Русский театр в Грузии
1845-2015

Старое здание театра им. А. С. Грибоедова

General Sponsor

VTB

БИБЛИОТЕКА МЕЖДУНАРОДНОГО КУЛЬТУРНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОГО СОЮЗА
«РУССКИЙ КЛУБ»

Русский театр в Грузии 170

Тбилиси
2015

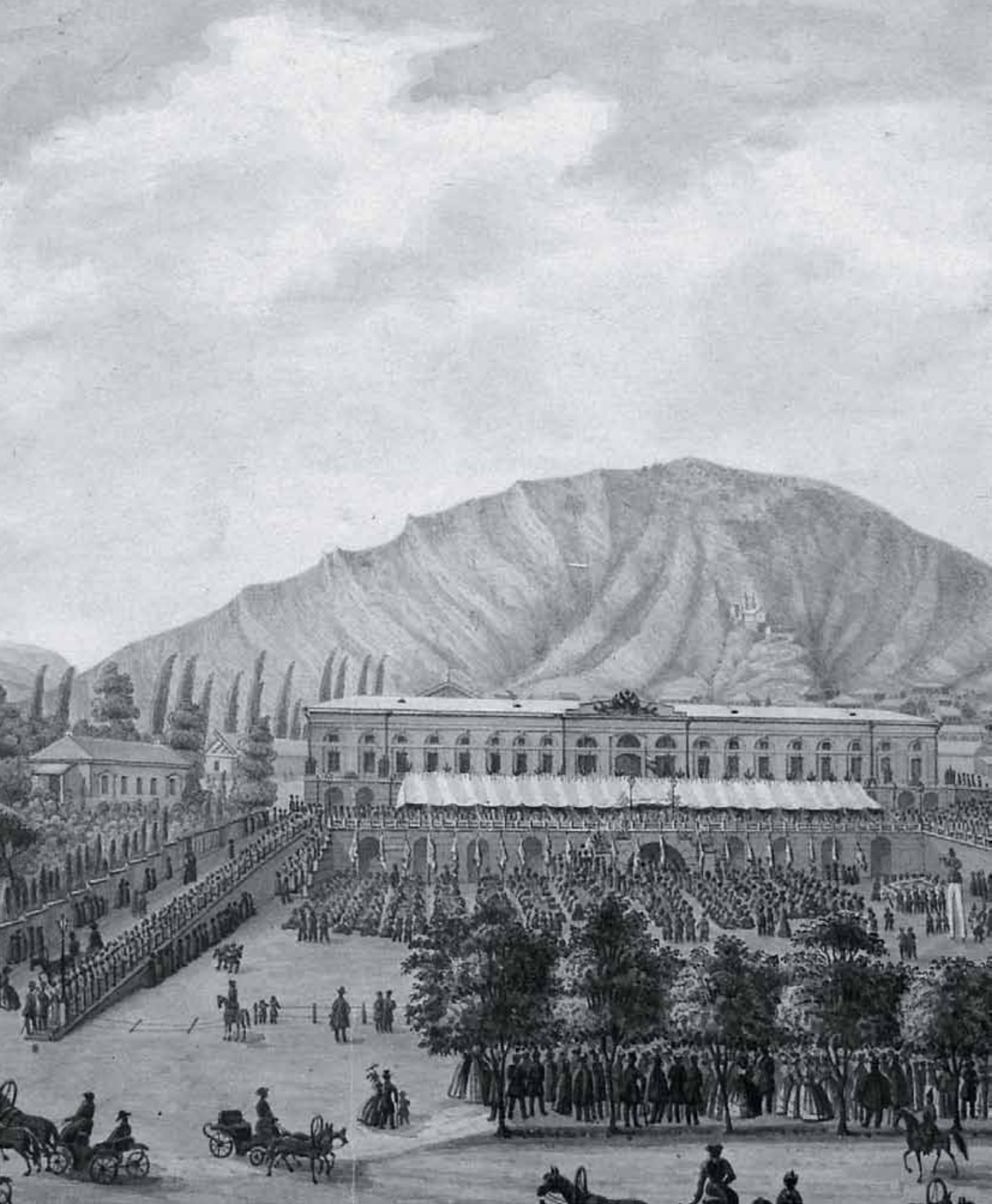
Издатель -
Международный культурно-просветительский Союз
«Русский клуб»

Руководитель проекта -
НИКОЛАЙ СВЕНТИЦКИЙ
заслуженный деятель искусств РФ

General Sponsor
VTB

© «Русский клуб», театр им. А.С. Грибоедова 2015
ISBN 978-9941-0-8165-1

ТБИЛИССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ
РУССКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР ИМ. А.С. ГРИБОЕДОВА



МЫ МОЛОДЫ!

Юбилей театра Грибоедова – не просто традиционное мероприятие к 170-летию прославленного Театра. Сегодня у нас праздник толерантности. Этот юбилей – необходимая потребность воздать должное уважение и восхищение театру, который служил и продолжает служить во благо многонациональной Грузии, объединенной русской речью и великой русской культурой. Это служение составило историю и славу театра Грибоедова.

Сам факт существования в центре столицы Грузии, на главном проспекте Руставели, театра имени Грибоедова, который на протяжении 170 лет показывает спектакли на русском языке, и является неопровержимым доказательством толерантности великой страны Грузия.

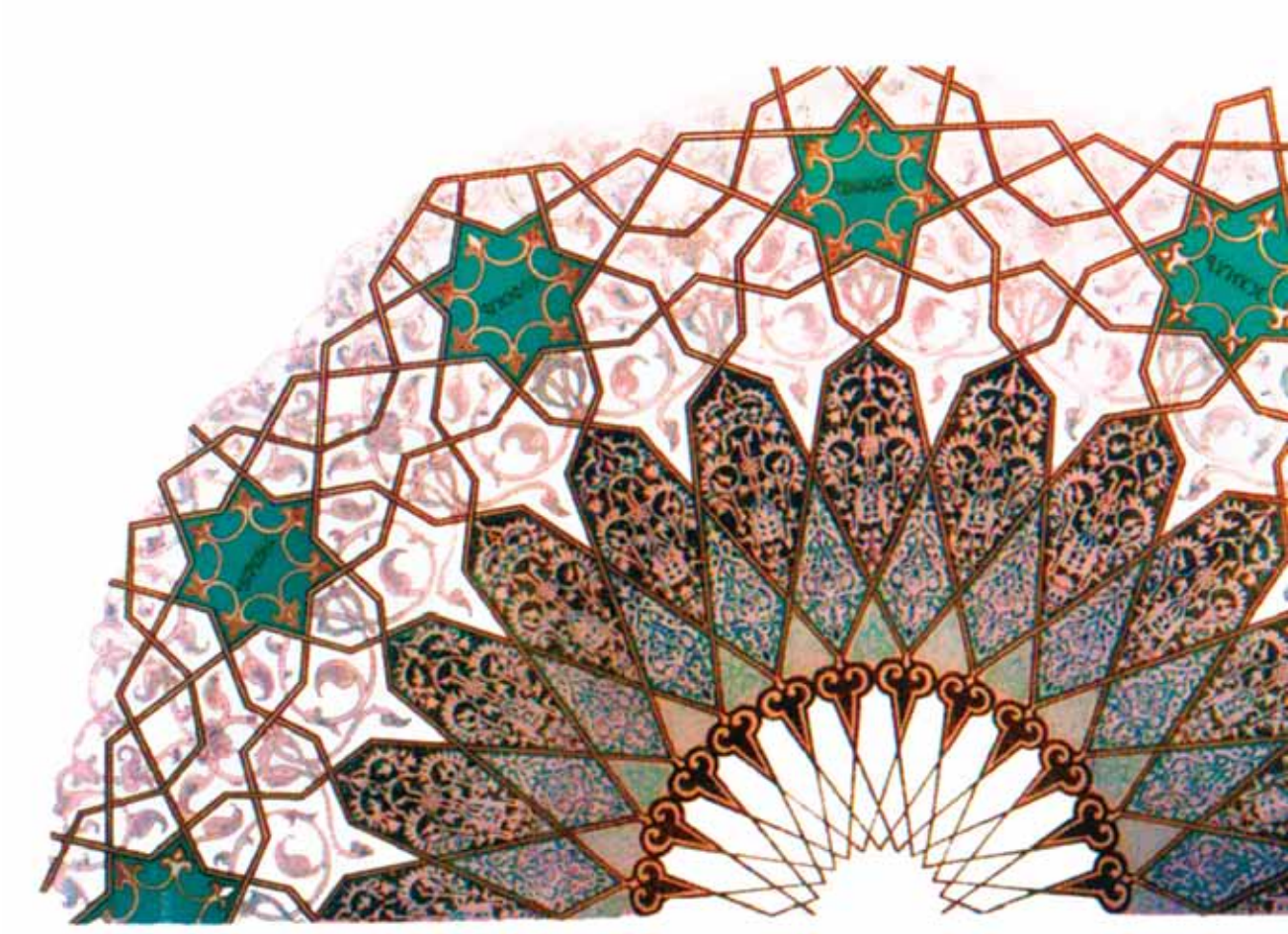
Секрет творческого долголетия Грибоедовского театра заключен в том, что он – на русском языке и, при этом, с многокрасочной грузинской театральностью – и в идеологическом, и в чисто эстетическом плане всегда был и остается неотъемлемой частью грузинского театрального пространства и наряду с другими грузинскими театрами отражает гражданскую позицию своей страны, озвучивает боли и радости своих сограждан.

За плечами Грибоедовского театра уже 170 лет. Этому возрасту могут позавидовать не только театры, но и многие города и даже страны. Однако, несмотря на преклонный возраст, наш театр молод и в молодом задоре продолжает пробуждать в нынешнее непростое время добрые зрительские чувства и разбираться в сложных нравственных проблемах, стоящих сегодня перед обществом.

Я глубоко верю, что моя страна всегда будет толерантна, что всегда на этой благодатной земле будут уважать и ценить культуру других стран, а это значит, что Грузия будет отмечать и 200-летие, и 300-летие театра Грибоедова.

Именно поэтому я убежден, что сегодня мы празднуем не только юбилей нашего театра. Сегодня у нас праздник толерантности.

