



Наталья КАЗЬМИНА

## «ОН ПОХОЖ НА ШАРОВУЮ МОЛНИЮ»

К 70-ЛЕТИЮ РОБЕРТА СТУРУА

1. *Если бы я все мог объяснить,  
вам было бы скучно...  
и мне было бы скучно.  
Из интервью Р. Стуруа*

«Создателям театральных концепций <...> режиссерское “непостоянство” доставляет массу хлопот. Концепции бывают и сами по себе спорны и уязвимы, ибо одни и те же факты интерпретируются по-разному и выводы получаются порой диаметрально противоположные. А тут еще вдруг возникает нечто новое, никем не предсказанное, неожиданное. И тогда теоретики начинают “громить” явление только за то, что оно не укладывается в их схемы. У Хулио Кортасара есть рассказ – “Преследователь” – про гениального саксофониста (рассказ посвящен джазисту Чарли Паркеру) и музыкального критика, который создал стройную, красивую теорию, объясняющую творчество этого музыканта. Увидев, что в музыке его начинает появляться что-то удивительно прекрасное, но опрокидывающее его теорию, критик, по существу, спровадил джазмена на тот свет. Теория, таким образом, уцелела. Это, конечно, крайняя мера, и критики обычно не заходят так далеко, но упреков в нарушении традиций, в неуважении к великим именам долго ждать не приходится. Упреки эти и справедливы и нет. Все дело в том, как понимать традицию. К сожалению, мне кажется, традицию часто

1. понимают слишком узко и, говоря о ней, на самом деле ведут речь о каноне. То есть о букве, а не о духе. Случается и так, что, спустя какое-то обычно довольно продолжительное время, канонизируют прежнего “нарушителя” и с теми же обвинениями обрушиваются на нового»<sup>1</sup>.

Пожалуй, это единственное «концептуальное» высказывание Стуруа за всю его карьеру. Сказано 26 лет назад, но по-прежнему актуально. Наблюдение проверено им на собственной шкуре.

Было время, когда его обвиняли в режиссерском космополитизме и забвении национальных традиций<sup>2</sup>. Он парировал это тем, что грузинскому театру, как и любому другому, не могут быть чужды общечеловеческие темы, и органично соединял в своих спектаклях психологизм Котэ Марджанишвили с формалистической страстью Сандро Ахметели. Было время, когда Стуруа упрекали в увлечении внешней формой. Он настаивал на том, что театр обязан быть зрелищем. Ему вменяли в вину, что в своем новаторстве он «отрывается от земли». В ответ он спрашивал: «Разве можно так судить о фантазии, мотивированной психологическим действием и образом героев?». Его обвиняли даже в плагиате. А он в одном интервью признался, что всех режиссеров считает «тайными плагиаторами». «Создание стиля – не заслуга кого-то одного; стиль в искусстве создается группой людей. Кто-то один

<sup>1</sup> Говорят мастера. Роберт Стуруа // Театр. 1982. № 12. С. 71.

<sup>2</sup> См.: Этери Гугушвили, Василий Кикнадзе, Натела Урушадзе. В защиту истории. Письмо в редакцию // Литературиლი Сакартвело (Литературная Грузия) / 1983, № 14, апрель. Ср. с М. Туманишвили: «Когда у меня не получалось, вокруг всегда начинались разговоры о традициях грузинского театра и их нарушении. Мне видно: что-то не получается по чисто профессиональной линии, а со стороны я слышу: это – от нарушения традиций. Ради шутки можно прибегнуть к формальной логике: выходит, что традиции наши заключаются в подлинном профессионализме. Но при чем тут тогда “национальная специфика”?» – М. Туманишвили. Режиссер уходит из театра. М. 1983. С. 104.

открывает неведомую дверь, но дверь – еще не открытие мира. Мы друг за другом входим в эту дверь, в новое направление. Пользуемся открытиями друг друга, и это вовсе не плагиат. Вспомним Шекспира, который черпал лучшее из лучшего, что делали его современники-драматурги»<sup>3</sup>. Вспомним и Мольера, который брал свое добро всюду, где находил. По иронии судьбы, Стуруа, который создал собственный театральный язык и сделал китч стилем, сам давно стал добычей плагиаторов. Сегодня у него крадут приемы так же часто, как и у Юрия Любимова.

В Тбилиси Стуруа ревновали к Москве. Но он к Москве был равнодушен. Его ссорили с учителем, Михаилом Туманишвили. Но он не уставал повторять, что Туманишвили – гениальный педагог, которому он обязан многим, если не всем. Его сталкивали лбами с коллегой и другом, режиссером Темуром Чхеидзе. Но он сохранял корректность. Может быть, в память о спектакле «Мачеха Саманишвили», поставленном ими вместе в юности в Театре им. Ш. Руставели. Не удивлюсь, если именно этот спектакль впервые навел концептуалиста Стуруа на мысль, что в современном театре разные «школы» давно не функционируют в чистом виде, а их смешение, столкновение, диалог, борьба или союз открывают колоссальные возможности для режиссера и актеров.

Стуруа называли диктатором и тираном. Он признавался актерам в любви и сравнивал их с кистями и красками художника<sup>4</sup>. Актеры за глаза прозвали его Адольфом Виссарионовичем Берия. Он знает об этом и сам, смеясь, рассказывает журналистам. Однажды в



Р. Стуруа

список его прегрешений попало даже обвинение в смерти легендарного грузинского актера Эроси Манджагаладзе: режиссер-де был преступно равнодушен к большому таланту, и талант преждевременно угас, не найдя себе применения. Стуруа не оправдывался. Он никогда не оправдывается. Свое тиранство не отрицает. Хотя уточняет, что на первой стадии репетиций всегда демократичен, готов выслушать всех, но бремя ответственности все равно нести ему одному. Это неотъемлемое качество режиссерской профессии.

Впрочем, когда надо, Робертом Стуруа и гордились. А когда пришло время, его канонизировали, как классика. Из песни слов не выкинешь. Он, действительно, одним из первых (и немногих) советских режиссеров 1970-1980-х годов снискал мировую славу и наравне с Питером Бруком был признан одним из самых оригинальных интерпретаторов Шекспира в XX веке. Однако есть классики музейные, которых велено руками не трогать. И есть классики, как Стуруа, которых считают

<sup>3</sup> Роберт Стуруа // Неделя. 1989. № 2, январь. [Беседа с Гагиком Карапетяном и Эдуардом Церковером.]

<sup>4</sup> «Да, я люблю актеров, ибо, что они такое, как не кисть и краски режиссера». См.: Роберт Стуруа. Из режиссеров в осветители и обратно // Общая газета. 1998, 20 мая. [Беседа с Майей Мамаладзе.]

## Театральный процесс. Европа и Россия

возможным похлопать по плечу все, кому не лень. Вспомним хотя бы реакцию критики на постановку оперы С. Слонимского «Видения Ивана Грозного», осуществленную Стуруа, М. Ростроповичем и Г. Алекси-Месхишвили в Самаре. Создателей спектакля критиковали и «справа», и «слева». И со всех сторон – наставительно и довольно хамски. Зрителей у театра встретили пикеты, «в рядах которых в едином экстазе слились коммунисты, нацболы, скинхеды и православные священники». Спектакль прокляли монархисты, утверждая, что он «в хульном “ключе”» трактует события русской истории XVI века и «просвещеннейшего» царя Ивана Грозного, к спектаклю кисло отнеслись демократы, его предала анафеме церковь за «антихристианский и русофобский характер». И даже критики, лояльно оценившие премьеру («спектакль получился качественный, хоть и довольно кононктурный»), замечали, что «исполнение такой партитуры вряд ли делает честь музыканту такого уровня, как Ростропович», что «Стуруа, который приучил нас к неожиданным решениям своих спектаклей, на этот раз выглядит скорее традиционалистом», что «времена театра Руставели, когда Стуруа посещали великие откровения, прославившие его, миновали»<sup>5</sup>.

Последнее звучало особенно обидно и потом повторялось не раз, но Стуруа было не привыкать. Путь от хулы до хвалы и обратно он проходил в своей жизни не раз. Его с садистическим удовольствием покусывали и на вершине Олимпа. Покусывают и сегодня – обвиняют то в «усталости» фантазии, то в ее чрезмерности, то в архаизме театрального языка, то в его невнятице,

то в повторах и самоцитатах, то в излишней сентиментальности и социальности содержания. Но это значит, что театр режиссера Стуруа, скорее, жив, чем мертв, а система его этических и эстетических воззрений развивается. Так что слух о творческой смерти Стуруа сильно преувеличен.

У Стуруа – счастливый характер. Ни мнительность, спутница всякого творческого человека, ни нападки критики, поощряющие эту мнительность, не сделали его законченным неврастеником. Режиссер, для которого театральный критик К. Рудницкий нашел еще в 1980-е годы потрясающее определение – «Он похож на шаровую молнию»<sup>6</sup>, – в жизни оказался флегматиком. Он давно перестал дергаться на каждое «мо» критики и выглядит равнодушным к «общественному мнению». Объясняет это просто: отец учил его относиться к своим успехам иронически и не преувеличивать значения собственной персоны. Когда-то Туманишвили признался, что творческому человеку очень трудно достойно пережить славу: «Исчезает потребность друг в друге, возникает уверенность, что можно жить и в одиночку. Мы перестали бдительно охранять наше творческое сообщество, не поняли, что в этом прекрасном союзе у каждого была своя краска и только все вместе мы составляли замечательный ансамбль»<sup>7</sup>. Стуруа пережил славу более чем достойно. Успех не добавил ему спеси, но научил мудрости. «Поражение – это единственное лекарство от порчи. От успеха», – так он развил мысль Туманишвили. Для него сегодня не успех стоит во главе угла, а процесс, собственное удовольствие, которое он получает

<sup>5</sup> См.: Владимир Осипов, Анатолий Макеев. Монархическое правосознание и демократическое скоморошество // Русский партизанъ. 1999. № 2; Валерий Кузнецов. Коммунисты канонизировали Ивана Грозного // Время МН. 2002, 27 сентября; Вадим Журавлев. Мировая премьера областного масштаба // Известия. 1999, 24 февраля; Ирина Мак. Последнее событие? // Иностранец. 1999, 24 февраля.

