее.

О том, как история накладывает свой отпечаток на национальный характер, говорит Ф. Энгельс в письме к Э. Бернштейну. Мелкобуржуазный, мещанско-филистерский дух, «развиваясь со времени Тридцатилетней войны, охватив все классы в Германии, сделался наследственным ее несчастьем, родным братом лакейства, верноподданнического смирения и всех прочих наследственных немецких пороков... Это филистерство — главная причина господствующей у нас дряблости и бесхарактерности. Оно царит на троне так же часто, как и в хижине сапожника. Лишь с тех пор, как в Германии образовался современный пролетариат, лишь с тех пор в его лице развился класс, почти совершенно незараженный этой немецкой наследствен-

ной болезнью и проявивший в борьбе отвагу, энергию, юмор и упорство»¹.

Здесь четко раскрывается подверженность национального характера влиянию исторического процесса и социально-классового момента, а также истоки добрых традиций и дурного традиционализма. Подтверждая необходимость для литературы взаимосвязи исторически сложившегося с современным, настоящего с будущим, а также общечеловеческого и национального, Ф. Энгельс пишет в другой работе: «...Если можно справедливо требовать, чтобы народная книга вообще отличалась богатым поэтическим содержанием, сочным остроумием, нравственной чистотой, а немецкая народная книга еще и здоровым, честным *немецким духом*, — т. е. качествами, которые во все времена остаются одинаковыми, — то мы наряду с этим вправе также требовать, чтобы народная книга отвечала своему времени, иначе она перестанет быть народной». И далее разъясняется конкретный характер соответствия своему времени: «...в частности, если взять современную нам жизнь, ту борьбу за свободу, которой проникнуты все явления современности...»².

Применяя мысль Энгельса к творчеству корифеев советского многонационального театра, видишь, что все эти теоретические положения реализуются ими — осознанно или интуитивно — в самом творчестве. Закариадзе лепит национальные образы в слиянии исторически сложившихся черт характера, как положительных, так и отрицательных, с приметам, возникшими в современности, или с проекцией обогащенных современностью качеств, когда речь идет о благородных личностях прошлого. Его лучшие создания отмечены богатым поэтическим содержанием, сочной игрой ума, нравственной чистотой и здоровым честным духом своей нации, отвечающим нашей современности, ее борьбе за свободу человечества.

Мы уже знаем, что он исходил долины родного края; ему довелось быть не просто прохожим у дома земляка, но переломить с ним лепешку, испеченную на очаге, испить хрустальной воды из родника и не один день провести под крышей гостеприимного дома, выходя на сбор винограда и чая со всем колхозом.

Изучая быт, нравы, обычаи, характер жителей многочисленных районов Грузии, Закариадзе сторицей возвращает народу то, что заимствовал у него для своего искусства. Создавая национальный образ, он играет не просто грузина. Куда как легко для ярко выраженного национального актера изобразить человека своей нации! Труднее показать сына своего народа. А народ разнолик. И если

¹ Цит. по кн.: «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 2, М., «Искусство», 1957, стр. 249.

² Там же, стр. 559.

верно, что национальный характер есть сгусток впечатлений от окружающей жизни, то в разных краях отчизны, в разные эпохи, в условиях той или иной социальной системы этот национальный характер проявляет себя по-разному. Именно разность проявлений позволяет художнику дать через образ, через характер географию, этнографию, социологию и мораль эпохи, творчески, эстетически реализовать понимание человека, который, по мысли Маркса, в своей действительности является совокупностью общественных отношений.

Закариадзе играет не просто грузина, а пшава или хевсура, имеретина или карталинца, гурийца или кахетинца. И различия эти он выявляет и развивает и тогда, когда это важно для полноты раскрытия произведения, скажем, для Торгвая из фильма «Последние крестовосцы», действие которого происходит в горной Хевсуретии, или для Симонэ (фильм «Дарико»), живущего в гурийской долине.

Житель гор Торгвай был у Закариадзе сдержанным, немногословным, всегда готовым преодолеть кручу и встретить опасного человека или зверя, а Симонэ — открытым всем ветрам, певучим и беззаботным, не чуждым всем человеческим чувствам. По-разному у Торгвая и у Симонэ проявлялись эмоции любви и ненависти. И не только потому, что они жили в разных природных условиях. Иллюзия свободы в несвободном государстве сильнее сказывалась в былые времена в малоприступных горах, чем в долине, где прочно осели и местный князь и царский чиновник.

Многое, что сделал в этом отношении Закариадзе в своих театральных и кинематографических ролях, было предугазано национальными особенностями жизни и быта героев, обстоятельствами, которые невозможно было игнорировать.

В других ролях, где определено и резко не оговаривались областные отличия, Закариадзе всегда избегал играть грузина вообще. Его побуждало не только стремление к разнохарактерности, унаследованное от замечательного грузинского актера Васо Абашидзе, широко использовавшего «диалектизмы» в интонационном строе, облике и ритме образа. Закариадзе глубоко убежден в том, что народный дух наиболее полно проявляет себя в уникальных чертах национального характера. И это верно — внутренний мир человека, психология характера, психоидеология личности, при том, что нарастает общность их проявления у социалистически объединенных наций, наиболее полно выражается — и в общем и в единичном — только через национальные особенности. Поэтому аффективная память Закариадзе, вбирая многочисленные приметы национальной жизни, подспудно «районирует» их для того, чтобы в нужный момент «выдать» не просто деталь облика, речи, жеста, ритма, пластики, а деталь «отработанную» в национально-характерном и при этом психологическом аспектах.

К созданию национального характера Закариадзе подходит как бы с трех сторон: от непосредственных впечатлений, почерпнутых в действительности путем пристального, глубокого и «дифференцированного» изучения жизни народа; от психологического состояния действующего лица, вступающего в те или иные отношения с людьми и со средой; от социального смысла происходящего, который определяет поступки героя. Конечно, в действительности эта «триада» выступает в сплаве, не в арифметике, а в химии, сливаясь в том, что мы подразумеваем под понятием личности. Естественно, что и на сцене, в итоге (не в результате, не в «игре результата», а в процессе действования, в процессе развития роли, ее «проживания») та же «триада» проявляет себя в сплаве, в таком же, как и в жизни, но эстетически обогащенном. В процессе же созидания образа, так сказать, в рабочем порядке — у одних сознательно, у других подсознательно — идет накопление, наполнение, насыщение по трем указанным каналам.

По национальным образам, созданным Закариадзе, можно составить грузинскую типологию в социальном и психологическом разрезе и «разнотечения» среди той или иной народности. Так различались у него три карталинца: Бахута, Бесики и Шадиман. И среди гурийцев он выделял социальные и психоидеологические особенности. Жители райских долин Гурии, где палку воткну в землю — обретает плодами, люди, довольные природой, слившиеся с ней в радости бытия, дали Закариадзе ликующего Симонэ, готового на весь мир прокричать о своей любви к прекрасной Дарико. Гурия дала и беззаботного, самовлюбленного ленивца Вартена (фильм «Дружба»). Но если Вартен, живущий в наше время и нежащийся, как ласковый кот при полуденном солнце, так и остается в неведении о трудностях жизни, то Симонэ, попавший в железные тиски царской охраны, теряет беззаботность, обретая сознательную веру в жизнь в борьбе против тирании. Можно обнаружить гурийское жизнелюбие и лиризм даже в забитом батраке Иванэ, проявленные им в те редкие минуты, когда он в семье мечтает о лучшем будущем и борьба за кусок хлеба на мгновение отходит на второй план. Но начисто уходят присущие гурийцам открытость нрава, жизнелюбие, чуть сдобренная иронией доброта у Алмасхана (фильм «Встреча с прошлым»); коль скоро он предается кулацкому накопительству, в нем смолоду берут верх темные инстинкты, лютая злоба, человеконенавистничество, которые он обрушивает на все советское, на коммунистов.

Таким типам, как Алмасхан, как замаскировавшийся враг Сардион из фильма «Родина» или Тинибег, Закариадзе как бы «отказывает» в представительстве национального характера. Это не просто объяснить, но отрицательные типы из тех, что «выломались»

из народа, пошли против него, теряют у Закариадзе народные черты. Они остаются, конечно, грузинами, но по облику, а не по духу, это форма, лишенная существенного, а именно национального характера. В них начисто, например, исчезает исконное свойство грузинского народа — щедрое гостеприимство, культ гостя, радушие к человеку, разделившему твой кров, твою пищу. Исчезает и радостное, едва ли не пантеистическое восприятие жизни, способность сливаться в своей радости с окружающими, со всем миром. Они лишены народности, в них не проявляется, не может проявиться народный дух.

Но что же такое народность, и есть ли такое понятие «народный дух», закономерно ли оно, не несет ли в себе нечто идеалистическое, внематериальное, трансцендентное?

Народность не есть принадлежность, и не генеалогией решается здесь дело — в конце концов, все мы без исключения происходим от народа, являемся его неотъемлемой частью и, выражая себя в поведении, обязательно отражаем сущность какого-либо из народных слоев, даже если не в прямом, а в искаженном виде. Вместе с тем народность не есть и то, что называли «простонародностью», что, в сущности, выражало бездуховность, невзыскательность отсталых слоев населения. Народность может проявляться с такой же силой в академике, как и в сапожнике, тем более в условиях социализма, насыщающего духовностью в той или иной степени каждого из граждан общества. Выражение мыслей и чаяний народа полнее объясняет понятие народности, и в этом смысле, скажем, художник любой эпохи и любого сословия народен. Однако рядовой персонаж может и не взять на себя обобщающее выражение мыслей и чаяний народа и все же оставаться в кругу и атмосфере народности.

Когда К. Маркс говорит, что «каждый народ проявляет свой дух в своей прессе»¹, и считает, что печать «есть смелый язык исторического народного духа, его раскрытый образ»², он подразумевает под этим отражение национального бытия в национальной психике. Недаром, продолжая свою мысль, Маркс находит естественным, что швейцарская пресса, воплощая швейцарский характер, справедливо пользуется «зоологическими названиями партий», вроде «рогатых» и «копытных», поскольку «она говорит по-швейцарски и со швейцарцами, живущими в патриархальном соседстве с быками и коровами»³.

И в лучших образцах национального искусства создается конкретное-чувственное отражение бытия народа в психическом складе нации. Народным духом пронизаны у Закариадзе не только историче-

¹ Цит. по кн. «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 2, стр. 410.

² Там же.

³ Там же, стр. 409.

ские герои, представляющие в пьесе нацию, не только рядовые персонажи современности, о которых говорят: «люди из народа», но все без исключения благородные личности. Если в Симоне Чачиашвили нет и признаков народного духа, а национальный характер проявляется только в некоторых внешних чертах, то Нико Пиросмани глубоко народен и национален. Сквозь все невзгоды творческого непризнания, обманутой любви, нищеты, побуждающей художника идти в дворники, рисовать вывески, опускаться на дно жизни, явственно проступает личность богатого духом грузинского интеллигента, чей природный темперамент, южная страсть к общению, открытость чувств драгоценно огранены естественным интеллектом, органичной культурой, жаждой познания мира, тонкостью душевных порывов. Пиросмани у Закариадзе одновременно родственно близок этому многокрасочному миру духанов и кинто, шумных улиц и пестрых базаров, лавочных растворов и выплеснутому на тротуары восточному быту и совершенно чужд всему, что здесь отравлено куплей-продажей, изменчивостью чувств и привязанностей, обывательской тупостью, мещанским себялюбием, ибо он весь, как человек и художник, тяготеет к родной природе, будь она воплощена в ландшафте или в естественном человеке.

Замечательное свойство Закариадзе воссоздавать в грузинских образах самобытность, и не архаически стандартизованную, а свежо современную и конкретно-характерную, придало Махарашвили уникальность национальных и народных черт. Но сделать его общеинтересным, подлинно интернациональным, больше того, своим для любой другой национальности можно было лишь через общезначимое, как в идее и теме, так и в социальной сфере и в психологическом аспекте. Здесь было крайне важным то, что интернациональное не оставалось только убеждением, верой, идеалом актера, но и становилось его профессиональным свойством, способностью перевоплощаться в образы другой национальности, проникать в народный дух других наций. Казалось бы, для изображения грузина Махарашвили это вовсе и не обязательно. Но разве умение играть людей других наций не создает у актера тот запас «подтекста», который позволяет его национальному герою выйти на мировую арену, стать близким всему свету?

Все, что было накоплено за долгую жизнь в искусстве, Закариадзе отдал Георгию Махарашвили. Он шел к своему главному герою, еще неизвестному и неосознанному, в предчувствии встречи с ним, в жажде осуществить что-то большое и собирательное, в чем могли бы выразиться и правда жизни и мысли о правде жизни, действительность и идеал. И если верно, что основная задача творчества, как считает французский композитор Пьер Буле, «сделать непредсказуемое неизбежным», то непредсказанный Махарашвили оказался не-

избежным, и потому, видимо, ни в чем не надуманным, поразительно естественным в гармонии жизненного и художественного.

Говорить об истоках и накоплениях для образа Махарашвили нет никакой необходимости: все сделано в предшествующие годы. Все сказано в предыдущих главах книги. Но не лишне привести высказывание писателя Николая Микавы о «связях» Махарашвили: «Порой кажется, что отец солдата и Пиросмани — это одно и то же лицо: кахетинский крестьянин, который ушел в город и стал гениальным художником-самоучкой, и другой кахетинский крестьянин, который защищает мир от фашизма. Как будто это два изображения одного и того же лица, потому что истоки их большой человечности начинаются из одной и той же земли»¹.

О природе образа Махарашвили, о его народных, национальных корнях говорено так много, что всего не перечислишь! И в этом смысле обобщающе звучат слова критика Евгения Суркова: «На протяжении фильма Серго Закариадзе приходится быть и грозным, и суровым, и растерянным, и нежным, и задумчивым. Мы видим его и в минуты грустной задумчивости, и в минуты радостного подъема духа, и в час безутешного горя над еще не остывшим телом наконец-то встретившегося ему сына. И во всех этих гранях характера своего героя Серго Закариадзе одинаково свободно, щедро раскрывает его народную природу, связь с взрастившей его землей, нерушимую крепость и красоту живущих в его душе представлений о добре и справедливости»².

Немало создано Закариадзе после «Отца солдата», но Георгий Махарашвили остается пока вершиной, непревзойденной ни Закариадзе, ни современным кинематографом. В этом образе сконцентрировались многолетние поиски артиста в художественной интерпретации национального и интернационального, социального и психологического. Это для самого Закариадзе. А для зрителя Махарашвили олицетворил мысли современного человека о жизни и смерти, о войне и мире, о личности и народе, о законе братства и беззаконии вражды, воплотил чувства, обуревающие современника при взгляде на человека, на природу, на картину мира. Не много ли? Думаю, что не много, ибо как иначе мог стать грузинский колхозник столь популярным, близким, родным, не побоюсь сказать, всему человечеству? Видимо, любой другой крестьянин, проживший долгую жизнь на земле, оказавшись он в подобной ситуации, поступил бы примерно так же. Оговариваюсь: «примерно», дабы подчеркнуть, что в Махарашвили помимо общечеловеческих черт, присущих умным, добрым, отзывчивым труженикам, непримиримым к под-

¹ «Знамя коммунизма», 1966, 6 мая.

² Е в г. С у р к о в, К сердцу зрителя.— «Известия», 1965, 7 июля.

лости, в чем бы она ни проявлялась, есть специфически советские, социалистические черты, тонко прослеженные, интенсивно выявленные в фильме.

Да, он с головы до ног крестьянин, человек, отдавший всю жизнь земле, увлажненной потом, а подчас и кровью праотцев. Он, как и всякий крестьянин, предан своей земле, любит ее за то, что она кормит и поит его семью, уважает за великое достоинство, с которым она отдает себя человеку, но не прежде, чем он заслужит трудом и вниманием право быть ее господином и дать жизнь ее плодам. Как крестьянин, труженик земли, он человек мирный, несколько замкнутый, в чем-то отгороженный от людей, внешне суровый, медленно думающий, но незамедлительно реагирующий на любое препятствие.

Посмотрите на него, когда после долгих раздумий и сборов он решительно, не глядя на окружающих, не оборачиваясь на поспешающую за ним жену, не вслушиваясь в ее слова, будто разом отрубив все нити и включив невидимый мотор сугубо «внутреннего сгорания», стремится из дому, за ворота, вдоль по улице, к грузовой машине.

Именно стремится — не могу подобрать другого слова, чтобы изобразить темп движения и ритм походки человека, который уходит, и надолго, из дома, от всего обжитого и привычного, уходит, по всему видно, в первый раз пускаясь в далекое путешествие по неизведанным дорогам, где столько (конечно же, он в этом уверен) препятствий... А не идти нельзя, это единственная возможность повидать сына, своего Годердзи; пойдти, найди его на фронте, где все смешалось в пороховом дыму, в пламени, в потоках крови, а тут он рядом, ну, чуть дальше, чем рядом (кто его знает, где это?!), в госпитале (боже мой, раненый!).

Стремит он себя и потому, что не может слышать душу разрывающих просьб соседей узнать о том-то, повидать того-то, а отказать нельзя, а обещать невозможно — где он их найдет в этом огромном мире, куда ни один разумный человек ни за что не двинется, не будь такой крайности. И он напускает на себя суровость. Лицо, заросшее седой щетиной, с ежистыми бровями, полузакрывшими отчужденный, подвижнически сосредоточенный взор, кажется злым. Скорее бы уйти, уехать, двинуть вперед этот чертов грузовик, куда он уселся с такой решительностью и основательностью, будто машина должна не выехать на шоссе, а взмыть в поднебесье, недаром ведь тяжкие перегрузки легли на его душу и сердце.

С крестьянской наивностью станет он в который раз растолковывать в госпитале, что сын его здесь, что он должен быть здесь, раз писал, что он здесь, что ему обязательно надобно пройти к сыну, повидать сына, а люди вот не понимают, не хотят понять!.. С кре-

стьянской настырностью будет он повторять сто раз одно и то же, не слушая, не вслушиваясь в ответы, не по тупости, не по вздорности, а потому, что не остановить полета души, устремленной к своему ребенку, чудом уцелевшему на войне, чудом приближенному к своему отцу и вдруг почему-то не оказавшемуся там, где он должен быть, — вот же письмо, он сам писал, он сам сказал, что будет здесь.

Но тут уже начинает сказываться то новое, что приобрел крестьянин за годы Советской власти. Где забитость, робость души, растерянность перед властью имущими, невежество, темными оковами сковавшее ум и сердце чеховского «злоумышленника»? В Махарашвили, прорывающемся наверх, в палаты госпиталя, говорит не только кровь, инстинкт рода, не только крестьянское упрямство, но и осознанное право быть равным и достойным любому человеку, будь то сосед или начальник. Пока это проявляется в «перевернутом» виде, больше смахивая на комическое упрямство и нелепую решительность старого человека. Но зерно свободной личности живет уже и здесь — посмотрите, какой он «свой» среди раненых! — прорастая с большей силой и ясностью в дальнейших коллизиях и поступках Махарашвили.

Мучительная работа идет в мозгу старика Георгия. Он не может возвратиться ни с чем: что скажет он жене, соседям, да и самому себе, если встреча с сыном не состоится? Но он не может, не имеет права идти дальше. В сомнениях он делится своими переживаниями: «Сын мой здесь. В госпитале. Ранен бил. Выздоровелся...» Раздраженный, отбивается: «Я здесь гуляю. А потом отсюда погуляю туда». Мечется перед двинувшимся поездом, не решаясь ехать туда, куда не разрешено, куда — он понимает — нельзя, но сколь решительно — была не была — бросает в тамбур вагона узелок, куртку и — буквально «ласточкой» — самого себя. Потом он мечется среди колонны танков, в марше ослепляющих фар, скрежещущих гусениц, рева моторов — маленькая фигура перед громадой войны (великолепная картина на тему мирный человек и навязанная ему война, особенно разительная в связи с наплывающей одинокой, оскорбленной в своем естестве фигурой Махарашвили). И печально-раздраженное: «Езжай... Езжай... Езжай... Куда езжай?.. Зачем езжай?.. Говорил, не надо — на самый, самый пронт!..» Это еще крестьянин, чуждый войне, но уже привязанный к ней, не могущий уйти от нее, при всей неспособности убивать других...

И в контраст с этим возникает грандиозная по мысли и исполнению трагедийно-патетическая сцена возмездия гитлеровцу, убившему русского паренька, солдата Аркадия, к которому сердцем прикипел старый грузин. По насыщенности острой мыслью и нравственным чувством, по эпической масштабности и первозданности сцена,

в которой Георгий убивает гитлеровца, приобретает, не побоюсь сказать, мифологический характер. На глазах у зрителя совершается чудо перехода человеческого характера в новое качество, и это тем разительнее и сильнее, что видоизменяется натура, казалось бы, законченная, прошедшая всю положенную человеку эволюцию.

Действие происходит в адовом шуме, в огненной геенне, среди горящего хлеба, а нельзя отделаться от впечатления, что перелом в душе Георгия подобен вспыхнувшей молнии и взрыву при переходе через звуковой барьер. Только что перед нами был мирный человек, мечущийся в огне войны, растерянный, испуганный, не понимающий ее существа, инстинктивно отталкивающийся от войны всем своим нутром, добрый и ласковый, пронзенный болью за раненого друга. Взрыв — мгновение, равное вечности. Взрыв, порожденный соединением боли, гнева, ненависти и породивший цепную реакцию мысли, чувства, движения. И перед нами совсем другое существо — не мешковатый, грузно шагающий, угрюмый старик, а растущий в гнев, тысячесильный, непреборимый воин-мститель, одним грозным видом своим парализующий волю и силу молодого, здоровенного фашиста.

Казалось бы, «частная» сцена, но в ней с определенной художественной убедительностью, эпически масштабно, однако же ненавязчиво и тонко, возникает объяснение, почему добрый, незлобивый народ способен в единый миг озлобиться на непрошеного захватчика и в гнев, не щадя живота своего, встать могучим мстителем, непоколебимым и искусным воином.

Советская сущность старого грузинского крестьянина, осознавшего себя личностью в социалистическом мире, проявляется все больше и больше, то прорываясь сквозь крестьянские формы бытия, то смешиваясь с ними в потоке общезначимых, общечеловеческих чувств, с поразительной тонкостью прослеженных артистом.

В других условиях спор Махарашвили с генералом мог быть воспринят как эксцентрическая деталь, как комедийная форма удивления перед тем, что простой крестьянин осмелился дерзить большому начальнику. Это всегда вызывало у обывателя перед смелостью, которую он сам вряд ли способен проявить. Здесь другая задача и другое решение. Махарашвили предлагает генералу потягаться в борьбе не только для того, чтобы доказать, что в нем, старике, много молодой силы. Для него этот «раунд» имеет также (а быть может, и в первую очередь) нравственное значение как аргумент личности на право соучастия в общем деле, как историческая справка» народа о патриотизме поколений. Он ведь из тех, чьи руки, одинаково искусно владея и оралом и мечом, не раз сменяли их и в борьбе с чужеземными захватчиками и в схватке с классовым врагом, отнимавшим у крестьянина его клочок земли. И когда он,

Махарашвили, человек, испокон века приспособленный к крестьянскому труду, чувствует, что сейчас мужчине нужно не хозяйственное ведро, а боевая винтовка, он бежит из обоза на передовую, хотя мог бы более безопасно идти по следам сына, не рискуя по дороге погибнуть и не дойти до заветной цели.

Он — сын народа, которому есть что защищать, и не для дяди, а для себя, а потому в нем с особой силой проявляется чувство патриотизма, солдатского долга, истинное бесстрашие перед лицом смертельной опасности. И не иллюстративно, а естественно, органично, и потому высоко художественно, представлено в старом грузинском крестьянине гражданское достоинство, гордость за Советскую родину в тот момент, когда, приблизившись вместе с Советской Армией к границе, он в пылу сражения поднимает и вновь водружает поверженный было пограничный знак Страны Советов.