Автандил ВАРСИМАШВИЛИ



СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ ТЕАТРА

Сто семьдесят лет. Кажется, какой огромный временной промежуток! Михаил Воронцов, Михаил Щепкин, Александр Яблочкин – это было так давно! Но можно взглянуть на историю совершенно по-другому... Один из отцов-основателей Московского Художественного театра Владимир Иванович Немирович-Данченко – а это уже век XX – занимался в ранней тифлисской юности с сыном того самого Александра Александровича Яблочкина, который стоял у истоков создания русского театра в Грузии и играл Чацкого в первой постановке «Горя от ума» на русской профессиональной сцене... Пройдет совсем не много времени – и на тифлисских подмостках будут ставить спектакли и играть Всеволод Мейерхольд и Александр Таиров – по сути, почти уже наши современники... Именно у нас, в Грузии, они будут искать самих себя в профессии и сделают первые шаги «на пути к вершине». Именно к нам, в Грузию, в сложный период своей жизни приедет Петр Фоменко... Здесь всегда легче дышалось, творилось, в воздухе витал аромат свободы, и это ощущалось всеми, кто оказывался в Тбилиси. А кто-то на русской сцене получал путевку в жизнь. Среди них – Георгий Товстоногов, Роберт Стуруа, Медея Кучухидзе, Гоги Маргвелашвили... Они поставили у нас свои дипломные спектакли и с ностальгией вспоминали и вспоминают свои первые шаги, режиссерскую юность.

А актеры? Как жаль, что просто невозможно вспомнить каждого, кто играл на тбилисской русской сцене, кто художественно и музыкально оформлял спектакли, кто организовывал театральный процесс – вообще всех, кто создавал на протяжении многих лет эту махину – ТЕАТР! Список получился бы громадный. Каждому – отдельный поклон...

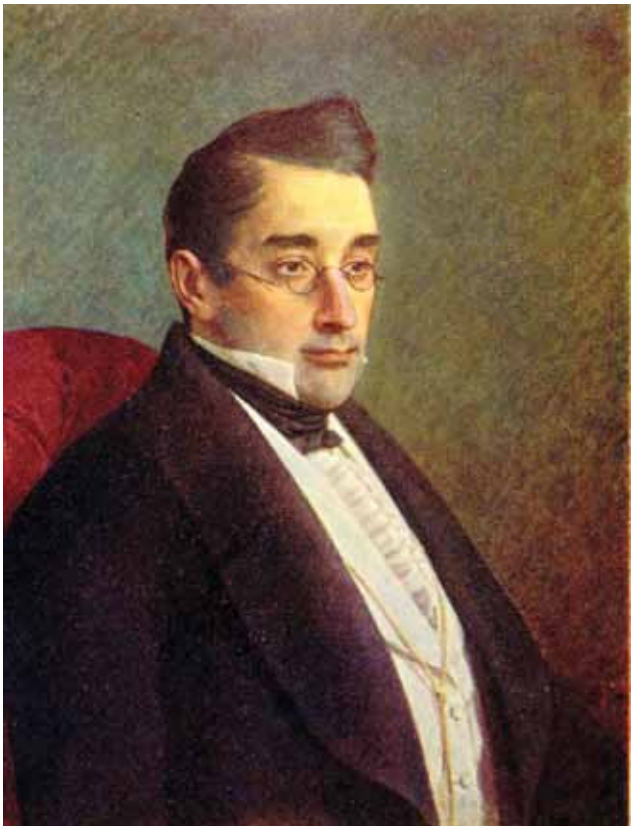
Театр Грузинского дворянства

СТАРЕЙШИЙ

ИННА БЕЗИРГАНОВА

МИХАИЛ ВОРОНЦОВ. ОТКРЫТИЕ ТЕАТРА

«ГОРЕ ОТ УМА». Русский театр в Грузии, по сути, начался с первой русской реалистической комедии «Горе от ума» – важнейшей для российской сцены пьесы. Причем задолго до того, как по инициативе наместника Кавказа, генерал-губернатора графа Михаила Семеновича Воронцова в Тбилиси был официально открыт русский театр. Речь идет о любительских постановках в доме Александра Чавчавадзе и Армянской духовной семинарии в начале 30-х гг. XIX в., а также спектакле, разыгранном 21 января 1832 года в доме Романа Ивановича Багратиони (брата героя Отечественной войны 1812 года), расположенном на Дворцовой улице. Участник спектакля Михаил Гамазов, сыгравший Фамусова, делился забавными воспоминания-



Александр Грибоедов

ми: «Задача была трудная при составлении персонала, в особенности женского. Приходилось иногда буквально на коленях упрашивать местных княгинь и княжон выступить на подмостки, с их грузинским акцентом и непривычностью к подобному делу. Предрассудки той эпохи, а главное – того края, женская ревность, городские толки, влияние родных, глядевших на наши актерские затеи с азиатской точки зрения, то и дело вырывали из рядов наших одну хорошенькую княжну за другою. Из уважения к предрассудкам мы к крайней нашей досаде принуждены были урезать для представления начало и конец комедии, начав ее с седьмого явления первого действия, то есть, с появления Чацкого, и кончая отъездом Репетилова. Заигрывания с Лизой, – Фамусова и Молчалина, ночное свидание с Софьи с сим чиновником казались маменькам слишком уж неприличными. Наконец роли были и разучены. Я, двадцатилетний офицер, играл Фамусова и исполнил свою часть к удовольствию публики; Репетилова очень удачно разыграл Констанин Иванович Севастьянов. Чацкий был менее удачен. Советник палаты, красавец, умница, образованный и весьма милый человек Дмитрий Елисеевич Зубарев не был одарен сценическим талантом. Исполнение этой, впрочем, труднейшей роли вышло у него поэтому весьма посредственным. Софья, к общему нашему удовольствию, тоже не удалась; роль эту исполняла хозяйка дома... Молоденький хозяйский сын весело и умно играл роль Лизы. Княжна Софья Ивановна Орбелиани в роли Натальи Дмитриевны была восхитительна и оригинальна. Мужа ее играл опытный Лавровский. Молчалина исполнил довольно верно товарищ мой по училищу и по службе – Ольшевский. Но Скалозуб был несравненен. Такого Скалозуба не было ни на одном публичном театре. Князь Роман Александрович (племянник хозяина), представлявший его, был высок и прям как струна, с толстыми черными бровями и усами, с великолепным басом, с выражением лица» (И. Ениколопов. Постановки «Горе от ума» на Кавказе. Бюллетень Государственного драматического театра им. Грибоедова, 12 декабря 1935).

Исполнитель роли Чацкого Д.Е. Зубарев писал по этому поводу в «Тифлисских губернских ведомостях» под псевдонимом «Горетубанского пустынника»: «Еще задолго до представления комедии толковали в тифлисских гостиных о невозможности сыграть эту пьесу, но, несмотря на все сии толки, 21 января, в присутствии Главнокомандующего Грузией, супруги его и всего тифлисского бомонда, комедия «Горе от ума» была представлена, и исполнение превзошло ожидания зрителей. Все сожалели о том, что начало и конец комедии не были представлены. Она начиналась с появления Чацкого и кончалась словами Репетилова «Вези куда-нибудь». Не разбирая подробно каждого лица, я скажу, что вообще пьеса шла как лучше нельзя. Фамусов и Репетилов достигли совершенства, прочие лица поняли свои роли и выполнили их с успехом. Большая часть ролей была сыграна закавказскими уроженцами. Наталью Дмитриевну прекрасно сыграла прелестная грузинская княжна. Слова Чацкого, сказанные ей: «Похорошели – страх!» невольно вызвали у

зрителей рукоплескания...» (И. Ениколопов. Постановки «Горе от ума» на Кавказе).

Официальная дата рождения русского театра в Грузии – 20 сентября 1845 года. Сезон был открыт комедией «Что имеем – не храним, потерявши – плачем» Н. Соловьева и водевилем «Стряпчий под столом» Д. Ленского. Специального здания не существовало, и под театр был приспособлен манеж, вмещающий 340 зрителей. Для управления труппой была назначена дирекция в составе видных генералов и чиновников. В их числе был поэт Александр Чавчавадзе.

В создание русского театра в Грузии внесли свою лепту многие знаменитости. Один из них – великий русский актер Михаил Семенович Щепкин: именно он по просьбе графа Воронцова принял деятельное участие в наборе артистов для нового театра. Дело в том, что в самом начале труппа оказалась слабой, но «к следующему сезону была усилена приглашенными из Москвы и Петербурга артистами императорских театров, в выборе которых принимал участие... Михаил Щепкин» [1, с. 13].

Режиссером стал Александр Александрович Яблочкин (отец выдающейся русской театральной актрисы Александры Александровны Яблочкиной, дебютировавшей на тифлисской сцене в шестилетнем возрасте). И вновь напомнил о себе «грузинский зять» Александр Грибоедов: Яблочкин поставил с тифлисской труппой «Горе от ума», выступив в роли Чацкого. Премьера состоялась 8 октября 1846 года. Однако спектакль постигла неудача: водевильные актеры не справились с творческой задачей – не сумели воплотить на сцене реалистические образы. Особенно досталось от критиков (газета «Кавказ») Александру Яблочкину: «Вместо этого великана иронии г. Яблочкин представил нам какого-то лилипута, горячащегося неуместно. Он то ораторствует диктаторским тоном, то поет еремиаду плачевным голосом, его нежности равно приторны, как и его остроты, его любовь так же холодна, как безвредно его презрение. Наконец само негодование Чацкого должно быть так благородно, как он весь, даже в своих странностях. Но то, что Чацкий только предполагал: «Не худо было б излить досаду», г. Яблочкин привел в действительность и отчаянную тираду кончил исступлением, в котором приняла участие только безвинно растерзанная шляпа» (И. Ениколопов. Постановки «Горе от ума» на Кавказе).

Другой рецензент «Кавказа» обвинил Яблочкина в молодости и неопытности для такого важного дела, в том, что тот дал актерам слишком маленький срок для подготовки ролей, тогда как в столичных театрах посвящают этому месяцы и годы.

БЫТЬ ИЛИ НЕ БЫТЬ. МИХАИЛ ЩЕПКИН. 15 апреля 1847 года было начато строительство большого каменного театрального здания на Эриванской площади – по проекту итальянского архитектора Джованни Скудиери на средства армянского мецената, купца 1-й гильдии, почетного гражданина Тифлиса и Ставрополя, коммерции советника, кавалера ордена Станислава 3-й степени Гавриила Ивановича Тамамшева. 8 ноября 1851 года состоялось открытие нового театра. С этого дня здесь выступали артисты трех трупп – русской драматической, грузинской и итальянской.

В новом здании начал работать русский театр, возглавляемый писателем Владимиром Соллогубом – автором «светских» повестей, очерков, водевилей, воспоминаний. Он высоко оценил уровень русской труппы, отметив, «что она из лучших, если не лучшая из всех второстепенных русских трупп».