<sup>6</sup> Константин Рудницкий. Роберт Стуруа: Злободневное и вечное в искусстве режиссера // Московские новости. 1988, 14 февраля.

<sup>7</sup> М. Туманишвили. Указ. соч. С. 189.

*Pro настоящее*

от сочинения спектаклей. Так и должно быть для знающего себе цену таланта. «Театр для меня (как и для многих грузин) – жизненно необходимая антиреальность. Может быть, если б не эта профессия, я стал бы омерзительным существом. А сегодня мне хочется выбраться уже совсем в другую сферу, найти путь в чистую метафизику, в поэзию мысли, где речь пойдет о самых общих вопросах»<sup>8</sup>.

Последовательный «западник», брехтианец и законодатель театрального стиля в 1980-е, Стуруа и сегодня остается режиссером-концептуалистом, отчего велик соблазн его самого рассмотреть как театральный концепт. Ведь театр всякого талантливого режиссера – отражение его личности, природы, пристрастий. Его кардиограмма, отпечаток его пальца. «Случай Стуруа» в этом смысле почти идеален. Он всегда развивался естественно и никогда не сопротивлялся развитию. Часто повторял, что каждые 15 лет всякий режиссер обязан менять стиль и меняться сам. Не думаю, что ему удалось поменять свой стиль кардинально: у каждой личности он вторая натура. Но почти за полвека, что он отдал театру, он изменился сам, и изменилось его мироощущение. Стуруа советского периода не похож на Стуруа постсоветского, спектакли Стуруа, родившиеся на тбилисской почве, не похожи на его спектакли московские. Хотя, может быть, этого не замечает ни зритель, ни он сам.

Однако, как бы ни менялся Стуруа, категория времени в его театре остается наиглавнейшей. Он убежден, что театр не может быть несовременным: «Театр

нынче обвиняют, что за последние год-полтора, несмотря на реформу, на снятие всевозможных запретов и другие прогрессивные изменения, он ничего выдающего не дал. Причин, вероятно, много, но назову одну: мы не в силах поспеть за временем. <...> Каждое крупное событие в обществе властно вторгается в наши планы и заставляет их пересматривать. Театр не может быть несовременным, даже Шекспир или Пушкин на сцене должны быть злободневны, спектакль обязан попадать в болевую точку сегодняшнего дня»<sup>9</sup>.

Сказано 20 лет назад, но сегодня звучит даже актуальнее, чем прежде, точно передает драматизм современных отношений художника и власти, художника и действительности.

В силу профессии и особого внутреннего зрения, Стуруа всегда пристально вглядывался в настоящее. Его всегда волновал контекст. Он не пытался остановить время, влиять на него, его переделывать. Он время фиксировал и силился выразить – так, как он его понимал. Пока другие перебирали старые письма и крошили в пальцах засушенные меж страниц цветы, он расчищал столешницу письменного стола и клал перед собой чистый лист бумаги.

Гиблое дело для критика (особенно, если он тоже концептуалист) – сравнивать режиссера с ним прежним. Однако нет ничего любопытнее, чем угадывать, как человек Стуруа в разные годы отражается в режиссере Стуруа, а режиссер сегодня уже сочиняет себя будущего. В конце концов, можно же выбрать роль не следователя, а наблюдателя...

<sup>8</sup> Марина Токарева. Рядом с Гамлетом. Константин Райкин и Роберт Стуруа на пути к Шекспиру // *Общая газета*. 1998, 30 июля–5 августа.

<sup>9</sup> Р. Стуруа. *Культура перестройки, культура демократии* // *Коммунист*. 1988, № 11.

## Театральный процесс. Европа и Россия

**2.** *«В народе говорят: зло высечено на камне, а добро на песке».*  
Из спектакля Р. Стуруа  
«Судный день»

Он не стал художником, хотя вырос в семье художника и всегда хорошо рисовал. Любит рисовать и сегодня и делает это талантливо и профессионально. В молодости оформлял собственные спектакли. Но рано понял, что талант художника – это «другой» дар, и перестал заниматься дилетантизмом. С тех пор отношения с театральными художниками всегда выстраивал заинтересованно и надолго (его главный художник – Г. Алекси-Месхишвили) и визуальному образу спектакля придавал большое значение.

Не стал Стуруа и математиком. Хотя побеждал на школьных математических олимпиадах и одно время собирался поступать на физмат. Не исключено, что именно увлечение логикой и совершенством алгебраических построений помогло ему усвоить то, чему тоже учил Туманишвили, – «подчинять страсти железной логике сцены, не давая бунтующему воображению победить мысль»<sup>10</sup>.

Не исполнилась и мечта Стуруа стать кинорежиссером. В юности он был страстно влюблен в кинематограф, увлечен итальянским неореализмом, обожал Трюффо, Феллини, разделял теорию Михаила Ромма о скорой гибели театра и поглощении его десятой музой. Но родители не отпустили шестнадцатилетнего сына после школы во ВГИК, а в тбилисском Театральном институте факультета кинорежиссуры не было. Впрочем, частично Стуруа и эту мечту осуществил: сочиняет сценарии, не оставляет надежды

их воплотить. Однажды снялся в кино – в эпизодической роли, но в культовой грузинской картине О. Иоселиани «Жил певчий дрозд».

В 38 лет он стал главным режиссером первого театра Грузии. В 44 – народным артистом СССР. Рано вошел в историю театра как создатель шедевра, спектакля Театра им. Ш. Руставели «Кавказский меловой круг». Судя по тону критики тех лет, рисковал так и остаться «режиссером одного спектакля». После «Кавказского мелового круга» каждый следующий спектакль Стуруа просто обязан был быть шедевром. Неистовая любовь поклонников лишила Стуруа права на неуспех, нормального условия работы любого режиссера. Многие забыли (а кто-то не знает до сих пор), что, прежде чем создать шедевр («Кавказский меловой круг»), Стуруа проработал в руставелиевском театре 15 лет, из которых, по собственному признанию, 10 лет только «прописывался», поставил там больше 20 спектаклей, в каждом из которых его творческая манера постепенно оформлялась в систему.

Победителей у нас не судят. Но к победителям относятся легкомысленно, нарекают счастливчиками и не признают работягами. Однако просто «счастливики» так, как Стуруа, не поступают. А он мог позволить себе еще в советские времена закрыть почти готовый к премьере спектакль «Ричард III» и начать его репетировать заново или работать над «Королем Лиром» чуть ли не семь лет, а в итоге добиться мирового успеха этих спектаклей, впоследствии признанных классикой.

Трудно не заподозрить Стуруа в лукавстве, когда он говорит, что сам никогда не выбирал пьесы, которые ставил, и темы, о которых говорил. Чаще всего, плыл по

<sup>10</sup> М.И. Туманишвили. Заметки старого ворчуна // Театральная жизнь. 1986, №19. С. 14.

## *Pro настоящее*



течению. В этом приятии фатализма слышится гордость профессионала, который знает, что уже не может провалиться. Не может быть не интересен и скучен, даже работая на заказ. Царственно ленивый эпикурец (как все грузины), веселый циник (как всякий семидесятник), он не максималист, но реалист – из тех, кого поэт О. Сулейменов назвал «людьми чувственного ума». Плывая по течению, он, тем не менее, всегда «вылавливает» из потока то, что может его взволновать. А возводит свои конструкции на фундаменте тонкого интуитивизма, прислушиваясь к внутреннему голосу. «Я, конечно, заранее придумываю основную концепцию, но на репетициях стараюсь не пользоваться ею как незыблемой догмой <...> а работать интуитивно, чтобы потом уже организовать то, что спонтанно родилось в процессе. <...> Вначале я приходил в театр с домашними экспозиционными заготовками, но скоро понял, что работать так невозможно – не получая никакого удовольствия, словно превращаясь в бухгалтера. <...> А потом вдруг положился на импровизацию и не стал ограничивать свою фантазию. Конечно, всегда возникает вопрос: ну, а если муза не придет – она же не золотая рыбка, что является по приказу? Режиссер, несомненно, должен подготавливать свое самочувствие, ту базу, на которой и может возникнуть вдохновение. Сейчас, конечно, помогает опыт: когда муза не приходит, то можно обойтись и без нее. Это и называется профессионализмом. Как говорил Д. Баланчин: “Не ждите, чтобы удача или случай вдохновили вас на создание новой работы. Ведь не ждет же шеф-повар, чтобы его собственный аппетит подтолкнул

изобрести кулинарный шедевр”. И все же я поклонник интуитивного метода в режиссуре»<sup>11</sup>.

Поставив несколько популярных в 1970-е годы повестей Н. Думбадзе и не снискав с ними большого успеха, Стуруа до недавнего времени почти не ставил современную драматургию. «Она бьет как будто в одну и ту же точку, – жаловался он, – жизнь в ней предстает как одно лицо»<sup>12</sup>. Однако в 1980-е он сделал несколько современных спектаклей, важных для понимания его стиля и мировоззрения.

В «Роли для начинающей актрисы» Т. Чиладзе местом действия был театр, где ставили «Гамлета» (сам Стуруа ставил его трижды), а режиссер анализировал природу и психологию творчества. В «Вариациях на современную тему», пьесе, написанной двумя режиссерами, Р. Стуруа и А. Варсимашвили, и завлитом театра, Л. Попхадзе, действие снова происходило в театре, а главным героем был «главный режиссер», под руководством которого, прямо на сцене, на ходу, с помощью этюдов и импровизаций, актеры сочиняли пьесу. О чем была эта пьеса в пьесе? Да о том же, о чем «Гамлет». О праве человека на выбор, о цене и последствиях поступка. В «Концерте для двух скрипок в сопровождении восточных инструментов» А. Чичинадзе и Р. Стуруа театральность опять была разлита в воздухе, в стихии восточного карнавала, на фоне которого разыгрывалась ни больше, ни меньше «производственная драма»: два больших начальника, ретроград и либерал, спорили о демократии.