Конечно, любой крестьянин бросится спасти свое добро и бесстрашно прикроет собственным телом дорогой клочок земли. Но только высокой сознательностью, гражданским порывом можно объяснить то, что Махарашвили в создавшейся ситуации ринулся на горящее поле. Не своего колхоза поле. Поле, обреченное войной на гибель. И все-таки добро, общественное добро, советское добро.

Особенно ярко это проявляется при спасении немецкого виноградника. Закариадзе в полной мере и с необычайной силой выявляет в тугом сплаве разные чувства, обуревающие в этот момент Георгия Махарашвили. И его крестьянское «обожествление» плодов земли, которые предназначены для жизни и радости человека и не могут быть осквернены небрежением, тем более, святотатственным уничтожением. И стремление сберечь труд рук человеческих, сохранить, как малую былинку, дорогую ему и драгоценную виноградную лозу, которую приходится взращивать долгие годы, чутко откликаться на ее потребности и стойко защищать от любой напасти. И тот коллективистский дух, который, будучи воспитан в колхозе, становится второй натурой нашего крестьянина. И конечно же, социалистический гуманизм, заставивший уничтожить врага, который посягал на его родину, убил на его глазах доброго товарища, хорошего русского человека, молодого солдата, и побуждающий защитить труд чужеземца, осуществленный тем на собственной земле, в своем отечестве.

Все это — темы, линии, драматическое, лирическое, комедийное, как и вся философия и психология образа, — идет в тугом сплаве, поворачиваясь к зрителю то одной, то другой стороной, но непременно в соотнесенности со всеми остальными. Достаточно вспомнить, например, как при столкновении с танкистом, нарушившим, по мнению Махарашвили, моральные нормы, проявившим ненужную жестокость, пусть не к человеку, к плодам труда его, Георгий, только

что взбунтовавшийся, давший волю своему гневу, вдруг переносится мыслью к своему сыну и с его уст срывается: «Он был таким добрым!» Одной этой фразы, выломившейся из бурного потока чувств и связывающей, казалось бы, несвязуемое, достаточно, чтобы уяснить, насколько контрастно-разносторонен образ, какое множество ассоциаций вызывает то, что происходит внутри изображаемой личности и вырывается за ее пределы в большой мир, куда уже вовлечен зритель.

Многое из драгоценных человеческих чувств — гражданского, патриотического, боевого, трудового, товарищеского, отцовского — проявилось в образе Георгия Махарашвили. В нем как бы сосредоточилось и диалектически переплелось и то общее, что присуще всем людям, и то особенное, которое отличает определенную национальную и социальную формацию, и то единичное, что сосредоточено в индивидуальности, в данном человеке, его психологии, характере, манере поведения. И выросло это в сфере высокой гражданской лирики и истинно народного юмора, без чего Махарашвили не приобрел бы той удивительной достоверности и поражающей доверительности, которые сблизили с ним миллионы людей.

Уместным будет сказать здесь несколько слов о самом фильме. Есть в нем, конечно, и недостатки. Но нельзя не согласиться с самим Закариадзе, что создание образа Георгия Махарашвили есть результат тесного сотрудничества с артистом сценариста Сулико Жгенти, режиссера Рамаза Чхеидзе, операторов Л. Сухова и А. Филинашвили и композитора С. Цинцадзе. Не беда, что и на этот раз могучая фигура протагониста заслонила в фильме все остальное, однако и не вина всех остальных, что многое у них при этом не выявилось, но ведь, войдя в контакт с героем, все втянулось в его орбиту и, им переработанное, пошло на обогащение главного.

Мы благодарны актеру, когда он раскрывает характер в его достоверности и полноте проявления. Но что возбуждает в нас актер, который открывает характер дотоле невиданный, способный вместить в себя и резко индивидуальное и многослойно типическое, пополняя тем самым наше знание о жизни, наш нравственный фонд и гражданское самосознание? А возбуждает он вот что...

Естественно, что Закариадзе безо всего, что он нашел и представил в образе Махарашвили, не приобрел бы любви и уважения, популярности и славы, которую ему дал этот удивительный старый колхозник.

Популярность Закариадзе поразительна. Ничего подобного лично я не видел. Мне довелось подростком вместе с толпой восторженных почитателей выпрыгать лошадей из фаэтона одного знаменитого гастролера, чтобы провезти его после окончания спектакля в гостиницу, предварительно оборвав полы его пальто и разрезав шляпу

на кусочки «на долгую память». Студентом я видел, как Ваграма Папазяна несли после представления «Отелло» из Большого театра в отель «Метрополь», а какая-то женщина исхитрилась не выколоть ему глаза, когда ножницами отхватила клочок из его громадной шевелюры. Из Ленинградской филармонии при мне «эскортировали» в гостиницу «Европейскую», высоко подняв над толпой, певицу Липковскую. Видел я, как студенты консерватории провожали после дневного концерта-урока знаменитого скрипача Жозефа Сигетти, образовав каре вокруг него и посыпая цветами его путь. Многим памятен восторг сотысячной толпы, встречавшей на привокзальной площади в Москве Мэри Пикфорд и Дугласа Фербенкса.

Нечто другое связано в моем представлении с Серго Закариадзе. И не только потому, что другие времена — другие нравы. Популярность его иного рода, она возникает из душевных связей со зрителем. Такого проникновенного почтения, такой необыкновенной уважительности, как и благодарной любви, выражаемой без пароксизма и сенсационности, со сдержанным, но истинным душевным порывом, каким всюду и везде встречают Серго, мне видеть не довелось. Память толпы недолговечна, ее порывы скоротечны, лишь любовь народа необычайно стойка, но соответствует она «прочности» объекта, глубине впечатления, произведенного им, и тем замечам, которые он оставил в сердцах людей.

На него не gazeют, как на диковинку. Лица людей, встретившихся с ним, сразу же милеют, становятся ласковыми, они молча улыбаются, никогда не обманываясь в своих ожиданиях увидеть добрый отклик в его глазах. В Москве мы столкнулись со зрителями, выходящими с сеанса «Отца солдата», и люди останавливались, испытывая радость при виде живого Махарашвили, а пожилая женщина, подойдя к Закариадзе, все пыталась поцеловать его руку.

Пусть не подумает читатель, что из любви к своему герою я стремлюсь создать иконописный его портрет. Что есть, то есть и, как говорит поэт, «здесь ни прибавить, ни убавить». И вероятней всего, я не коснулся бы популярности Закариадзе, если бы не видел в ней подтверждения той истины, что народ всегда благодарен художнику, воплотившему его идеалы в форме неповторимой и поражающей воображение, что художник, сочетающий правдивость изображения с объективной истиной, личный взгляд с народным мнением, доброту души с социалистическим гуманизмом, получает высшее вознаграждение — неиссякаемую любовь народа.

Портрет Георгия Махарашвили, а с ним и личность Серго Закариадзе были бы воспроизведены недостаточно полно без анализа выразительных средств, примененных к образу. Чувствую, что слово «примененных» может вызвать некоторое смущение. Но ведь актер, как и всякий мастер, жив не одним вдохновением, в его работу

входит и расчет, причем «семь раз отмерь» далеко не предел, скорее, точка отсчета в продумывании и применении приемов и красок. Особенно у такого мастера, как Закариадзе, не привыкшего отказывать себе в долгой работе над образом.

Сам Закариадзе свидетельствует: «Основу характера Георгия Махарашвили составляет прежде всего душевный мир простого грузинского крестьянина, который я всю жизнь наблюдаю и изучаю. Я не преувеличиваю — всю жизнь. Говорят, в Георгии много точно подмеченных свойств народного характера. Если это так, то я должен сказать, что нужно было профильтровать десять тысяч точных наблюдений для того, чтобы пятьдесят из них попали на экран. А для того, чтобы собрать такое количество наблюдений, надо потратить по крайней мере двадцать лет». Закариадзе любит сравнивать актерскую работу с решением трудного уравнения: поставить только одну запятую не там, и все идет насмарку — решение совершенно неверно.

В чем же основа этой «высшей математики» актерского искусства? Ученики Котэ Марджанишвили вспоминают, что он не переносил, когда речь, жест и движение у актера не были в полной гармонии. Именно на этой основе он помогал актеру лепить образ, приобретать подвижную, гибкую пластику, внешнюю и внутреннюю характерность, вне которой роль остается «голубой». При всем том, что образ Махарашвили, не боюсь сказать, идеально гармоничен и принадлежит к тем редкостным созданиям, которые полностью сливают изображающего с изображаемым и именно путем «сцепления» речи, жеста и движения, что означает также и, конечно, прежде всего слияние внутреннего и внешнего, мысли и чувства, то есть органическую жизнь актера в роли — можно все же рассмотреть «технологическую» этого дела.

Французы, предполагая озвучивать «Отца солдата», просили Закариадзе самого «наговорить» текст Георгия Махарашвили, пусть на плохом французском языке, точнее, именно на «грузинском» французском, дабы не терять колорита речи. Они поняли, что «нечистая», специфически национальная, остро акцентационная речь не только составляет прелесть образа Махарашвили, но просто неотъемлема от него, выражает его дух, его состояние, его поведение. Больше того, в ней сильно проявляется способность преодоления, свойственная старому грузинскому крестьянину, пустившемуся в незнакомый мир. В чем-то, зрению и слуху неподвластном, скорее расчитанном на интуицию зрителя, ощущается, что ко всем немислимым перегрузкам, испытываемым Георгием, прибавлена необходимость мучительного перевода «грузинских мыслей» на русский язык.

«Я отнял у себя знание русского языка, а мысли оставил, — говорит артист. — Так речь стала особенно эмоциональной. Это было построено на тончайшем расчете, который в актерском деле назы-

вается тактом и мерой». Приводя это высказывание, критик Кора Церетели удачно формулирует: «В таком расчете актер как бы движется по самому острому краю правды, по обе стороны которого пропасть фальши и неправды. Стоит просчитаться в какой-то мелочи, и все пойдет прахом»¹.

Но нет просчета в игре Закариадзе. Он не только точен в адски трудном процессе «перевода» с мысли на язык, не только колорит и жанровое ощущение извлекает из насыщенной окраски языка — дополнительно характеризуя степень преодоления, язык вызывает такие ритмические перепады, как замедление и тут же ускорение речи, выражая нетерпение, раздражение от собственного непонимания или неумения внушить мысль другому и даже печаль, грусть, тоску, вызванные этими обстоятельствами. Вместе с тем удесятряется настойчивость в желании объяснить, доказать, добиться своего.

Своеобразие колорита речи подкреплено ее синтаксисом, построением фразы, в котором перестановка слов вызвана неустойчивостью перевода с мысли на язык, а стремление быть доказательным создает многократные повторы. Вместо того чтобы сказать: что и отец, и дед, и предки его воевали, Махарашвили говорит: «Мой отец воевал, его отец воевал, его, его, его отец, отец воевал...» Возникает и непредвиденный комизм: порожденный разрывом между серьезностью намерений и сумбуром объяснений, он тем самым сублимируется в общем движении действия и роли в своеобразную трагикомедию. Создается и необходимый для темы мирный человек и навязанная ему война, контраст между обыденностью и неслаженностью лексики и патетикой действия.

Не менее точно «рассчитан» и жест. Возникнув из слияния характера персонажа с опытом жизни, накопленным артистом, жест Махарашвили, так же как и слово, построен на преодолении. Он скуп, но красноречив, и красноречивость его идет в три русла: дополнение мысли, восполнение слова и подмена речи.

Жест его национален — грузинский жест даже в скупости щедр, в полудвижении выразителен, он экспрессивен, пьянящий и захватывающий жест. Конечно, Махарашвили — старик, а Закариадзе — художник, и оба они не позволят в подобной ситуации, чтобы национальная характерность абстрагировалась от возраста, положения и состояния человека. Жест Махарашвили, сохраняя национальный колорит и народную стилистику, более сдержан, чем у молодого человека, пребывающего в равновесии духа. Он скупее, однако в его сдержанности нервическая сила, и в этом контрасте особая выразительность и красочность. Посмотрите, как он «выбрасывает слова»:

¹ «Вечерний Тбилиси», 1965, 12 июля.

«Езжай... Езжай... Езжай... Куда езжай?.. Зачем езжай?! Говорил, не надо — на самый, самый фронт...»

Когда же нужно убедить командира взять его на войну, жест, сопровождающий слова о том, что все его предки были воинами, расковывается, и взмах руки, с кистью, отмечающей каждое слово поворачиванием справа налево, идет в унисон с взбрасыванием головы, взлетом бровей и певучей, вверх идущей интонацией: «Мой отец воевал, его отец воевал, его, его, его отец, отец воевал...»

Поразительны его руки — эти натруженные, загрубевшие ладони и пальцы, кажущиеся неуклюжими, неспособными ни к чему, кроме мотыги и лопаты, однако, судя по тому, как он перебирает кисти на немецком винограднике или прикасается к плечу Аркадия, чтобы обратить его внимание, и особенно, как нежит лицо бездыханного сына, можно понять, какие на самом деле у него теплые, отцовские руки. Сильные и ласковые, они очень хватисты, приспособлены, как это присуще честным рабочим рукам, буквально ко всему, с чем встречаются в жизни. Они вступают в действие с того момента, когда, стремясь разом вырваться из привычного, Махарашвили на пути к грузовику решительно скидывает хурджин на плечо, и в какой-то момент отстраняет рукой жену, поспевающую за ним. Руки, ухватившиеся за борт грузовика; руки, упрямо устраивающиеся на коленях, неподвижные, но напряженные, будто боящиеся сорваться, вскинуться к борту грузовика, чтобы вернуться восвояси; руки, свергывающие сигарку, с дрожью сдерживающие готовое выплеснуться волнение и обиду старика.

Руки, просящие, протягивающиеся к мчащимся мимо машинам, и руки, мятущиеся в поисках опоры, чтобы устоять в этом взвихренном, вздыбившемся, пока еще чуждом мире войны.

Следя за руками, то растопыренными в жесте отчаяния перед горящим полем и одержимо тычащимися в огонь, то мужественно и нежно поднимающими с земли Аркадия, несущими его к нам, именно к нам, как апелляции против жестокой, преступной войны, могуче взбрасывающими винтовку и обрушивающими приклад на череп захватчика; глядя на руки, которые горделиво отсчитывают воинственных прародителей, атлетически охватывают плечи командира в борцовской позиции, легко несут полные ведра и отшвыривают их как жестяные банки, чтобы ловко охватить ложе винтовки, на руки заснеженные, спящие, но чутко прижимающие оружие в окопе, высвобождающие пограничный столб из-под снега и мощно вбивающие его разом и навсегда на свое законное место, живописно, красиво взбрасывающиеся, чтобы показать всем — солдатам, зрителям, всему миру имя сына, начертанное на мосту... Следя за всем этим, можно ясно представить только по рукам сюжет роли, характер персонажа, жизнь человека.

Но проследя за сложной, многокрасочной, содержательной партитурой интонации и жеста, вы обнаружите непрерывность и музыкальность движения, основанного на контрапункте внешней и внутренней выразительности. Если смонтировать кадры, где действует Махарашвили, то обнаруживается, что в них начисто нет статики. Он весь — олицетворенная динамика. Он постоянно движется. И не только тогда, когда обходит балюстраду, преграждающую путь в палаты госпиталя, а затем прорывается наверх или размашисто шагает по бескрайней дороге, или вышагивает у поезда, туда и обратно, и в какой-то миг — была не была — впрыгивает в тронувшийся поезд, и в сотне других моторных моментов, но и в редкие минуты внешне неподвижных поз-раздумий явственно видно внутреннее непрерывное движение, которым охвачен этот неугомный деятель жизни.

Да, он один из легиона тех, кто делает на земле все и для всех, он и есть народ, созидатель всех материальных и духовных ценностей, вершитель истории и судеб человеческих, хозяин земли, по справедливости и праву распоряжающийся всем, что вокруг. Он весь в движении потому, что нельзя, невозможно остановиться, хотя бы на мгновение, как бы оно ни было прекрасно, ибо тогда прервется нить живого, умрет жизнь. И он движется — уверенно, размашисто, ставя могучую ногу всей ступней. Ладно скроенный, сшитый крепко, на века, мешковатый по костюму, но как геркулес сложенный. Попробуйте, оденьте его в барсову шкуру: заросший щетиной, весь в бороде, в усах, с косматыми бровями, но какой красивый, право же, красивый — ум и душа в его глазах!

Это движется, говорит, подкрепляя речь красноречивым жестом, Георгий Махарашвили, отец солдата, добрый человек доброй Земли Советов.

ГЛАВА XV

Осуществление давней мечты — Шекспир! Король Лир — кто он? — Транспонировка на грузинский лад.

После Арбенина в «Маскараде» Закариадзе прочили Отелло. И он действительно мог бы взяться за мавра, если бы представилась к тому возможность. Мечта о трагедийном Шекспире, эта вечная и неутолимая жажда всех актеров. Она жила, зрела и томила душу. Теперь, когда он остался единственным трагиком в труппе руставелевцев и обрел опыт исполнения «высоких» ролей, можно было взяться за Шекспира. Но не Отелло, а Лир оказался ближе ему в тот момент, когда был создан и прославился Махарашвили.

Как бы ни были далеки друг от друга британский король IX века до нашей эры и кахетинский крестьянин средины XX века нашей эры, их связывало нечто неуловимое как по сходству, так и по контрасту. И тот и другой были отцами, пережившими трагедию. А то, что Лир обретал в себе человека ценой невероятных усилий, в то время как Махарашвили всегда и во всем был человеком, только питало воображение актера, помогало ему «вести» Лира к Махарашвили.

Здесь-то и таилась серьезная опасность, которой в конце концов полностью избежать не удалось. Нет, Закариадзе не повторял в короле Лире себя, Махарашвили, он, как и всегда, искал своеобразие в оригинальном ритме, пластике, жесте, интонации. Но он сыграл Лира грузином, транспонировал кельта в картвела, превратил властительного деспота Британии в патриархального царя Грузии. Это не могло не нарушить гармонии формы и содержания, не сместить национального характера с его основания в среде, в общественном устройстве, в климате, наконец. Неспроста ведь Ф. Энгельс, связывая «божественные комедии» Шекспира с английским ландшафтом, утверждает, что, когда Шекспир в «Сне в летнюю ночь» уходит из-под английского неба, «в характерах действующих лиц чувствуется влияние юга с его климатом так же сильно, как в «Ромео и Джульетте»¹.

Нечто подобное случилось и с Лиром. Когда Закариадзе увел его из-под британского неба и поселил под небом Сванетии, в Грузии, суровый нрав кельта смягчился. Никто не мог сказать, что в трактовке Закариадзе не было своеобразия и привлекательности, что его трактовка не была логически последовательно развитая, что генеральная тема Лира, возраставшего в себе человека и воспевшего человечность, не раскрылась в игре Закариадзе. Наоборот, если Лир

¹ Цит. по кн. «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 2, стр. 555.

здесь кое в чем и «проиграл», то и «выиграл» немало: в национальной орнаментировке он стал ближе грузинскому зрителю.

Этот плечистый, ширококостный и сильный старец, в синей посконной рубахе и штанах, заправленных в меховые постолы, с козьей шкуркой на плечах, этот старый сван или хевсур, затягивающий грузинскую песню в застолье четвертой картины, хотя и не давал контраста между величественным вначале, жалким в дальнейшем и величавым в финале Лиром, зато делал его переживания необыкновенно доступными, его главную тему очень близкой широкому зрителю.

И все же возникает вопрос, можно ли так? Прежде чем ответить, вспомним, что сам Шекспир, во исполнение великой задачи, поставленной в «Короле Лире», пренебрег историческими фактами и превратил древнюю Британию в единое государство Лира (иначе, что бы делил король!) и «создал» Бургундское герцогство и Французское королевство за много веков до их фактического существования (иначе кому была бы отдана Корделия, с кем приходила бы в Британию освобождать любимого отца?).

Что касается сценических трактовок зачина трагедии, то каких только не было домыслов, чтобы оправдать раздел королевства. Генри Ирвинг изображал Лира пьяным, не в состоянии объяснить по-иному странное поведение, как сказали бы теперь, тоталитарного диктатора. Другие исполнители «оправдывались» либо старческим сумасбродством, либо властительным своеволием. А Соломон Михоэлс разворачивал во всей силе и красе великий философский опыт психологического исследования человеческой природы, становясь одновременно и его объектом и его субъектом.

Можно ли упрекать Серго Закариадзе вкупе с режиссером Михаилом Туманишвили за то, что они, опираясь на текст Шекспира, решили поверить восьмидесятилетнему старцу, хотя и полному сил, но достаточно пожизшему и повластвовавшему, который под конец пути захотел переложить ярмо забот на молодые плечи и власть повольничать, властвуя лишь над сотней беспшибашных рыцарей и слуг? Тем более что мотив своеволия оставался у Закариадзе на «втором плане», и явственно чувствовалось, что он ведет игру — проверку силы своей власти над судьбами государства и людей. В конце концов, не все ли равно, с кровью налитыми глазами и бешенством в голосе или внешне добродушно играет актер хитроумный замысел человека, которому все позволено и все доступно? Однако все же вспомним, как это воплощалось.

...Услыхав о приближении монарха, придворные застыли столь почтительно и трепетно, что можно было физически почувствовать еще до появления Лира, каковы его сила и величие. Но вошел совсем иной человек: вовсе не величавый, не царственный, не самодержав-

ный. Это явился крестьянский царь, патриарх племени, глава рода, первый среди равных, не только ничем не отличающийся, но гораздо более скромный по виду, чем все остальные — величавые придворные, плечистые воины, суровые стражи. Не только разительный контраст, созданный режиссером, но и то, что внес с собой актер: как он обошел придворных, соотносясь с каждым в меру его заслуг перед государем, как оценил одного улыбкой, другого — испытующим взором, третьего — нескрываемым отчуждением, — сразу же определило «пафос дистанции» между Лиром-королем и подвластными ему людьми, а вместе с тем и оттенило Лиру-мудреца.

Любопытная вещь! Едва ли не впервые, по крайней мере так мне показалось, возникла у Закариадзе в его общении с окружающими атмосфера преклонения перед Лиром, не почтения, а почитания; выяснилось, что неспроста его любят люди хорошие и ненавидят дурные. Может быть, в нем изначально заложено и лишь затемнено неограниченной властью и необузданной лестью то истинно человеческое, что с невиданной силой раскроется, когда Лир окажется в беде и выстрадает право быть просто человеком? Как бы то ни было, Закариадзе объяснял это с такой художественной полнотой, в такой диалектической связи королевского и человеческого, что растворялось загадочное в сложном поведении Лиры.

...Итак, не спеша обошел он сцену, кинув взгляд исподлобья на всех, а в глазах его, пытливых и зорких, будто на экране, отражалась смена впечатлений от каждого. И потому ли, что сам он был в добром настроении, которое овладевает человеком, трудно, но твердо решившимся на нечто большое и неожиданное, или в его глазах задержалось отражение любезной сердцу Корделии, которая оказалась последней на его пути к трону и получила щедрую отцовскую улыбку, но на трон из замшелого камня, усталого шкурами, он опустил просветленный и улыбающийся.

Немало иронии было в этой улыбке: а, ну-ка, поглядим, каким добром ответят мне на добро... Возникло и довольство и самодовольство и даже надменность, по мере того как привычная ему лесть приобретала гиперболические размеры в излияниях дочерей и он будто возвращался к себе властителю и богоподобному. В эти мгновения Лир с почти нескрываемым торжеством и высокомерием оглядывал зал и окружающих. Но уже без иронии и без надменности властителя, снисходящего до малых сих, вполне естественно, в гармонии с внешностью, с мудрым, ласковым взглядом все познавшего и всем насытившегося философа, поднявшегося выше примитивных страстей, произносил он тираду о ярме забот, которое хочет сбросить с дряблых плеч.