Однако в 1855 году театр прекратил свое существование как государственное учреждение – преемник графа Воронцова, видный военный деятель, генерал-адъютант Николай Николаевич Муравьев-Карсский, по всей видимости, равнодушный к театру, за короткий период своего наместничества решил его судьбу. «По службе педант до мелочности, самолюбив до уродливости,

недоверчив до обиды... Что в сильном характере называется твердостью, у него было упрямством. Он никогда не признавал причин действий в другом, но свои доводы были в его глазах непогрешимы», – говорили о нем современники. Думается, эта характеристика многое в его поступке объясняет…

Театровед Г. Бухникашвили пишет о том, что новый наместник лишил театр казенной субсидии, опасаясь его прогрессивной роли. Позволим себе поспорить с этим утверждением, ведь генерал Муравьев был братом декабриста А.Н. Муравьева, поддерживал отношения со многими заговорщиками и покровительствовал сосланным декабристам, придерживался прогрессивных политических взглядов, даже высказывался за освобождение крестьян.

В Центральном государственном архиве Грузии хранится переписка, связанная с судьбой русского театра в Тифлисе. В письме, датированном 24 марта 1855 года и адресованном «исправляющему должность начальника гражданского управления Закавказского края генерал-лейтенанту Реутту», генерал-адъютант Николай Муравьев-Карсский говорит о необходимости расформирования итальянской и балетной трупп, но при этом дает распоряжение о формировании русской драматической труппы: «Усматривая из доклада, мне представленного Директором Канцелярии моей, что Высочайше ассигнованные на содержание Тифлисского театра 12 т. руб, далеко не покрывают расходы по этому предмету и принимая в соображение, что в настоящую горестную эпоху, по кончине блаженной памяти Государя Императора, театральные представления не должны иметь место, а между тем артисты, состоящие на жаловании Дирекции, обходятся около 64 рублей в день, ***не принося никакой пользы***, и что, следовательно, расход этот с каждым днем увеличивает долг театральной Дирекции, прошу Ваше Превосходительство составить Комитет под председательством Вашим из Председателя Казенной Палаты Действительного Статского Советника Харитонова, статских советников Государственного контроля, обер-контролера Хрыстинича, Директора театра Богданова и старшего чиновника особых поручений при мне Александровского, для приведения в исполнение следующего:

1. Немедленно составить расчет о сумме потребной, ограничиваясь крайнею необходимостью, для уплаты и отправления артистов и музыкантов, составляющих итальянскую и балетную труппы. Согласно заключенным с ними контрактам и немедленно, окончив все счеты, распустить поименованных артистов…

2. Составить соображение о сформировании одной русской труппы, на содержание которой расходовались бы ассигнуемые ежегодно по Высочайшему повелению 12 т. руб., отнюдь и ни под каким предлогом не выходя из этой суммы.

3. Сообразить, выгоднее ли будет некоторых из артистов русской труппы рассчитать и отправить их, и на каких условиях, для поступления в труппу, имеющую быть сформированною.

4. Принять в расчет при составлении соображений, чтобы служители при театре, взятые ныне из инвалидной команды, заменены были по возможности, и ограничиваясь крайне необходимым числом, вольнонаемными людьми.

5. Иметь в виду при расчете о содержании оркестра, чтобы оный состоял из вольнонаемных, а не из полковых музыкантов; предваряя Вас при том, что я готов позволить, когда это будет возможно, полковым музыкантам договариваться с Дирекцией, но не поодиночке, а целыми хорами.

6. Постановить неизменные правила для точного и строгого наблюдения за тем, чтобы содержание театра отнюдь не обходилось дороже вышеозначенной суммы 12 т. руб, которые будут отпускаться по одной тысяче в месяц, предваряя, что никакие передержки мною приняты не будут, и всякая ответственность за передержку останется на лицах, допустивших таковую и

7. Постановить, что со дня открытия театральных представлений ежемесячно доставляемы были мне подробные ведомости как о расходах, в истекшем месяце произведенных, так и о сборах со спектаклей.

О всем вышеизложенном наипоспешнейше мне донести, при чем препровождаю рапорт Директора Тифлисского театра статского советника Богданова…» [2]

Николай Муравьев-Карсский

Вслед за этим письмом появилась докладная записка актеров Тифлисского театра Маркса, Мухина и Иванова «о дозволении им продолжить русские представления с сентября месяца сего года (1855. – *И.Б.*) по великий пост 1856 г. с предоставлением в их распоряжение театра, костюмов, декораций и библиотеки и с выдачею в пособие от правительства 3500 руб. серебром» [2]. Наместник Кавказский разрешил заключить контракт с Марксом, Мухиным и Ивановым – на условиях, изложенных в специальной «Кондиции»: она была составлена Комитетом и одобрена наместником.

С назначением в 1856 году наместником Кавказа Александра Ивановича Барятинского ситуация снова кардинально меняется. Видимо, Александр Иванович, в отличие от предшественника, все-таки усматривает пользу в существовании театра. Поэтому он лично обращается к Михаилу Семеновичу Щепкину с просьбой помочь с формированием русской труппы (письмо датировано 11 марта 1857 года). Напомним, что это уже второе подобное обращение к великому актеру.

«Милостивый государь Михаил Семенович! Вам без сомнения известно, что в Тифлисе с давнего времени существует русский театр. Будучи передан моим предшественником частному антрепренеру, он снова поступает ныне в казенное ведение. Но ни личный состав будущей труппы, ни удобнейшие с ними условия не определены еще надлежащим образом, и первым моим побуждением (было. – И.Б.*) обратиться сперва, милостивый государь, к вам, как к опытнейшему представителю отечественного сценического искусства, с просьбой не отказать мне в содействии Вашем при полезном и близком Вашему сердцу предприятии.*

По представленному мне общему по театру бюджету, здешняя дирекция находит возможным уделить в год на жалованье русским артистам, согласно прилагаемому списку, до 8000 руб. серебром в год, исключая суфлера и второго комика, оставшихся в Тифлисе. Но так как здешняя сценическая деятельность продолжается только от 1-го сентября до последнего дня масленицы, то мне казалось бы возможным сумму, раздробленную на целый год, выдать на сезон, с тем, чтобы во время сезона выдавалась одна половина, а другая по окончании оного покроет с избытком обратные путевые издержки артистов или вообще поездки их в свободное для Тифлиса время. Такая мера, во-первых, значительно увеличит оклад артистов, во-вторых, доставит им

Александр Барятинский

возможность в остальное время года участвовать в представлениях в ближайших к Кавказу театрах, как-то: в Астрахани, в Одессе, Ростове и т.д. Самое же учреждение в Тифлисе театрального сезона внушает мне надежду, что иногда и некоторые известные столичные актеры решатся посетить город, где искусство уже находит достойных ценителей.

Я уверен, что Вы не откажете мне, милостивый государь, сообщить Ваше мнение по сему вопросу, но в то же время вменю себе в личное одолжение, если Вы примете на себя труд указать на тех сюжетов (актеров. – И.Б.*) из провинциальных и столичных трупп, которые при дарованьи и старательности согласились бы приехать в Тифлис, – на один или несколько сезонов. Я бы в особенности был бы Вам благодарен за приглашение знающего режиссера, так как в выборе сценического руководителя и хорошо соображенного репертуара заключается залог всякого сценического искусства.*

Чтобы не обременять Вас лишними хлопотами и перепискими, я вместе с сим обратился к знакомому Вам И.Ф. Золотареву, прося его принять на себя распоряжения для заключения контрактов с лицами, Вами ему указанными, если требования их в общей сумме не будут превышать наши средства.

Не могу заключить письма своего, не выразив и той надежды, что Вы сами, милостивый государь, при конце прекрасного Вашего поприща согласитесь обрадовать меня известием, что Вы лично готовы бросить семена искусства, Вами прославленного, в крае, коему посещение Ваше давно обещано. Примите уверения в совершенно моем почтении и преданности.

Подписал Генерал-адъютант князь Барятинский» [2].

Михаил Щепкин в своем ответном письме от 11 апреля 1857 года выразил согласие содействовать формированию русской драматической труппы. Приводим текст этого послания полностью:

«Ваше Сиятельство Милостивый государь князь Александр Иванович!

Лестное письмо Вашего Сиятельства я имел честь получить, и у меня нет слов, чтоб высказать мою благодарность за внимание к старику. Дело, поручаемое мне Вашим сиятельством, так близко моему старому сердцу, что я готов всею душою содействовать оному, насколько хватит моих средств и сил. Простите, что замедлил с ответом: я ожидал г. Золотарева, который только теперь прибыл из Петербурга. Ему я передал все, что знал. В провинциях женщин для первых ролей я почти не нахожу. Ежели и есть кое-какие с талантами, то уже уходят их года, и притом провинциализм сильно овладел ими. Нужно будет позаимствоваться из театральной школы, из оканчивающих курс. Хотя у них мало практики, но зато они и не испорчены, и при хорошем режиссере и при хорошей постановке они быстро пойдут вперед. И так как у Вас театр будет казенный, то хорошо бы, если б исходатайствовать, чтобы годы отпуска артистов не вычитались из службы. Тут были бы ровные выгоды: Ваш театр, через каждые два-три года, имел бы появление новости, а Дирекция Императорских театров приобретала бы актеров, уже развитых практикой, да и артисты охотнее соглашались бы ехать. Надеюсь, что Ваше Сиятельство заботитесь на счет

театра не для одной только забавы; но чтобы забава забавой, но и развивалось бы искусство, которое так полезно для народа. Во все века искусство было всегда впереди массы, и потому добросовестно занявшись оным, нечувствительно и масса подвигается вперед. Поверьте, князь, это так: я все это видел на опыте. Но, к несчастью, при нашей сильной природе, мы не доросли еще до добросовестности труда, и потому за нами нужен присмотр, – а то мы как раз сядем на русское авось, а оно в искусстве, кроме вреда, ничего не принесет. И потому прикажите кому-либо изложить нужные правила, за нарушение которых положить штраф и чтобы уже тут не было никому никакого снисхождения: все идет вперед, а драматическое искусство назад. Конечно, мы сделались смелее, самонадеяннее, но наше самолюбивое «я» скоро сравняет нас с балаганными фокусниками – и мы уже близки к тому. Простите, Ваше Сиятельство, за излишнюю, может быть, болтливость; но это болезнь старости... Вы же тронули меня за самую слабую струну... Что касается собственно до меня, то при всем моем желании побывать в Тифлисе, обстоятельства кладут так много препон, что я не вижу средств победить оные. По дальнему расстоянию иначе нельзя ехать, как на три месяца, то есть с первых чисел августа месяца, чтобы сентябрь пробыть в Тифлисе, а октябрь на возвратный путь. Но начальство такие отпуски дает не иначе, как в виде величайшего одолжения, так что мне, по моим летам, не следует прибегать к подобным просьбам, чтобы избежать стыда иногда получить отказ. Потом трехмесячный отпуск дается иногда без жалованья, и потеря оного в течение трех месяцев, с поспектакльной платой, составляет не менее 800 рублей серебром, и потом, прибавив путевые издержки с экипажем не менее тысячи рублей серебром. Так что без обеспеченных двух тысяч рублей серебром тронуться с места, для исполнения своего удовольствия, будет неблагоразумно. Я высказал это для того только, чтоб Ваше Сиятельство не подумали, что я не захотел по упрямству исполнить Вашего желания. Засим с глубоким уважением и совершенною преданностью имею честь пребыть, Ваше Сиятельство, Милостивый государь, Ваш покорнейший слуга Михайло Щепкин. Апреля 17 дня 1857 года Москва»[2].