Стуруа всегда активно участвовал в сочинении этих текстов. И разворачивал их почти что в экзистенциальные драмы в духе Сартра. Или превращал в некое подобие

<sup>11</sup> Роберт Стуруа. Заметки парадоксалиста // Огонек. 1987. №30, июль. С. [Запись Ирины Вергасовой.]

<sup>12</sup> Там же.



## Театральный процесс. Европа и Россия

парадоксальных диалогов Платона. Схематичную ситуацию современной драмы помещал в игровую структуру, а бытовые отношения повышал до притчевых. Его буйная фантазия не столько обслуживала иносказательность советского театра, сколько поднимала затронутые им конкретные темы до вселенских обобщений. Его метафоры не были плоскими, над их расшифровкой можно было трудиться часами.

Признанный знаток Шекспира, он построил свой театр на одной из самых банальных шекспировских истин: «Весь мир – театр, а люди в нем – актеры». Но трактовал ее максимально широко: если весь мир – театр, то и театр – модель мира; если люди – актеры, значит, есть среди них и талантливые, и бездарные. Это только у Пушкина гений и злодейство – две вещи несовместные, злодеи в жизни (и в пьесах) порой и есть самые гениальные артисты.

Отношение ко времени как к категории конкретной определило и отношение Стуруа к переводам Шекспира. Он всегда конструировал их сам. Стройной рифме предпочитал нестройную прозу, красоте и гармонии стиха – грубость, но точность подстрочного просторечия. Ему мешала и «четкая стихотворность» Б. Пастернака, и романтизм И. Мачабели, которого сам Ахметели считал гениальным переводчиком Шекспира. «Короля Лира» и «Ричарда III» для своих актеров он перевел сам, а для московского «Гамлета» в «Сатириконе» свел разом пять переводов, не забыв даже такие ныне не модные, как переводы великого князя и Радловой. Шекспир у Стуруа был равен чуть ли не Нострадамусу, однако слог его должен был восприниматься публикой не как архаика,

а как газетный слэнг. И жизнь впоследствии подтвердила верность этой догадки интуитивиста Стуруа.

«Советского» Стуруа «зло, высеченное на камне», интересовало больше всего на свете. Добро в его спектаклях еще не обзавелось кулаками. Зато зло выглядело артистичным, заразительным, казалось непотопляемым. Умело воспроизводиться, как раковая опухоль. Поэтому Стуруа ставил «Сейлемский процесс» А. Миллера и «Дракона» Е. Шварца, исследуя психологию толпы, загипнотизированной злом, поэтому в «Кваркваре» П. Какабадзе увидел историю о том, как, по словам К. Рудницкого, «болван оказывался шутом... шут превращался в деспота, деспот в палача». Его «Кавказский меловой круг» не был исключением, хотя формально завершался хеппи-эндом. В этой сказке-притче действовали герои, напоминавшие грациозных кукол-марионеток, а носителем добра не случайно оказывался висельник, пьяница и босяк Аздак, который вершил справедливость не по закону, а по совести. Урод Ричард в спектакле Стуруа обольщал женщину так, как не снилось ни одному Казанове. Вдова убитого Ричардом короля, леди Анна, сдавалась его мужскому напору, замороженная магнетизмом зла. Его Лир не выглядел беспомощным стариком, неудачно раздавшим наследство дочерям-злодейкам. Его Лира было не жаль. Он, видимо, был неважным королем (много лет спустя точно так же Стуруа охарактеризует и короля Гамлета-старшего). В первой же сцене Лир представал самодуром, игроком и лицедеем. Заразительным лицедеем. Не случайно его верный слуга Глостер так старался подражать хозяину и

*Pro настоящее*

заводил в собственном доме те же лировские порядки. Этот Лир изгонял Корделию не потому, что не верил в ее любовь. Он не мог простить ей неповиновения, неучастия в придуманном им ритуале. В итоге Лир пожинал бурю, посеянную им самим. И в финале не получал от Стуруа отпущения грехов, а уходил без покаяния, сходил с ума. Брехтианство Стуруа, с которым он подходил к постановкам Шекспира, зиждилось на очень простой и емкой формуле Чехова: «Не Шекспир интересен, а комментарии к нему».

Пессимизм этих комментариев Стуруа, его неверие в то, что добро в этом мире способно победить зло, не звучали катастрофически. Скорее, философски спокойно. Как и его видение мира воспринималось реалистичным и прагматичным – лишенным иллюзий. В интерпретациях Шекспира режиссером владела не страсть борца, который надеется изменить мир к лучшему, а любопытство... «мыслящего зрителя». Он пытался объяснить зрителю и себе не как бороться с проблемами, а как с ними жить, не закрывая глаза от ужаса.

В сценическом мире «советского» Стуруа тираны и злодеи действовали, шуты комментировали их поступки и бывали зарезаны за длинный язык, а благородные герои только присутствовали: их прямолинейная честность часто оказывалась беспомощной, а порой выглядела и глупо. Погибал не умеющий лгать Проктор, расписывался в своем бессилии рыцарь Кент, умирала не наученная лицедействовать Корделия. А верного сына Глостера Эдгара месть заражала, как проказа. Не умея победить подлого брата Эдмонда в честном поединке, Эдгар его однажды

просто зарезал, приняв в свои объятия. Помимо героев и злодеев в мире Стуруа существовала и еще одна категория граждан, хорошо знакомых всякому советскому человеку и очень интересовавшая режиссера, – «прилежные ученики», прямо по Шварцу. Таким, например, был в «Ричарде III» принц Ричмонд. Эпизодический персонаж у Шекспира, появлявшийся только в финале трагедии, в спектакле Стуруа вырастал в фигуру символическую. Как у Шекспира, он побеждал злодея на поединке, который режиссер разворачивал поистине в вагнеровскую сцену: герои сражались, как титаны, одетые в гигантскую карту Англии, размахивая тяжелыми средневековыми мечами. Но «комментарий» Стуруа состоял в том, что «белый принц» Ричмонд с первых минут спектакля тенью следовал за «черным принцем» Ричардом, словно учился у него властвовать, а в финале восходил на трон под звук того же игривого рэгтайма, что являлся музыкальным лейтмотивом всех появлений Ричарда. И лицо героя Ричмонда в эту минуту напоминало одну из характерных гримас злодея Ричарда.

Совершенно естественно в театре «советского» Стуруа рядом с литературными «злодеями» возникли и реальные «злодеи» XX века: Ленин («Синие кони на красной траве» М. Шатрова); Ленин, Троцкий и Бухарин («Брестский мир» М. Шатрова), Ленин, Гитлер и Сталин (в спектакле «Судный день», сделанном по книге М. Квеселавы, известного германиста, литературоведа и историка, очевидца Нюрнбергского процесса). Внук правоверного большевика Ваню Стуруа, одного из создателей и руководителей тифлисской



## Театральный процесс. Европа и Россия

организации социал-демократов, принимавшего в партию Сталина, режиссер, который мальчиком воспринял его смерть, как трагедию, Стуруа в советском театре стал, пожалуй, первым беспристрастным биографом тиранов. Но и тут его волновало не столько публицистическое обличение тирании, сколько анализ психологии зла. Диссидентом Стуруа никогда не был, но всегда обнаруживал основательность исследователя и чувствовал себя участником и наблюдателем истории.

В 1988 году, собираясь ставить «Вишневый сад», Стуруа упомянул и о другой волновавшей его теме – «безропотной капитуляции интеллигенции» перед теми, кто варварски лишил ее всего, что было ей так дорого в жизни<sup>13</sup>. Собственно, эта тема была лишь вариацией темы главной. Вот отчего в спектаклях он так подробно выстраивал характеры и образы из окружения злодеев и тиранов, которые «освобождали человечество от страшной химеры – совести». Хотя его театр советских времен не был ни политическим, ни публицистическим. Он был лишен и пафоса, и агрессии доказательства. Это был, прежде всего, художественный мир, и с помощью художественных приемов и образов Стуруа строил на сцене свою аллгорию реального мира.

Впервые главная тема Стуруа была заявлена им в «Кваркваре», где каждый виток возвышения героя-болвана Кваркваре был обставлен массой конкретных и образных деталей. Сначала босяк Кваркваре появлялся на сцене в белоснежном балахоне Спасителя, затем облачался в полувоенный френч Сталина, мелькали и муссолиниевская пилотка, и пробковый шлем колонизатора, а потом

к набеленному лицу добавлялись хорошо знакомые челка и усики Гитлера. При этом всю роль Р. Чхиквадзе (исполнитель роли Кваркваре и вообще протагонист театра Стуруа 1980-х) проводил босым, что как бы подчеркивало и босячество героя, и его самозванство. В пьесе П. Какабадзе была вставлена седьмая картина брехтовской «Карьеры Артуро Ui», и нетрудно догадаться, какая – та, в которой Актер обучает новоявленного фюрера хорошим манерам и ораторскому искусству.