Плечи были не дряблыми, а могучими, этот Лир в свои восемьдесят лет оставался сильным человеком, таким, который, казалось,

может вынести любые испытания и невзгоды. Тем явственнее проступала умудренность Лира, перспектива его прозрения и очеловечения, коль скоро жестокий удар судьбы произведет скачок накапливаемой мудрости к новому духовному и нравственному качеству. Тем разительнее определялась в дальнейшем его катастрофа: не физические страдания этого могучего старца, а нравственные муки раскрывают в нем самого человека, равного людям, способного осознать, что и король «не заговорен от лихорадки», и понять всю возвышенность правды и всю низменность лжи.

Но справедлива ли подобная «проекция» прозревшего Лира уже в начале, в сцене раздела королевства? На это можно ответить словами самого Лира: «Из ничего не выйдет ничего»; недаром ведь они вошли пословицей в английский язык. Конечно, ярк и соблазнительен контраст между тираном и очеловечившимся человеком, но ведь действительно «из ничего не выйдет ничего», и то, что не таится внутри, пусть под самым что ни на есть спудом, не может вдруг, по щучьему велению явиться вовне. Сколько актеров не могли свести концы с концами, когда не верили в желание Лира сбросить ярмо забот. Не поэтому ли первая сцена не проживалась, а проигрывалась только как предлог и зачин для концепции?

Закариадзе ведет сцену раздела в том спокойствии, в том равновесии духа, которые приходят с мудростью, порожденной долгим жизненным опытом, полным преодоления. Он так высок, не саном, а духом (пусть пока искаженным, «перевернутым» в отношении истины), что может позволить себе быть добрым. Он столько прожил и пережил, столько видел и хорошего и плохого. Что ему власть, что лишний кусок, ему и царства не жалко! Так играет, пожалуй, даже не Закариадзе, так играет сам Лир. Да, да, ведь идет игра, большая игра с большой ставкой, неспроста Лир притворяется, что королевство разделено на три неравные части, чтобы «могли мы нашу щедрость проявить в прямом согласьи с вашей заслугой».

На самом же деле хорошо осведомленный Глостер загодя, еще перед появлением Лира, утверждает, что «перед разделом королевства стало неясно, кого он любит больше. Части так выравнены, что при самом внимательном разборе нельзя сказать, какая лучше».

Ведет ли игру, проявляет ли мудрость король Лир (а Закариадзе сплетает и то и другое), выслушивает он дочерей, хотя и не без любопытства и не без иронии, но в равновесии духа. Даже ответ Корделии не сразу доходит до его сознания. Он продолжает улыбаться, видимо, еще не поняв ошеломительного смысла слов любимой дочери. Однако смысл уже проступает сквозь толщу его самодовольства. Улыбка становится недоверчивой, смущенной, он не может сообразить, в шутку или всерьез Корделия говорит совсем не то, что он ожидал... Нет, конечно же, в шутку! Он оглядывает окружающих,

будто призывает их разделить с ним удовольствие от остроумия любимой дочери. Только уверившись, что это не шутка, он мрачнеет, наполняется гневом и желчью, предупреждает, грозит, пока еще без воплей, пока еще тоном человека, глубоко уязвленного, вдруг тужко и горько разочарованного, которому вконец испортили самое лучшее торжество, столь долго готовившийся праздник, фейерверк к итогу жизни.

Он уже не терпит возражений. Он жесток, желчен, нетерпим, способен смести все, что стоит на пути, растоптать все, что любил. Он — прежний Лир, не обыкновенный человек, а властитель, распоряжающийся без снисхождения и жалости и в крайнем гневе покидающий трон и зал, ничего не слышащий, ничему не внемлющий, зло отмахивающийся от всех, бормочущий себе под нос жуткие слова, уходящий от собственного гнева, чтобы не съест живьем любого, кто посмеет перечить, кто попадет на глаза и под руку.

Находясь в Тбилиси в годы Великой Отечественной войны, Вл. И. Немирович-Данченко готовился создать Лира вместе с А. Хоравой. Об образе Лира он писал, что это «король, избалованный властью. И поддается красивым фразам и не чуток к глубинной чистоте. Лесть кругом — это стало его атмосферой, его кислородом. Он блестящий король по умению пользоваться королевской властью, но он дурной король по пониманию своих обязанностей перед народом, и он осознает это в самые трагические минуты своей судьбы»¹.

Блестящего короля у Закариадзе не было. Но процесс осознания несправедности своей жизни шел у него интенсивнее, чем у многих других исполнителей Лира. При всей нетерпеливости фразы: «Не заставляйте меня ждать ни минуты. Подавайте обедать», произносимой Лиром в следующем явлении, при том, что и в разговоре с Кентом и в стычке с Освальдом проявляется былая властность короля, Закариадзе уже здесь погружает Лира в задумчивость, от которой не отвлекает ни острый диалог с шутом, ни застольная песня, ни первое столкновение с Гонерильей.

Кажется, что в промежутке между первой и четвертой картинами не на наших глазах происходили с ним какие-то перемены, заставляющие его все больше и больше задумываться если не о проблемах бытия, то хотя бы о собственной жизни и последствиях своего поступка. Что-то тревожит его душу, что-то такое, чему еще нельзя дать ни определения, ни оценки. Здесь Закариадзе опирается на слова Лира, сказанные в ответ на замечание рыцаря о том, что с ним, государем, не церемонятся: «Нет, нет, ты назвал то, что мне самому бросилось в глаза. С некоторого времени я тоже наблюдаю признаки легкой невнимательности, но приписал это скорей своей мнитель-

¹ Архив Вл. И. Немировича-Данченко. Музей МХАТ, № 68/1.

ности, чем их желанию оскорбить меня. Присмотрюсь к этому лучше». Опираясь на тему тревоги, возникающей в Лире, и на то, как деликатно сформулирована она в его устах, артист рисует его в дальнейшем, если так можно выразиться, вне опыта злости.

Безнравственность злодеев только сильнее оттеняет истинную незлобивость Лира, ведь он лишь говорит о мести дочерям, но там, где любой оскорбленный тиран нашел бы формы расплаты, Лир, лишенный опыта злости, только рыдает. Как всякий уязвимый человек, он теряется перед подлостью.

Лир — Закариадзе заносит руку над Корделией, он даже дает пощечину Регане. Но как часто в нем проявляется любовь к дочерям, даже в припадке гнева он мешает проклятья с лаской, угрозы с мольбами. «Я не браню тебя. Пускай в тебе когда-нибудь самой проонет совесть. Я стрел не кличу на твое чело». Так говорит он Регане, хотя и поднял на нее руку сгоряча. Поставьте на место Лира любого шекспировского злодея, вы увидите, как тот в подобной ситуации будет плести кровавую интригу возвращения к власти.

А ведь и в самом деле, ничто в трагедии не свидетельствует о том, что Лир тиран, что он способен ради власти или по прихоти злодея, подобно Макбету, убить Дункана, подобно Клавдию, влить цикуту в ухо родного брата. Да, в ослеплении гневом он проклинает дочь и изгоняет Кента. Но эта вспышка, хотя и жестока и избочивает в нем человека, ослепленного властью и лестью, она естественна для его положения и отнюдь не кровава. Да, он мало думал о человеке, о бедняке, застигнутом непогодой, но он смело может сказать и говорит: «Я не так перед другими грешен, как другие — предо мной».

Способен ли Лир на такие злодейства, которые совершают его дочери, его зять, герцог Корнуэльский, или Эдмунд? Шекспир не только не говорит об этом, но и не дает ни малейшего повода к такому умозаключению. Сцена раздела скорее экспозиция сюжета и темы, чем характера Лира, ибо тотчас же за ней Лир является лицом страдательным, непрерывно погружающимся в бездну отчаяния, несправедливых обид, он все больше становится достойным сочувствия, как жертва деспотизма. Лир мог бы еще попытаться вернуть себе власть, однако король даже забыл, что он мужчина, и проливает слезы.

Острейший диалог с шутом Закариадзе проводит в лирической тональности, не только грустя о том, что стал дураком, но уже раздумывая над тем, как умный может стать дураком. Эти раздумья окрашивают и столкновения с Гонерильей. Так и кажется, что перед нами два Лира; один все более резко отчитывающий дочь, другой как бы со стороны оценивающий свое поведение, не без сарказма взирающий на себя, на то, как, в сущности, бессилён он,

еще недавно властвовавший над всеми, вызывавший трепет даже при внешней сдержанности, а порой и мягкости. Он не кричит, а вопрошает, и не столько других, сколько самого себя:

Скажите, кто я? Видно, я не Лир?
Не тот у Лиры взгляд, не та походка.
Он, видно, погружен в глубокий сон?
Он грезит? Наяву так не бывает.
Скажите, кто я? Кто мне объяснит?

Но это не риторика, прикрывающая смущение или таящая сарказм, это — растерянность человека в канун прозрения, как бы долго оно ни приближалось. Глубокий сон, грезы, о которых говорит Лир, — вот что определяет ритм и пластику Закариадзе с начала этой сцены, вот выражение его раздумий и глубоко запрятанной скорби. И по контрасту с ними идут сцены гнева и ярости в объяснениях с Реганой и Гонерильей. А в соответствии с мучительным «кто я?» прозвучат в дальнейшем горькие раздумья: «Они ласкали меня, как собачку, и ввали, что я умен не по годам. Они на все отвечали «да» или «нет». Все время «да» и «нет» — это тоже мало радости».

Он очень несчастен, этот Лир, но никогда и ни в чем не жалок; достоинство в нем сохраняет непрерывная работа мысли, пока еще неясно дающей ответ на мучительные вопросы. Это прежде всего мыслящий Лир, и благодаря зыскающей мысли уже не обратимый в прежнее состояние. Что бы ни случилось, он не смог бы стать снова королем Лиром, ибо, теряя власть над другими, он постепенно приобретает власть над собой, осознавая при этом тщету власти как таковой. И потому его угрозы: «Я так вам отомщу, злодейки, ведьмы, что вздрогнет мир», — кажутся вызовом ребенка или совестливого человека, неспособного к мести, ко злу. Куда страшнее последующее:

Вам кажется, я плачу? Я не плачу.
Я вправе плакать, но на сто частей
Порвется сердце прежде, чем посмею
Я плакать...

Мы же чувствуем, как рыдает его душа, прорываясь тут же в пронзительное: «Шут мой, я схожу с ума!» Он не может мстить даже не по неспособности ко злу, а потому, что он отец. И в этом ариаднина нить замысла Закариадзе. Его Лир при всей противоречивости характера твердо входит в галерею отцов, созданных Закариадзе.

Ничего внешне трагедийного нет в его монологе «Дуй, ветер!». Вообще Закариадзе не склонен к форсированию звука и главным образом из-за того, чтобы быть психологически достоверным для зрителя, играть от души к душе. Ему важно обратиться не столько к стихиям, сколько к слушателям, чтобы передать состояние Лиры,

человека, отвергающего и небо и землю, берущих его в жертву, обрушивающих на него свою злую волю, вместо того чтобы отметить злодея, убийцу, кровосмесителя, клятвопреступника, а не ставить на одну доску с ними его, который менее грешен пред другими, чем другие перед ним.

Актер всемерно и всеильно развивает и протягивает сквозь действие мотив «безгрешия» Лира, чтобы позволить ему стать пошекспировски грозным обвинителем «других». Именно в этом он видит процесс самоочищения, возникший не на бесплодной почве, и способный перейти в очищение мира от гнездящейся в нем скверны. Для него монологи Лира, как вершины, где расположены огни древнеримского телеграфа, — они связывают воедино разрозненные легионы мыслей. Список злодеяний, обращенный к богам в картине цветами, близ Дувра, когда стрелы его сарказма, обогащенного «демократическим» опытом, попадают в высокий круг злодеев, вплоть до «негодяя политика».

У Закариадзе эта сцена приобретает необыкновенную выразительность, благодаря песенной фразе «Сидел на кочке Пилликок», которую он позаимствовал у бедного Тома, когда встретился с ним в бурю в степи. Этой песенкой-присказкой, вводимой то и дело в поток обвинений, артист усиливает процесс осмысления картины мира, связывая его с первоначальным толчком, который возник у Лира при встрече с «философом».

Ты уличную женщину плетьми
Зачем сечешь, подлец, заплечный мастер?
Ты б лучше сам хлестал себя кнутом
За то, что втайне хочешь согрешить с ней
(Сидел на кочке Пилликок...)
И делай вид, как негодяй политик,
Что видишь то, чего не видишь ты
(Пилликок... Пилликок... Сидел...)
Мы плакали, пришедшие в мир,
На это представление с шутами.
(Сидел на кочке Пилликок... Пилликок...
Пилликок...)

Поразительно, как «работает» этот Пилликок! Но не менее сильно выглядит игра с колосьями, которые в сцене «суда над дочерьми» в руках Лира «превращаются» в самих дочерей. Предельная сосредоточенность на колосьях, выраженная жестом, взглядом, интонацией, придает этой тишайшей по тональности сцене гремучую выразительность. Когда он протягивает один из колосьев и просит: «Судья, я требую медицинского вскрытия Реганы», — нет злобы в его жесте и голосе. Это поиск истины, начатый не сейчас и оканчива-

ющийся не здесь. «Исследуйте, что у нее в области сердца, почему оно каменное». Глубокий лиризм, окрашивающий эту фразу, впрочем, как и всю сцену, красноречиво говорит о том, что исследованию подвергается не только сердце Реганы, но и сердце самого Лира при переходе от камня к нежной плоти...

В партитуре роли Закариадзе есть еще немало драгоценных эпизодов, надолго врезающихся в память зрителя. Трудно забыть молитву в шалаше, песню засыпающего Лира под тихий плач Шута на фоне прозрачного хора, превосходно сочиненного, как и вся музыка спектакля, Отаром Тактакишвили. Или пробуждение Лира, лежащего лицом вниз на каменном ложе, покрытом мехами и окруженном лесом копий в руках воинов, которые салютуют Корделии и ее отцу, когда на медленно оживающем лице старца, при смене различных настроений, пробивается добрейшая улыбка навстречу любимой дочери. Можно многое сказать и о музыкальном диалоге с узнаваемой Корделией, и о патетическом явлении с мертвой Корделией на руках, и о последнем сне Лира на каменном троне, просветленного и бессмертного старца, познавшего в себе человека.

Сквозь все эти сцены тянется нить замысла Закариадзе, с ним можно и не соглашаться, но нельзя не уважать, как большую и плодотворную работу истинного художника. Тема обманутого доверия, растоптанной любви, чудовищного надругательства над всем святым широко и полифонично звучит в партитуре образа, созданного Закариадзе.

Сложная простота его решения кажется мне весьма художественной и современной. Можно обнаружить, где концепция Закариадзе идет по касательной к Шекспиру, но нельзя не отметить того, что трагедия Лира максимально приближена к зрителям, что от этого создается сильный идейно-художественный эффект. Мне не доводилось видеть столь доступного, столь близкого зрителю Лира. Как часто мы только созерцаем Лира, умозрительно сочувствуя старику, оскорбленному собственными детьми. Так и ловишь себя на мысли, что не следовало ему раздавать свое добро — держал бы при себе королевство, не распоясались бы тогда эти дочки! Игра Закариадзе отвлекает от подобных примитивов; при всей ее простоте и естественности она приобщает зрителя к высоким сферам человеческого мышления. Захватывающие перепады сюжета не затеяют сложных перипетий человеческой судьбы. И вот уже на смену эмоциям приходит мысль о несовершенстве, о противоестественности того мира, в котором добро неизбежно становится жертвой зла, оставаясь, однако, непобежденным и в конечном счете торжествующим победу. Эта мысль идет от Шекспира, утверждая одновременно мудрую сентенцию Сулхан-Саба Орбелиани: «Недоброму и злему делу — недолгий и дурной конец».

Можно понять и тех, кому показались неправомерными транспонировка Лиры на грузинский лад, преобразование короля кельтов в царя сванов. Однако справедливости ради, даже при таком неприятии Лиры, должны были быть отмечены содержательность и глубина трактовки и мастерство исполнения, проявленные в этой роли Закариадзе. И они были отмечены.

Критик писал: «Трагедия Лира — Закариадзе не трагедия поганного величия или обманутого доверия — это трагедия человека, слишком поздно познавшего истину. Раздел королевства не сумасбродство старика, не испытание близких ему людей. Это вполне разумный, даже практический поступок. Но все планы Лиры — Закариадзе разлетаются в прах при первом же столкновении с реальной действительностью. Жизнь — не только мерило истины. Она сама истина, мимо которой прошел мудрейший король Лир. И когда он бросается на колени перед Корделией, то словно просит у дочери защиты, понимая всю безнадежность этой просьбы. Ибо кто может защитить Лира от самого себя!»¹

Мне кажется, что здесь верно схвачено зерно трактовки: трагедия человека, слишком поздно познавшего истину. Следовало бы еще отличить такое важное обстоятельство, как своеобычность замысла, сознательность задачи. И это подтверждает старейшина советской театральной критики, профессор П. А. Марков. Он пишет: «Закариадзе жаждет отбросить все штампы Лиры, хочет играть короля без порфиры»².

Маркова не удовлетворяет спектакль, который, с его точки зрения, «остается клочковатым». Он считает, что и образ Лиры «лишен единства», основывая это умозаключение на том, что Закариадзе, который «поднимается потом до подлинной задумчивости, глубины и человечности, начинает роль как бы немного позже, потому что у него нет шлейфа самолюбия Лиры, лировского самодурства, властности, как будто он уже прошел какой-то важный этап по пути человечности до начала этой сцены». (Об этом «как будто он уже прошел» и трактуется в моем анализе роли.) При всем том критик подтверждает, «что такова сознательная задача Закариадзе, что она лежит в замысле, который позволяет дать отдельные сцены с невероятной, жгущей трогательностью». Это иллюстрируется примерами: «Как необыкновенно трогателен С. Закариадзе в сцене с Гонерильей, он потрясает в сцене ухода из замка».

Следовательно, подтверждается, что роль Лиры у Закариадзе, хотя и спорна, пусть даже недостаточно целостна, тем не менее входит в художественный круг, в разряд интересных и примечатель-

¹ «Литературная газета», 1966, 15 декабря.

² Здесь и далее см. «Театр», 1967, № 4, стр. 25—26.

ных явлений театрального искусства. К сожалению, а быть может, к счастью (конечно же, к счастью!), сам артист оказался неудовлетворенным своим Лиром, хотя с каждым исполнением образ укреплялся и приобретал новые краски, естественно, в избранном направлении, в прежнем рисунке.

Характерно, что неудовлетворенность Лиром нарастала постепенно, от спектакля к спектаклю. Вначале артист явно был доволен воплощением своего замысла, что можно судить по некоторым его высказываниям. Так, в одной из бесед с журналистом он сказал: «Меня всю жизнь увлекало творчество; так было и с Пиросмани и с Эдипом Софокла, и вот сейчас — с Лиром. И, вероятно, не только в этих образах. У нас есть поговорка: «Ходить на волоске». Я люблю, где есть этот волосок, это «чуть-чуть» в искусстве. Ходить на волоске очень опасно, чуть — и нет его, оборвался, чуть — и нет искусства. Вот почему мне нравятся образы острые. Таким я и стараюсь играть Лира».

О замысле Лира он тут же высказался в недвусмысленной форме: «Мы сами бываем виноваты в своих трагедиях, но как часто не осознаем этого!.. Так и Лир. Мне хочется в трактовке этого образа вырваться из традиций, из привычного толкования Шекспира театром. Обычно его преподносят как мир огромных, недоступных обычному человеку страстей. А я хочу сделать Лира вполне доступным, понятным сегодняшнему зрителю. Мой Лир близок мне, я расстроен вместе с ним дочерней черствостью, неблагодарностью людской. Я хочу вложить в него человеческое страдание, происходящее от непонимания людьми друг друга, которое так часто встречается в жизни. Я играю трагедию человека, которая перерастает в трагедию государства. И когда я думаю о сложности создавшегося образа, то вижу аналогию с математикой, где присутствуют и простые арифметические величины и элементы высшей математики... Лир — это и есть высшая математика»¹.

Само по себе это высказывание также свидетельствует о сознательности замысла, стремлении артиста сделать образ доступным, но не путем опрощения, а приближением его к теме дня, к зрителю. С другой стороны, сравнивая это высказывание, в котором сквозит первоначальная удовлетворенность воплощением своего замысла, с возникшим вскоре желанием сделать все заново, по-другому, можно увидеть, как выявляется не только склонность Закариадзе к самокритике, но и способность прислушиваться к критике.

Роль Лира в художественной биографии Закариадзе важна и тем, что в ней, как и в образе Махарашвили, проявилось то важное свойство, которое он долгие годы и мучительно искал и воспитывал

¹ См. «Огонек», 1966, № 35, стр. 20.

в себе, а именно, способность к самоограничению в отборе и применении красок.

Бывало в прошлом, что даже яркое создание фантазии и мастерства Закариадзе не взмывало до предельных высот не потому, что у него не было крыльев, а слишком велики были «перегрузки», слишком ярко работал в артисте «прокурор» или «защитник», гражданин брал верх над художником в стремлении внушить зрителю «общую идею». Конечно, талант добивался своего — это не ущемляло сам образ, однако порой мешало ансамблю, целостности постановки. Залог успеха состоял в этой борьбе с самим собой, в самоограничении, в том, что Закариадзе рано осознал подобный недостаток и долгие годы, сначала безуспешно, затем с нарастающим успехом, а теперь и полностью (о чем можно судить не только по Махарашвили и Лиру, но и по следующим созданиям) справился со своей излишней «щедростью». Теперь густота живописи идет у него не за счет мазка, ее дает тонкая пластика, гибкая светотень, строгая композиция. Восторжествовала органика идеи и жизни в образе, не количество, а качество «доказательств» становится высшей мерой художественности. Теперь он слышит от критики не упреки в сгущении образа, а похвалу за «аскетизм»: «Своего Лира он играет с полным самоотречением. Почти (но только почти!) ни одного трагического жеста, почти (но только почти!) ни одного всплеска темперамента»¹.

¹ См. «Литературную газету», 1966, 15 декабря.

ГЛАВА XVI

Когда сценарий мешает актеру сыграть в полную силу — портрет создан, тема не реализована (кулак Алмахан из фильма «Встреча с прошлым» и Минаго в фильме «Скоро придет весна»). — «Реваниш» на сцене: Агабо в комедии «Пока арба не перевернулась». — Первая премия на Всесоюзном конкурсе к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина.

После «Отца солдата» Серго Закариадзе сказал: «Каждый актер мечтает, чтобы роль писалась в расчете на него. Мне пришлось ждать этого счастья более 30 лет... Роль, написанная специально для актера, помогает ему избежать «амплуа», которое, по сути дела, делает его однообразным. Я предпочитаю создавать образы, диаметрально противоположные тем, что уже были созданы. Люди не похожи друг на друга, и актерское искусство заключается в том, чтобы найти и сыграть своеобразие данного характера. Это и есть, по-моему, творчество. Роль крестьянина, в которой я снимаюсь сейчас, привлекает меня как раз своей резкой непохожестью на роль отца солдата»¹.

В 1967 году Закариадзе снялся не в одной, а в двух ролях крестьян, действительно не похожих на Георгия Махарашвили, как и не схожих между собой. Один из них — черный человек, кулак Алмахан из фильма «Встреча с прошлым» (сценарий и постановка Сико Долидзе), другой — светлой души человек, колхозник Минаго из фильма «Скоро придет весна» (сценарий О. Иоселиани, Т. Маглаперидзе и постановщика фильма О. Абесадзе).