Михаил Щепкин

Кстати сказать, в архивном деле №4102 есть неподписанная рукопись, в которой излагаются весьма любопытные соображения по поводу «составления хорошей русской труппы». Они в чем-то перекликаются с размышлениями Михаила Щепкина.

«Составление хорошей русской труппы нелегкая задача, потому что наша национальная сцена везде бедна, – пишет аноним. – Причина тому – недостаток воспитания наших артистов, а в особенности плохое руководствование ими. Везде ощутителен недостаток в режиссерах, в постановщиках, в истинных директорах, страстно любящих свое искусство, поправляющих каждую ошибку, следящих за разучиванием тем, образовывающих дикцию, – в людях, какими были во

время оное князь Шаховской, Кокошкин и другие. Из современных людей указать можно почти единственно на Щепкина и на актера Самарина, достойно уважающих сцену, уважение это день ото дня пропадает. Без разумной руководительной воли всякая труппа обратится в стадо. Чтобы образовать русский театр, нужно бы обратиться к Щепкину и просить его отыскать в столице и в провинции артистов, еще не испорченных легким успехом. Можно было бы при этом указать на некоторых воспитанников театральной школы, одаренных хорошими способностями, каковы Снеткова, Шемае и проч. Поискав в Харькове, Одессе, в Нижнем, в Саратове, можно составить комплект, удовлетворительный по данным, но этим, судя по упадку драматического искусства в России, разрешилась бы только половина задачи. Недостаточно иметь в оркестре талантливых солистов, необходим также хороший капельмейстер, чтобы получить гармонию в целом. Щепкин не раз выражал желание приехать в Тифлис. Если бы он на это решился и согласился бы взять на себя выбор артистов, то столицы, в которых водворяются ремесло и безвкусица, могли бы позавидовать тифлисскому театру… Допуская комплект в двадцать человек, нужно бы ассигновать 12 тысяч руб. в месяц весь сбор на их содержание в течение сезона или шести месяцев, ибо привлечь сюда истинно талантливых людей можно только лучшим против других мест вознаграждением. Тифлисский театр находится в действии всего шесть месяцев в году. Признанные и добросовестные таланты всегда могут употребить с пользою полугодовой роспуск, а, получив дополнительно хорошее жалованье, они возвращались бы охотно. Посредственные же актеры, смотрящие на сцену как на богадельню, предпочитали бы, конечно, годовые контракты, но от таких-то именно личностей важно было бы избавиться ради преуспеяния искусства и могущей произойти от этого пользы» [2].

Князь Александр Барятинский обратился с просьбой (именно с просьбой, а не с приказом) о помощи не только к Щепкину. Аналогичные письма были отправлены директору Императорских театров Москвы и Санкт-Петербурга Александру Михайловичу Гедеонову и действительному статскому советнику Ивану Федоровичу Золотареву (он был директором походной канцелярии М.С. Воронцова).

Иван Федорович Золотарев, о котором современники отзываются с большой теплотой, энергично взялся за порученное дело. Он сообщает наместнику, что «12 сего месяца (то есть, апреля. – *И.Б.*) прибыл нарочно сюда, в Москву, и немедленно приступил к исполнению порученного Вашим Сиятельством мне дела, совместно с почтенным ветераном нашей сцены М.С. Щепкиным. Я успел пригласить здесь, по его указанию, семь человек, остальных же пять постараюсь найти в Петербурге, куда возвращаюсь послезавтра, и там явлюсь к директору театра г. действительному тайному советнику Гедеонову, с письмом от Вашего сиятельства, надеюсь, скоро все дело окончить и оправдать лестное обо мне доверие Ваше.

Предварительно заключения контрактов долгом моим считаю представить на разрешение Вашего Сиятельства нижеследующие вопросы...

1. Изволите ли Вы изъявить Ваше согласие на приглашение режиссером известного, даровитого и опытного по этой части артиста здешнего театра Д. Ленского, который годится, кроме того, на роли комических стариков (по выбору М.С. Щепкина) с назначением ему по должности этой 1000 руб. сер. в год. Он образованный человек, переводчик множества пьес Скриба, везет с собой сына на роли первых любовников, особенно рекомендованного г. Щепкиным.

2. Какую сумму изволите Вы назначить на проезд актеров до Тифлиса, сообразно с примером прежних лет и первого приглашения русских актеров в Тифлис.

3. Сколько прикажете ассигновать на путевые издержки и путевое их продовольствие и как распорядиться на счет экипажей и вообще их отправления – каким путем и в какое время? На какое время заключать контракт, сколько выдать задаточных денег (за поручительством г. Щепкина или Дирекции)...

Нужное количество денег – на все вышеупомянутое благоволите, Ваше Сиятельство, приказать выслать на имя мое в Санкт-Петербург, по адресу в Министерство внутренних дел. Обязуюсь представить Вам в израсходовании денег подробный и обстоятельный ответ [2].

Александр Гедеонов

Не замедлил с ответом и Александр Михайлович Гедеонов, выразивший готовность содействовать формированию русской труппы, однако рассказавший и о проблемах, связанных с этим:

«...С особенным удовольствием буду стараться исполнить все то, что может быть угодным Вашему Сиятельству и полезным для Тифлисского театра, относительно потребных для него артистов, но при этом должен сказать, что для откомандировки в Тифлис молодых актеров по избранию г. статского советника Золотарева никаких затруднений не представляется. Что же касается до актрис, то в них по Императорским Театрам нет в настоящее время излишка. Впрочем, я не премину и в этом случае распорядиться, как только окажется возможным на пользу Тифлисского театра» [2].

В своем очередном письме князю Барятинскому Иван Золотарев выражает возмущение поведением директора Императорских театров, слова которого, по его мнению, расходятся с делом:

«А.М. Гедеонов, при втором моем с ним свидании, объявил мне, что не может дать отсюда для тифлисской русской труппы ни одной актрисы, и даже из воспитанниц, из коих на некоторых я ему здесь указывал. Затем я просил об актерах, и в последующие мои посещения получил от него ответ, что не может отпустить ни одного порядочного актера на первые амплуа, и даже отказал в присылке и той воспитанницы Московского театрального института Савиной, которую мне рекомендовал Щепкин на роли первой любовницы и которую я предполагал пригласить из Москвы. Видя из всего этого решительное нежелание г. Гедеонова помогать нам в этом деле и оказать справедливо-ожиданное Вашим Сиятельством с его стороны содействие, я решил поступить иначе и следующим образом. Я случайно встретил здесь артиста Московского театра Александра Федоровича Богданова, близкого родственника М.С. Щепкина, бывшего долгое время режиссером русского театра в Одессе, человека весьма искусного и опытного. Переговоривши с ним, я убедил его принять на себя звание и должность режиссера, составя и устройство русского театра в Тифлисе, с тем, чтобы он приискал здесь свободных и независимых от дирекции артистов, нужных для Тифлиса сюжетов, а также пригласил бы и хорошо знакомых ему провинциальных актеров, даровитых артистов, на что он, при участии на днях здесь случайно бывшаго г. Щепкина, изъявил свое согласие... Г. Богданов, в высшей степени совестливый, честный и понимающий дело свое режиссерское, может обещать привезти в Тифлис достойную тамошней публики и тамошнего театра труппу» [2].

Вот в таких непростых обстоятельствах происходило формирование русской труппы.

АЛЕКСАНДР ЯБЛОЧКИН. В Национальном государственном архиве Грузии хранится также дело, связанное с Александром Александровичем Яблочкиным [3]. В ноябре 1863 года он вновь предложил свои услуги для формирования тифлисской русской труппы – на этот раз не только в качестве актера и режиссера, но и антрепренера.

В специальной записке он изложил программу своих будущих действий: «Командированный в 1846 году Дирекциею Санкт-Петербургского театра в Тифлис, я прослужил там пять лет в звании режиссера и актера, постоянно пользуясь расположением публики и начальства, доказательством чему служат подарки и письма от публики и аттестат от тифлисской театральной дирекции. Независимо от всего этого, мерилом моего знания и опытности в деле драматического искусства может служить то, что я, возвратясь из Тифлиса, был удостоен звания главного режиссера русской драматической труппы Петербургского театра. Зная здешний край и потребности публики, избранная часть которой, конечно, видела не только все лучшее на петербургской сцене, но и на заграничных, я полагаю, что при формировании труппы для Тифлиса нельзя действовать поспешно, приглашая провинциальных актеров, людей, конечно, иногда не без дарования, но с такими манерами (например, актрисы, представляющие светских дам), с таким площадным комизмом, который может отвадить от театра самых жарких его поклонников, что, как я слышал, Тифлис уже и испытал в 1856 году, поручив сформирование труппы какому-то аферисту, который, не зная ни Тифлиса, ни ее публики, привез всякий сброд из провинции и, сыграв пять или шесть спектаклей, исчез из Тифлиса вместе с доморощенными артистами. По моему мнению, труппа должна составиться большею частью из артистов Императорских театров. Но так как и у нас здесь, на месте, трудно составить полную труппу, то надо добавить ее даровитыми провинциальными сюжетами, с которыми я, получа согласие тифлисской дирекции, мог бы списаться. Это дело, однако ж, должно начаться не позднее марта месяца, потому что в великом посту все более или менее талантливые провинциальные актеры заключают с антрепренерами и дирекциями контракты. Следовательно, откладывая это дело до будущего лета, можно остаться или вовсе без труппы, или быть принуждену платить большие неустойки, желая нарушить контракты тех сюжетов, которые понадобились бы для Тифлиса. Ездя почти каждое лето из Петербурга в отпуск в провинцию, для участвования в представлениях на тамошних театрах, я имел случай узнать, в каких труппах находятся порядочные актеры. Одна из главных причин, по которой делом формирования труппы надобно заняться заранее, есть и та, что в драматических представлениях важен ансамбль, а для артистов, взятых с разных сцен, нужны долгие репетиции, чтобы актеры могли изучить привычки, способности и манеру игры своих собратий по искусству, прежде чем явятся на суд публики. Поспешность и тут будет помехой успеху. Состав труппы, полагаю, должен быть таков, чтобы можно было играть: драмы, комедии, оперетты, водевили, небольшие балеты и дивертисменты. Конечно,Тифлис желает и небольшого балета? В таком случае надобно пригласить несколько танцоров и танцовщиц, молодых и красивых, что, по-моему, необходимо для успеха балетных представлений» [3].