Сегодня немодно вспоминать «ленинские» спектакли Стуруа. Они так и остались в нашей театральной истории недооцененными. Хотя, думаю, сегодня их можно было бы показывать и не стыдно смотреть. Именно потому, что в них была предпринята попытка психологически замотивировать историю, отнестись к героям-памятникам и героям-мифам как к полнокровным живым персонажам. При том нашем историческом знании, усеченном советской идеологией, Стуруа удалось многое «проинтуичить». Не забыть, например, Гитлера, впервые появившегося в мире Стуруа одной из масок Кваркваре, а в «Судном дне» представшего «прилежным учеником» и Кваркваре, и Ричарда, и Лира (всех четверых сыграл в разные годы Рамаз Чхиквадзе). Не забыть из «Брестского мира» 1987года в Театре имени Евг. Вахтангова Сталина, почти всегда молчащего, человека-тень, человека без индивидуальности, умеющего ждать своего часа; не забыть Троцкого, в котором режиссер угадал и романтизм, и лицедейство, и позерство, сделав его похожим на постаревшего принца Калафа (не случайно на эту роль он пригласил В. Ланового

<sup>13</sup> Р.Стуруа. *Культура перестройки, культура демократии.*

*Pro настоящее*

и одел его в костюм принца). Не забыть Бухарина (А. Филиппенко), в котором Стура разглядел одного из тех образованных, умеющих хорошо говорить и несколько сентиментальных интеллигентов, которые в итоге безропотно капитулируют перед злом. Не забыть и Ленина (М. Ульянов), который, доказывая свою правоту, становился перед своим оппонентом Троцким даже на колени (эту мизансцену из спектакля быстро убрали). Не забыть и трех Лениных из тбилисского спектакля «Синие кони на красной траве», которые яростно спорили между собой о будущей судьбе России. Это «растроение» канонического образа вождя показалось властям чуть ли не призывом к революции. На гастролях Театра им. Ш. Руставели в Москве в 1980 году спектакль сыграли только один раз, а потом сняли и заменили другим. Официально было объявлено, что по болезни актрисы, но об истинной причине закрытия догадывались многие. (Потом в Тбилиси спектакль еще долго шел. Кстати, его разрешил играть под свою личную ответственность Э. Шеварднадзе, в то время первый секретарь компартии Грузии.) В грузинских «Синих конях» «комиссары в пыльных шлемах» распевали разухабистые частушки по-русски, но в тянущем за душу миноре.

Был и еще один персонаж, не главный в шатровской пьесе, который в спектакле Стура стал ключевой фигурой. Молодой художник пытался запечатлеть счастье новой страны (так он писал вождю) на картине, изображающей синих коней. Босой, увечный, в солдатском исподнем, этот умирающий мальчик в спектакле Стура недвусмысленно напоминал канонический

образ советской литературы – фанатичного Павку Корчагина. В финале, когда Ленин интересовался судьбой художника, выяснялось, что художник умер. Когда же Ленин спрашивал о его картине, холст поворачивали к зрителю, и публика вместе с Лениным буквально отшатывалась от девственно белого листа бумаги. После чего кто-то из героев предлагал кисти, лежавшие на мольберте, всем трем Лениным. Но каждый из троих стыдливо отворачивался. И тогда кисти сиротливо клали у рампы. Невозможно забыть ужасающую тишину того зала, в которого сидели, затаив дыхание, все те же безропотные интеллигенты. По тем временам это производило сильное впечатление.

...Трагедия 9 апреля 1989 года в Тбилиси подвела черту под театральным режиссерским ренессансом 1960-1980-х годов в Грузии. «Король Лир» Стура оказался последним спектаклем Большого стиля Большой эпохи. Его финал ассоциировался ни больше, ни меньше как с концом света. В едком, наплывающем на зал дыму на сцене появлялся седой, как лунь, безумный старик, волоча на веревке, как куклу, умершую Корделию, и с грохотом, буквально рушились декорации спектакля. Декорации, кстати, почти зеркально воспроизводили реальный зал Театра им. Ш. Руставели. «Почти» – потому что это был лишь фрагмент его лож и ярусов, без позолоты и бархата, который, как полуразрушенный Колизей, напоминал о временах упадка (или предвидел их?). На балконе этого сценического театра весь спектакль присутствовал только один зритель. Не сразу было ясно, что перед нами марионетка, а не живой человек. Этот персонаж еще обнаружит себя в театральном мире Стура.

## Театральный процесс. Европа и Россия

**3.** а после войны в продрогшем от холода Тбилиси играли спектакли при свечах, и зрители сидели в не-топленном зале в шубах.

*На сцене поют «Лакме».  
Кипят бутафорские страсти.  
А нужно ли это мне?  
Хочу лишь добра и счастья.  
Г. Табидзе*

Эзопов язык в театре к этому моменту повсеместно перестал интересовать всех. Сама жизнь говорила без умолку и без умолчаний. Теория зла, некогда столь живописно и эстетски препарированная Стуруа в трагедиях Шекспира, перестала быть теорией, стала практикой. Что еще мог бы сказать о круговороте крови в природе Стуруа (не только брехтианец, но и чуточку мизантроп), когда зло, как маньяк, вышло охотиться на улицы его родного города? «Когда пришел Гамсахурдия, я просто не мог этого вынести. Я ставил тогда в Финляндии «Комедию ошибок», поехал с женой и сыновьями на Рождество в Париж и уже думал остаться работать в Англии. Но первое, что мы увидели, когда включили телевизор в номере, – война на улицах Тбилиси. И я понял, что сделал чудовищную ошибку: я должен был быть там, дома»<sup>14</sup>.

Мог ли предполагать Стуруа, что история его благословенной родины, которая некогда казалась раем великим русским поэтам, однажды начнет разыгрываться почти по нотам его трагифарсовых спектаклей? Бред какой-то!

В один печальный день улицы и здания Тбилиси стали напоминать людям опаленные пожаром и изъеденные ржой декорации оперы Г. Канчели «Музыка для живых», которую Стуруа ставил в Театре оперы и балета им. З. Палиашвили еще до катастрофы. И, совсем как в том спектакле, тоненький вздох скрипки в жизни был заглушен пронзительным звуком трубы. Рыцари, еще вчера благородные, превратились в злодеев, шуты разучились шутить, а к пьесе «Кваркваре» была дописана еще одна картина в «реалистическом исполнении» Звиада Гамсахурдия. О Театре им. Ш. Руставели в прессе стали вспоминать не потому, что у Стуруа состоялась очередная премьера, а в фойе театра отреставрировали фрески Судейкина, Ладго Гудиашвили, Давида Какабадзе, художников, которые еще в начале века расписали в подвале театра интерьеры артистического кафе «Химерион» (оно было не менее знаменито, чем «Бродячая собака» в Петрограде). О театре вспоминали потому, что в апреле 1989 года на пороге театра убили женщину, что в гражданской войне актеры театра, как братья Глостеры, встали по разные стороны баррикад,

Спокойствие олимпийца его покинуло. На обломках советской империи выяснилось, что не во всем ошибались марксисты: жить в обществе и быть свободным от него мало у кого получалось. 1990-е годы стали одним из самых трудных десятилетий в судьбе Стуруа. Он пытался начать жизнь в театре сызнова. Он не избегал современных тем, он их растерянно искал, но все мучительней кружил по пепелищу. «Мир-театр» теперь его ужасал, а масштаб его художественной вселенной сузился до размеров крошечного астероида под названием «Тбилиси». И о чем бы он ни говорил – об Илирии, Эльсиноре или Сычуани – это всегда

<sup>14</sup> Роберт Стуруа: «Получать удовольствие от жизни – единственное, что остается».

*Pro настоящее*

была еще одна метафора его бедной родины. По иронии судьбы, самый аполитичный советский режиссер в постсоветские времена стал и социальным, и реалистичным – и сентиментальным – художником.

В его «Добром человеке из Сычуани», поставленном на заре распада СССР, еще царило преобладающее надежды и счастья. Словно пытаясь повторить успех «Кавказского мелового круга», Стуруа снова ловил в силки атмосферу философской игры. Но молодое поколение Театра им. Ш. Руставели, высыпав на сцену в живописных лохмотьях, напоминало уже не столько брехтовских «веселых нищих», сколько современных тбилисцев, которым жизнь готовила тяжкое испытание. Молодые актеры играли изобретательно и азартно. И смеялись, потому что им нечего было терять. Но, рассказывая историю о том, как боги отказались помогать людям, они думали, что сами не попадутся в эту ловушку.

На кровавую историю восхождения к власти и гибели кавдорского тана, на более чем «свою» пьесу «Макбет», Стуруа вдруг взглянул, как в перевернутый бинокль. В его «Макбете» царила уже иная атмосфера, чем в «Добром человеке». Не обманувшись когда-то в «предчувствии гражданской войны», Стуруа попробовал набросать и «пейзаж после битвы». Действие пьесы шло в мрачных подвалах и подворотнях, на фоне урбанистического сплетения труб. Короли здесь напоминали головорезов, принцы – бандитов. Этот мир вызывал в режиссере жесточайшую печаль, а люди, не ведающие, что творят, сожаление. Он стал безразличен к злу, но зло будто преследовало его. Стуруа явно искал рецепт

противоядия, но не находил ответа на вопрос: отчего «чем роднее по крови человек, тем кровожаднее».

Это был спектакль о невыносимой легкости убийства и невыносимой тяжести раскаяния – спектакль о трех поколениях королей, обреченных пить варево ведьм, в которое Шекспир подмешал помимо волшебных зелий и пальчики новорожденного младенца, утопленного шлюхой в придорожной канаве (не доверяя другим, Стуруа снова сам, и намеренно лапидарно, переводил Шекспира). Поколение отцов здесь представлял Дункан, которого вскоре без зазрения совести зарежет Макбет. У Стуруа он предстал холеным, рисующимся на публике красавцем, фанатиком, поразительно (пугающе!) похожим на первого грузинского президента. Впрочем, эту фигуру Стуруа выносил за скобки сюжета, будто не желая марать рук. Но намекал, что пружина сюжета запущена именно этим героем. Куда больше его волновало другое поколение. Вообще мотив родства – по крови, по убеждениям, по возрасту – невероятно мучительно осознавался им в этой постановке. Стуруа сделал Макбета, леди Макбет, Банко и все их окружение ошеломляюще молодыми. Это была одна компания веселых друзей. Честолюбивая девочка мечтала стать королевой, а мальчики азартно играли в войну, желая побыстрее повзрослеть. Беспечная, неукротимая и впечатлительная молодая природа быстро опьянялась кровью. И круг друзей на наших глазах распался. Они слишком легко начинали оправдывать все на свете формулой «на войне как на войне». Самым страшным итогом этой игры в войну была для Стуруа их «отвычка» от

## Театральный процесс. Европа и Россия

добра. Мысль о третьем поколении королей «Макбета», о рожденных и не рожденных детях этих детей, вызвала у режиссера волну сострадания. Недвусмысленно он давал понять зрителю (и выглядел при этом законченным моралистом), что, нанюхавшись пороха в колыбели, и эти дети впредь обречены играть только в войну. Самым лирическим местом спектакля была сцена встречи Банко с сыном: наставляя Флинса, Банко шутливо перебрасывался с ним мячом. А в финале перед этим же Флинсом из тьмы возникал призрак Макбета, убийцы Банко, и предлагал мальчику снова «сыграть в мяч»... но уже своей отрубленной головой. Забыв о печали и как-то быстро повеселев, мальчишка вставал на ворота. И то, что Макбет так и не бил по «мячу», приносило режиссеру слабое утешение. Как человек, он жаждал поставить в истории Макбета точку, но жизнь и логика художественного замысла вымогали у режиссера многоточие...