Роль Алмахана была сыграна Закариадзе в полную силу, но показали ее едва ли в полсилы. Убедиться в этом можно, проанализировав цепь эпизодов каждый в отдельности и всю картину в целом. Истинный драматизм темы и фабулы этого фильма, действие которого происходит в период коллективизации, явно снижается мелодраматическими по смыслу и форме поворотами сюжета, зачастую лишенными новизны и неповторимости.

В кольцевом обрамлении сценария очаровательной Лейле Абашидзе приходится изображать состарившуюся женщину. Это выглядит не очень убедительно и распознается сразу, как и всякая неискusstvenная подделка. То же самое можно сказать о ряде сюжетных линий, тривиальных и в содержании и в стилистике. Фильм старомоден, на нем смело можно ставить дату 1934 вместо 1967. И дело не в том, что события отдалены от нас десятилетиями. Сама эпоха рассматривается вне исторического и художественного опыта, накопленного советским искусством в последующие годы. Мне лично

¹ «Молодежь Грузии», 1967, 27 ноября.

кажется, что первый фильм Сико Долидзе «Последние крестоносцы», поставленный в 1934 году, по четкости и сдержанности ближе к нашим дням, чем «Встреча с прошлым».

Естественно, что в таких условиях прорваться к целостному художественному созданию весьма сложно даже такому смелому таланту, как Закариадзе. Он пытается пробиться, порою пробивается, но только порою, в отдельных эпизодах.

Алмасхан — кулак, из тех, которых именовали в былое время «хитрый замаскировавшийся враг». У Закариадзе он, скорее, притаившийся, не демонстрирующий своей отчужденности от всего нового, но и не скрывающий ее. Нужны причины здесь более сложные, чем прямая боязнь, страх перед гибелью или стремление приспособиться. Это — ощущение неизжитой силы и вера в близкие перемены. Кругом опасность, даже в воздухе ощущается угроза самому его существованию, а он ни в чем не изменяет себе — ни в труде, непрерывном и истовом, ни в быту, где он властен, своенравен и жаден.

Об интеллигентах, втайне пронесших в себе антисоветчину, говорили: «внутренний эмигрант». Таков и этот неинтеллигентный мужик, видевший в себе крестьянского царя, полный своеобразного достоинства, хотя и взошедшего на омерзительной почве, тем не менее проявляющегося в скрытой силе, остром и цепком взгляде на мир, уверенном ритме, не сбитом долговременной осадой новой жизни, в непоколебленном убеждении, что ему, хозяину, все дозволено.

Не будь всего этого в закариадзевском Алмасхане, просто нельзя было бы вынести многие эпизоды: экспозицию образа, когда Алмасхан поглаживает по голове осиротевшую дочь предревкома, только что убитого налетевшей бандой, с которой он тайно связан; сцену, в которой Алмасхан насилует живущую в его доме молодую Даринэ на виду у своей парализованной жены (роль жены — один из шедевров Верико Анджапаридзе); эпизод в подвале, когда Алмасхан, собирающийся бежать за кордон, достает из земли спрятанную кубышку и, заметив притаившуюся Даринэ, зверски убивает неожиданную свидетельницу.

Если Закариадзе удавалось скрасить эпизоды банальные или примитивно мелодраматические, то сцены, в которых по ситуации и построению возникало дыхание доподлинной жизни, достигали необыкновенной силы и выразительности. Особенно там, где создавался контраст между интенсивным, все нарастающим внутренним движением и внешней сдержанностью.

Так проживалась сцена свадьбы сына Алмасхана, входившая в одну из немногих удачных драматических линий сюжета фильма, в которых сугубо личные отношения людей проявляют социальную подоплеку времени и характеров.

Изворотливый, цепкий ум Алмасхана быстро оценивает сложную ситуацию, в которую поставлено кулацкое семейство из-за того, что его сын изнасиловал служанку Нино. Обозленный на все и на всех, кулацкий сын, утолив свою похоть, не желает и слышать о Нино, но Алмасхан заставляет его жениться, показывая окружающим, сколь нравственны его устои, а на самом деле рассчитывая защититься от раскулачивания тем, что его невестка — дочь большевика, предревкома, убитого бандитами.

В цепи эпизодов, предшествующих свадьбе, Закариадзе ищет предлога для усиления роли Алмасхана в различных планах характера: он добр к Нино; уважителен к односельчанам, хотя за его внимательностью глубоко таится мужицкая ирония, часто и презрение; резок с сыном, который не воспринимает не только его стратегии, но и скрытого сочувствия отца; показно щедр в лавке, куда привел Нино и Даринэ.

И вот свадьба. Свадьба, которую он сам устроил. По лестнице, обычной деревянной лестнице двухэтажного крестьянского дома, но переломленной под прямым углом на два марша, поднимаются гости, скрываясь за поворотом ступенек. На маленькой площадке, образованной поворотом лестницы, у столба неподвижно стоит Алмасхан. По лицу его время от времени пробегает тень приветливости, даже не тень, а гримаса, в которой не сразу разглядишь натужность и злобу. Взор его направлен куда-то вдале, не то в комнаты, где начинается пир, не то в прошлое, куда нет возврата (эх, возвратиться бы!..), а может, в рассчитанное будущее, на ту кривую, что должна его вывезти из беды... Но если гостям, здоровающимся с ним, мелькает на мгновение — в три-четыре ступеньки — его приветливая гримаса, то нам, зрителям, виден его взор: темны зрачки глаз, в них ненависть. Видны и пересохшие губы, на них висят готовые сорваться проклятья. Во всей его фигуре, в неподвижности здорового тела страшная напряженность скрытой ненависти. Он почти в трансе, глаза его мучительно отвлекаются от гостей, тянущих из него жилы своим присутствием. За его смиренной приветливостью таится насмешка, издевка над самим собой, сильным зверем, утеревшим могущество, вынужденным женить наследника на нищенке, батрачке, женить, вопреки своей и сыновьей воле. Пусть, пусть идут, он их не видит, не желает видеть, даже Даринэ, тело которой ему всегда желанно, он сейчас не видит, а быть может, и видит их всех, но только связанными, как тот предревкома, отец Нино, падающими от рук его закордонных друзей.

Сильно проводит артист сцену раскулачивания, в резком переходе от сказки, которую он только что рассказал внуку, к суровой действительности. Одного поворота к дороге, откуда приближаются сельсоветчики, одного взгляда, навеки затяжелевшего свинцовой

ненавистью, достаточно, чтобы многое рассказать о хищнике, обложном со всех сторон.

И еще один эпизод входит в превосходную мозаику образа. Это — широкоохватная картина одиночества: опустошенный, состарившийся Алмасхан, выпущенный из тюрьмы и шагающий по опустевшему двору, в то время как сельчане всем миром прокладывают в поле первую колхозную борозду. Нам не жалко этого заматерелого врага, слишком безнравственным предстал он перед нами в предшествующей жизни. И, как видно из дальнейшего, артист показал, что ни жизнь, ни тюрьма ничему не научили этого страшного человека. Ярая злоба вдруг распрямляет плечи Алмасхана, бросает его от бочки с керосином к дому, который он собирается сжечь своими руками вместе с парализованной женой. Этот финал, в котором Алмасхан, услышав плач внука, возвращается в дом и погибает под горящими стропилами, слишком мелодраматичен, чтобы ставить его, как и многое подобное, в ряд художественных достоинств фильма.

Закариадзе не раз высказывал мысль о том, что не в пример театру кинематограф может «прикрыть» актера, восполняя недостаточность эмоций, проникновенности сменой планов, перебивками, монтажом и прочими приемами, доступными режиссеру. «Встреча с прошлым» отнюдь не провалившийся фильм — при всей его «старомодности» в нем есть немало достоинств. Но он может служить одним из многих доказательств тому, что кинематограф способен не только помочь, но и помешать актеру в создании целостного образа.

Фильм «Скоро придет весна» дал Закариадзе редкую возможность приблизиться к современной теме, сыграть человека сегодняшнего дня. И хотя этот человек оказывался по сюжету страдательным персонажем, по силе убежденности в правом деле, которое он отстаивает, по честному и волевому стремлению если не ответить на мучительные вопросы бытия, то хотя бы задаться ими, обратиться на них внимание других, — он вошел в галерею героических образов Закариадзе.

Правда, и этот фильм не стал целостным произведением, фрагментарность его также была обусловлена драматургией, не сложившейся из-за разрыва между фабулой и сюжетом, между актуальной темой и ее художественным развитием в нестойких зачастую коллизиях и лицах. В сценарии оказались серьезные противоречия: то, что должно было подкрепить «общую идею», вступало с ней в конфликт.

Так, смерть жены Минаго (ее правдиво изображает изумительная Сесиль Такайшвили), оставляя его в одиночестве, снижает главную тему «социального» одиночества крестьянина, наследники которого ушли от земли.

Герой фильма колхозник Минаго, старый и славный виноградарь, озабочен, а если говорить об игре Закариадзе, то, скорее, потрясен тем, что его сыновья отбились от земли. Проблема громадная, вопрос общегосударственного значения. Но только мощное художественное решение подобной темы, способное вызвать в зрителе потрясение, равное тому, что произвел «Отец солдата», может оставить необходимый след в сознании, заставить нас не просто посочувствовать Минаго, но и потрястись вместе с ним до той степени, когда самому захочется, тотчас и с полной отдачей, заняться делом, не знаю, каким, может убеждать сельских парней не покидать земли отцов своих, а может самим ехать пахать.

Ничего подобного не случится со зрителем фильма «Скоро придет весна». То ли сама тема была взята молодыми авторами умозрительно, то ли им просто не хватило сил, но «сквозное действие» фильма рассредоточилось по боковым линиям, отвлекающим от главного. Зрителю в конечном итоге только жалко Минаго, и сентиментальное чувство начинает преобладать над общественным, гражданским, тем более что никаких серьезных причин отчуждения молодежи от земли фильм не выдвигает, а это резко снижает его идейно-художественную ценность.

Как бы то ни было, и здесь Закариадзе берет на себя всю тяжесть задачи, и хотя не решает того, что невозможно решить в одиночку, все же создает красочный и убедительный портрет современного человека. Этот портрет убеждает зрителя своей типичностью, жизненностью черт исторически сложившегося типа грузинского крестьянина. «В самой могучей внешности Серго Закариадзе, — говорится в одной из рецензий, — есть какая-то крестьянская основательность. За его плечами ощущаются десятки поколений грузинских крестьян, которые так же неторопливо и с достоинством разговаривали со своими односельчанами, так же уверенно и независимо шли по своей земле, жили так же ясно и просто, надеясь на свои умелые, привыкшие к нелегкому труду руки»¹.

Да, это прежде всего человек труда — труда неумного, непрестанного, тяжелого, однако не подневольного, а необходимого не только для окружающих, но и для самого человека, который без работы не мог бы быть человеком.

Что бы ни делал в фильме Минаго — Закариадзе, все идет от труда, от жажды сделать, делать, растить, давать жизнь даже не одушевленным предметам. Посмотрите, как уже с первых кадров работает Минаго, как он моет крышку от винного кувшина, как затем осматривает и чистит зарытый в землю громадный чан для вина. Работа спорится не только из-за необходимости, она удовольствие — непо-

¹ «Советский экран», 1969, № 2, стр. 2.

казное, органическое, но заметное по тому, как ладится, как ловко делается все, как не прекращается ни на минуту это самое делание. Даже приезд любимого сына не отрывает Минаго от работы, даже скорбь по покойной жене проявляется через работу, которая, правда, уже не доставляет радости, но остается единственным утешением.

Потрясающе сыграны сцены осиротевшего Минаго. Он так любил свою Марианну — мы это видели в эпизодах, исполненных глубочайшего поэтического лиризма, — и вдруг остался один... Не узнать Минаго. Из дверей дома выходит на заснеженное крыльцо грузный, старый человек, еще полный сил, но уже не знающий куда их деть, к чему применить, когда приходится неподвижно стоять в последнем карауле перед родной землей, которая сегодня, не в пример всему прошлому, кажется чужой, холодной, нежеланной.

В траурной рамке портрет Марианны. Камера фиксирует на нем внимание, постепенно отъезжая, чтобы медленно, увеличивая пространство, обнажить большую, почти пустую и осиротевшую комнату. В ней только скамья да стол, накрытый на двоих, и старик, только что вошедший с кувшином, взявший веник, чтобы подмести (в который раз, а что еще делать...) и продолжить разговор с женой, теперь уж с той, которая только на портрете. Все, что он делает сейчас — подметает, кормит кота, сажает курицу на яйца, берет из-под другой вылупившегося цыпленка, готовит саженцы, — все это делается для нее, для той, что только на портрете. И сон, в который он погрузился, сидя под портретом, тоже о ней...

Чистота и наивность, которыми живет артист в скорби, как прежде жил в радости, как позже будет жить в строгости, настолько естественны и красивы, точны по внутренней логике и психологической проникновенности, что нет оснований считать Минаго нереальным человеком, так же как нет желания подмечать какие-либо недостатки в этом художественном произведении.

Перед нами человек, будто вышедший из зала на экран для того, чтобы видней и наглядней показать людям, что в самом рядовом явлении есть что-то незаурядное. Он живой, этот славный человек по имени Минаго, но он одновременно и олицетворение человеческого, духовного, общезначимого. Что в нем такого? Ничего особенного — простая жизнь в простом обличье. Но все же, что в нем? Сила, идущая от земли; рачительность хозяина всего, что на земле и вокруг; непреходящая забота о главном — о наследии и наследниках. У него быстрая реакция на перипетии жизни и быта, острый и внимательный взгляд на окружающее, строго заботливый.

Даже в минуту скорби, когда им движет сила привычки без внутренней опоры, в самом механическом повторении всего, искони ему присущего, явственно читается, какое богатство таит в себе этот человек. Недаром, когда приход случайного гостя, фотографа, дает

толчок Минаго к возвращению в жизнь, в нем пробуждаются прежние воля и сила.

Он идет в город к сыновьям, и мы снова ощущаем смелость и независимость хозяина, полного достоинства и в толпе, на шумных городских улицах, и на вечеринке с молодежью, когда ни тост в его честь, ни твист, отвлекающий от него всех гостей, не смущают его, не лишают мудрого взгляда, философской оценки всего сущего. Только в глазах, полных добра и умной снисходительности к человеческим слабостям, вдруг вспыхивает горькое осознание того, что у этой славной молодежи свои задачи, свои заботы. И Минаго сходит с экрана, чтобы где-то, в другом, третьем, четвертом произведении искусства, снова задаться вопросом, мучительным вопросом о наследниках земли, на который нет однозначного ответа.

Вместе с Минаго сошел с экрана артист Закариадзе, такой же неудовлетворенный, как и его герой, ибо коллизии фильма все время уводили его в сторону от главной темы, и ему пришлось — в который раз! — мужественно преодолевать сентиментальность иных доказательств сценария, чтобы не расслабить хотя бы характер главного действующего лица. Многое ему удалось. Но опять осталось чувство неудовлетворенности тем, что живой человек, созданный им на экране, не до конца раскрыл то, зачем он пришел в искусство. Как бы вдохновенно ни творил художник, в нем живет нравочитель: «Я пришел, чтобы сказать...» А что он, в сущности, сказал?..

И снова ему приходится повторять горькие слова: актеру должна быть «дана возможность жить вместе со своим героем, жить жизнью интересной, полнокровной на протяжении всего будущего фильма. Жить, а не просто «отыгрывать» роль. Жить, а не просто сниматься более или менее удачно в эпизодах более или менее удачных. Жить, не меняя на ходу, в разгар душевной драмы, переживаемой героем, отведенной ему в сценарии «жилплощади». Хорош получится дом, фундамент которого будет перестраивать, уже доведя стройку до третьего, скажем, этажа...»¹

Закариадзе создал портрет современного колхозника, запечатлев в нем и исторически сложившиеся черты типа и сегодняшние его приметы. Но ведь не только для этого пришел на экран колхозник Минаго. Он пришел сказать, что сыновья уходят от земли. Даже не требуя от Минаго ответа на непростой вопрос: как вернуть их, — мы должны были узнать первопричины — почему они уходят? — чтобы искать ключ к решению проблемы. Закариадзе пошел искать ответ на этот немаловажный вопрос в театр.

Два года спустя он сыграл на сцене Театра имени Руставели роль старого колхозника в спектакле «Пока арба не перевернулась».

¹ «Правда», 1965, 28 июля.

Это была не драма, а комедия, но серьезностью основания она превзошла фильм на ту же тему. Уже в самом названии таилось достаточно драматизма, для того чтобы обернуться на зов земли. Фильм предупреждал: «Скоро придет весна». То, что за этим названием не стояло оптимистическое ощущение близких перемен, можно было судить по финалу фильма: Минаго возвращался домой, и его одинокая фигура на фоне пустой, заснеженной деревни как бы вопрошала: «А с кем буду делать весну, которая скоро придет?» Конечно, и в этом был элемент тревоги, но куда более определенно, настойчиво и требовательно звучало: «пока арба не перевернулась», принимайте меры.

Фабула комедии строилась на использованном приеме: здоровый Агабо спровоцировал приезд из города сыновей и невесток ложным известием о своей тяжелой болезни. Но развитие сюжета шло далеко не банальным способом. Комедийный ток включался мгновенно, когда через всю сцену дефилировала скорбная процессия мрачных сыновей и причитающих невесток, облаченных в траур, а их встречал Агабо, могучий, пышущий здоровьем и полный сарказма, скрытого притворным недоумением и столь же искусной тревогой.

Как и Минаго, Агабо тяжело переживает, что остался без семьи, без помощников в светлом и трудном деле селянина. Но если Минаго полон гневной скорби по поводу того, что крестьянские дети уходят в города, оставляя без рук отцовскую землю, дедовы виноградники, а причины такого положения, в лучшем случае, объясняются семейными неурядицами, то Агабо полон решимости проучить детей, заставить их вкусить от тяжелого труда. Его боевитость направлена на то, чтобы сбить спесь с этих новоявленных горожан, которые прельстились благами жизни, забыв, кто и как их создает.

Агабо хочет заложить новый виноградник. Но кто поможет ему в этом деле, кроме верной жены Кесарии? Не Дурмишхан же, ныне министр сельского хозяйства! И не Дато, второй сын, председатель райисполкома... Младший, Бухута, уехал в город учиться и даже позабыл свою Цаго, соседскую девушку, которую Агабо прочил ему в жены. Правда, старший сын Иовель не порывал с селом, но он же председатель колхоза, ему ли брать в руки мотыгу? Да и живет он в райцентре по настоянию своей жены.

Трудно передать, с какой ураганной, неисчерпаемой энергией, в бесконечном передвижении по сцене, с которой он почти не сходит, мгновенно меняя острые мизансцены, не давая ни секунды покоя остальным действующим лицам, живет в образе Серго Закарнадзе!

Роль построена так, что Агабо, плетя сложную интригу, одновременно парируя попытки Кесарии прояснить положение, хитро заставляет своих именитых сыновей и почтенных невесток заложить, обработать и унавозить, будто по их собственному желанию, новый

виноградник. Ни минуты покоя, никаких остановок и пауз, чтобы сыновья и невестки не смогли оценить обстановку, возразить, сослаться на что-либо и увильнуть от работы, чтобы жена не поняла в чем дело, почему дети приехали, рыдали, а теперь вдруг забежали, пустились, как сумасшедшие, копать землю, тащить навоз, бегать за саженьями...

Создается впечатление, что энергии Агабо хватит на питание, если и не большой ГЭС, то уж, во всяком случае, сельской электростанции... Стремительно пересекая сцену вдоль, поперек и по диагонали, повторяя, как рефрен, острокомедийную мизансцену: вывод жены со второго-третьего плана на авансцену, с решительным жестом — стой тут и слушай, что я тебе скажу, — Закариадзе как бы создает воздушные потоки, увлекающие всех за ним в нужном ему направлении; они кажутся ошеломленными, потерявшими самоконтроль, не способными опомниться и возразить.

Динамика образа, созданная с помощью режиссера Михаила Туманишвили и даровитых партнеров, взята Закариадзе не как самоцель, не для комизма, она содержательна и не только потому, что таит большой смысл, имеет «второй план» — в ней, если всмотреться, есть свои перепады, цезуры, модуляции, и она не иссякает даже тогда, когда по ходу действия возникают иные темы, не требующие прямого участия Агабо, моменты его самоустранения от спора, который ведут дети. И тогда Агабо — Закариадзе ведет непрерывный «внутренний монолог», находясь настороже, готовый бурно ворваться во внешнее действие.

И еще очень важное: динамика образа раскрывается артистом не только и даже не столько в движении и в жесте, который сам по себе скуп, сколько в действенном слове, в бесконечно варьируемой интонации.

Вслед за автором комедии Отиа Иоселиани (который, кстати говоря, реализовал здесь свою идею и тему более реально и гибко, чем в своем сценарии «Скоро придет весна») Закариадзе дает в Агабо нечто большее, чем в Минаго. Пусть драматический портрет Минаго по самой природе жанра полнее и объемнее, чем изображение Агабо, взятого в одном аспекте, но «общая идея» образа проявляется в последнем куда сильнее и четче. Впрочем, нельзя сказать, что образ Агабо не однопланов: в нем мы видим не только хитреца, но и мудреца, не только строгого, бескомпромиссного главу семьи, но и любящего отца, пекущегося о благе детей, страдающего из-за их отрыва от земли, что в свою очередь проявляет в нем черты гражданина и патриота.

Во всяком случае, Агабо дает Закариадзе возможность не только коснуться насущно важной проблемы времени, но и раскрыть те

причины, которые мешают ее правильному решению. Агабо понимает, чем может город привлечь человека, втайне он гордится тем, что его сыновья достигли такого общественного положения, которое и не снилось их отцам и дедам, он гордится и селом, снабжающим ныне город не только хорошей пищей, но и ценными людьми. Но он делает все, чтобы его дети не забыли об отцах, об их труде, не оторвались навсегда от вскормившей и вспоившей их земли, ценили землю и плоды ее, не поддавались городским соблазнам до забвения своего первородства, не чуждались селян и не боялись породниться с ними, разделить с ними великое счастье и любви и дружбы. Он сделал все, чтобы его младший сын женился на колхознице. В этом Агабо видится и восстановление справедливости и проявление честности, а может быть, и залог будущего возвращения из города блудного сына. Он сделал все, этот старый Агабо, и пусть сделанное им не главное в решении сложной проблемы, но в его страстном стремлении укор тем, кто должен помочь селу стать по культуре вровень с городом.

В финале Агабо, оставшись один с Кесарией, предается грусти: он проучил, но научил ли? В лирическом монологе, полном внутренней страстности, он вскрывает поэзию сельского труда, но в словах любви к виноградной лозе слышится тревога о том, что дети уже потеряли язык, которым можно говорить с ней, с лозой. Все далеко не просто — одному Агабо, при всей его энергии, порожденной страстью к земле, не сладить дела. А вдруг они больше не приедут?! И комедия заканчивается далеко не смешным криком души Агабо: «Нет, дорогая моя Кесария, так жить нельзя...»

Быстротекущее время оставляет позади и фильм «Скоро придет весна» и спектакль «Пока арба не перевернулась». Повышение материальной заинтересованности колхозников, усиление культуры на селе оказали значительное влияние на стабильность сельского населения. Но проблема далеко еще не решена, и смысл произведений, посвященных ей, окончательно не утрачен.

Играя Агабо с увлечением, с блеском, с предельной заразительностью, Закариадзе получал удовлетворение не только художественное, но и гражданское. Старый Агабо включал его в живую жизнь, в круг насущных вопросов сегодняшнего дня, он дал артисту возможность играть современника и оставаться нравоучителем.