Александр Яблочкин

В следующих письмах Яблочкин, которому доверили формирование русской труппы, просит дать ему соответствующие полномочия на заключение с артистами контрактов и «снабдить суммою, необходимою на путевые издержки, и на выдачу денег в счет жалованья тем из артистов, которые будут иметь в том нужду». При этом Александр Яблочкин вспоминает, как двадцать лет назад уже выполнял подобное поручение: «В 1848 году такая же бумага выдана мне была от Его Сиятельства князя Михаила Семеновича Воронцова, когда он командировал меня за артистами в Петербург, а для путевых издержек мне были выданы деньги и шнуровая книга для записывания дорожных расходов. В 1846 году я точно также вез артистов из Петербурга в Тифлис» [3].

Далее Александр Яблочкин подробно рассказывает об актерах на разные амплуа, которых предполагает привезти в Тифлис из российских городов, и пытается выяснить у Дирекции (как представляется, это что-то вроде министерства культуры), кто все-таки принимает окончательное решение о формировании труппы – он или Дирекция. «Если Дирекция пригласит половину актеров и актрис сама, а вторую половину поручит доставить мне, то за состав труппы и за общий ансамбль я не отвечаю» [3] , – предупреждает Яблочкин. Есть в письме и один забавный момент, касающийся внешности актрис: «Что касается наружного благообразия актрис, помимо их дарования, то в этом случае Дирекция может полностью положиться на меня, я очень хорошо знаю, что хорошенькое личико – половина успеха!» [3].

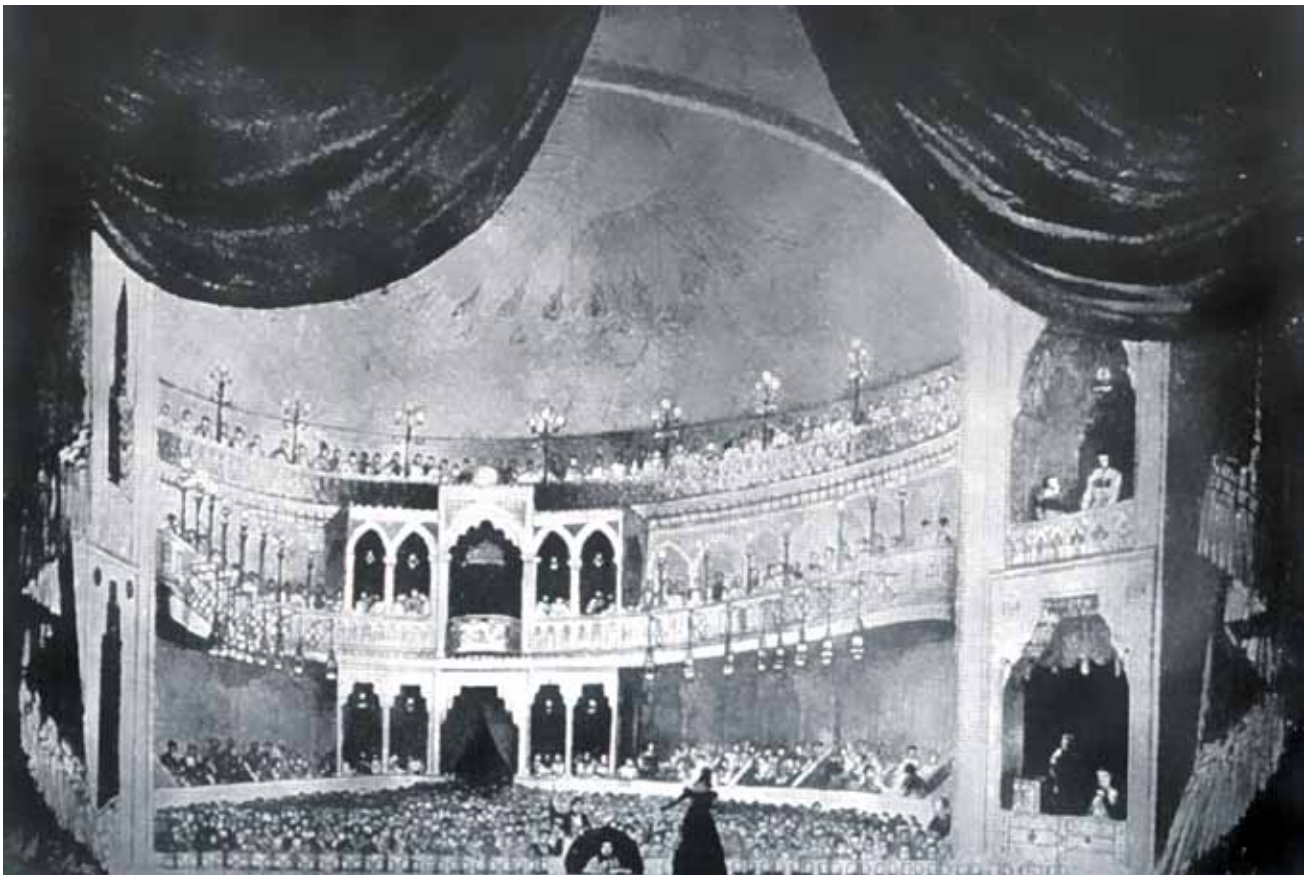
Только в 1867 году решили, наконец, параллельно с итальянской держать и русскую драматическую труппу. Режиссером был приглашен Александр Яблочкин, приехавший в Тифлис вместе с женой и дочерью. Правда, прослужил он здесь лишь один сезон и вернулся на Александринскую сцену, где занялся культивированием оперетты.

Однако весной 1873 года судьба вновь приводит Яблочкина в Грузию, но уже в качестве антрепренера тифлисского театра, и, конечно, он берет с собой свои излюбленные опереттки, которые и в Тифлисе имели такой же крупный успех, как и в Петербурге. «Продолжая антрепризу театра и зимой, Яблочкин оставался в то же время и режиссером Александринского театра, управляя тифлисской труппой из Петербурга. Но такое управление оказалось неудобным. Яблочкин просил у дирекции отпуск, но, не получив его, самовольно среди сезона выехал в Тифлис, за что и был уволен с Императорской сцены», – пишет Ю. Кобяков [4].

В 1874 году Александр Яблочкин заключил с дирекцией тифлисского театра контракт на шесть лет с субсидией в 44 000 рублей и единовременным пособием в 3 000 рублей на пополнение убытков минувшего сезона. Однако 11 октября 1874 года произошла катастрофа, перечеркнувшая все планы Александра Александровича: здание театра сгорело, контракт с Яблочкиным был расторгнут.

ПОЖАР. Начальник штаба Кавказской армии генерал-майор Владимир Антонович Лимановский доложил в своем письме Его Императорскому Высочеству (послание датировано 12 октября 1874 года): «Караван-сарай и находящийся внутри онаго Зимний театр со всеми при нем помещениями сгорел совершенно. Остались одни голые стены. От загоревшихся лавок, еще в начале пожара, проник в драматическую библиотеку и гардероб. Дым такой густой, что нельзя было дышать; поэтому ни книг, ни гардероба спасти было нельзя. Из прочаго имущества, а именно: декораций, мебели, ламп, музыкальной библиотеки и инструментов вынесено все, что было возможно» [5].

Как рассказывает Ю. Кобяков в своих «Очерках», 11 октября 1874 года навсегда остался в памяти тбилисцев, с ужасом наблюдавших, как «неумолимый огонь пожирал здание, 23 года составлявшее гордость Тифлиса» [4]. Предполагалось, что произошел поджог. Позднее выяснилось,



Зрительный зал театра в Караван-сарае Г.Тамамшева

что пожар начался в лавке, примыкавшей к театральной библиотеке, и огонь распространился так быстро, что о спасении нечего было и думать. «В тот роковой вечер должна была идти «Норма». Постепенно собирались артисты и хор. Примадонна Паппини разделась, чтобы приступить к гриму. Вдруг показался огонь». Через десять минут прибыла пожарная команда, однако, судя по всему, от нее оказалось мало толку: «В распоряжение брандмейстера было всего две бочки и две трубы, из которых одна испортилась уже в начале пожара. Лестниц также не было. Не оказалось воды и в бассейне на Эриванской площади. Героями на этом пожаре оказались тулухчи (водовозы. – *И.Б.*), которые бессменно в течение шестнадцати часов возили воду из Куры» [4].

СЕРГЕЙ ПАЛЬМ. Так сгорел тамамшевский караван-сарай – так называемый Зимний театр. Было принято решение играть в Летнем театре (его пришлось наскоро перестроить), который находился в Инженерном саду, и весной 1877 года здесь вновь появилась русская драматическая труппа под управлением молодого актера-комика Сергея Александровича Пальма. Ядро приехавшей труппы, имевшей громадный успех, составляла его семья. Дела шли блестяще. Пальм не только мог хорошо оплачивать содержание труппы, но и сам жил на широкую ногу. Однако очень скоро он стал злоупотреблять симпатиями публики и относиться крайне небрежно к постановке спектаклей. «За отсутствием режиссера ансамбля не было никакого, и выезжали на отдельных талантливых исполнителях», – пишет Ю. Кобяков. И далее: «Ролей никто не учил...

Репетиций никогда не было более трех. Велись репетиции Бог знает как. Соберутся артисты и артистки с тетрадками в руках, в шляпах, а зимой в пальто и калошах, у всех в зубах папиросы и все что-то бурчат себе под нос, переходя с места на место. И у всех главная забота – как можно сократить свои роли. Некоторые роли совсем вычеркивались. Вычеркивались и целые акты из пьесы. Редко кто имел представление обо всей пьесе целиком: каждый интересовался только своей ролью, да и то не особенно» [4].