Создавалось впечатление, что, устав от преследующих его ассоциаций, от того, что, перефразируя Шекспира, реальный «мир видений расстраивает мир его души», Стуруа пытается смягчить свой взгляд на мир, укрощает негодование любовью. Все чаще он стал тогда напоминать М. Туманишвили. Возраст и война (Туманишвили был участником Великой Отечественной войны) будто уравнивали их в опыте и правах. В ученике неожиданно проснулась неодолимая нежность, которую всегда испытывал к миру его учитель. Никогда не нуждавшийся в положительном герое, Стуруа вдруг страстно принялся его искать. Правда, обнаружил только в сказке. Вообще, чем дальше, тем

чаще, Стуруа стал выбирать в театре крайние жанры – трагедию, фарс или сказку.

И в грузинской сказке Важа Пшавелы «Ламара», и в итальянской сказке К. Гоцци «Женщина-змея» Стуруа буквально ошеломлял (а кого-то разочаровывал) дидактической простотой. Словно втолковывал нам – что любовь сильнее смерти, что спасти родину значит спасти свой дом, что счастье не выстроить на крови, что жертвовать можно только собой, не требуя жертв от других. Кажется, вот он, долгожданный рецепт противоядия: хевсур Миндия («Ламара») склоняет под меч невинную голову, и это отрезвляет даже его врагов. Царь Фирускат («Женщина-змея») готов спуститься за женой даже в ад, и это вызывает раскаяние в его друзьях, которые еще недавно твердили, что она ведьма и погубит его страну. Самопожертвование меняет ход истории. Красота спасает мир. Но это, увы, была только сказка.

В «Ламаре» Стуруа попробовал реконструировать приемы старинного театра, вернуться к истокам, героическому и беспримесно романтическому театру Ахметели. Но время и, главное, стиль того времени (Ахметели когда-то тоже ставил «Ламару», эту грузинскую «Чайку») безвозвратно канули в Лету. Естественная в данном случае для гражданина Стуруа попытка обнаружить в национальной драматургии национальную идею обернулась на сцене архаикой и прямолинейностью его художественного языка, а в игре актеров засквозили явно случайные нотки пародии.

В «Женщине-змее» по-прежнему восхищали причуды его театральной игры, юмор, гармония мизансцен. Цитатной выглядела

*Pro настоящее*

любая пластическая завитушка. Царственные особы позволяли себе то меланхоличный жест с картин Пиромани, то пафос романтической поэмы Руставели. Итальянские маски двигались и переругивались в ритмах старого Верийского квартала. Тарталья восклицал: «Как я ненавижу театр!». Панталоне настаивал: «Я обожаю театр!». Та же борьба между ненавистью и любовью разрывала и сердце нашего режиссера-классика. Он стал напоминать человека, который бьется над неразрешимой дилеммой «быть или не быть» и живет с ощущением тяжелой вины перед свершившимся и совершающимся. Он ничего не умеет, кроме как ставить спектакли. Но они никому не нужны и никого не делают лучше. Вот в чем вопрос. Поэтому чрезвычайно терпкая, «навороченная», сумбурная фантазия режиссера (и человека, который торопился высказаться) пасовала перед прямой финала и обесмысливалась робостью звучащего в зал вопрос: «Что же сделать, чтобы спасти всех смертных?».

«Двенадцатая ночь» в версии Стуруа была результатом все той же борьбы художника и человека, идеи и стиля. Стуруа словно было неловко, постыдно ставить в своей бедной несчастной стране чистую комедию. И, воспользовавшись вторым названием пьесы («Как вам угодно»), отсылкой этого сюжета к Рождеству, он «залатал» комедийную ткань нитками трагедии. В комедии положений все было страшно нервны и много говорили о любви, ее было не меньше пяти пудов. А параллельно, в трагедии, во дворце герцога Орсино, репетировали к Рождеству Христовые мифы. В комедии царили современные «кислотные» цвета, эстрадные

приемы, парили детские воздушные шарики, смешили публику клоуны. В комедии спешили и захлебывались словами. Трагедия не спеша развивалась в черно-белых тонах, почти как пантомима, в стиле мерной мистерии, в наивных приемах народного театра «берикаоба». Логика такого замысла привела Стуруа к тому, что в финале «Двенадцатой ночи» на сцену взошел... сам Спаситель, сгибаясь под тяжестью креста. Крест поставили, молотки застучали, и Христа, как положено, распяли...

Пожалуй, впервые большому мастеру изменило чутье. Однако судить за это Стуруа казалось нелепо и неудобно – все равно что обсуждать поведение вдовы на похоронах мужа. Слишком понятным выглядело смятение этого человека, его личная боль, лишившая художника привычного здравомыслия и безупречного чувства стиля. Прекрасно зная, еще по «Королю Лиру», что «из ничего не выйдет ничего», что театр – никакое не оружие, тем более сегодня, Стуруа, тем не менее, решился на крайние меры. Сначала ошарашил зрителя видом распятия, почти напугал представлением самой первой человеческой трагедии от Р.Х. Но потом все-таки ублажил его устами герцога Орсино: «Успокойтесь все! Нас ожидает безоблачное блаженство, и любовь будет сопутствовать нашей стране, прекрасной Илирии». Не понять, кто для Стуруа эти «все», было невозможно.

Итогом борений человека Стуруа с самим собой, итогом этих его «бесплодных усилий любви» стала капитуляция режиссера. Но мне, например, не жаль, что Стуруа не победил в этой «схватке». Кто знает, выиграл он, и не увидели бы



## Театральный процесс. Европа и Россия

мы его московских спектаклей, и сменил бы он судьбу театрального гения с мировым именем на роль местного оракула. В одном из его интервью вдруг проскочила фраза о том, что XX век – это век безбожный: «<...> Боги нам не помогали. Эти Боги были как бы смотрящие на нас, наблюдающие. Они не вмешивались в нашу жизнь, не меняли ее к добру. Вот и возникает чувство, что мы одиноки, что нас никто не может спасти, и мы сами не знаем, как нам выбраться из этого тупика. Единственное, что остается, – постараться получить как можно большее удовольствие от жизни. Потому что там, кажется, ничего нету»<sup>15</sup>. Такой Стуруа лично мне по-человечески понятен. Отныне вопрос «быть или не быть» стал для него «одним из самых банальных, стертых моментов» пьесы «Гамлет»: «Для меня ответ ясен. Я фаталист»<sup>16</sup>. При этом фаталист хорошо понимает, что его фраза об удовольствии звучит, наверное, странно. Время сегодня таково, что каждое слово выглядит двусмысленным, требует уточнения. Многое зависит от того, кто ее произнес и в какой ситуации, злодей или шут. Мальчики Стуруа, игравшие в «Макбете» в войну, тоже, наверное, мечтали об удовольствии «здесь». Должно быть, поэтому монолога «Быть или не быть» в его тбилисском «Гамлете» не было. Вокруг Гамлета рассказывалась «публика» – актеры, прибывшие в Эльсинор, которые уже предвкушали удовольствие выслушать монолог принца. Хотя что им Гекуба? Гамлет долго к монологу готовился, медлил, мялся, несколько раз пытался начать, забывал слова. Первый актер, желая подбодрить принца, даже подбрасывал ему шпаргалку. Но Гамлет,

вдруг решившись, сжигал шпаргалку, и вместо монолога зритель слышал только одну фразу Шекспира, тоже слишком хорошо известную: «Слова, слова, слова». Для меня эта остроумная ересь была знаком того, что Стуруа выздоравливает.

В «Гамлете» снова являлся на сцену безмолвный свидетель Истории, который некогда наблюдал с галерки трагедию короля Лира. На заднем плане, в подворотне Эльсинора, в течение всего спектакля сидел человек в жилетке и кепке и молча читал газету. Зритель не сразу понимал, человек ли он или все-таки кукла. Поняв, что кукла, терял бдительность, в финале не замечал трюка, подмены, и даже вздрагивал, когда «кукла» вдруг оказывалась живым Фортинбрасом. Он сминая газету, выходил на авансцену (театра и мира, конечно) и, брезгливо оглядев гору трупов, велел их убрать. Самое смешное, а может быть, грустное, что этот ерничающий кривляка, новый правитель Дании-тюрьмы, лицом очень походил на Гамлета (обоих играл Заза Папуашвили). Разница между королями Гамлетом и Фортинбрасом оказывалась столь же неприципиальна, как между братьями Гамлетом и Клавдием, Ричардом и Ричмондом. У Стуруа так. Понимай, как знаешь.

#### 4.

*Всегда быть не хитрей, чем дети,  
Не злей, чем дерево в саду,  
Благословляя жизнь на свете  
Заботливей, чем жизнь свою.*  
Б. Ахмадулина

Впервые тогда мало кому известный спектакль «Кавказский меловой круг» привезли на гастроли в Москву в 1976 году. И зал, говорят, был неполон. Когда «Кавказский меловой

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> Марина Токарева. Указ. соч.