Старый Агабо до конца щедр, он принес Закариадзе еще одну награду — первую премию на Всесоюзном конкурсе спектаклей, посвященных 100-летию со дня рождения В. И. Ленина.

ГЛАВА XVII

Образ рабочего-современника Серго Мзиашвили в спектакле «Мы, его величество...», посвященном 50-летию Октября.— Креон из «Антигоны» Алуя — своеобразный замысел, современное прочтение роли.

Истинный служитель искусства отличается постоянной и мучительной неудовлетворенностью. В то время как посредственность всегда довольна сработанным, талант страдает из-за невозможности воплотить задуманное, полностью и до конца выразить то, что накопилось в душе. Но если писатель, живописец, композитор могут сетовать только на себя, то к страданиям актера прибавляется полная зависимость от других — от режиссера, партнеров, даже от техники сцены или экрана, но главное, от автора, от драматурга театра и кино. Где взять роль, в которой человек выражен с такой полнотой, какая нужна искусству?

Кто из современных актеров не мечтает сыграть роль рабочего — человека, собственными руками создающего материальные ценности, хозяина и опоры социалистической промышленности, катализатора и преобразователя духовной культуры?

Страна торжественно отмечала пятидесятилетие Советской власти. Театру имени Руставели хотелось показать произведение о главной силе революции, рабочем классе. Но пьесу подобрать не удалось, и Закариадзе предложил перевести на сцену киносценарий Р. Эбралидзе и С. Долидзе «Мы, его величество...». Практика показала, что играть в театре киносценарий трудно, почти невозможно. Как ни собирай эпизоды, ассоциативно связанные по законам кинематографа, с его стремительной переброской времени, места и действия, с его опорой на монтаж и крупный план, стройного сценического действия не получится.

Так случилось и со спектаклем «Мы, его величество...», — несмотря на героические усилия талантливого коллектива руставелевцев, постановка осталась сюжетно ослабленной, композиционно рыхлой, лишенной четкой формы.

А жаль, содержание было несомненно интересным. В основе сценария лежал действительный случай. Многотысячный коллектив Тбилисских паровозостроительных мастерских воспротивился ликвидации родного предприятия, намеченной в связи с внедрением на транспорте новой техники. Невероятным усилием рабочих мастерские перестроились и начали выпускать современные электровазы. В самом факте из жизни таился большой идейный смысл. Ведь рабочим ликвидируемого предприятия не грозила безработица, всех немедленно устраивали на лучшую работу. Следовательно, здесь проявились чувства привязанности к заводу, как к своему дому,

рачительность хозяев, верящих в свои силы и возможности, проявился и советский патриотизм, стремление принести пользу своему государству.

Именно этот аспект сценария и привлек внимание Закариадзе, побудил его взяться за весьма несовершенно роль старого мастера Серго и вложить в эту роль всю силу своего таланта. В ткани роли было немало сентиментального, строилась она на чувствительной теме: старый, больной человек, вышедший на пенсию, пренебрегает покоем в момент опасности, грозящей родному заводу. Но сценическая интерпретация оказалась мужественной и строгой. Закариадзе представил человека, который привык делать, а не говорить, идти в прорыв непоказно, а в силу трудового инстинкта защиты сработанного своими руками, безбоязненно и нелिцеприятно говорить и отстаивать правду, быть до конца принципиальным во всем, будь то производственный вопрос или семейная нескладница.

За ним неотрывно следил зритель, радуясь его радостью, скорбя его скорбью, загораюсь его энергией, смеясь от души, когда он описывал свою поездку в Ленинград за деталями для электровозов, и печалась в минуты, когда старость героя брала свое и он расставался с любимым делом, а затем и с жизнью.

Чтобы не быть голословным, сошлюсь на авторитет критика. Елена Полякова писала в журнале «Театр»: «...но «держит» спектакль один человек — Серго Закариадзе. Что ни делает он на сцене — сидит ли за домашним столом, возится ли с сетями на прогулке, разговаривает ли доверительно с внуком (присев возле него на корточки, заглядывая мальчику в лицо, как равный) или с сыном (сурово, строго, как старший), раздает ли он столичные подарки друзьям или тяжело молчит, слушая разговоры о том, что завод пора закрывать,— все в нем интересно и значительно». И далее: «Выходит его герой на сцену — и зал оживляется, словно каждый встретил именно своего верного друга. Он вроде бы и не играет совсем, а просто живет на сцене — старый, мудрый, одновременно очень больной и очень крепкий человек, привыкший достойно трудиться и жить...»¹

Закариадзе точно схватил и тонко выразил основу поведения такого человека, как Серго: «Это и неподкупная, поколениями сложившаяся рабочая гордость, породившая уверенность в своих правах, в своей правоте, и ответственность за свои поступки. В разговоре с сыном-министром Серго не без удовольствия бросает: «Мы — это его величество рабочий класс!..» Но в его реплике сквозит и тревога за то, чтобы дела не были подменены словами: «Не так ли вы называете нас с трибуны?!»

¹ Е. Полякова, «Мы, его величество...».— «Театр», 1968, № 2, стр. 41.

На заседании в Госплане незаметная была фигура старого рабочего вырастает в олицетворение силы, честности и справедливости. Не добившись и здесь права по-хозяйски распорядиться своим заводом, Серго восклицает: «На что это похоже? До каких пор будет продолжаться это хождение по мукам!.. Здесь товарищ говорил об интересах государства. Что же это получается? Значит, мы — четыре тысячи рабочих — сговорились и грабим государственную казну, — и, если вовремя не подспеют бдительные товарищи, разорим ее. Так вот войдет кто-то и, не задумываясь, оскорбит, обесчестит тебя, иди потом спрашивай с него ответ!» Лейтмотивом монолога Закариадзе брал взаимную ответственность и заботу государства и человека. Его монолог всякий раз покрывался аплодисментами — настолько органичными, от сердца идущими становились в его исполнении эти в общем простые, незамысловатые фразы.

Одним из шедевров актерского мастерства становилась его сцена «доклада» о поездке в Ленинград. Как и многое другое в роли, Закариадзе здесь дописал не только слова и фразы, но и внес в сцену живые подробности, идущие от природы Серго и ее проявления в конкретной обстановке. Юмора в этой сцене было непочатый край, но он не снижал значительности события, поскольку Закариадзе проявил в полную силу свою способность окрашивать теплой иронией самые серьезные вещи.

Характерно, что первоначально задуманная сцена в Ленинграде, где, казалось бы, локальная обстановка и конкретная персоналия давали большую возможность воспроизвести важный момент в сюжете спектакля, была с большим успехом заменена рассказом Серго о Ленинграде. Но как рассказывал он о своих действиях! Здесь в полной мере проявилось и мастерство Закариадзе как чтеца, способного словом живописать события и лица, представлять их в действии и конкретном поведении. Перед зрителем словно живые появились рабочие ленинградского завода, внешность каждого, манера поведения, взятые всерьез, однако окрашенные юмором. Громадный монолог Серго был разбит на красочные «куски», как рефреном, повторяющимся мотивом — вручением подарков, привезенных из Ленинграда всем рабочим бригады, собравшимся за столом послушать «отчет». Этот мотив, введенный самим артистом, не только придавал живость рассказу, в нем проявлялась и добрая, отзывчивая натура Серго, а вместе с тем четко, живо, на юморе возникали характеристики каждого из слушателей, по мере потребностей и семейных особенностей которых и были подобраны подарки.

Фигура Серго оставалась живой и в минуты патетические, и не только потому, что уже он завоевал симпатии зрителя, что, конечно, очень важно, но и по способности артиста наполнять риторичку

живым чувством. Характерна в этом отношении сцена противостояния рабочих бюрократу Ломидзе.

«Л о м и д з е. Товарищи! Вы слишком много берете на себя. Таких прав вам никто не даст. Вы действительно думаете, что это страна бесхозная? Революция и гражданская война давно ушли в прошлое.

С е р г о (*он оскорблен в лучших своих чувствах*). Постой, постой! А знаешь ли ты, что такое революция? Знаешь ли ты, что такое гражданская война? (*По его лицу пробегают тени, будто отсвет былых сражений, и без пафоса, на внутреннем волнении человека, прошедшего суровые бои.*) На собственные спины взваливали мы рельсы, по ним вели бронепоезда (*тихо, будто прислушиваясь к себе*). Вот это была революция, это была гражданская война (*сдержанно, чтобы не взорваться*). Знайте, мы не овцы (*к окружающим, с мудрой усмешкой, понимая несоизмеримость ассоциации, но желая быть доказательным*). Нас убрать отсюда не смогли Николай со всей своей армией и жандармерией (*кивнув рабочим на «тупого» бюрократа, который, дескать, не понимает*). Сейчас-то завод наш, страна — наша, верно я говорю?

Г о л о с а. Правильно! Наши!

С е р г о (*мудрый вожак*). Но для дела недостаточно крика. Работа и мужество необходимы нам. Этот вопрос будет решать Центральный комитет. (*Оглядывая всех.*) Отсюда наша делегация пойдет к первому секретарю. Назовите кандидатов».

Впечатление от Закариадзе — Серго было необычайно сильным. Старый тбилисский рабочий запомнился зрителям и как олицетворение народной силы Страны Советов, как живое свидетельство мощи рабочего класса, и вместе с тем как близкий, знакомый по жизни человек. Запомнился он и исполнителю как редкая возможность удовлетворить потребность художника в образе современного рабочего. Ведь за три года, следующих после Серго и Минаго, Закариадзе не пришлось сыграть ни одной роли подобного рода, если не считать Агабо.

Он сыграл Креона в «Антигоне» Ануия, Бекину в «Мачехе Саманишвили» классика грузинской литературы Давида Клдиашвили, сыграл против своего желания Тетерева в «Мещанах» Горького, что не прибавило ему славы, а на экране появился его Левац, персонаж, пришедший из XIX века. Как же не запомнится старик Серго актеру, столь чуткому к запросам дня?

Правда, он стремился и в другие роли вложить, если так можно выразиться, современное самочувствие, старался повернуть их той стороной, которая ближе к нашим дням и может быть не только доступна, но и полезна сегодняшнему зрителю. Особенно тщательно искал он это созвучие в трактовке Креона, расходясь не только

с другими исполнителями этой роли, но и в известной степени с драматургом.

Личной его задачей, по собственному признанию, было желание доказать, что нельзя напрочь отрицать связанную с Креоном политическую, государственную необходимость. Да, справедливо и то, что все симпатии должны быть отданы Антигоне, идущей на смерть в защиту решительного и бескомпромиссного «нет» любой тирании, любому произволу.

Креон же антипатичен как своей холодной жестокостью, так и жестоким догматизмом. Но было бы неверным игнорировать диалектику жизни и считать всякий закон, любую политическую необходимость вздорными и преступными. Чтобы избежать односторонности, нужно представить Креона в свете той художественной необходимости, которая выдвигает все «за» и «против» на суд зрителя, глубоко скрывая тенденцию самого исполнителя в многосторонности образа.

Объективный результат такого подхода к роли еще будет рассмотрен, сейчас же хочется отметить ту творческую мудрость, которая приходит к Закариадзе, прежде не раз «открыто» прокламировавшему свое понимание образа, конечно же, не пресловутой «игрой отношения», а художественным усилением положительных или отрицательных черт персонажа.

Сейчас уже невозможно упрекнуть Закариадзе в «перегруженности» образа. И действительно, что ни роль после Махарашвили, то гармония всех элементов и подлинная диалектика различных черт личности, взятой в противоречиях, в борении. Только в результате (не в «игре результата», а в итоге итогов) завершается основная мысль образа, как целостного, гармонического создания.

Теперь уже исследователю не приходится «оправдывать» усиление и заострение, примененные Закариадзе в той или иной роли, как не приходится вступать в полемику с повременной критикой, усматривавшей излишества в его игре. Возникает даже известная неловкость при цитировании критических статей, поскольку, не в пример прошлому, почти все в творчестве артиста получает теперь наивысшую оценку, безоговорочное признание. Не говоря уже о том, что ни одна из бесчисленных советских и зарубежных рецензий на фильм «Отец солдата» не адресует ни одного упрека, ни малейшего критического замечания исполнителю роли Махарашвили, все отзывы о последующих ролях — Серго, Креоне, Бекине, Леване — исполнены похвалой и восторгом.

В процитированном выше отзыве Елены Поляковой об игре Закариадзе в роли Серго есть еще и такие строки: «Лучшее доказательство... бессмертия театра — творчество больших актеров, появление которых на сцене всегда становится событием и для зрителей, много-

кратно их видевших, и для зрителей, видевших их впервые. К таким любимым всеми актерам относится сегодня Серго Закариадзе»¹.

Возвращаясь к Креону, который испытывал «на разрыв» сложный замысел Закариадзе, хочу привести критический отзыв, необходимый в анализе роли и лишней раз подтверждающий безоговорочные симпатии к его творчеству в 60-е годы. Пишет Наталья Крымова: «По идеальному чувству меры, продуманности и глубине замысла, по тому, с какой решительностью отвергнуты все более поверхностные трактовки, по тому прекрасному такту, с которым сыграна роль (только большие мастера так ведут центральные роли — не боясь уходить в тень и безошибочно зная, когда пора брать в свои руки все и всех, находящихся на сцене), наконец, по степени вдохновения (не безудержной эмоциональности, а строгого вдохновения мысли) — Креон мне представляется едва ли не самым совершенным созданием Серго Закариадзе»².

Действительно, Креону, как совершенному созданию, в высшей степени присуще чувство меры, и этим он входит в число лучших ролей «позднего» Закариадзе, не отличаясь, однако, большей продуманностью и глубиной замысла, чем большинство образов, созданных им в различные периоды жизни в искусстве. Уж кто-кто, а он всегда копал роль до артезианских глубин, продумывая все до мельчайших деталей, иногда действительно чрезмерно. А Креон оказался измеренным до миллимикрона, причем измеренным умом, в отличие, скажем, от Махарашвили, измеренного сердцем (речь, конечно, идет о преобладании ума или сердца, а вовсе не об отсутствии ума или сердца). Но так же как Махарашвили, при всей сердечности замысла и воплощения, отмечен мудростью, так и Креон, зачатый от ума, отнюдь не рационалистичен, а исполнен высочайшей и тончайшей эмоциональности.

Пятьдесят минут длится диалог Креона с Антигоной — этот мощный прибой, с бесконечно вздымающимся девятым валом! Если диалог это спор, словесное действие, направленное на то, чтобы повлиять на другого, подчинить своей воле, заставить пойти по избранному тобой направлению, то именно так ведет себя Закариадзе со своей талантливой партнершей Зиной Кверанчхиладзе.

Порою кажется, что на сцене поединок, а исполнители искусно и увлеченно (нет, одержимо) фехтуют. Но у них особые рапиры. Это мысль и слово. Причем с их острия сняты защитные, притупляющие шишачки, и уколы идут не для счета, а вонзаются в живую плоть каждого. Именно каждого, а не одной только Антигоны, как

¹ Е. Полякова, «Мы, его величество...», — «Театр», 1968, № 2, стр. 41.

² Н. Крымова, Прощание Антигоны. — «Театр», 1969, № 1, стр. 66.

это бывает в других постановках, где Креон холодный, рассудочный правитель, отделенный от всех дистанцией власти, лишь по долгу родства, а скорей из престижа убеждающий девчонку опомниться, не теряющий внутреннего равновесия даже в моменты, когда приходится выходить из себя, доказывая аксиомы, непонятные только этому дико упрямому созданию. Таким был или, по крайней мере, казался Креон в спектакле парижского театра «Ателье».

Нет, не ума холодных наблюдений исполнен Креон — Закариадзе. Да, расчет им владеет, но это где-то там, в высших сферах, когда с рассветом он приступает к своей «грязной» работе. Что это работа грязная, мы слышим, что она тяжкая, мы видим. Креон — Закариадзе в раздумьях, и до осязаемости ощущается громада, взваленная на его широкую, крепкую спину. Что тяжкий груз заботы лежит на Креоне, видно не раз: вот, взяв амфору, стоящую в левом углу на полу, в раздумчивости волочит ее по полу и, присаживаясь на одно-другое подвернувшееся сидение, погруженный в себя, в свои мысли, свои заботы, не замечает даже, что сбрасывает пепел с папиросы в драгоценную посудину.

Что касается грязи повседневной работы Креона, то и она обнаруживается актером не только в презрительных словах о людях, о народе, но и в той брезгливости, с которой он относится к стражникам, даже разговаривая с ними едва ли вполборота. Закариадзе ни в чем не скрывает сущности Креона, но как бы отодвигает суд над ним, как над тираном, выясняя прежде всего, что сделало этого человека, который и не мечтал властвовать, рабом закона, слугой необходимости. И что есть она, эта необходимость, каково ее влияние на личность?

Для выяснения этой философской подоплеки, как бы стоящей за пределами основной коллизии, но крайне важной для понимания ее истоков, актер Закариадзе прежде всего представлял Креона как человека.

Со всей страстностью мысли и природы перевоплотясь в Креона, он вел спор, не только сострадая Антигоне, но и страдая за нее, ему хотелось спасти ее от казни, но не меньше доказать, что жизнь требует осмысления во всей ее диалектической сложности, что простые по виду слова «нет» и «да», по существу, потрясающе сложны, что за ними стоит целый мир дел, мыслей и чувств. Он не только негодовал и просил, убеждал криком и шепотом, но и сам страдал. Он страдал и как родной Антигоне человек, ее дядя, отец ее жениха, будущий дед ее детей, и как политик, пекущийся о спокойствии государства, и как правитель, не имеющий права отменять в личных интересах тот закон, что принят для пользы государства, тем более что объект закона в данном случае ничтожен, мерзок и действительно заслужил кару.

И чем искреннее страдал Креон, чем доказательнее вел себя в споре с Антигоной, тем явственнее определялась несостоятельность его позиции. Чем ярче он проявлял в себе человека, тем определеннее вырисовывалась физиономия тирана. Да, этому человеку, говорил актер, чужды взлеты свободного духа, недоступны порывы взыскующей души, он никогда не поймет, что двигало Эдипом, когда тот ослепил себя, что движет дочерью Эдипа, предпочитающей смерть нравственному компромиссу. Но тиран он не потому, что к тому ведет власть, как таковая, а потому, что сам он бездушен, туп и приспособлен для ярма, чем и подходит для данной власти.

Холодный Креон, «заданный тиран», фальшиво сочувствующий Антигоне, плетущий интригу, утверждающий себя, отстаивающий престиж своей власти, не сделал бы столько ни для саморазоблачения, ни для торжества «нет» Антигоны. Только проволочив нас в запале, в остервенении, в муках через лабиринт мыслей и чувств, коллизий и конфликтов, через все возможные и невозможные «да» и «нет», Креон — Закариадзе вывел к убеждению: только несправедная власть делает и властелина несправедным, только тогда человек становится рабом закона, когда и закон рабский и у него натура раба, что сама форма проявления политической необходимости может быть и нравственной и безнравственной, и это, в частности, характеризует приказ Креона о незахоронении Полиника и воздании почестей Этеоклу.

Смелость, проявленная Закариадзе в роли Креона, не дала бы той совершенной гармонии, которая свойственна этой работе, если бы не мудрость разрешающего аккорда, впрочем, как и всей концепции в целом. Когда Креон, исчерпав свою аргументацию, остается один и расставляет разбросанные стулья, будто восстанавливая нарушенный порядок, его возвращение к очередным делам, возвращение человека, не только смертельно усталого, безмерно опустошенного, но и обманувшегося в своих надеждах, исчерпавшего себя в стремлении к цели, окончательно убеждает нас в несостоятельности этой цели.

Только что этот человек был подобен вулкану в момент извержения — делал все, чтобы убедить, переубедить, перетянуть на свою сторону, и кого, боже мой, слабую девчонку, которую, казалось бы, можно свалить щелчком. И вот она ушла на смерть, пренебрегая всей сладостью, всей прелестью жизни, ушла во тьму — от солнца, счастья, любви, богатства, славы, ушла несломленная, непокоренная... А он, громадина, сила, власть, мужчина, бился целую вечность с этой девчонкой, отдал ей лучшую часть своей души, чтобы остаться — с чем? Она свободна, а он — раб? Это трагедия Креона: «Пять часов! Что у нас в пять часов? Ну что ж, раз назначен совет, так мы на него и пойдем...»

Вот вам — свобода и необходимость! Один предпочел свободу, пренебрегая необходимостью, другому необходимость пресекла свободу. Где выход? Где правда? Созданное Закариадзе, как и весь спектакль, отлично поставленный М. Туманишвили, с достоинством и силой большого произведения искусства предлагает зрителям сделать окончательный вывод.

«И еще одно воплощение великого Серго Закариадзе,— писал польский критик Януш Трушчинский во время гастролей Театра имени Руставели в Польской Народной Республике.— Креон смотрит на мир через окно-фильтр, который не пропускает никакого человеческого света. Он вспыхнет только тогда, когда будет настолько сильным, что разобьет эту преграду. Так день за днем замечательный грузинский актер демонстрирует все более широкий диапазон своих, вероятно, неисчерпаемых творческих возможностей»¹.

¹ «Газета Познаньска», 1970, 5 июня.

ГЛАВА XVIII

Можно ли проникнуть в творческую лабораторию актера? — Две роли в редком жанре трагикомедии: Бекина из спектакля «Мачеха Саманишвили» и Леван в фильме «Не горюй!» — Художник и время. — Серго Закариадзе и его место в строю искусства.

В том, что творческие возможности Закариадзе действительно не исчерпаны, можно было убедиться по следующим двум ролям, исполненным в 1969—1970 годах. Он сыграл Бекину в спектакле «Мачеха Саманишвили» теперь уже «своего» театра (в эти дни Закариадзе был назначен директором и художественным руководителем Театра имени Руставели) и Левана в фильме «Не горюй!», поставленном режиссером Г. Дanelия на «Мосфильме».

Трагикомедия — жанр редкий и неустойчивый, меняющий характер в зависимости от той или иной эпохи. На мой взгляд, Закариадзе в этих ролях проник в самую сердцевину жанра, требующего не расчета, а интуитивного и органического балансирования на грани трагедии и комедии, ибо не в последовательности радости и горя, определенной сюжетом, а в их взаимопроникновении состоит сущность трагикомической судьбы персонажа. Именно это и удалось Закариадзе, а как — это знает только сам актер.

Попытки проникнуть в процесс создания художественного образа тщетны, и потому, что сам художник может лишь приблизительно рассказать об этом другим, а главное, в силу того, что образ не столько создается, сколько вызревает, недаром К. С. Станиславский сравнивал его с великим таинством рождения ребенка.

Каждый мастер искусства, которого критики и журналисты вынуждают (именно вынуждают) «раскрыть свою творческую лабораторию», прибегает к аналогиям, ассоциациям, сравнениям и параллелям, лишь приблизительно отражающим этапы работы над образом. Вынужден и Закариадзе впустить зрителей в лабораторию своего творчества.

«Ну что ж, — улыбнулся он, — попытаюсь, но без расчета на успех. Я придаю огромное значение первому чтению. Поэтому создаю обстановку полного уединения. Мне предлагает поэт свои стихи, хочет прочесть... Не надо! Дайте сюда! Прячу. Иду домой. Предвкушаю. Дома делаю все, что меня освободит, — создаю обстановку... Только потом читаю. Это пятьдесят процентов дела.

Иное дело читка пьесы на труппе. Здесь не уединишься. Но меня поражает и злит невнимание большинства слушающих, а ведь они завтра должны включиться в эту пьесу и, быть может, это та самая, от которой зависит будущее слушающего, больше того, театра, а может быть — страшно сказать! — всего театрального искусства.