Разновременно в период с 1878 по 1880 гг. в труппе Пальма служили: Брянская-Коврова, Немирова-Ральф, Глебова, Волгина, Алексеева, Волынская, Козловская, Никитин, Правдин, Стрельский, Холодов, Чернов, Шумилин, Осетров, Андреев-Бурлак, Арбенин.

Из пьес особенным успехом у зрителей пользовались французские мелодрамы.

Сергей Пальм

Известный драматург того времени В.А. Тихонов дал любопытную характеристику тогдашней тифлисской публике: «Тифлис любит свой театр, интересуется его делами и устраивает своим любимцам артистам самые шумные овации, но довольно неразборчив в своих требованиях к искусству: драма, оперетка, опера, комедия пользуются здесь совершенно одинаковым успехом... Тысячная толпа с факелами в руках провожает своего кумира от подъезда театра до подъезда его квартиры или ресторана, в котором ему предполагается сделать ужин. Раздаются восторженные голоса, слышится пение, сыплются цветы, все сияют радостью и восторгом. А кругом царит теплая южная ночь, яркие крупные звезды весело смотрят с темного южного неба, из садов несется благоухание цветущих акаций – картина эффектная, феерична… Но как ценители и судьи тифлисцы далеко не стоят на высоте призвания. Для них важно, чтобы сцена была эффектна, красива и даже криклива. Строгого, серьезного искусства Тифлис почти не понимает, да и не просит. Этим-то можно объяснить, что в нашем театре, не говоря уже об оперетках, громадный успех выпадал на долю таких мелодрам, как «За монастырской стеной» («Сестра Тереза»), «Убийство Коверлей», «Ограбленная почта». Лучшие же русские драматурги, как, например, Островский, Писемский и др. здесь почти не пользовались успехом» (Ист. Вестн. 1908 г., кн. V, VI) [4].

Представления и зимой, и летом шли в деревянном здании Летнего театра с примыкающим к нему уютным садом. При театре не было фойе – в любое время года его заменял сад. А когда все билеты были распроданы, публика охотно покупала довольно дорогие входные билеты и располагалась в саду – желающих «посетить это место и поужинать в театральном буфете всегда было достаточно... В саду были фонтанчики, и он был самый прохладный уголок в Тифлисе» [4].

В 1881 году среди зимы труппа Пальма прекратила давать представления: широкий размах, с которым он вел театральное дело, оказался для него губительным. Износились и зимние приспособления Летнего театра. Печи развалились. Из всех щелей дуло. Публика сидела на спектаклях в пальто и калошах. Наступил период охлаждения публики к драматическому театру.

18 56.

ТИФЛИСЪ.

СЪ ДОЗВОЛЕНІЯ НАЧАЛЬСТВА,

ВЪ ПЯТНИЦУ, 27 ЯНВАРЯ,

Русскими Актерами представлено будетъ:

ПАРАША СИБИРЯЧКА.

Русская быль въ двухъ дѣйствіяхъ, съ эпилогомъ, соч. П. А. Полеваго.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА ВЪ ДРАМѢ:

Неизвѣстный, ссыльный въ Сибирѣ	Г-нъ Яковлевъ.
Жена его	Г-жа Шульцъ.
Параша, дочь ихъ	Г-жа Петрова.
Прохожій	Г-нъ Соболевъ.
Ѳекла Ѳедосѣевна, чиновница вдова, живущая въ Москвѣ	Г-жа Маркеъ.
Танюша, дочь ея	Г-жа Иванова.
Ѳедоръ Григорьевичъ Инсульинъ, отставной секретарь	Г-нъ Зубовичъ.
Соня, дѣти Ѳеклы Ѳедосѣевны	Д-ца Маркеъ.
Ѳедя,	Г-нъ Николаевъ.
Митя,	Г-нъ Петровъ.
Григорій Петровичъ Добровъ, помѣщикъ	Г-нъ Берветъ.
Леонидъ, молодой помѣщикъ, сосѣдъ его	Г-нъ Вольскій.
Одинъ изъ народа	Г-нъ Ивановъ.
Слѣпая старуха	Г-жа Никольская.
1) тунгусы	Г-нъ Мухинъ.
2) тунгусы	Г-нъ Семеновъ.

Тунгусы и народъ.

Первое дѣйствіе происходитъ въ Сибири, второе въ Москвѣ.

ЭПИЛОГЪ.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

Неизвѣстный	Г-нъ Яковлевъ.
Жена его	Г-жа Шульцъ.
Параша	[illegible]
Леонидъ	Г-нъ Вольскій.
Капитанъ исправникъ	Г-нъ Марксъ.

Дѣйствіе происходитъ въ Сибири.

Г. Шебекъ и Г-жа Санковская будутъ танцовать PAS DE DEUX, изъ балета ЖИЗЕЛЬ.

ВЪ ПЕРВЫЙ РАЗЪ:

ЗАПУТАННОЕ ДѢЛО

или

СЪ БОЛЬНОЙ ГОЛОВЫ, НА ЗДОРОВУЮ.

Водевиль въ одномъ дѣйствіи, переведенный съ французскаго.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

Гаврило Гавриловичъ Ангорскій	Г-нъ Зубовичъ.
Марья Сергѣевна, жена его	Г-жа Петрова.
Андрей Андреевичъ Потачка	Г-нъ Ивановъ.
Юлія Петровна, жена его	Д-ца Маркеъ.
Иванъ Антоновичъ Вьюшинъ	Г-нъ Бурдинъ.
Слуга	Г-нъ Семеновъ.

Дѣйствіе въ Петербургѣ.

Г-жи Иванова и Григорьева будутъ танцовать ТИРОЛЬСКІЙ ТАНЕЦЪ, изъ балета СВАРЛИВАЯ ЖЕНА.

ПОРЯДОКЪ СПЕКТАКЛЯ: 1) Параша Сибирячка, 2) Pas de deux, 3) Запутанное дѣло и 4) Тирольскій танецъ.

Цѣна мѣстамъ обыкновенная.

НАЧАЛО ВЪ 7 ЧАСОВЪ.

Въ непродолжительномъ времени русскими актерами представлено будетъ, въ первый разъ: МАЙКО, драма въ трехъ дѣйствіяхъ Н. Беклемишева, музыка Г. Варламова.

18 83

ТИФЛИССКІЙ ТЕАТРЪ

ВЪ ПОНЕДѢЛЬНИКЪ, 27-ГО ІЮНЯ

Артистами **ИМПЕРАТОРСКИХЪ** Московскихъ театровъ

ВЪ БЕНЕФИСЪ

Г. П. ОЕДОТОВОЙ

ПРЕДСТАВЛЕНО БУДЕТЪ

ГРОЗА

Драма въ 5-ти дѣйствіяхъ, сочиненіе А. Н. Островскаго.

Роль Катерины исполнитъ Г. П. ОЕДОТОВА.

ДѢЙСТВУЮЩІЕ

Савелъ Прокофьевичъ Дикой, купецъ, пользующійся лицомъ въ городѣ	г-нъ МАКШЕЕВЪ.
Борисъ Григорьевичъ, племянникъ его, молодой человѣкъ	г-нъ РЫБАКОВЪ.
Марья Игнатьевна Кабанова, богатая купчиха, вдова	г-жа ПРАВДИНА.
Тихонъ Ивановичъ Кабановъ, ея сынъ	г-нъ ФИЛИППОВЪ.
Катерина, жена его	г-жа ОЕДОТОВА.
Варвара, сестра Тихона	г-жа ТАЛАНОВА.
Кулигинъ, мѣщанинъ, механикъ самоучка	г-нъ ГЯЛОВЪ.
Váня Кудряшъ, молодой человѣкъ, повѣренный Дикаго	г-нъ ПРАВДИНЪ.
Шапкинъ, мѣщанинъ	г-нъ АЛЕКСАНДРОВЪ.
Окулова, кумушка	г-жа КАРАТЫГИНА.
Глаша, дѣвка въ домѣ Кабановой	г-жа ЮКИНА.
Гаврила, старуха	г-жа НИКОЛАЕВА.
Ясмодина	г-жа АЛЕКСАНДРОВА.

Городскіе жители обоего пола

Дѣйствіе происходитъ въ городѣ Калиновѣ, на берегу Волги, лѣтомъ.

ЦѢНА МѢСТАМЪ

Ложи: Литерныя	12 р.	4, 5 и 6-го	2 „
„ безъ кушетокъ	10 „	Стулья: 1, 2 и 3 ряда	1 „ 50 к.
„ Нумерныя отъ № 4 по 17 включ.	8 „	„ 4, 5, 6, 7 и 8-го	1 „
„ 1, 2, 3, 18, 19 и 20	7 „	Балконъ: 1-го ряда	2 „ 50 „
Кресла: 1-го ряда	4 „	„ 2 и 3-го	2 „
„ 2-го и 3-го рядовъ	3 „	Галерея	40 к.

НАЧАЛО РОВНО ВЪ 8 ЧАСОВЪ ВЕЧЕРА

Касса открыта ежедневно отъ 10 час. до 3 ч. полуд. и отъ 6 час. до окончанія спектакля.—Афиша продается въ кассѣ по 5 коп.

Въ театральномъ саду съ 7-ми часовъ вечера будетъ играть хоръ оркестра подъ управленіемъ г. БРАУЕРА.

Бенефисъ дирижера Рихтеръ.

Тип. Ив. Вечера, Большая ул.

Весной 1882 года в Тифлисе играла драматическо-опереточная труппа Кумпана, в составе которой был известный провинциальный артист и режиссер Бибиков. С целью привлечь публику антрепренер пытался разнообразить репертуар: ставил как шекспировские трагедии, так и оперетки. Но зрители все равно не шли в театр.

Были, конечно, исключения. Так, первая драматическая актриса Любская за много лет до Сары Бернар сыграла Гамлета. Критика, надо сказать, была сдержанной, но сбор оказался весьма неплохим.

АЛЕКСАНДР СУМБАТАШВИЛИ-ЮЖИН. Первое публичное выступление будущего премьера Малого театра состоялось летом 1878 года на литературно-музыкальном вечере, организованном русским актером и педагогом Осипом Андреевичем Правдиным. Студентом, приезжая в Тифлис на каникулы, Александр Иванович выступал в любительских спектаклях «Кружка», который первоначально назывался «Артистическим кружком». Находился он в доме Аршакуни, на улице Грибоедова. Вместе с Сумбаташвили-Южиным в спектаклях принимал участие и юный Владимир Иванович Немирович-Данченко.