## *Pro настоящее*



круг» приехал в Москву в 2002 году, в зале наблюдалось столпотворение, а аплодисменты шедевру звучали даже несколько истерично. На самом деле, дистанция в 26 лет мало изменила суть отношений Москвы и грузинского режиссера.

Москва Стурау никогда не любила. Во всяком случае, так, как он этого заслуживает. Ну, или, скажем так, как сейчас она любит Льва Додина. Москва Стурау благосклонно имела в виду. За исключением «Кавказского мелового круга», который здесь мгновенно был признан шедевром, Москва после спектаклей Стурау часто пожимала плечами, чувствуя себя неудовлетворенной. Москва любит открывать героев сама, сама продвигать талант к славе. А в случае со Стурау приоритет принадлежал не ей, а все-таки туманному Альбиону, где «русский театр», как писали о Театре им. Ш. Руставели, произвел фурор. Сейчас и вовсе дело не в приоритетах и славе. Современная московская публика, «театральное сообщество» жаждут новых героев, собственных кумиров и концептуалистов. Их мало волнует смятение «какого-то там» грузина, пусть и великого, хотя бы потому, что они имеют о нем и его театре слабое представление. Жизнь, как умелый серфингист, скользит по поверхности. Китч становится наполнителем времени, «новые идеи» подозрительно напоминают вторсырье. На этом фоне оценить предчувствия Стурау 25-тилетней давности уже некому, а вдуматься в то, что он делает сегодня, некогда. Проще его отставить: постарел, отвык, «не догоняет», вышел из моды.

...Стурау поставил свой первый спектакль в Москве, уже будучи режиссером с мировым именем.

В душе он никогда не был провинциалом, но никогда и не стремился «завоевать Москву». Грузия никогда и никем не воспринималась как советская провинция. Все знали, что любой уважающий себя грузин предпочитает жить и умирать на родине. Знала это и Москва, но именно это ее будто и задевало. Это уже после гражданской войны в Тбилиси театральную команду Стурау разбросало по свету: композитор Гия Канчели живет в Германии, художник Гоги Месхишвили работает в Америке. А сам Стурау после 60-ти вдруг пошутил, что, выйдя на пенсию, поселится в Буэнос-Айресе: «Этот замечательный город, вполне европейский, расположен так далеко от Европы! Там как-то не чувствуется то безумие, которое творится здесь (в Европе. – Н.К.). Люди спокойны, спорят о футболе, ходят в театры». Однако тут же добавил: «Город напоминает мне Грузию. К сожалению, моя родина очень плохо территориально расположена. Через этот маленький уголок проносятся все политические страсти. Я шучу, конечно. Никуда я не уеду, останусь в этом уголке до конца»<sup>17</sup>.

В последние годы в Москве Стурау бывал часто: привозил свои спектакли на Чеховские фестивали, поставил шекспировского «Венецианского купца» («Шейлока») и «Последнюю ленту Крэппа» С. Беккета в Театре «Et cetera», «Гамлета» и «Синьора Тодеро хозяина» К. Гольдони – в «Сатириконе», «Ромео и Джульетту» – в антрепризе. Но, похоже, по-прежнему в Москве его больше всех любят не критики, не зрители, а актеры. Даже самые строптивые и нелегко поддающиеся чужой режиссуре, как Константин Райкин, Александр Калягин, Александр Филиппенко.

<sup>17</sup> Роберт Стурау: Если избежать неприятных тем, они все равно не исчезнут // Культура. 2000, 18–24 мая. С. [Записала Наталья Каминская.]

## Театральный процесс. Европа и Россия

Даже самые молодые, но уже избалованные и вниманием, и высокими заработками, как Гоша Куценко, Анатолий Белый, Наталья Швец и др.

То, что Стура в Москве много лет ощущал себя проездом (временный жилец, пришелец), дало ему неожиданную фору перед прочими московскими режиссерами. Московский Стура до недавнего времени напоминал человека, который откровенничает в поезде со случайными попутчиками. Такие разговоры иногда лечат от ночных кошмаров. Человек без дома иначе думает о доме. Человек в отпуске иначе чувствует время. Его бег замедляется, его течение выглядит восхитительно праздным – даже если много работаешь. И кажется, что в «чужом пространстве» можно позволить себе абсолютную безответственность. Ответственность иногда гнет к земле, а малое знание, презрение к обстоятельствам, отказ от сомнений часто обостряют интуицию и раскрепощают. В Москве Стура попытался снова обрести свободу художественного самовластия.

Он мог позволить себе любую вольность и любой эксперимент. Ему вдруг стало наплевать на то, что скажут люди. Так, по крайней мере, казалось. Он мог поставить «Гамлета» как жестокий триллер. Призвать публику вспомнить свои детские ощущения, чувства 12-летнего подростка, который впервые прочел пьесу Шекспира и решил, что для него в этой запутанной истории об украденной короне и куче трупов все предельно ясно. Мир – театр, а люди в нем – актеры. Одни жаждут власти, других от нее тошнит. Стура вывел призрак Гамлет-старшего на сцену в домашнем халате, напоил Гертруду допьяна, а Гамлета заставил занюхать носками



К. Райкин – Гамлет,  
Н. Вдовина – Офелия.  
«Гамлет».  
Театр «Сатирикон»

## *Pro настоящее*

его навязший в зубах монолог. Хотя в устах и такого Гамлета–Райкина «Быть или не быть» звучало как отчаянное «Жить или не жить». Москва оскорбилась «за Вильяма нашего Шекспира». А Стуруа все-то и хотел объяснить, как груба и дешева жизнь. Гамлет, входящий в Эльсинор, как витенбергский студент (веселый, в очечках, со стопкой книжек под мышкой), вынужден прежде времени стать воином и мужчиной. Но как настоящий мужчина решает уйти из жизни, потому что не хочет жить в таком мире. Его несчастное тело, распластанное в вагонетке, которая с лягом удаляется по рельсам, Стуруа провожал взглядом, полным печали.

«Шейлок» Стуруа, на мой вкус, был спектаклем европейского класса и отличался не только свободой режиссерского высказывания, но и достоинством позиции режиссера-космополита. Он до сих пор, кстати, идет. Однако Москва восприняла и этот спектакль Стуруа снисходительно. Не раз в спорах о нем звучала, как последний аргумент, фраза, что «Шейлок» не понравился умирающему Ефремову. Но он и не мог ему понравиться! Ефремов – другой художник, человек иного художественного направления. Самое любопытное, что Москва незадолго до этого довольно легко «переварила» «Венецианского купца» Андрея Житинкина. Хотя это грубое и прямолинейное «шоу»<sup>18</sup> можно было считать «подарком для антисемитов». А на Стуруа вдруг обиделись за еврея, которого он сделал-де законченным негодяем<sup>19</sup>.

Однако дело обстояло не так. Типичное «лицо кавказской национальности», не понаслышке знакомый с «причудами» национального вопроса в советском

и постсоветском пространстве, Стуруа мало волновали «подвижки», произошедшие в еврейском вопросе с XVI века»<sup>20</sup>. Он попытался поднаться над частной проблемой – противостоянием еврея Шейлока венецианцу Антонио – ради большего и тут же получил по рукам. «<...> вызывать к сценической жизни пестрящую словом «жид» пьесу Шекспира в столь ксенофобской стране, какой по-прежнему остается Россия, возможно лишь с благородной целью – признать Шейлока страдальцем и вызвать к нему сочувствие или уважение. С другой стороны, городить целый спектакль о том, что еврей тоже человек, как-то унижительно. Стуруа не стал ни унижаться, ни жалеть Шейлока. <...> Публике, видимо, в ответ следует смотреть спектакль так, как будто о еврейском вопросе она знает только из пыльных книг»<sup>21</sup>. «Вызвать сочувствие бедному несчастному еврею» – могло ли это заинтересовать «бедного, несчастного» грузина, который в последние годы, из-за конфликтов России и Грузии, наверное, сам не ощущает в ксенофобской стране никакого сочувствия? Стуруа попробовал встать над схваткой и взвесить на весах истории ошибки и комплексы всех сторон. Еврейский вопрос волновал его как частный вопрос одной большой проблемы – «запрограммированности всякого современного человека на неприязнь к представителям другого народа»<sup>22</sup>.

Не случайно в интервью во время московских репетиций «Шейлока», Стуруа откровенно рассказал, как ставил эту же пьесу в Буэнос-Айресе. В том спектакле он сделал клерка из конторы Шейлока евреем, а на роль марокканского принца назначил

<sup>18</sup> «Печать покультуры, надо признаться, лежит на эстетике всего представления, временами слишком похожего на эффектное и шумное телешоу». См.: Алексей Бартошевич. Венецианский еврей на русской сцене. Две новые постановки московских театров // ДА. 2000, № 5, май.

<sup>19</sup> Типичное мнение о спектакле: «Такого горького, мучительного, мудрого и вместе с тем противоречивого спектакля у Роберта Стуруа, похоже, не было <...> этот Шейлок никак не вызывает симпатии». См.: Наталия Каминская. ... Нет правды на земле. Но правды нет и выше // Культура. 2000, 24 апреля–10 мая; а также: Роман Должанский. Пьеса о невозвращенном кредите // Коммерсант. 2000, 23 апреля; Глеб Ситковский. Бессонница на скотном дворе // Вечерний клуб. 2000, 29 апреля; Ольга Егосина. Победить в себе акулу // Экран и сцена. 2000, № 17–18, май; Марина Тимашева. Так можно всех убить, кого не любишь // Там же; Алексей Филиппов. Офисный Шейлок // Известия. 2000, 29 апреля.

<sup>20</sup> Роман Должанский. Указ. соч.

<sup>21</sup> Там же.

<sup>22</sup> Роберт Стуруа: Если избегать неприятных тем, они все равно не исчезнут.

настоящего араба. И в его любимой Аргентине, счастливо, по его же словам, расположенной так далеко от Европы, что там не чувствуется «наше безумие», сцена сватовства к Порции, в которой марокканский принц замахивался на клерка-еврея ножом, вызвала страшное возмущение израильского посла<sup>23</sup>.