Я слушаю так внимательно, что все придвигаюсь и придвигаюсь к читающему! И по мере чтения начинаю видеть всех действующих лиц, мужчин и женщин, большие и маленькие роли, вижу в самых характерных признаках: у одного глаза, у другого очки, третий жестикулирует...

Через два-три дня читаю распределение ролей. Когда дохожу до своей, мне назначенной роли, ощущаю, к ужасу своему, что этот образ, еще вчера, во время читки виденный мною во всех подробностях, вдруг исчез, испарился — я совершенно не вижу его. И тогда возникает страх: я его не вижу, я не смогу его сыграть, обнаружится, что я никудышний актер... Что делать? Как быть?!

С этой минуты я начинаю, говоря спортивным языком, тренаж, творческую тренировку для вхождения в образ, сначала, чтобы вернуть первоначальное «видение», а затем для наращивания «мяса» на этот скелет. Это, как планка, через которую мне нужно прыгать все выше и выше. Я читаю, изучаю, беру отовсюду, примеряю к себе, отвергаю, принимаю, словом, поднимаю планку все выше и выше. Увы, иногда не перепрыгнешь, собьешь планку. Но ведь даются три попытки — не теряйся, отойди, разбегись, прыгай — пробуй, пробуй, пробуй. Не пугайся. Ведь футболисту (вспомню-ка родное тбилисское «Динамо» и себя в нем), пробивающему пенальти, ворота кажутся махонькими, мяч куда больше, а вратарь вообще колоссальным — поди, пробей... А вратарь чувствует, что стоит в широченных воротах, нога у игрока гигантская, мяч крохотный — поди, отбей.

И ходит за мной этот человек, в которого я должен превратиться, где ни бываю, везде он со мной, как и «чемоданы» с творческим багажом, с красками, которые приходится таскать всю жизнь. Даже сны завихряются вокруг персонажей... Ночью жена будит: «Серго, Серго, с кем ты разговариваешь?» Как с кем, — говорю я, не выходя из сна, — с Гонерильей; не мешай, генацвале, я еще не все сказал неблагодарной дочери...»

Что можно сказать обо всем этом? Интересно? Несомненно! Но что открылось нам из рассказа о процессе созревания роли? Немногое. Мы узнаем, как накапливается количество примет будущего образа, однако как уловить грань перехода этого количества в новое качество, в плоть человека-роли? Скажем, в частности, как постепенно или вдруг возникает характер, и не просто человеческий характер, а в ракурсе, соответствующем жанру? Мать чувствует, как вдруг повернулся в ее чреве ребенок, но сможет ли она описать, что там происходит, да и как рассказать другому о сладостном чувстве первого толчка?

Так вот, ни Закариадзе вам не расскажет, ни я не опишу, хоть давно уже «перевоплотился» в него (а как же: актер перевоплощается

в человека-роль, а критик в героя книги. Иначе, как раскрыть его в творчестве!), каким образом он проник в сердцевину трагикомедии, сначала с Махарашвили, потом с Бекиной, затем с Леваном. Но как это получилось на сцене, я обязан пересказать.

...Мы застаем Бекину, здорового, крепкого мужчину лет шестидесяти, а может, и пятидесяти, полного сил, в тот момент, когда его сын Платон в полном отчаянии убеждает отца не жениться. А Бекина, как его играет Закариадзе, словно кот на мартовском солнышке, мурлыча под нос песенку, сладко жмурится в предчувствии, в предощущении брачных игр. Ах, как он вальяжен и самодоволен, как играет сам с собой, попыхивает трубочкой, то кокетливо переламывая бровь, прищуривая глаза, развалиясь на стуле или мeryя комнату своими ножищами! Вот это мужчина: белая голова, черные брови, громадный нос, крепко всаженный между плотных, румяных щек, бодро сжавших щетку усов, нависших над чувственным ртом, плечи-коромысла с двумя крепкими ручищами, на плечах, поверх пиджака, белый башлык, концами свисающий на могучую грудь — загляденье!..

Сколько же ему еще быть вдовцом? Сколько поститься? Куда девать мужскую силу? Судя по сладостной рассеянности, с какой Бекина слушает Платона, горькие сентенции, угрозы и мольбы сына проносятся мимо него, только краешком задевая сознание.

Поразительна не только внешняя пластика роли, эти «вариации» крупного тела, смена поз, как бы переливающихся одна в другую, однако без манерности или нарочитости — все на реальном основании, как в живописи, где анатомия человека, законы которой досконально изучены художником, разрешается в своеобразии живописной пластики.

Но еще более поразительна пластика внутренняя, тонкости психологического состояния, грация душевной жизни, переливы из одного настроения в другое, особенно в дальнейшем, когда Бекина будет сброшен с высот самодовольства и радости в бездну отчаяния. И еще одно: демонстративная благожелательность, с которой Бекина относится ко всем людям, выдает в нем натуру будто приветливую, но, по существу, глубоко равнодушную ко всем, кроме себя.

Варшавская «Трибуна люду», считая, что в роли Бекины «полностью проявились замечательные возможности этого великого артиста», отмечала: «Он очень человечный, волнующий, неотразимо комичный в характерных сценах, играет мягко, деликатно, пользуясь очень скупыми средствами для воплощения образа, но при этом каждое его, даже самое незаметное движение наполнено выразительностью и элегантно красотой»¹.

¹ «Трибуна люду», 1970, 12 июня.

Для чего артист применял эту многокрасочную палитру, во имя чего раскрыл в роли свои замечательные возможности?

Повесть грузинского классика Квдиашвили, события которой разворачиваются в среде оскудевшего грузинского дворянства конца XIX века, построена на внешне комичном, но, по существу, весьма драматическом основании. Клочок земли, которым владеет семья Бекины, по закону достанется Платону и его детям, если, конечно, отец не женится. Но он-то хочет жениться! И никакие уговоры тут не подействуют, нет... Тогда начинаются поиски вдовы, которая была замужем хотя бы два раза и ни разу не понесла. Два раза — уже гарантия!

Преотличнейший спектакль, в котором режиссеры Роберт Стуруа и Рамаз Чхеидзе смело и гармонично слили классический реализм повести с условными приемами современной реалистической сцены, стремится действие к тому отчаянному моменту, когда выяснится, что в третий раз вдова все-таки понесла. Это было бы смешно, если бы не было так грустно...

На сцену властно вступает трагикомедия, и вводит ее Закариадзе. Он играет разновидность трагикомедии, еще более редкую, чем первооснова, он играет трагифарс. Его Бекина полон бьющей через край радостью, он растет и растет в собственных глазах и на наших глазах, его гордости нет предела: он доказал, он — мужчина! У него сын! Он несет свою радость людям. И что же получает в ответ? Ненависть, навечно застывшую в глазах Платона, смятение одних, открытую насмешку других.

И вот наступает момент, когда Бекина принимает поздравления. Да Бекина ли это? Пожалуй, он... Такой же громадный, внешнестью — капля в каплю Бекина. Но что это? Как будто суховея пронесся в его душе, опустошив ее до предела, — обесцветил глаза, выбелил щеки, сморщил лоб, согнул могучие плечи. Он стоит, как в последнем карауле над самим собой, и скорбно, будто принимая соболезнования, пожимает руки всем, кто дефилирует в гусином строю перед ним... счастливым отцом.

Незабываемое зрелище! Даже, если бы не было удачной мизансцены и точной атмосферы комедийной трагедии, один вид Бекины, только явственно обозначенное душевное его состояние, которое читается из зрительного зала со всей определенностью и впечатляемостью, — только Бекина прозвучал бы как потрясающий диссонанс. Как! Величайший в природе акт — рождение нового существа, приносящее неизбежную радость окружающим, может стать источником горя, причиной драмы, поводом для кровной вражды?! Что же это за жизнь? Воистину, трагифарс!

За пределами спектакля остается финал повести, в котором описано, как еще долгие годы появлялись в различных судах скорбные

фигуры истцов из семьи Платона, ведущих тяжбу за клочок земли с новоявленным наследником Бекины. Но жизнь собственническая, нелепая, превращающая человека в раба инстинктов, в слугу обстоятельств, во врага друзей своих, а естественную радость — в противоестественное горе, показана в Бекине с покоряющей силой, показана художнически и граждански, одержимо и во всеоружии мудрого мастерства.

С неменьшей силой, с таким же мастерством воспроизведена и трагическая комедия другого персонажа — Левана из кинофильма «Не горюй!». Казалось бы, если не биографии, не судьбы, то сам процесс, само движение от смеха к слезам, от жизни-удовольствия к жизни-скорби, как и жанровое сходство роли Левана с ролью Бекины, заставляют Закариадзе хоть в чем-нибудь повториться и тем самым ослабить впечатление от последней по времени работы.

Вообще надо сказать, что положение Закариадзе, при том что он прославлен на весь мир, снискал любовь и уважение ото всех и отовсюду, парадоксально «неустойчиво». Иным кажется, что он актер одной роли, счастливо слившийся с образом Махарашвили и схвативший свою «синюю птицу» неожиданно, нежданно, как тот удачливый, что выиграл сто тысяч по трамвайному билету. Другие, из тех, кто знает его по театру и высоко ценит как актера, поразившись и обрадовавшись его баснословному успеху в кино, считают, что с образом Махарашвили он достиг своей вершины и вряд ли создаст что-либо равное. Есть и такие, причем из ценителей искусства и друзей артиста, которые даже боятся идти смотреть что-либо из его ролей после «Отца солдата».

Известный немецкий режиссер Манфред Векверт, постановщик «Карьеры Артуро Уи», «Кориолана» и других шедевров в «Берлинер ансамбле», смущенно-радостно рассказывал Закариадзе, как он долго не решался идти смотреть «Не горюй!» только потому, что боялся испортить впечатление от «Отца солдата», этого великого создания грузинского артиста. Но как он был счастливо изумлен, когда, посмотрев Левана и придя в восторг, обнаружил, что Закариадзе оказался в состоянии создать нечто новое и поражающее воображение.

Если уж говорить словами других об этой роли, то стоит привести высказывание московского критика М. Кузнецова о том, как выглядит «старый доктор, воплощенный на экране могучим талантом С. Закариадзе».

«Тут достигнута, — размышляет критик, — та пластическая полнота, то единство общего и индивидуального, когда рождается характер, обладающий столь большой жизненностью, что, кажется, он существует уже независимо от создателей фильма. Таков был, к примеру, знаменитый Кола Брюньон, и его создатель Ромен Роллан говорил, что порой ему казалось, будто он пишет под диктовку своего героя».

И фильм «Не горюй!» временами словно движется под «диктовку» неумного, могучего характера Левана — Закариадзе. Характера в высшей степени драматического. Да, драматического, хотя перед нами жизнелюбец, обожаемый друзьями, пенящийся здоровьем, радушием, весельем, как чаша вином. Он добр и щедр душой, к нему тянутся люди, он враг всякой несправедливости, его жизнелюбие именно то, когда человек живет не для себя, а для других. Вместе с тем волей обстоятельств этот человек оказывается героем трагическим. Ибо удары, падающие на старого Левана, постепенно все тяжелее, все непоправимее. Смерть дочери, болезнь в конец подкосили его»¹.

Леван действительно образ в своем роде уникальный, как по своеобразию характера, одновременно неповторимо национального и общечеловеческого, так и по интенсивности проживания в обстоятельствах круто переломных. От Бекины он отличается и многоплановостью, и большей философичностью, и живописной манерой, характером языка. Портрет Бекины при всей широте мазка, выдающего внутреннюю насыщенность, написан ровно, законченно, почти академично и, если продолжать аналогию с живописью, в красно-коричневой гамме. Для Левана взята мощная, непокорливая кисть, набрасывающая краски на незагрунтованное полотно, рельефными, взвихренными мазками, сливающимися на расстоянии в динамический образ, резко меняющийся в своей яркой и пестрой гамме цветов в зависимости от освещения.

Бекина — часть Грузии как в этнографическом, так и в социальном аспекте и отдаленная временем, Леван — вся Грузия, конечно, давняя, прошлого столетия, но близкая в чем-то сегодняшнему дню. Может быть, тем, что Леван, не в пример Бекине, влекомому инстинктами, «работающему» на себя, распахнут навстречу людям, жизнелюбив и человеколюбив, может взять барана от больного за визит и рецепт, но тут же отдать этого барана другому больному, нуждающемуся человеку, да еще в придачу мешок кукурузы. Конечно, он не бог весть какой лекарь, и прописывает не столь уж разные рецепты, но вера в него, хорошего человека, доброго отца и не менее доброго кутилу, солидного семьянина и заразительного весельчака, любителя вина и песни, солнца и луны, гостя званого и незваного, — вера в него совершает чудеса исцеления. Он и сам знает, что лечит не знаниями, а душой, но у него за душой столько, что хватает на всю округу.

Когда я вызываю к своему письменному столу батона Левана, мне кажется, он, как и в фильме, выламывается из дверей своего дома, вспрыгивает на балюстраду веранды, с нее в свой зеленый двор и, улыбаясь во всю ширь смуглого лица, сверкая черными глазами,

¹ «Комсомольская правда», 1969, 16 октября.

летит сюда, успевая по дороге кого-то окликнуть, кому-то дать ласкового шлепка, привычно отреагировать на жалобу больного обнадживающим жестом и советом принимать порошки, и, завидев любимую дочь, помахать ей рукой, мол, скоро вернусь, жди, не уходи, тащи вино и зелень на стол...

Ах ты мой хороший, мой дорогой Леван, шени генацвале, шени чериме... Конечно, не из-за тебя я езжу вот уже сорок лет в дорогу моему сердцу Грузию, черная в ней силы души, упиваясь ее природой, ее стихами и песнями, вечно зеленым ландшафтом и вечно юным народом, открытым навстречу людям и человеческой радости. Но ведь и из-за тебя, бичо, в котором сидит понемногу и того, и другого, и всего, что так дорого мне в Грузии. Не потому ли, вдоволь насладившись тобой, вдосталь насмеявшись вместе с тобой, я вдруг загрустил и заплакал из-за тебя, осиротевшего, потерявшего любимую дочь, соблазненную недостойным человеком, принявшую смерть через него?..

Но не таков ты, Леван, чтобы позволить плакать своим друзьям! Настал момент трагикомедии. Он был совсем иным, чем у Бекины, и не потому только, что Леван и в самом деле уходил в мир иной, нет... Бекина был не только достоин сочувствия, как жертва социального неустройства, но и жалок и смешон, как порождение мира собственничества и эгоизма, равнодушный ко всем, кроме себя, тем самым по справедливости получивший такую жестокую бесчеловечную обиду. Он заслужил свою трагикомедию! Леван — порождение того же неустроенного мира, не лишенный кое-каких его примет, но добрейший человек, открытый всем ветрам, приятный всем сердцам, действительная жертва своего времени, заставил нас пережить очищающую трагикомедию, которую он не заслужил.

Внушив нам любовь к своему Левану, заставив вместе с ним смеяться и плакать, Закариадзе наносит последний «удар». Он призывает нас прийти вместе с друзьями-односельчанами Левана на его, Левана, собственные... поминки. Конечно, все это придумано и поставлено режиссером Г. Данелия, переделавшим на грузинский лад французскую повесть Клода Тилье «Мой дядюшка Бенжамен». Но, право же, все, что мы видим в Леване, пусть не обижается Данелия, воплощено перевоплотившимся в него, Левана, артистом Закариадзе.

Ну кто же еще мог бы с такой наивностью, с такой верой в предлагаемые обстоятельства, в таком сложном ритме, с таким глубоко скрытым и вместе с тем явным оптимизмом сыграть сцену собственных поминок, сыграть эпически масштабно, величественно спокойно, но в бесконечно движущейся, неумемной полярной грусти-печали, сквозящей сквозь добрую иронию? Наверное, мог бы и кто-то другой, мало ли хороших актеров. Скажем, такие замечательные мас-

тера, как ленинградский Н. Симонов, вахтанговский Н. Плотников. Но сыграл тбилисский Закариадзе, ему повезло с ролью, а нам повезло с ним.

Жаль только, что режиссер не дал Левану протанцевать на собственных поминках, впрочем, он, вероятно, был прав, слишком бы разросся Леван в фильме, перевесил бы еще больше остальных... Как бы то ни было, дорого стоит эта сцена, где Леван, осевший всем телом, погрузневший, пожелтевший, почти бездыханный сидит во главе поминального стола, зорко следя из-под тяжелых, безжизненных век за ритуалом, за тем, как и чем его поминают, то ли, что нужно, поют в честь и память его, одергивая вовремя тех, кто, глядя на него, еще живого, забылся, неожиданно впустил в поминание веселую ноту. Но и слишком горестной мелодии не допускает Леван: никакое отчаяния, ведь жизнь продолжается и будет впредь не менее прекрасной и желанной, как и при нем, при Леване. Так славьте же жизнь! И почаще отдавайте людям то, что они заслужили, не дожидаясь времени, когда они уже не услышат по чести принадлежащего им одобрения...

Поют гости, сквозь дымку печали уж проглядывает нетленный луч жизнелюбия. И не замечают в увлечении песней и жизнью, что Леван уже не сидит во главе стола, а стоит у окна, недвижимый, может быть, еще живой, в последний раз глядящий на дорогой ему мир, на драгоценную жизнь, которая приходит, проходит и уходит — и ничего тут не поделаешь. А может быть, уже и не живой... Но ведь и не мертвый, не ушедший из нашей жизни, как не уйдет никогда из нашего сознания артист, его создавший. Почему?

А и в самом деле: почему?! Почему так властно вошел в наше художественное сознание грузинский артист Серго Закариадзе? Для того чтобы ответить на этот вопрос подробно и исчерпывающе, придется повторить все сначала, рассказать вновь о его ролях от шестого заключенного в стекляке «Гоп-ля, мы живем!» и Торгвая в фильме «Последние крестоносцы» до Бекины в постановке «Мачеха Саманишвили» и Левана в картине «Не горюй!». Проследить снова за тем, как медленно накапливал и бурно отдавал свое искусство Серго Закариадзе и какое впечатление производило это на зрителя. Пересказать все в двух словах нельзя. Но по законам критического жанра требуется резюме.

Начнем с небольшого отступления.

Аристотелев тезис об искусстве, как о подражании природе, вновь обрел для меня плоть и кровь, когда я побывал в Мцхета, древней столице Грузии, в поразительных владениях чудо-человека, известного всем дяди Миши. Ему скоро исполнится сто лет, но еще недавно никто не решился бы назвать его дедушкой, видя, как крепко держит он шланг, поливая цветы в своем диковинном саду.

Сад! Есть на свете много хороших садов; и громадные многогектарные насаждения, с которых колхозники снимают богатые урожаи фруктов, и малые приусадебные, любовно ухоженные человеком на радость своей семье.

Есть и декоративные сады-парки, в которых природа отрегулирована согласно моде времени и выставлена напоказ к пущей гордости талантливого декоратора, не чуждого подражанию природе в том смысле, что он сочетал зелень с водоемами, а кое-где оставил «хаос» — нетронутый уголок естественной растительности.

То, что вы увидите в саду у дяди Миши, не может быть сравнимо ни с чем по самой системе садоводства, по самому принципу натуральности, хотя все здесь создано человеческими руками и не чуждо декоративности. Не знаю, можно ли считать и назвать все выращенное в парниках и открытом грунте, но самое богатое воображение не в состоянии охватить эту гамму красок, этот конгломерат форм, эти конфигурации причудливых цветов, будто собравшихся на смотр природы со всех концов земного шара.

Но дело все же не в охвате, не в количестве и разнообразии видов флоры, хотя и в этом проявлено терпение, мужество и вкус человека, взрастившего сад. Главное и неповторимое состоит в том, что человек, взяв естественный принцип природы: всюду жизнь! — сделал его целью своего искусства.

Дядя Миша припорошивает землицей камень, примостившийся у аллеи, и высаживает на нем нечто из породы карликовых кактусов. Какие-то диковинные травки пробиваются сквозь черепок от разбившегося кувшина, но этой настойчивости природы тоже способствовала человеческая рука. Она же выполнила и собственную функцию — провела незаметный резиновый шланг в расщелину камня, сквозь который ранее проросли лишайник, и вот забил в зелених родничок, посверкивая на солнце, питая небольшой водоем, в котором отражается и бесконечное небо, и бессмертная природа, и живой взгляд доброго человека, наклонившегося к камню, чтобы добавить штрих в своем живописном произведении.

Только в больших, всемирно известных музеях и картинных галереях можно увидеть такие же восторженные записи туристов со всего света, какие сделаны в книгах посетителей заповедника дяди Миши — грузинского садовода Михаила Мамулашвили, неспроста удостоенного звания заслуженного деятеля искусств республики. Конечно же, деятель искусств, художник, но не просто декоратор, а создатель художественных произведений из материала самой природы и в подражание самой природе, не в передразнивании, а в следовании ее эстетическим законам.

Подражать природе берется и театральное искусство, но его материал — характер человека, и он должен прорасти в образ столь

же необыкновенно, причудливо и неожиданно, как растения в саду дяди Миши. Иначе к чему он нам, заурядный, одноцветный, представший в примитивном обличье?!

Такое дается немногим. Но те, кому это далось, приобретают невиданное воздействие на окружающих, и не только своим искусством, но и своей личностью. Это ревнители природы, творцы произведений из ее материала, способствующие ее продолжению и воссозданию в своем искусстве. Но творят они не только в «форме жизни», но и в «форме времени», опять же следуя природе, которая открывает свои тайны каждому следующему поколению в ответ на его запросы и уровень его знаний. Художник, выражающий свое время, и становится властителем дум своего поколения.

Испытывая обостренный интерес к внутренней жизни человека и нюансам его психологии, к его личности, формирующейся в усложненных условиях все убыстряющегося прогресса и тем не менее отстаивающей свое «я», наше время выдвигает актера, в творчестве которого исконная героико-романтическая традиция, обогащаясь лирическим началом, ищет свое продолжение в поэтической простоте. Именно этим и отличается искусство Серго Закариадзе, реализующего свою генеральную тему раскрепощения духовных сил личности в поэтических приемах гражданской лирики. Искусство Серго Закариадзе отвечает нашему времени — эпохе высокого напряжения интеллектуальных сил. Следуя законам природы, в «подражание» ей, он, как мудрый садовод, продолжает ее работу.

Каждая эпоха ставит перед человечеством свои вопросы. Художник, способный на них ответить и жаждущий это сделать, властно входит в художественное сознание своих современников. Вот почему Серго Закариадзе остается с нами не только как артист, запечатленный на экране.

ТРИ ЗАКЛЮЧЕНИЯ

ЗАКЛЮЧЕНИЕ ПЕРВОЕ

Я люблю тебя, каждый наступающий день, люблю за все то, что дарует жизнь, а еще за то, что наверняка знаю: сегодня, как и вчера, я буду провожать тебя с непреходящим чувством вины перед самим собой. Не столько сделал, сколько хотел, не самые главные слова произнес, не всем помог, кто нуждался в поддержке.

В искусстве богат тот, кто накопил. А чтобы накопить, надо вложить огромный труд, надо не лениться. Кто ленится, кто перекладывает дела на завтра, тому трудно собрать душевные силы, а они-то и есть для актера — главное! — сокровища. И надо быть жадным, ненасытным!.. Чем эти качества острее, тем обеспеченнее твое театральное будущее! Те черты, внешние и внутренние, которые я выразил в «Отце солдата», найдены мною давно — лет на двадцать-тридцать раньше, чем я обнаружил их в своем нынешнем герое.

Если бы пришлось начать жизнь заново, я бы пошел по той же тропе, но был бы более внимательным, а может быть, еще больше взял бы от жизни! В искусстве можно быть талантливым и, несмотря на это, потеряться... При таланте необходимо иметь и счастье. А это и есть жизнь, которую строишь для тех, кто рядом.