Александр Сумбаташвили-Южин

«Первая пьеса князя Сумбатова «Громоотвод» в первый раз была поставлена 5 сентября 1880 года с участием драматических артистов и любителей. Летом 1883 года в Тифлис впервые приехала труппа Московского Малого театра, во главе которой стояли Г.Н. Федотова, А.И. Южин, О.А. Правдин, В.А. Макщеев и К.Н. Рыбаков. Успех труппа имела колоссальный, – пишет Ю. Кобяков. – Несмотря на глухой сезон, сборы были битковые. На прощанье группа записных театралов устроила труппе ужин в саду Ваза. «Вечер этот, писал «Кавказ», устроенный в чисто восточном вкусе, благодаря прекрасной погоде и общему веселому настроению, удался как нельзя лучше» [4].

А.И. Южин приезжал на свою родину еще несколько раз. В 1887 году – вместе с Марией Савиной в труппе В.Л. Форкатти, в 1903-м – с Лепковской, Рыбаковым, Правдиным и другими актерами Малого театра. Тифлисские театралы вновь чествовали своего земляка в одном из верийских садов. «Московские гости были в восторге от кавказского гостеприимства, а А.И. Южин, отвечая на многочисленные приветствия, вспомнил несколько слов забытого родного грузинского языка» [4].

ГЛИКЕРИЯ ФЕДОТОВА И ТРУППА МАЛОГО ТЕАТРА. Трехнедельные гастроли Малого театра открылись «Каширской стариной» Аверкиева. Театр был переполнен. Судя по рецензии газеты «Кавказ», публику, помимо высокохудожественной игры Г.Н. Федотовой, поразил актерский ансамбль и «детальность» в постановке, чем тифлисская публика была отнюдь не избалована.

Однако больше всего оваций выпало на долю первой актрисы Малого театра.

«Знаменитая бенефициантка при выходе была встречена громкими раскатами аплодисментов и общаго восторженного крика, которые не умолкали в течение нескольких минут. В это вре-

мя ей был поднесен лавровый венок и букет. По окончании акта, при первом же вызове, на госпожу Федотову полился целый дождь маленьких букетиков из свежих цветов, щедро взлелеянных нашим ласковым солнцем. Букеты сыпались из литерных лож, из оркестра, из отдаленных рядов партера, из лож бельэтажа, словом, отвсюду, и через несколько минут вся сцена, как дорогим разноцветным ковром, была покрыта целою массою роз, незабудок, фиалок и других цветов. Артистка, видимо, была растрогана таким восторженным приемом, подбирала и целовала брошенные цветы и слезы блестели на ее глазах. После второго акта госпоже Федотовой был подан в высшей степени ценный азиатский кувшин местной работы» [4].

Гликерия Федотова

АЛЕКСАНДР ОСТРОВСКИЙ. В том же году в Тбилиси приехал великий драматург (прибыл вместе с братом – статс-секретарем, министром государственных имуществ), и грузинский театр устроил ему торжественный вечер. Труппа сыграла второй акт комедии «Доходное место». В своем дневнике Островский отмечал «умную и проникновенную игру» актеров.

Выдающийся артист Васо Абашидзе обратился к Островскому с речью, в которой выражались искренние чувства передовой грузинской интеллигенции. В частности, В. Абашидзе сказал: «Мы бесконечно счастливы, что на нашу скромную долю выпала честь послужить, при помощи ваших творений, одним из звеньев моральной связи между двумя народами, имеющими столько общих традиций и стремлений, столько взаимной любви» [4].

В своем письмо от 22 октября 1883 г. А. Островский описал свои «грузинские» впечатления:

«Милая Маша, вчера в 11 с половиной часов вечера я приехал в Батум. Мы с Александром Васильевичем нарочно поехали одним днем раньше, чтобы приготовить все к приезду брата Михаила Николаевича. О живописной дороге от Тифлиса до Батума и о самом Батуме, который для меня настоящий рай, я напишу тебе в следующем письме; а теперь опишу тебе спектакль, который давали для меня грузины в Тифлисе, в театре в караван-сарае Арцруни. Вход и лестница в караван-сарай были иллюминованы; против входа, в самом караван-сарае, был поставлен убранный зеленью и цветами транспорант с моим вензелем. На лестнице я был встречен предводителем дворянства Магаловым. У входа на улице, на лестнице и по галереям караван-сарая, по которым надо было проходить до театра, стояла несметная толпа народа. Когда я вошел, галереи осветились бенгальскими огнями, и грузинские музыканты заиграли на дудках и барабанах что-то вроде марша. Для меня была приготовлена средняя ложа, она была убрана зеленью, которая гирляндами спускалась донизу. При моем входе в ложу поднялся занавес, грузинская труппа в национальных костюмах была на сцене; режиссер труппы прочел, обратясь ко мне, приветственный адрес, очень тепло и умно написанный, грузинский поэт Цагарели прочитал свое стихотворение на грузинском языке; затем под аккомпанемент театрального оркестра труппа запела по-

Александр Островский

грузински многолетие; вся публика встала и обратилась к моей ложе; многолетие, по требованию, было повторено. Я, разумеется, раскланивался и благодарил публику и артистов. В ложе со мной сидели: Михаил Николаевич со своей свитой и предводитель Магалов, который служил нам переводчиком. Вначале шло «Доходное место» 2-й акт, на грузинском языке. Роли Фелисаты Герасимовны, Полины и Юсова были исполнены очень хорошо. По окончании опять овации и рукоплескания, так что я устал раскланиваться. В антракте представители труппы принесли в ложу адрес, который читался со сцены, и лавровый венок от грузинских артистов. Потом шли две небольшие пьесы, из которых одна чисто бытовая из грузинской крестьянской жизни: изображалось что-то вроде сговора или рукобитья с грузинской музыкой, песнями, плясками и всеми обрядами. Очень интересное представление. В заключение, вместо дивертисмента, грузин и грузинка танцевали лезгинку. При выходе моем из театра были также овации, что и при входе. Сегодня я проснулся в Батуме здоровый и веселый; воздух так мягок и хорош для моей груди, что я дышу не надышусь. Виды такие приятные, что никакая Италия с ними не сравнится. Теперь уж не пиши больше в Тифлис, я тебя извещу, куда надо писать. Целую тебя и детей. Твой А. Островский» [6].

В честь Островского сыграли спектакль и на русском языке. Правда, силами любителей. Это была комедия «Не в свои сани не садись».

ИСАЙ ПИТОЕВ. Большое значение в судьбе русского театра в Грузии сыграли меценат Исай Егорович Питоев и его «Артистическое общество». Оно родилось в доме Питоева на улице Паскевича в 1885 году как домашний театр, а 28 января 1888 года кружок любителей драматического искусства преобразовался в «Артистическое общество». Его открытие состоялось в Тифлисском казенном театре. «Артистическое общество» наняло и перестроило верхний этаж дома Кайтамазова, потом Тамамшева, Рохлина, рядом с домом Питоева, соединив его с домашним театром. Дом был перестроен и подарен театральному обществу. В этом театре выступали Вера Комиссаржевская, Федор Шаляпин, здесь бывали Петр Чайковский, Михаил Ипполитов-Иванов, Антон Рубинштейн.

Деятельность Исая Питоева была весьма обширной и разнообразной. Через год после краха С. Пальма тифлисский театр, располагавшийся в Инженерном саду, был сдан в аренду тогда еще молодому коммерсанту-меценату Исаю Питоеву. В семидесятые годы он принимал участие в антрепризе А.А. Яблочкина. Затем был членом редакции в первой частной газете «Тифлисский вестник» и писал рецензии под псевдонимом «Экс». А в 1880 году совместно с И. Тхоржевским издавал сатирический журнал «Фаланга», имевший громадный успех.

Получив театр весной 1882 года, Исай Питоев все лето занимался перестройкой, обновлением декораций, мебели и т.д. Повел он дело масштабно. Расширил приглашенную оперную труппу

Исай Питоев с женой и детьми

и поощрял постановки новых русских опер. Но публика все равно не шла в театр. В 1884 году Питоев уже не решился держать оперу и на сезон 1884-85 гг. создал русскую драматическую труппу, в которую входили: Свободина-Барышева, Кошева-Ленская, Стрельская-Дмитриева, Саблина-Дольская, Никольский, Ленский-Петров, Чернов, Степанов. «Но и драма не привлекала в театр капризную и своенравную тифлисскую публику. Исай Егорович пускался во всевозможные ухищрения. Ставил феерию «Дети капитана Гранта», устраивал литературные вечера с живыми картинками, ничто не помогало. Не помогали даже ширковещательные рекламы... Немного поправились дела Питоева весной 1885 года, когда в помощь своим актерам он пригласил гастролеров О.А. Правдина, А.П. Ленского, А.И. Южина и Н.Ф. Сазонова» [4].

В сезон 1885-86 гг. Питоеву была выделена государственная субсидия в размере 34 тысяч рублей. Режиссером драмы он вновь пригласил Александра Яблочкина. Была опять сформирована и оперная труппа. Но «дело трещало и расползалось по швам», в итоге контракт с Питоевым был расторгнут, и Дирекция сама вступила в управление труппой. А Исаю Егоровичу предложили должность заведующего личным составом труппы. Были приглашены на тифлисские гастроли Каменская, Прянишников и Медведев. Ситуация стала понемногу улучшаться.

«Так из хозяина Питоев превратился в простого работника, – пишет Ю. Кобяков. – Дорого обошлась Питоеву его почти пятилетняя антреприза. Он был разорен окончательно и единственным ресурсом у него оставалась служба в должности в том самом театре, который был виновником

его разорения. И он прослужил в этом театре до 1902 года. Из старого театра в Инженерном саду он перешел в новый на Головинском проспекте (Тифлисский казенный театр, ныне Государственный театр оперы и балета имени З. Палиашвили, был открыт 3 ноября 1896 года), оставаясь все время главным вдохновителем и руководителем всего театрального дела. Он именовался то заведующим репертуаром, то режиссером, то, наконец, заведующим художественной частью и сценой. Должность Питоева стала синекурой. И в те сезоны, когда Тифлисский казенный театр сдавался антрепризе, не только под оперу, но и под драму, фамилия Исая Егоровича Питоева всегда украшала афишу. Питоев был неизменной частью казенного театра в течение пятнадцати лет» [4].

Что касается «Артистического общества» Исая Питоева, то его значение нужно рассматривать в двух плоскостях: антрепренерская и кружковая деятельность.

Осенью 1888 года «общество» приняло на себя антрепризу Тифлисского казенного театра, однако дело это оказалось убыточным: ни оперные спектакли, ни драма не приносили сборов.