В пьесе, где «разлита горечь неприязни»<sup>24</sup>, режиссера интересовало, прежде всего, механизм рождения любой неприязни, не миры противостояния, а единый мир, в котором есть и хорошее, и плохое, мир, каков он есть, очень похожий на реальный. Венеция Стурау – это новый Вавилон, где все смешалось, срослось и притерлось друг к другу. Однако, как выяснилось, взорвать эту «взвесь» способна сущая мелочь. По поводу хрупкости мира и досадует Стурау больше всего. Когда людям хорошо, никто не вспоминает ни о национальности, ни о неприязни. Шейлок Чалягина является в спектакль человеком без национальности, просто respectableм господином – то ли бизнесменом, то ли банкиром: в черной дорожкой «тройке», котелке, с зонтом-тростью. Пролит на себя кофе, он может без зазрения совести, кужасу своего клерка-еврея, вытереть свои штаны его кипой. И не ощущает при этом ни стыда, ни неловкости. Антонио – А. Филиппенко приходит в спектакль богатым «гулякой праздным», который от пресыщенности и скуки воображает себя чуть ли не шекспировским волшебником Просперо, который волен дирижировать событиями и людьми. Антонио и затевает всю эту игру, чтобы испытать остроту ощущений и, тем самым, может быть, пробудиться наконец от праздности и тоски. Затевает и не



задумывается, что игра может привести к трагической развязке. Эту деталь отмечает Стурау.

Шейлок вспоминает, что он еврей, лишь когда оскорблено его достоинство отца. Остальное довершают его комплексы изгоя. Антонио осознает себя венецианцем, когда Шейлок засаживает его в тюрьму. Палач и жертва тут попеременно меняются местами. Не случайно, навестив Антонио в тюрьме и налив ему вина, Шейлок заключает его в объятия, как товарища по несчастью. А чувство христианского сострадания вдруг переполняет безбожника Антонио, когда он видит жалкого старика Шейлока в шутовском колпаке, со звездой Давида, наклеенной на спине мелом, посаженного задом наперед на свинью. Уж не знакомо ли каждому из нас это желание добить лежачего, которое испытывают «благородные» венецианцы? Мелькнувшее в глазах Антонио чувство вины, этот зачаток спасительного сомнения, Стурау отмечает тоже. Отмечает он в пьесе вообще многое, отчего впервые, может быть, этот щекотливый сюжет

В. Скворцов – Клерк,  
А. Чалягин – Шейлок.  
«Шейлок».  
Театр «Et cetera»

<sup>23</sup> Там же.

<sup>24</sup> Роман Должанский. Указ. соч.



## *Pro настоящее*

выглядит в «ксенофобской стране» логичным. Стура отмечает, как бездумна молодость в этом мире. Как легко дочь Шейлока Джессика (тоже еврейка) крадет фамильные драгоценности матери и как, легкомысленно сорвав с шеи звезду Давида, тут же вешает на цепочку крестик. Как плохо воспитаны друзья Басанио, циничные хулиганы, напоминающие мальчишек из спектакля Стура «Макбет». Как всякое случайное действие тут ложится в основу непоправимого поступка. Вообще, как быстро люди сбиваются в толпу и с радостью начинают маршировать. Тут уж для Стура нет практически никакой разницы между еврейской свитой Шейлока и мальчишками Басанио, фашистами при одном женихе Порции и фанатиками – при другом: что тот солдат, что этот. Самый главный вывод режиссера «Шейлока» – мир, который все время играет, рано или поздно непросто заиграется. Все время в кого-то рядится, чем-то кичится, что-то представляет, и не ясно, каков же все-таки «голый человек на голой земле». А он таков, что завтра на месте Шейлока в шутовском колпаке или на месте Антонио в тюремной камере может оказаться абсолютно любой.

Московские спектакли Стура критики называли «перенасыщенным раствором, в котором никак не может начаться кристаллизация смысла»<sup>25</sup>. Те же претензии, кстати, в последние годы довольно часто предъявляли и Анатолию Васильеву. Но эти люди вышли на иной уровень осмысления мира, который многим пока неведом. Нужна особенная неспешность, чтобы осмыслить то, что делают они, что болит у них. А мир не успевает думать. Эпоха клипа изменила

даже тех, кто когда-то любил читать умные толстые книжки. «Сегодня мы в театре чаще всего начинаем с “искажения”, и потому сценические фигуры валяются на бок. Они неустойчивы, непрочно и некрасивы. “Искажение” в них есть, но художественной силы – нет»<sup>26</sup>. Слово памятью это высказывание Туманишвили, который называл себя «старым дураком», ибо «по-прежнему думает, что прежде всего надо уметь рисовать натуру и только потом ее художественно “искажать”»<sup>27</sup>, Стура пытается сохранять в непростой для себя ситуации самообладание.

«Синьор Тодеро хозяин» сегодня остается «самым грузинским» спектаклем Стура в Москве. Молодые актеры «Сатирикона» во главе с преобразившимся К. Райкиным играют изящно, невесомо, абсолютно вне быта. Так умеют, казалось раньше, только грузины. Тут Стура помог опыт не столько ироничного интерпретатора шекспировских трагедий, сколько опыт постановщика «Соломенной шляпки» Лабиша и «Ханумы» Цагарели, восхитившей когда-то самого Товстоногова (и такие спектакли ставил Стура). Стура разыгрывает «Синьора Тодеро» просто по нотам Гольдони, увлекаясь и увлекая других наивной прелестью его антиинтеллектуализма. Помня науку своего учителя, он подробно рассматривает три главные особенности человеческой природы: характер, пропорцию и движение. Помня, что для того, «чтобы нарисовать блестящую поверхность, нужно нарисовать отражение в ней окружающих предметов»<sup>28</sup>, ловит в силки неуловимое: запах Венеции, уют старого дома, заставленного безделушками, магию

<sup>25</sup> Там же.

<sup>26</sup> М.И. Туманишвили. Заметки старого ворчуна // Театральная жизнь. 1986, №19. С. 14.

<sup>27</sup> Там же.

<sup>28</sup> Там же.



чувственности, явившейся в дом Тодеро в образе загадочной дамы в треуголке и остроносых туфлях с бантами. Возможно, к старости все темы в искусстве сводятся к одной и самой прекрасной – любви?

Лицедей, клоун, актер «театра представления» (так считалось до недавнего времени), К. Райкин сыграл Тодеро в лучших традициях театра Станиславского. Абсолютно перевоплотившись в немощного, смешного старца, скопидома и тирана своих близких, актер легко отменяет претензии к Стуруа, как к нарушителю каких бы то ни было традиций. Спектакль-безделушка, как назвал его кто-то из критиков, действительно немудрен. Что особенного в истории старого жмота, который у гробовой доски вдруг узнал, что такое любовь? Наверное, то, что он умер счастливым. «Синьор Тодеро» отделан с той высокой степенью мастерства, что его невероятная человечность тронет даже дерево. Может быть, именно этой простоты и недостает сегодня театру. «Почему мы мучаем друг друга, почему обязательно должны подавлять волю ближнего, издеваться над ним? Что за черт сидит в нас?» – спрашивает Стуруа в программке к спектаклю. Действительно, почему?

В ноябре 2002 года он получил в Москве премию Станиславского и выпустил «Последнюю запись Крэппа» с А. Калягиным в главной роли. По логике, именно этот спектакль мог бы стать неким художественным итогом десятилетия (или заявкой на следующее) и для Калягина, и для Стуруа. Не терпелось узнать, как прозвучат в их версии эти одиннадцать страничек С. Беккета. И какой аттракцион сочинят актер и режиссер из «коробки



три... катушки пять», грязно-белых ботинок очень большого размера и банановой кожуры, летящей в оркестровую яму. И чем все-таки завершится анализ «этой бодяги», жизни. И что именно вложат Калягин и Стуруа в последние слова своего героя: «Возможно, мои лучшие годы прошли. Когда была еще надежда на счастье. Но я бы не хотел их вернуть. Нет. Теперь, когда во мне этот пламень. Нет, я бы не хотел их вернуть».

Спектакль вышел режиссерски изобретательным. Игра А. Калягина с предметами, бунтующими против «хозяина» Крэппа, напоминала мастерскую клоунаду. Но

К. Райкин – Тодеро,  
Л. Нифонтова –  
Фортуната.  
«Синьор Тодеро хозяин».  
Театр «Сатирикон»

собственно актерское самочувствие Калягина смущало излишней сдержанностью. Градус этой игры, этого, по замыслу Стуруа, существования уже по ту сторону жизни, где-то в вечности, был невелик. Игра не вышибала слезу, не настраивала ни на философский, ни даже на меланхолический лад, хотя могла и должна была бы, на мой взгляд. «Какое это имеет отношение к Беккету с его стоицизмом и глубоко несентиментальным отношением к человеку – сказать трудно»<sup>29</sup>, – написала А. Карась, и ответить ей на вопрос было довольно трудно. Однако Москва спектакль дружно признала, что для режиссера иногда опаснее неприятия. Подозреваю, что главная причина проста: «Крэппом» А. Калягин отпраздновал 10-летний юбилей своего театра, а в юбилей у нас все-таки еще не принято говорить гадости.