Изучение жизни! Успех здесь зависит от того, с чем ты сам к ней пришел, с какой душой, с каким сердцем, с каким слухом и зрением.

Жизнь дарит нам творческие силы и открывает искусству беспредельные возможности. Того, что было достигнуто нами вчера, уже недостаточно сегодня. Когда-то я страстно хотел сыграть царя Эдипа. Мечту эту я лелеял всю жизнь. И вот мне довелось сыграть эту роль даже в Москве. Велика была моя радость. Но... это уже было, это уже прошлое... Сегодня меня волнует иное. Меня увлекает та дерзость, с какой мой современник добивается мировых достижений. Я хочу, я жажду воплотить на сцене образ этого человека. Верю: это осуществится.

Первоисточником замысла сценария должна быть жизнь. Жизнь, от которой неотделимы и идейные позиции художника... Идеи не берутся напрокат, они или живут в художнике, или не живут, и

тут уж ничем по ходу не поможешь. Но раз они в тебе живут, ты смело можешь идти в разведку, в бой, на поиск, бросаться в самую пучину жизни. Мне хочется подчеркнуть — в поток большой реки, а не в мелкий ручеек. Искать и творить надо на главном течении жизни, с которого открываются художнику широкие горизонты.

Мы, люди социалистической эпохи, наделены особой центростремительной силой. Все, что мы делаем в науке, искусстве, рабочем и крестьянском труде, направлено к единой цели — к созданию нового общества. Единство цели скреплено и усилено единством источника наших мыслей и дел, взглядов и свершений, и этот источник — Ленин, ленинизм.

Между тем жизнь центробежна. Она рассеивает наше внимание по тысячам бытовых каналов, отвлекает силы на второстепенное, на мелочи, закручивает в повседневности, выдает частенько неглавное за важное. Не нужно обижаться на жизнь: не будь ее круговорота, возникла бы инертность. Но отделять важное от неважного, главное от второстепенного, направлять все мысли и силы к цели — обязанность человека перед обществом, перед самим собой. Для этого жизненно важного дела мы черпаем энергию в том же источнике — ленинизме.

Я никогда не играл Ленина. Ведь как ни велико желание актера создать этот образ на сцене или на экране, еще как минимум необходимы соответствующие внешние данные. И все-таки ответить на заданный мне вопрос — какое место занимал образ вождя в моем творчестве — я могу с полным осознанием.

В любой сфере деятельности советского человека творческий созидательный пафос осящен высоким примером Ильича. В советском искусстве его идеалы до основания изменили содержание творчества. Начиная с фольклора и до профессионального творчества, не только конкретная попытка воссоздать любимый облик, но поиски путей к отражению его идей, мыслей стали главным нашим направлением.

Новаторский дух свершений Ильича predetermined новаторский поиск в искусстве. Поиск этот будет продолжаться из поколения в поколение с целью творчески осмысливать и наиболее полно и существенно выражать художественными средствами бессмертное ленинское дело и грандиозные результаты, итоги которых никогда не будут окончательными.

Я не играл Ленина. Но я стремился в своем творчестве показать, что целая галерея созданных мною образов современников вызвана

к жизни именно этим великим образом. Это все мои герои — от простого матроса, от крестьянина до почетного академика, до его величества рабочего класса. Мне видятся десятки моих разных героев, как собирательный образ человека — ленинца, образ, вызванный к жизни ленинским гением. В моем творчестве лично для меня люди эти как бы продолжают друг друга, передают человеческую эстафету, проходят по всей моей жизни. А путь этот бесконечен. Эстафету подхватят мои молодые коллеги.

Первый раз оказали мне высокую честь — быть народным депутатом. Приехал я впервые на встречу с избирателями, смотрю — одни зеленые фуражки, район — пограничный, и среди избирателей большинство — пограничники. Интересно, что выступавшие на этой встрече часто забывались и называли меня Георгием Махарашвили, так что председательствующему на собрании приходилось поправлять:

— Товарищи, ведь это наш депутат, артист Закариадзе.

...После сессии решил ехать не в Тбилиси, а в гости к пограничникам. У меня осталось двадцать дней отпуска. Думаю провести их с теми, кто оказал мне высокое доверие. Расскажу товарищам о работе сессии. Я и раньше знал этот район, но сейчас должен знать еще лучше, знать думы и чаяния избирателей.

...Я служу, как могу, народу через искусство. Теперь мне предоставлена возможность служить моему народу и на депутатском посту. Очень бы хотелось, чтобы и моя государственная деятельность оставила у людей добрую память.

Для современного актера кино главное — интеллект, умение думать над ролью, хорошо знать жизнь, окружающую героя. Большой, чем прежде, простор раздумий над жизнью. Для наших «предков» в кино успех решало другое: внешность, обаяние, экспрессия.

...Режиссер сегодня очень много значит. В кино особенно. Он вводит актера в мир кино, в мир образа, возникающего позже на пленке.

На съемках важнее всего контакты режиссера и актера. В творческой работе на съемках мы находим с режиссером друг друга и самих себя. В «Отце солдата» мне очень, очень много дал Резо Чхеидзе. И я не могу определить, кто сделал больше: я, который стоял перед камерой, или режиссер, который стоял за камерой.

В чем разница для актера между театром и кино? Для меня только в чисто техническом своеобразии жанра. Театр требует от актера временной последовательности, в кино за него во времени работает «всесильный» монтаж. Но здесь и там главное оружие актера — слово, основной выразитель мысли. Слово же по-настоящему шлифует сцена; она и служит большим киноактерам творческой лабораторией. Экран использует многовековую культуру театральной игры. Даже когда снимается в фильме непрофессиональный актер, его роль, как правило, озвучивает мастер. Что касается творческого напряжения, то сцена требует куда больше, чем экран. Кто за тебя «доиграет» на сцене? А в кино режиссер восполнит эмоциональность игры сменой планов, перебивками, параллельным монтажом, двойной экспозицией, кинометафорой, такой, скажем, как в «Матери» Пудовкина, когда мерно падающие капли воды усиливают напряжение в сцене скорби Ниловны, оплакивающей Павла. Этим может «спастись» актер кино, однако кто же простит ему недостаточность игры? Впрочем, на подобное «прощение» надеется только посредственность, талант в нем не нуждается — настоящий актер сам не простит себе игры вполсилы, там, где нужно «выложиться» сполна, а это, между прочим, требуется в любой роли — в большой или в маленькой, на сцене или на экране. Поэтому актеру, делящему себя между театром и кино, почти не приходится «переключаться», во всяком случае, специфика работы не имеет важного значения, и если есть разница, то только в характерности образа. Это куда важнее! Ведь к каждому нужен свой ключ.

Отснятая кинороль становится своеобразной матрицей. Ты создал ее и не властен что-либо изменить. И достижения и ошибки расходятся в огромных тиражах. В театре ты каждый спектакль заново живешь в роли и осмысливаешь иной образ иногда на протяжении всей сценической деятельности. Даже эфемерность, сиюминутность театрального искусства сладостна, так как зритель здесь — свидетель живого, уникального творчества. И как порой бывают непохожи твои одноименные герои, созданные в разное время.

С другой стороны, у кино много своих преимуществ. Оно, в частности, смело рушит географические, языковые, даже временные барьеры. Но интернациональность связана со значимостью проблем, которую поднимает произведение. Ведь пьеса тоже завладевает массой, если обойдет подмостки многих и многих театров.

Есть ли разница между театральным и киноактером? Нет никакой! Хороший актер везде хороший. И в театре и в кино. А слабому везде трудно.

И все-таки театр! Я актер театра и останусь им навсегда. Театр — это становление актера, его лаборатория. Во всяком случае, мне кажется, что без театра я вряд ли что-нибудь сделал бы полезное в кино.

В последние годы мне довелось немало поездить по свету, и кое-где я слышал весьма мрачные, прямо скажем, пессимистические прогнозы об «угасании» и даже «близкой смерти» искусства. Я — оптимист да, признаться, и не вижу оснований сомневаться в том, что искусство, так ярко расцветшее в нашей стране, и особенно искусство театра, почему-либо угаснет.

Правда, некоторые «отрицатели» театра на Западе дошли и до таких утверждений, что лет через двадцать в мире переведутся актеры, ибо они... не будут нужны. Авторы этой «теории» основываются на том, что актерское искусство якобы деградировало, сам актер превратился в некую механическую игрушку в руках режиссера и как личность утратил всякое самостоятельное значение. На мой взгляд, наше время не только не обеднило, но обогатило древнюю профессию актера. Любой значительный театр в Советском Союзе или в других странах мира, где жив дух творчества, блещет коллективом талантливых артистов. Именно коллективом!

Любимый режиссер? Их много. И с каждым из них я бы с удовольствием работал. А выделять кого-то не хотел. Пусть это будет моей маленькой тайной. Любимый актер? Это — пожалуйста: Щукин, Хмелев, Чарлз Лаутон и, конечно же, Лоуренс Оливье — вот уж кто блистает и в театре и в кино!

Не только драматургия определяет национальную принадлежность. Манера, стиль, характер темперамента, пластика и ряд других компонентов отличают одну школу от другой. Грузин не может играть, как англичанин, потому что он не может не быть грузином. Национальное — это природа.

Что касается своеобразия грузинской актерской школы и отличия современной манеры от предшествующей стилистики, то можно сказать следующее. Грузинская актерская манера всегда базировалась на темпераменте, обладая при этом всеми прочими необходимыми современному театру средствами. Однако внешняя эмоциональность, эффект, пафос, героико-романтический ореол, создаваемый часто внешними средствами, сегодня в общем процессе развития, взаимообогащения культур отмирают безболезненно. Отброшены ненужные «котурны», но остался характер, который нельзя и не нужно выхолащивать. Сейчас, по-моему, идет нелегкий поиск

возможностей сочетать современные тенденции и средства выразительности с тем лучшим, что нам дают национальные традиции. Короче, национальный театр — не этнографическая достопримечательность.

При любом разговоре об искусстве неизбежно возникает тема традиций и новаторства. Я позволю себе высказаться и на эту «многострадальную» тему.

Новое течение в искусстве, отмеченное смелостью и определенностью выражения, творческой верностью прогрессивным традициям национальной культуры, принципам социалистического реализма, заслуживает внимательного и бережного отношения. Ведь жизнь не стоит на месте, она стремительно и уверенно движется вперед, в будущее. Вот почему всякая остановка, заминка, сладкая дремота превращает искусство в явление музейное, в иллюстрацию традиций. Пожалуй, в искусстве нет просто «традиций» и просто «новаторства», а есть действие и бездействие, движение и застой. Если традиции не усвоены новатором — значит, в его творчестве нет подлинного движения, и если традиция в свою очередь оторвана от поступательного движения, она перестает быть живым явлением искусства. На традицию не нужно смотреть, а тем более оглядываться, ее нужно знать, ее нужно усвоить, а смотреть художнику следует все-таки вперед.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ ВТОРОЕ

Он с детских лет почувствовал тягу к сцене, театру и уже в ранние годы своей молодости начал играть на сцене. Это были, конечно, школьные спектакли, самодеятельность, но уже в эти годы проявлял он свои незаурядные способности — этот юноша с порывами Тили Уленшпигеля, жизнелюбием и острословием Кола Брюньона и с вдумчивостью Спинозы.

Николай Микава,
писатель.

Он никогда не жалеет своего таланта, сил, с одинаковой страстью играет как маленькие, эпизодические, так и главные, центральные роли, и никогда этот большой художник не думает о том, каков «размер» его роли. Он сам, своим творческим чутьем «увеличивает» роль, делает ее большой и важной. Главное для него в том, какое место занимает его герой в конфликте, на какой стороне баррикады он борется.

Надежда Шалутавили,
кандидат искусствоведения

Актер не жалеет ни времени, ни сил, чтобы добиться полного слияния с образом, над которым он работает. Эта самоотверженность, полная творческая отдача идет от непреклонной воли и вместе с тем ищущей, поэтической, мятежной души художника, наделенного природой огромным дарованием. Эти черты Серго Закариадзе — актера вызывают большое уважение у его коллег по искусству, у ценителей искусства во всем мире.

...Если спросить у друзей актера и его товарищей по сцене, какая самая основная черта характера Серго Закариадзе, то каждый, не задумываясь, ответит: прежде всего скромность и любовь к человеку.

Медея Чахава,
народная артистка Грузинской ССР

Однажды мне довелось быть свидетелем того, как в гримировочную, где находился Серго Закариадзе, в антракте стремительно ворвался какой-то человек и стал душить актера в своих объятиях. На глазах у него были слезы.

Человек этот оказался режиссером, приехавшим в командировку из России. Он впервые попал в грузинский театр, впервые увидел на сцене Закариадзе. В тот вечер ставили «Уриэля Акосту» (Закариадзе был тогда артистом Театра имени Марджанишвили). Приезжий не понимал по-грузински, но для истинного таланта не существует языковых преград. Вернувшись домой, режиссер рассказывал, что ему очень повезло — в Тбилиси он познакомился с удивительным актером, не похожим ни на кого из тех, кого ему до сих пор приходилось видеть на сцене.

С тех пор прошло много лет... Передо мной письмо: «За всю свою жизнь (а мне без малого пятьдесят) я не видел фильма, где бы артист мог стать таким человеческим человеком». Это о Георгии Махарашвили, крестьянине из Гурджаани.

Б. Кобахидзе,
народный артист Грузинской ССР

Я люблю этого замечательного советского артиста, не устаю восхищаться его ярким талантом. Но дело не в одном таланте.

Быть просто артистом — этого еще недостаточно. Нужно быть копилкой мудрости своего народа, уметь выражать в искусстве лучшие его черты, хранить идущие из глубины веков традиции. Вот в этом смысле искусство Закариадзе для меня, русского актера, образец, ибо оно есть поэтический символ Грузии, концентрированное выражение национального характера. Ему присущи романтическая приподнятость и задушевный лиризм, жизнелюбие и доброта,

словом, все то, что всегда отличало творчество лучших мастеров грузинского искусства. Образы, созданные им на экране и на сцене, выражают одновременно и величественность, и простоту, а это тоже выражение народного духа.

...В актерской среде Серго Закариадзе известен как неутомимый труженик. Все, кому повезло творчески общаться с ним, знают, как жадно и иступленно он работает. Для него нет выше радости, чем узнавать, открывать. Эту жажду он приносит в репетиционный зал и на подмостки и заражает ею остальных. Именно эта жажда дает ему ту человеческую и творческую молодость, которая не подвластна годам.

Михаил Ульянов,
народный артист СССР, лауреат
Ленинской премии

Серго Александрович бесспорно большой актер. Мне кажется, именно в нем нашла свое воплощение формула «без трудолюбия нет таланта». Умение без остатка отдаваться работе — первостепенный залог его удачи. И добавлю — лепить образ Махарашвили помогло не только мастерство, но и сердце. Видимо, поэтому в характере Махарашвили черты самого Серго. Кроме цельности и целеустремленности натуры это еще и чуткость — великий человеческий дар.

Эроси Манджгаладзе,
народный артист Грузинской ССР

Серго Закариадзе — актер, который знает, что такое настоящая глубина характера, и как она достигается, и что такое вторые планы в роли. В нем есть сейчас все — и то, чем щедро одарила его природа, — особый самобытный талант, и то, что достигается упорным, вдумчивым, многолетним трудом, — мастерство.

Кора Церетели,
критик

Всю жизнь он старается ближе, полнее узнать человека, изучить и понять как можно больше людей, чтобы найти, говоря его словами, «ключ, которым можно открывать душу, ибо для каждого образа есть только свой ход, только свой инструмент». Может быть, поэтому Серго Александрович ни разу не отдыхал в общепринятом смысле этого слова. Когда у него есть свободное время, он совершает путешествия по Грузии, обходя свою страну пешком, с рюкзаком за плечами. Ему это так же необходимо, говорит он, «как шило и молоток сапожнику, как пила и рубанок плотнику». Вот почему в игре Закариадзе всегда можно отличить гурийского крестьянина от қахе-

тинского, свана от месха, и даже пьяный сапожник дядя Шакрыч ничуть не похож у него на пьяного крестьянина Алмасхана.

Г. Сметанина,
журналистка

Готовя роль старого почтальона в фильме «День последний, день первый», Серго похудел на шестнадцать килограммов, так как, по его мнению, настоящий почтальон не может быть полным — ведь сколько у него бегодни!..

Однажды мы с Серго — он в гриме и костюме почтового служащего, с сумкой, полной газет,— зашли к министру связи; Серго скромно остановился в дверях. Министр, разговаривая со мной, все поглядывал на Серго, а потом не выдержал и спросил: «А вы кто? Из какого почтового отделения?»

Резо Чхеидзе,
кинорежиссер

Закариадзе принадлежит к числу таких актеров, которые как бы олицетворяют свою нацию, свой народ, о которых говорят: «француз до мозга костей» или «ну, чистый грузин!» Дело совсем не во внешности, а в том, что самая их актерская индивидуальность счастливо выражает и воплощает существеннейшие стороны того, что принято называть национальным характером. До такой степени, что для выдавших его актер становится как бы олицетворением народа.

...Среди блистательной плеяды грузинских актеров наиболее популярен сегодня, пожалуй, Закариадзе. Умеющий играть и Шекспира, и древнегреческую трагедию, и современный репертуар, но для России он навсегда останется «Отцом солдата», потому что в этой кинороли истоки грузинского характера раскрыты им с наибольшей полнотой.

Е. Полякова,
доктор искусствоведения

...И замечательное актерское искусство. Яркие образы постоянно живого, постоянно иного, собирающегося со всеми физическими и актерскими силами Серго Закариадзе: Бекина в «Мачехе Саманишвили» и Креон в «Антигоне», Лир в трагедии Шекспира и декламатор поэмы Шота Руставели.

Януш Трущинский,
польский журналист

В этом театре есть несколько великих и один очень великий артист.

Роман Шидловский,
польский журналист

ЗАКЛЮЧЕНИЕ ТРЕТЬЕ

...Ищу Закариадзе. Я всегда ищу его. Сколько пишу эту книгу — ищу. Прилетаю в Тбилиси днем, а он улетает в Монголию вечером, договорился с ним, что буду в Тбилиси пятнадцатого, а его пригласили в Италию на четырнадцатое. Человек обязательный и аккуратный, он сам переживает, что становится невольным обманщиком и уделяет мне меньше времени и внимания, чем предполагал. Что поделаешь! В конце концов, он актер, и это главное. А еще он — общественный деятель, депутат Верховного Совета СССР вот уже двух созывов. А теперь еще и директор и художественный руководитель Театра имени Ш. Руставели, точнее, двух театров, ибо молодой Руставский театр, уже широко известный тбилисскому и московскому зрителю, вошел под эгиду руставелевцев. А еще — член всех и всяческих комиссий и жюри. Но ведь и глава семьи, хороший семьянин...

Я терпелив. Отлично знаю, что в день своего спектакля он не только за три часа до начала у гримировального столика, но и с утра входит в образ, не умея и не смея заниматься другими делами. Правда, сейчас, став руководителем театра, он с болью в сердце нарушает много лет соблюдаемый закон отвлечения от «суетного» в день выхода на сцену. Но раньше это блюлось неукоснительно.

Я терпелив. И тогда, когда в разгар наших бесед его вдруг приглашают по важным делам в инстанции и встречи оказываются более короткими, чем хотелось, из-за незапланированных пересъемок и озвучивания на студии. И тогда, когда в наш разговор то и дело вклиниваются пришедшие к директору и, конечно, по неотложным делам режиссер или бухгалтер, завпост или актер, декоратор, инженер, товарищи из министерства, свои администраторы и администраторы других театров, которым понадобилась помощь. Ведь он известен своей отзывчивостью и безотказностью.

Поначалу я надеялся на московские встречи. В столице, куда он приезжает только по срочным и неотложным делам, хотя и не так уж много свободного времени, но нет тбилисского конвейера, нет репетиций и спектаклей, нет озвучаний и бесконечных согласований по текущим делам и есть свободные утра и вечера. Вот где мы наговоримся вдоволь, наработаемся! Завтра — в гостиницу «Москва»...

Ищу Закариадзе! Встал он в шесть утра, оставив для себя полчаса на утренний туалет, пятнадцать минут на завтрак и один час для сценария, присланного студией с предложением главной роли, — надо прочитать, ожидают согласия. В восемь можно бы начать нашу работу... Но без десяти восемь телефонный звонок из одной редак-

ции — можно ли забрать гранки его статьи, она идет в номер. «Пожалуйста, прочтите, подпишите». В половине девятого, когда забирают гранки, является смущенный, извиняющийся, но настойчивый репортер из другой газеты: «Нужно, до зарезу нужно...» Между делом несколько звонков из нескольких редакций по поводу интервью, статей, встреч.

А дальше — конвейер московских дел: 10 — в Президиуме Верховного Совета; 11 — Министерство культуры СССР; 12.30 — Союз обществ дружбы с зарубежными странами; 14 — приглашение в посольство одной из социалистических стран; 15.30 — у главного редактора центральной газеты; в 17 — приедут два полковника из военной газеты, взять интервью. Хорошо, что нет еще проб на студии, выступлений перед зрителями. Наконец, в 21 час мы запираемся в номере гостиницы, но звонки не дают сосредоточиться, и мы усаживаемся, что скроемся в купе вагона «Москва — Тбилиси»... Хотя, вспоминает Серго, подозрительно настойчиво осведомлялся один журналист о том, каким поездом, в каком вагоне будет возвращаться домой Закариадзе. Не иначе собирается ехать с ним и «на свободе», в вагоне, делать творческий портрет!..

Тогда, значит, встретимся в Тбилиси... Теперь-то дела директорские налажены, съемок нет (отказался от кино ради строительства «своего» театра на новой основе).

Ищу Закариадзе... В директорском кабинете пусто, только что закончилось одно из бесчисленных совещаний по очередной постановке. Вчера показали директору прогон, остался неудовлетворенным, нужны переделки, вот и обговорили все на совещании. В гримерной, оборудованной под личный кабинет, также пусто. Только через час сюда должен прийти известный писатель, с которым разрабатывается пьеса по его роману.

Где же он? Может быть, на репетиции новой роли? Сниматься в кино перестал, но играет на сцене больше, чем прежде, чтобы за потоком дел не потерять в себе актера. Но репетиция с часу дня, а сейчас только одиннадцать. Может быть, в зрительном зале, на прогоне или в репетиционной комнате на занятиях? Сейчас, не в пример прошлому, когда готовилась одна, от силы две постановки, заняты все режиссеры, вся труппа. Работой заполнен весь театр, снизу доверху, никто не гуляет, некогда гулять, стонут, но работают, втягиваются в дело, труд становится привычкой, необходимостью, первой любовью, как у самого Закариадзе. Увы, нет ни в зале, ни в репетиционной комнате, ни в костюмерной, ни в бутафорской. В буфет не стоит заглядывать — он ест на ходу, если не в кабинете, то по дороге между залом и декораторской. Может, уехал из театра? Нет, в проходной не был, а все встречные говорят, что недавно видели: проходил там-то, разговаривал с тем-то...

Ищу Закариадзе... Словил в Малом зале с архитектором, составляющим проект сложной перedelки концертной сцены в театральную, а это потребует изъятия двух громадных несущих опор. Но раз задумано, должно быть сделано.

Захожу за кулисы, чтобы получше рассмотреть, куда и насколько будет отодвинута задняя стена. Задерживаюсь, слыша голоса Закариадзе и архитектора, но вдруг ловлю себя на том, что остался в тишине. Выбегаю, а их и след простыл. Оказывается, разгоряченный собственным рассказом о перестройке театра, директор увлек архитектора наверх, под самую крышу, в помещение, где устанавливается программное устройство, которое «запоминает» световую партитуру спектакля и вообще служит для управления всем хозяйством постановки.

Потом мы смотрим радиоаппаратуру, принимающую передачу со сцены из микрофончиков, спрятанных у актеров в карманчиках платья, и передающую пение и речь на репродукторы, расположенные в зале.

Я уже забыл о своем деле и мчусь за неугомонным своим героем теперь уже на стройку двух зданий во дворе театра, в которых будут репетиционные залы, живописно-декораторские мастерские, подсобные цеха, а главное, сцена для прогонов по габаритам сцены большого зала, что освободит главную площадку от монтаровок.

...Я уже не ищу Закариадзе. Просто у меня нет никаких сил. Да и кто за ним угонится?! Он уже поработал с писателем, посидел на двух репетициях, прорепетировал свою роль на третьей, был в ЦК партии, говорил по телефону с Москвой о предстоящих гастролях театра за рубежом. А сейчас, мне сказали, поехал за знаменитым профессором, специалистом по уху, горлу, носу, чтобы привезти его к заболевшему актеру, который должен завтра играть в спектакле.

С тех пор как директором в театре Закариадзе, спектакли не отменяются и, за редчайшим исключением, не заменяются. И спектакль завтра состоится и актер будет играть. Закариадзе с профессором просидят у него четыре часа, но «подправят», пусть слегка, не совсем, но так, чтоб без опаски можно было сыграть. А уж следующая афиша будет составлена так, что актеру, самоотверженно спасавшему спектакль, а заодно и престиж театра, будет предоставлена возможность несколько дней провести у моря, в благодатном для его горла морском климате.

Я не ищу Закариадзе. И я не огорчусь из-за неудачных поисков. Пусть он улетит в Японию в тот день, когда я прилечу к нему в Тбилиси, пусть... Но ведь все, что связано с его динамической натурой, с его адовой работоспособностью, с его жаждой деятельности и вечной неудовлетворенностью, прежде всего самим собой, дает мне неза-

бываемые мгновения радости общения с таким человеком, наблюдения за его «молниями» и «грозами» и, конечно же, неповторимый материал для книги, не меньший, чем тот, что я получаю от него, когда он играет или беседует со мной, в те многие разы, когда я его — не скрою — ловлю по-настоящему и надолго.

Я не ищу Закариадзе... Не ищу... Его уже не найти.

Еще совсем недавно я был у него, говорил с ним, видел блеск в его лучистых глазах, снова горел, охваченный пламенем его игры в «Антигоне», захлебывался в бурном потоке действия Агабо, потрясался тем вечным движением, которым полнился его каждый день, любовался его могучим торсом, когда он после спектакля сбрасывал шкуру действующего лица и, несмотря на переутомление, оставался действующей личностью.

Он готовил театр к гастролям во Флоренции и Белграде. Он готовился к роли Галилея, к осуществлению своей давней мечты — сыграть Брехта в постановке Манфреда Векверта, который уже приехал в Тбилиси. Он хотел через год показать Парижу, что есть грузинский театр. Он был на пути к своей цели реформатора грузинского театра.

Он горел! И сгорел... Ему говорили: «Так нельзя!» Он смеялся: «Я, как дуб, кто еще из моего поколения так здоров, так работает?!» А у него уже не было сердца — в прямом смысле. Это выяснилось случайно, когда он пришел в поликлинику за справкой о здоровье. Верный себе, он просил не осматривать его, а поскорей выполнить эту, как казалось ему, пустую формальность. Его все же обследовали, и оказалось, что сердца его уже нет — оно отдано людям, делу, «временам на разрыв».

Как же он жил с сердечной мышцей, износившейся до последнего волокна? Только за счет души, за счет ума — у него была сердечная душа, сердечный ум — они заменили физическое сердце, когда оно оказалось не в силах нести такую фантастическую нагрузку.

Живи он иначе, не износить бы ему сердца, закаленного в труде и в любви. Но иначе жить он не мог, даже если бы в начале своей жизни увидел ее трагический конец. Он был таким, каким он был.

Был?

Каким странным и страшным становится это слово, когда возникает рядом с именем человека, жизнь и творчество которого обрываются на самой высокой ноте, сулившей так много нового и прекрасного. Говорят, незаменимых людей нет. Так ли это? Уходит человек, и его место остается незаменным, и оно тем больше, чем значительнее был ушедший для людей. Придет другой — он может

оказаться лучшим, бóльшим, но не таким, ибо человек неповторим, тем более человек, олицетворивший свое время, свой народ и принесший людям неизбежную радость своим творчеством.

Нужно было видеть, какой скорбью был охвачен Тбилиси в день похорон Серго Закариадзе! Это был национальный траур. Проспект Руставели и прилегающие к нему улицы запрудил народ. Женщины и мужчины, не стесняясь душевного порыва, плакали, слушая голос любимого артиста, раздававшийся из всех уличных репродукторов, скорбно глядя на его изображения в витринах кинотеатров и магазинов. В кинозалах и по телевидению демонстрировались фильмы с его участием. В зрительном зале Театра Руставели, переполненном друзьями и почитателями артиста, шла панихида. Когда к гробу подошли солдаты-пограничники, неся громадный венок, на ленте которого было написано: «Отцу солдата от его сыновей», — в зале зарыдали.

Грузинский народ воздал своему любимому артисту великие почести — он похоронен на горе Мтацминда, в Пантеоне великих художников, рядом с гениальным поэтом Николозом Бараташвили. Из деятелей театра такой чести удостоился только великий Котэ Марджанишвили.

Он был? Да, он был, если его нет. Но я писал эту книгу о живом и не стану, не могу переписывать ее, меняя настоящее на прошедшее. И если мне удалось в какой-то мере показать его живым, то пусть он остается таким навсегда.

РОЛИ СЕРГО ЗАКАРИАДЗЕ В ТЕАТРЕ

Государственный театр имени Ш. Руставели

1926/27 г.

Т р е т и й к у т и л а. «Американский дядюшка» Н. Шнукашвили. Постановка С. Ахметели.

1927/28 г.

П я т ь э п и з о д о в. «Десять дней, которые потрясли мир» по Джону Риду. Постановка С. Ахметели и А. Васадзе.

М а т р о с. «Разлом» Б. Лавренева. Постановка С. Ахметели.

Кутаисско-Батумский театр

1928 г.

Ш е с т о й з а к л ю ч е н н ы й. «Гоп-ля, мы живем!» Э. Толлера. Постановка К. Марджанишвили.

Л а г и р. «Святая Иоанна» Б. Шоу. Постановка К. Марджанишвили.

О р т у н и о. «Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега. Постановка К. Марджанишвили.

Ф л о р е с. «Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега. Постановка К. Марджанишвили.

К о м с о м о л е ц. «В самое сердце» Ш. Дадиани. Постановка К. Марджанишвили.

1929 г.

С т у п о в. «Рельсы гудят» В. Киршона. Постановка К. Марджанишвили.

Р у в и м. «Уриэль Акоста» К. Гуцкова. Постановка К. Марджанишвили.

Г о ч а. «Как это было» К. Каладзе. Постановка К. Марджанишвили.

П е р в ы й о ф и ц е р. «Кваркваре Тутабери» П. Какабадзе. Постановка К. Марджанишвили.

М а т р о с. «Белые» Д. Шенгелая. Постановка К. Марджанишвили.

Б е л о г в а р д е й с к и й о ф и ц е р. «Полночь миновала» А. Кутатели. Постановка К. Марджанишвили.

1930 г.

Ф и л и п п. «Беатриче Ченчи» П. Шелли. Постановка К. Марджанишвили.

Д ж а к о м о. «Беатриче Ченчи» П. Шелли. Постановка К. Марджанишвили.

Т а н ц о р. «Хатидже» К. Каладзе. Постановка К. Марджанишвили.

В е с т н и к. «Ханзари» Т. Вахвакишвили. Постановка К. Марджанишвили.

2-й Государственный театр

1931 г.

О с е т и н. «Сказ об Арсене». Инсценировка и постановка К. Марджанишвили.

Т и б у л. «Три толстяка» Ю. Олеши. Постановка К. Марджанишвили.

Ч т е ц. «Поэма о топоре» Н. Погодина. Постановка К. Марджанишвили.

Б а т р а к. «Хлеб» В. Киршона. Постановка К. Марджанишвили.

Телавский драматический театр

1934/35 г.

Г у л б а а т. «Хатидже» К. Каладзе.

Д ж е м а л. «Хатидже» К. Каладзе.

Рудольф. «Суд» В. Киршона.
Тенгиз. «Чужой ребенок» В. Шкваркина.
Директор. «Рельсы гудят» В. Киршона.

Кутаисский передвижной театр

Гайдаи. «Гибель эскадры» А. Корнейчука. Постановка В. Абашидзе.

Театр имени К. Марджанишвили

1937 г.

Доментий. «Из искры...» Ш. Дадиани. Постановка Г. Журули

1938 г.

Арчил. «Зависть» И. Вакели. Постановка С. Челидзе.

Джбило. «Свадьба колхозника» П. Какабадзе. Постановка Ш. Гамбашидзе

Уриэль Акоста. «Уриэль Акоста» К. Гуцкова. Постановка К. Марджанишвили.

1939 г.

Шалва Мпидели. «Повесть о них» В. Габескирия. Постановка В. Кушиташвили.

1940 г.

Лефевр. «Мадам Сан-Жен» В. Сарду. Постановка Б. Гамрекели.

Бахута. «Георгий Саакадзе» У. Чхеидзе. Постановка В. Кушиташвили.

Парна. «Счастье» Н. Микава и Г. Абашидзе. Постановка П. Кобахидзе.

1941 г.

Рыбаков. «Кремлевские куранты» Н. Погодина. Постановка В. Таблишвили.

Рюп Блаз. «Рюп Блаз» В. Гюго. Постановка В. Кушиташвили.

Фридрих II. «Ключи Берлина» К. Финна и М. Гуса. Постановка В. Кушиташвили.

Гута. «Гнев миллионов». Литературная композиция и постановка Г. Журули.

1942 г.

Карачогели. «Ханума» А. Цагарели. Постановка В. Кушиташвили.

Бесики Габашвили. «На перепутье» («Царь Ираклий») Л. Готуа. Постановка В. Таблишвили.

Алим Мамедов. «Партизаны» Г. Мдивани. Постановка В. Кушиташвили.

Гижуа. «Иные нынче времена» А. Цагарели. Постановка Г. Журули.

1944 г.

Жамтабер Церетели. «Дочь Жамтабера» М. Джапаридзе. Постановка Ш. Гамбашидзе.

Багратион. «Багратиони» А. Самсония. Постановка В. Кушиташвили.

1945 г.

Мераб Ратнани. «Непобедимые» Л. Готуа. Постановка В. Таблишвили.

Баха. «Отверженный» Важа Пшавела. Постановка К. Андриковшвили.

1946 г.

Д а в и д. «Давид-Строитель» Л. Готуа. Постановка В. Таблиашвили.
А р б е н и в. «Маскарад» М. Лермонтова. Постановка В. Кушиташвили.

1947 г.

Г е н е р а л Р о г г е. «Кому подчиняется время» бр. Тур и Л. Шейнина.
Постановка О. Алексишвили.

1950 г.

Г р и г о л. «Наше личное дело» Г. Келбакиани. Постановка Л. Шатбершвили.

1951 г.

Г е о р г и й Г и г а у р и. «Его звезда» И. Мосашвили. Постановка А. Чхартишвили.

1952 г.

К а в а л е р Р и п а ф р а т т а. «Хозяйка гостиницы» К. Гольдони. Постановка Г. Лордкипанидзе.
Д а т о. «Возвращение» С. Клдпашвили. Постановка Г. Лордкипанидзе.

1953 г.

Г е о р г и й С а а к а д з е. «Георгий Саакадзе» У. Чхеидзе. Постановка В. Таблиашвили.
М ы к о л а В о р к а л ю к. «Любовь на рассвете» Я. Галана. Постановка Л. Иоселиани.

1954 г.

Г е о р г и й Д ж а п а р и д з е. «Секретарь райкома» Р. Табукашвили. Постановка Л. Иоселиани.

1955 г.

Х и г г и н с. «Пигмалион» Б. Шоу. Постановка Л. Иоселиани.

1956 г.

Т и н и б е г У т у р г а у л и. «Лавина» М. Мревлишвили. Постановка В. Кушиташвили.

Государственный театр имени Ш. Руставели

1956 г.

Э д и п. «Царь Эдип» Софокла. Постановка Дм. Алексидзе.

1957 г.

В а с и л и й Ш у й с к и й. «Борис Годунов» А. Пушкина. Постановка Дм. Алексидзе.
Т и н и б е г У т у р г а у л и. «Лавина» М. Мревлишвили. Постановка С. Челидзе.

1958 г.

А л е к с е й. «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского. Постановка А. Чхартушвили.

1960 г.

К л а в д и й. «Гамлет» В. Шекспира. Постановка Дм. Алексидзе.

П р о р и ц а т е л ь. «Бахтриони». Инсценировка Д. Гачециладзе по Важа Пшавела. Постановка Дм. Алексидзе.

1961 г.

С и м о н Ч а ч и а ш в и л и. «В бурю» С. Клдиашвили. Постановка Л. Мирцхулавы.

Н и к о П и р о с м а н и ш в и л и. «Пиромани» Г. Нахуцишвили. Постановка Дм. Алексидзе.

1962 г.

М и н а г о. «Человек рождается однажды» О. Иоселлани. Постановка Дм. Алексидзе.

1963 г.

Б а х-Б а х. «Чинчрака» Г. Нахуцишвили. Постановка М. Туманишвили.

Ш а к р о. «Под тенью Метехи» О. Мампорня. Постановка Г. Лордкипанидзе.

1965 г.

П р о ф е с с о р Г у р г е н и д з е. «Акварнум» Т. Чиладзе. Постановка Г. Жордания.

1966 г.

Л и р. «Король Лир» В. Шекспира. Постановка М. Туманишвили.

В е д у щ и й. «Витязь в тигровой шкуре» Ш. Руставели. Литературно-драматическая композиция Р. Эбралидзе. Постановка М. Туманишвили.

1967 г.

С е р г о. «Мы, его величество...» Р. Эбралидзе и С. Долидзе. Постановка Г. Кавтарадзе.

1968 г.

Т е т е р е в. «Мещане» М. Горького. Постановка Г. Товстоногова.

К р е о н. «Антигона» Ж. Ануи́я. Постановка М. Туманишвили.

1969 г.

А г а б о. «Пока арба не перевернулась» О. Иоселлани. Постановка М. Туманишвили.

Б е к и н а. «Мачеха Саманишвили» Д. Кладиашвили. Постановка Р. Стурua и Т. Чхендзе.

1970 г.

О т а в т о р а. «Дети земли» С. Жгенти. Постановка М. Туманишвили.

Н и к о л а. «Доброе утро, девушка». Постановка Л. Иоселлани.

РОЛИ СЕРГО ЗАКАРИАДЗЕ В КИНО

1928 г.

А д ъ ю т а н т. «Трубка коммунара». Постановка К. Марджанишвили.

1934 г.

Т о р г в а й. «Последние крестоносцы». Постановка С. Долидзе.

1936 г.

С и м о н э. «Дарико». Постановка С. Долидзе.

1939 г.

С а р д и о н. «Родина». Постановка Н. Шенгелая.

1940 г.

В а р д е н. «Дружба». Постановка С. Долидзе.

1942—1943 гг.

Ш а д и м а н Б а р а т а ш в и л и. «Георгий Саакадзе». Постановка М. Чиаурели.

1943 г.

Б а г р а т и о н. «Фельдмаршал Кутузов». Постановка В. Петрова.

1948 г.

К а р а ч о г е л и. «Кето и Котэ». Постановка С. Долидзе.

1960 г.

Г е о р г и й. «День последний, день первый». Постановка С. Долидзе.

1963 г.

С т а р ы й к а п и т а н. «Морская тропа». Постановка Р. Чхендзе.
И в а н э. «Палиастоми». Постановка С. Долидзе.

1965 г.

Г е о р г и й М а х а р а ш в и л и. «Отец солдата». Постановка Р. Чхендзе.

1967 г.

А л м а с х а н. «Встреча с прошлым». Постановка О. Абесадзе.

1968 г.

М и н а г о. «Скоро придет весна». Постановка О. Абесадзе.

1969 г.

Л е в а н. «Не горюй!». Постановка Г. Давелия.

1971 г.

Ф е л ь д м а р ш а л Б л ю х е р. «Ватерлоо». Постановка С. Бондарчука.

СОДЕРЖАНИЕ

ТРИ ВСТУПЛЕНИЯ

Вступление первое	5
Вступление второе	6
Вступление третье	12

ДЕТСТВО, ОТРОЧЕСТВО, ЮНОСТЬ

ГЛАВА I

Семья.— «Наследственная» любовь к театру.— «Артистический дебют». — Переезд из Баку в Зестафони.— Детские роли в профессиональном театре.— Первые успехи.— Грузинский театр на переломе	17
---	----

ГЛАВА II

Бегство в Тифлис.— Драматическая студия А. Пагавы.— Вступительные экзамены.— Вольнослушатель.— Тифлисский театр.— Изгнание из студии.— Котэ Марджанишвили.	24
--	----

ГЛАВА III

Статист Театра имени Руставели.— Встреча с Сандро Ахметели.— Кутаисско-Батумский театр.— Сценическая школа Котэ Марджанишвили.— От «игры самого себя» к образу.— Понски характерности.— Уроки дисциплины.— Репетиции роли Карла Моора.— Успех Тибула.— Уход из театра	37
---	----

ГЛАВА IV

Самовоспитание в концертном чтении.— Первые шаги в кино. Торгвай в «Последних крестоносцах», Симонэ в «Дарико». — Возвращение в Театр имени Марджанишвили.— Маленькие «большие» роли.	58
---	----

ГЛАВА V

Новый этап.— «Уриэль Акоста» — опыт трагедийного, философского театра.— Современник-коммунист Шалва в «Повести о них». — Перевоплощение в образ иной национальности. Лефевр в «Мадам Сан-Жен»	75
---	----

ГЛАВА VI

Приобщение к сценической Лениниане. Рыбаков в «Кремлевских курантах». — Через «характер» — к личности.— Романтический театр: Бахута в «Георгий Саакадзе» и Рюи Блаз в драме Гюго. . .	93
---	----

ГЛАВА VII

Процесс самопознания.— На волне общественного подъема.— Грузинский театр в канун войны.— Искусство в боевом строю.— В борьбе с реакцией: Фридрих II и Шадиман Бараташвили.— Патриотические образы прошлого: поэт и дипломат Бесики, генерал Багратيون; образы современности: крымский партизан Алим Мамедов, капитан подлодки Мераб Ратпани.	106
--	-----

ЗРЕЛОСТЬ

ГЛАВА VIII

После Великой Отечественной войны.— «Диалектические» роли: Баха из «Отверженного» Важа Пшавела; «Давид-Строитель» Левана Го-	
--	--

туа. — Как найти «общую идею» в противоречиях характера? Как играть политические страсти? — Драгоценный опыт в русской классике — Арбенин в «Маскараде» М. Ю. Лермонтова. — Снова вне театра. 124

ГЛАВА IX

Возвращение в театр. — Наконец-то образ современника! Гигаури в «Его звезде» (вторая Государственная премия), Георгий Джaparидзе в «Секретаре райкома». — От поисков роли к ее созданию, к поискам «модели» в самой жизни. Как важна для художника точная информация о правде жизни. Слияние взглядов исполнителя и героя — залог искренности и вдохновения. 143

ГЛАВА X

Лирическое выражение социальных страстей и социальная подоплека лирики. — Мыкола Воркалюк — «Любовь на рассвете». Как играть старика? — Георгий Саакадзе — оригинальный замысел и традиционное воплощение. Актер — иждивенец или творец? — «Черный образ» — Тинибег Утургаули в «Лавине». Искать ли в злом доброго? — «Заострить, чтобы проникло?» — Кавалер Рипафратта и мистер Хиггинс. Краски — от образа или от актера? 153

ГЛАВА XI

Вновь в Театре имени Руставели. — Театральная жизнь Тбилиси в середине 50-х годов. — Смена задач — смена стилистики. Монументализм и психологизм. — Царь Эдип — реализм трагедийного. — Прорицатель в «Бахтриони» — мистическое или легендарное? — Алексей в «Оптимистической трагедии» — оригинальная, но не завершенная трактовка. — Василий Шуйский — слияние историзма с современностью. 179

МУДРОСТЬ

ГЛАВА XII

Симон Чачиашвили — проявление «гоголевского» типизма. — «Положительно прекрасный человек» Нико Пирсmaniшвили. — Почтальон Георгий в фильме «День последний, день первый». — Может ли быть замечательным герой неудавшейся картины? 206

ГЛАВА XIII

Когорта благородных советских стариков. — Колхозник Минаго. — Человек и война. Смелый вызов обычаям рода. — Сапожник Шакро — мудрость и радость бытия. — Старый моряк из фильма «Морская тропа» — эстафета поколений. — Рост личности в забитом батраке Иванэ из фильма «Палиастоми». — От реалистической драмы к гротеску и клоунаде — сказочный гангстер Бах-Бах. 222

ГЛАВА XIV

Что такое «народный дух» и «национальный характер»? — «Отказ» в национальном характере «отрицательным» персонажам. — Олицетворение народного духа и национального характера — Георгий Махарашвили, Отец солдата. 241

ГЛАВА XV

Осуществление давней мечты — Шекспир! Король Лир — кто он? — Транспонировка на грузинский лад 258

ГЛАВА XVI

Когда сценарий мешает актеру сыграть в полную силу — портрет создан, тема не реализована (жулак Алмасхан из фильма «Встреча с прошлым» и Минаго в фильме «Скоро придет весна»).— «Реванш» на сцене: Агабо в комедии «Пока арба не перевернулась».— Первая премия на Всесоюзном конкурсе к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина 270

ГЛАВА XVII

Образ рабочего-современника Серго Мзпашвили в спектакле «Мы, его величество...», посвященном 50-летию Октября.— Креон из «Антигоны» Ануйя— своеобразный замысел, современное прочтение роли. 280

ГЛАВА XVIII

Можно ли проникнуть в творческую лабораторию актера? — Две роли в редком жанре трагикомедии: Бекина из спектакля «Мачеха Саманишвили» и Леван в фильме «Не горюй!» — Художник и время.— Серго Закариадзе и его место в строю искусства 289

ТРИ ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Заключение первое 299
Заключение второе. 304
Заключение третье. 308
Роли Серго Закариадзе в театре 313
Роли Серго Закариадзе в кино 316

Левин Марк Борисович

СЕРГО ЗАКАРИАДЗЕ

СЕРИЯ «ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ»

Редактор Финогенова Н. Т.

Художественный редактор Ринчино Э. Э.

Оформление художников Аникста М. А. и Бархина С. М.

Технические редакторы Богданова В. Ф. и Новожилова Н. И.

Корректор Кудрявцева Т. В.

Сдано в набор 29/V 1972 г. А01672. Подписано к печати 20/II 1973 г. Формат издания 60×84/16. Бумага типографская № 1 и тифдручная. Усл. печ. л. 22,436. Уч.-изд. л. 25,57. Тираж 50 000 экз. Издательство «Искусство», Москва, К-51, Цветной бульвар, 25. Заказ 259. Цена 2 р. 08 коп.

Отпечатано с матриц Ордена Трудового Красного Знамени Первой Образцовой типографии им. А. А. Жданова в Тульской типографии «Союзполиграфпрома» при Государственном комитете Советов Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Тула, проспект им. В. И. Ленина, 109.

~~2р.08к.~~



2 р. 08 к.

М. Б. ЛЕВИН

СЕРГО
ЗАКАРИАДЗЕ



СЕРГО ЗАКАРИАДЗЕ

СЕРИЯ «ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ»