Ошеломляющей неудачей нужно признать следующий московский опыт Стуруа – постановку «Ромео и Джульетты» с молодыми и «модными» московскими актерами, которых собрал в одну компанию Продюсерский центр «Глобус» (больше известный в миру, как группа создателей «продвинутой» театральной премии «Чайка»). На этом спектакле вспомнилось давнее забавное признание Стуруа: «Я люблю народный лубок да и все то, что продают на базаре. Там я нахожу наивную прелесть – «антиинтеллектуальность», что ли, которая и создает наив. В незамутненности, наивности взгляда, присущей примитиву, есть нечто детское, трогательное, прекрасное и доброе»<sup>30</sup>. Кажется, нечто подобное («детское», «трогательное», «незамутненное») и задумывал Стуруа в



этом молодежном спектакле. Но не учел, что имеет дело не со слаженной командой молодых актеров Театра им. Ш. Руставели и не с компанией К. Райкина, которая уже чувствует его с полуслова. Тот странный факт, что Стуруа устранился на «Ромео и Джульетте» от кастинга актеров и начал работу с теми, с кем «велели» продюсеры, оказалось для спектакля роковым обстоятельством. Не могу не привести здесь мнения режиссера В. Шамирова – и потому, что абсолютно с ним согласна, и потому, что он взглянул на ситуацию изнутри, как коллега режиссера и ровесник многих из тех, кто принял участие в этом проекте. «Очень похоже на халтуру. И жалко актеров, многие из которых талантливы. И недоумение вызывает позиция режиссера – вообще-то говоря, уважаемого человека. <...> Каждый компонент (спектакля. – Н.К.) вызывает уважение сам по себе (имеются в виду режиссер, композитор, художник. – Н.К.). Я был свидетелем замечательных работ этих людей по отдельности. Но в данном конкретном случае, на мой взгляд, речь шла о несерьезном подходе к работе с их стороны. Может быть, это халтура.

А. Калягин – Крэпп.  
«Последняя запись  
Крэппа».  
Театр «Et cetera»

<sup>29</sup> Алена Карась. *Метаморфозы «вкрадчивого»*. К празднику театра Et cetera и своему собственному Калягин сыграл божжа // Российская газета. 2002, 12 ноября.

<sup>30</sup> Роберт Стуруа. *Заметки парадоксалиста* // Огонек. 1987. №30, июль. [Запись И. Вергасовой.]

## Театральный процесс. Европа и Россия



А может быть, отсутствие серьезного интереса к тому, что сейчас происходит. Но в целом это действовало раздражающе. Больше всего я раздражался из-за актеров, многих из которых я знаю и отношусь к ним как к людям, очень талантливым. Есть в этом спектакле и ряд людей бездарных откровенно, которых не следовало бы выводить на сцену даже в маленьких ролях. Но за талантливых ребят, которые вынуждены заниматься такой ерундой, было обидно. Потому что они, столкнувшись с пустотой, стараются что-то сыграть, пыжаты и только некоторые из них, по моему, ясно понимают, что там пустота. И если уж ты попал как кур во щи, то переживи это мужественно. Но когда ты взялся, и видишь, что пусто, и пытаешься выдрючить из себя что-то, якобы имеющее смысл, вот это вызывает обиду. <...> Стуруа – серьезная фигура, и я, зная ребят, думаю, что они, конечно, «ломанулись» на режиссера. Может быть, там еще были и деньги, но это в меньшей степени повлияло на их выбор. Скорей всего, они понадеялись на интересный – художественный! – результат. Т.е. вели себя как нормальные актеры, которые ищут творчества. Хорошие актеры все ищут творчества. Это неправда, что сегодня актеры гоняются только за деньгами или только за популярностью. Они хотят работать. Всерьез работать. Им этого всем не хватает, я знаю»<sup>31</sup>.

Похоже, бунтующему воображению нашего режиссера-концептуалиста удалось на этот раз победить мысль. Не исключаю и другой вариант – Стуруа вдруг почувствовал себя в Москве дома и, поддавшись предлагаемым обстоятельствам, попробовал «вписаться» в

этот город и зажить по его «гламурным» правилам.

Так или иначе, но на этом месте долго выстраиваемая нами концепция творчества современного Р. Стуруа треснула по швам. Однако не будем уподобляться Преследователю Кортасара и пытаться сразу все объяснить и обуздать. В конце концов, это было бы скучно – и нам, и Стуруа. Из всего, сказанного В. Шамировым, я бы подчеркнула фразу про отсутствие у Стуруа серьезного интереса к тому, что происходит. В современном театре, прежде всего. Но и жизнь постоянно мешает ему искать «путь в чистую метафизику». С одной стороны, он не может от жизни отрешиться, с другой – она не предлагает ему достойный масштаб для художественного обобщения.

В двух его спектаклях, привезенных на последний Чеховский фестиваль (и в современной пьесе «Сладковато-печальный запах ванили» И. Самсонадзе, и в исторической драме Д. Клдиашвили «Невзгоды Дариспана»), настойчиво звучит отголосок «невзгод» современной Грузии, которых Москва, давно оторвавшаяся от некогда любимого ею «контекста», «прочитать» уже не в силах и, главное, не хочет. Бестактно в данном случае укорять режиссера за наличие позиции. Глупо самой Москве продолжать жить, не чуя под собой страны. «Меня даже удивляет, что русский театр, всегда отличавшийся гражданской позицией, сейчас почему-то молчит. Раньше он всегда выступал за справедливость, был против зла, защищал униженных <...> Если отказаться от этой позиции, тогда вся мировая драматургия катится к черту. Как ставить Шекспира или древних греков? Ведь они

<sup>31</sup> Виктор Шамиров. *Теперь о серьезном*// *Театральная жизнь*. 2004. № 4, июнь. [Беседа с Натальей Казьминой.]



все время говорили о проблемах власти»<sup>32</sup>.

Жаль, что Москва не увидела на Чеховском фестивале один из последних спектаклей Стуруа по абсурдным, эксцентричным скетчам Л. Бугадзе «Солдат, любовь, охранник и президент». Спектакль, явно продолжающий эстетическую линию, начатую режиссером еще в «Кваркваре», невероятно поляризовал тбилисскую публику, шокированную тем, что главный герой спектакля был подозрительно похож лицом на реального грузинского президента. (Кстати, Л. Бугадзе в одном из своих интервью

подчеркнул, что его пьеса была написана давно, и никакого реального президента он в виду не имел. Таково режиссерское решение Стуруа.) Говорят, на премьере галерка плакала, а партер оцепенел. «Сегодня в Грузии так шутить не принято. <...> Впрочем, чего еще можно было ожидать, когда многие высокопоставленные и состоятельные зрители вместо ожидаемого добродушно-веселенького фарса о человечке, похожем на Михаила Саакашвили, увидели на сцене себя. Марширующими под знаменитую "America, America!" с поднятой над головами половой тряпкой.

Сцена из спектакля «Сладковато-печальный запах ванили». Театр им. Ш. Руставели

Сцена из спектакля «Невзгоды Дариспана». Театр им. Ш. Руставели

<sup>32</sup> Режиссер Роберт Стуруа: «Еще недавно у меня была зарплата полтора доллара» // Новые Известия, 2007, 8 июня. [Беседовала О. Романцова.]



Сцена из спектакля «Солдат, любовь, охранник и президент». Театр им. Ш. Руставели

## Театральный процесс. Европа и Россия

Возлагающими венки на могилу погибшего Соратника Президента. Танцующими самбу у ног флангового гренадера Сталина... Обрамив кичевыми приемчиками не что-нибудь, а всю новейшую историю Грузии, Роберт Стурау бросил в лицо политической элите последних 15 лет слишком серьезные обвинения<sup>33</sup>. Хотя, судя по прежним реакциям на последние спектакли Стурау в Москве, боюсь, что и «Солдат, любовь, охранник и президент» был бы воспринят не слишком адекватно. Лондон, как и на заре его славы, отреагировал на сегодняшнего Стурау с большим пониманием. Когда он недавно поставил там «Гамлета», кто-то из критиков заметил: по спектаклю видно, что в стране этого режиссера – очень жестокие политики.

Москве же приятнее иметь дело со Стурау московским, и более легкомысленным, и более свободным, чем Стурау тбилисский, которого не могла не задеть и августовская короткая война в Южной Осетии, и то сильнейшее охлаждение грузино-российских отношений, которое за этим последовало. Размышляя над тем, какую позицию в подобной политической ситуации должен занимать театр, Стурау сказал: «В основании нашего театра всегда лежали великие гражданские позиции. В тридцатых годах тут работал первый, как я считаю, грузинский режиссер, Сандро Ахметели, основоположник нашего театра. <...> Его расстреляли совсем молодым человеком, когда он был на вершине славы и мастерства. И, зная, что его ждет, он поставил спектакль по “Разбойникам” Шиллера и назвал его “Против Тирана”. Да за это название его уже можно было расстреливать. Но он

не боялся. И сейчас, после него, в этом театре не говорить правду зрителям просто невозможно. Всю жизнь я старался говорить правду, по мере возможности бороться против несправедливости и насилия <...> автократического отношения к жизни. И сейчас, как ни странно, я продолжаю то же самое. Конечно, я буду мучиться, терзаться, не зная, что делать, но буду продолжать <...>»<sup>34</sup>.

Прошлым летом, уже после премьеры спектакля «Солдат, любовь, охранник и президент», Стурау лишился своего многолетнего опытного директора Ги Тевзадзе. Министерство культуры объявило конкурс на его место, и эту должность отныне занимает один из актеров труппы Театра им. Ш. Руставели. Кстати, был объявлен конкурс и на должность художественного руководителя. Желающих пока, слава богу, не нашлось.

31 июля 2008 года Роберту Стурау исполнилось 70. Для москвичей праздник был омрачен невозможностью поздравить его лично в Тбилиси. Политика снова изменила ход театральной истории. Повисли в воздухе три московских проекта, связанные с именем Стурау: в Театре «Et cetera», в «Сатириконе» и в Театре им. Евг. Вахтангова. Если это, по мнению фаталиста Стурау, означает плыть по течению, то мы плывем. Вскоре после 60-ти, не теряя чувства юмора, Стурау признался: «Я хочу закончить свою творческую жизнь, как всякий уважающий себя режиссер, в изгнании»<sup>35</sup>. Печально для всех, если эта шутка перестанет нас смешить.

<sup>33</sup> Александр Иашвили. Роберт Стурау бросил вызов Михаилу Саакашвили // Известия, 2007, 4 июля.

<sup>34</sup> Ксения Щербина. Добровольная диктатура // Российская газета, 2008, 31 июля.

<sup>35</sup> Роберт Стурау: «Если избегать неприятных тем, они все равно не исчезнут».