«Как завлечь публику в театр, как угодить ее вкусам? – задается вопросом корреспондент журнала «Артист». – В прошлом году, когда мы имели русскую и итальянскую оперу, французскую и русскую оперетку, малороссов, тифлисцы кричали: «Не надо нам этих актеров национальных трупп, дайте нам хорошую русскую драму». «Артистическое общество» составило при помощи г. Форкатти хорошую драматическую труппу… поставлены были все более или менее выдающиеся новинки столичных театров, ничего не помогало… В других городах, хотя бы в Москве, чем больше играет артист, чем чаще привыкли видеть его в какой-нибудь излюбленной роли, тем им больше дорожат… У нас совершенно наоборот: не было примера, чтобы какой-нибудь артист и целая труппа могли бы выступить с одинаковым успехом два сезона подряд… Словом, все хорошо у нас, но только один раз. Для того, чтобы делать в Тифлисе дела, надо театр обратить в некое подобие панорамы и закидывать публику целым рядом быстро сменяющихся, возможно разнообразных и, главное, новых зрелищ, держа постоянно в напряженном состоянии и не давая ей, так сказать, опомниться…. Привезите нам японскую оперетку, китайский балет или американскую драму, – успех будет безусловный, невероятный, потому что все это в Тифлисе возбуждает интерес и любопытство всякого… Мода и новость – вот в двух словах характеристика как самой публики Тифлиса, так и ее желаний» (Арт. 1891 г. №14. Цит. по книге Ю. Кобякова «Очерки из прошлого тифлисского театра») [4].

Поэтому неудивительно, что после 1892 года «Артистическое общество» прекратило свою антрепренерскую деятельность. А вот работа кружка любителей драматического искусства успешно продолжалась… Достаточно сказать, что в «Артистическом обществе» гастролировала Вера Комиссаржевская, здесь впервые в Тифлисе была поставлена пьеса Льва Толстого «Власть тьмы».

Исай Питоев вошел в историю еще и тем, что на свои средства построил роскошный театр (сегодня здесь располагается известный на весь мир театр имени Шота Руставели) – театр «Артистического общества». Это здание на Головинском проспекте, выполненное в стиле позднего барокко, было построено по проекту архитекторов А. Шимкевича и К. Татищева. Здесь играли разные труппы. 8 февраля 1901 года русская труппа открыла на этой сцене сезон комедией «Горе от ума»!

К ИСТОРИИ ТЕАТРАЛЬНЫХ ЗДАНИЙ. После того, как в 1874 году сгорел Зимний театр, остро встал вопрос строительства нового здания, ведь, несмотря на реконструкцию, Летний театр не был приспособлен к холодам. Был объявлен конкурс на лучший проект. Рассматривались разные места, подходящие для строительства: городской дом на Эриванской площади, инженерный дом на

Караван-сарай Г.Тамамшева

углу Барятинской и Водовозной улиц (рядом с Летним театром), площадки нижнего и верхнего Александровского сада, и, наконец, участок Зубалова, Читахова и Эминова на Головинском проспекте. В итоге театр решено было строить на Головинском проспекте.

Первая премия досталась архитектору-академику из Санкт-Петербурга В.А. Шреттеру.

«Согласно условиям конкурса, с самого начала было определено, что здание должно вмещать не менее 1000 зрителей и быть решено в мавританском стиле. Оперный театр строился на протяжении шестнадцати лет» [7, с. 210].

18 февраля 1880 года проект был окончательно утвержден наместником, а в июле приступили к возведению фундамента. Средства, отпущенные на постройку, быстро иссякли, хотя у строящегося театра еще не было крыши, да и стены не были доведены до необходимой высоты. В итоге в 1884 году работы были приостановлены: пришлось обращаться в государственное казначейство за дополнительными средствами в размере 342.234 руб. Однако выделено было лишь 110.000 руб. В 1886 году здание было покрыто кровлей, но внутри не было ни полов, ни лестниц, ни сцены. Театр простоял недостроенным до 1894-го – в этом году поступили, наконец, бюджетные средства. В 1896 году работы были почти завершены, но здание не было оштукатурено и в этом виде простояло еще лет восемь. Тем не менее, датой открытия Тифлисского казенного театра считается 3 ноября 1896 года.

На этой сцене до революции выступали как оперные, так и драматические артисты – в том числе Русская драма Н.Д. Лебедева, Труппа драматических артистов – Дирекция Е.Ф. Боур и А.И. Гришина, Товарищество русских драматических артистов под управлением Л.К. Людвигова и другие антрепризы.

Театр «Артистического общества», ныне театр им. Ш.Руставели

А вот «Товарищество Новой драмы» под руководством В.Э. Мейерхольда в начале XX века показывало спектакли на сцене питоевского театра «Артистического общества». Здесь играли разные труппы, в том числе с 1915 по 1923 годы – Товарищество артистов русского театрального общества, ТАРТО – русский театр, которым руководил Александр Александрович Туганов (в 1921 году ТАРТО был преобразован в Русский академический театр).

На месте нынешнего театра имени А.С. Грибоедова стоял так называемый Банковский театр, или, иначе, Театр грузинского дворянства (кстати, этот отрезок проспекта с 60-х годов XIX века назывался Дворцовой улицей, а в советское время определенный период – улицей Коминтерна). В 70-е годы XIX века на свои средства его построил армянский публицист и общественный деятель Григор Арцруни. В 1879-м зал этого здания был переделан в театр по проекту архитектора А. Фон-Скоина. В нем был открыт первый частный театр.

(Забегая вперед, отметим, что по некоторой информации, в 1905-1908 годах «Банковский театр» был основательно реконструирован по проекту архитектора Христофора Тер-Саркисова (Сатунца). Фасад здания был богато декорирован. Среди прочего, имелись грифоны, скульптуры, гербы. Однако в 1914 году его постигла участь театра Тамамшева – он сгорел. Постройку восстановили, но многое было утеряно.

В 1935 году Тбилисский государственный русский театр, созданный в 1932 году и два сезона проработавший в помещении на улице Бесики, наконец обрел свой дом – в бывшем Банковском театре).

Тифлисский казенный театр, ныне Театр оперы и балета им. З.Палиашвили

ВИКТОР ФОРКАТТИ. В 1887 году в Тифлисе появился актер, антрепренер Виктор Людвигович Форкатти. Он привез с собой сильную драматическую труппу, в которую входили Мейерова, Анненская, Сахарова, Максимов, Ленский (Оболенский), Мартынов, Ильинский и другие. А потом пригласил на гастроли Л.И. Градова-Соколова, А.И. Южина и М.Г. Савину.

По инициативе Форкатти здание театра Арцруни, принадлежавшее Грузинскому дворянскому банку, перестроили. Были устроены ложи, обширная галерея, появилось фойе. Сцену реконструировали по новейшим требованиям театральной техники, написали новые декорации, а главное – устроили электрическое освещение. 15 декабря 1887 года открылись двери нового театра.

Весной Виктор Форкатти поставил феерию «Вокруг света в 80 дней» – она прошла 11 раз при аншлагах. На следующий сезон в его драматическую труппу входили Людвигов, Яблочкина, Рощина, Журин. Первая в Тифлисе частная труппа успешно конкурировала с казенным театром.

В сезон 1889-90 гг. Форкатти привез в Тифлис знаменитого трагика Эрнесто Росси. Позднее в Банковском театре прошли гастроли Анны Жюдик, Е.Н. Горевой, М.Н. Ермоловой.

МАРИЯ ЕРМОЛОВА. Особенный успех имели гастроли этой выдающейся актрисы.

«По окончаннии спектакля вся масса публики разместилась по лестницам, в коридорах, у входа из уборной, на улице и на дворе. Тут же по инициативе публики поместился и оркестр. Как только показалась из своей уборной дорогая именинница, толпа загудела, зарукоплескала, путь

осветился бенгальскими огнями, взвилась дирижерская палочка, и М.Н., сопровождаемая оглушительными аплодисментами, восторженными голосами и звуками оркестра, проследовала на улицу, а оттуда в свою гостиницу, но и на улице, и подле гостиницы – везде был народ. Когда М.Н. скрылась в дверях гостиницы, толпа избрала депутацию, поручивши ей отправиться к М.Н., поблагодарить ее и просить выйти на балкон. Растроганная таким радушием, такой встречей, М.Н. не замедлила исполнить просьбу толпы и вышла на балкон. Вновь загудела толпа, вновь загремел оркестр. Когда же бенефициантка с высоты балкона осыпала толпу цветами, восторгам не было конца» [4].

Гастролями Марии Ермоловой завершился «банковский» период Форкатти, и он поступил на службу в «Артистическое общество», арендовавшее Тифлисский казенный театр.

ВЕРА КОМИССАРЖЕВСКАЯ. В 90-х годах отец В.Ф. Комиссаржевской был преподавателем пения в тифлисской музыкальной школе Императорского музыкального общества. В 1894 году в великий пост актриса приехала к отцу в гости.

«Конечно, «Артистическое общество», воспользовавшись пребыванием в Тифлисе молодой артистки, пригласило ее участвовать в своих любительских спектаклях. Первый раз В. Ф. Комиссаржевская появилась на сцене «Артистического общества» в общедоступном спектакле 15 марта 1894 года. Шла комедия «Сорванец». Успех был полный» [4].

Игру Веры Комиссаржевской высоко оценила критика. «...О самом исполнении госпожи Комиссаржевской можно отозваться лишь с большой похвалой. В ее ровной и выдержанной до конца игре, исполненной чувства меры, тонкого артистического чутья, было много правды и той интеллигентности, которая так дорога для любителя истинного искусства, но, к сожалению, так редка на провинциальных сценах» [4].

Вера Комиссаржевская

В следующий раз Вера Комиссаржевская приехала в Тифлис в конце сезона 1902-1903 годов – со своей труппой. Выступать пришлось в Банковском театре, пришедшем к тому времени в упадок (Казенный театр и театр «Артистического общества» были заняты). В репертуаре звезды были пьесы «Волшебная сказка», «Бой бабочек», «Бесприданница», «Вечная любовь», «Родина», «Дикарка», «Дядя Ваня», «Вопрос», «Жаворонок», «Горнозаводчик», «Пережитое», «Гибель Содома» и «Золотое руно».

На следующий год Вера Комиссаржевская приехала одна и сыграла четыре спектакля в труппе Н.Д. Красова: «Волшебная сказка», «Искупление», «Сказка», «Цена жизни».

В декабре 1910 года Вера Комиссаржевская приехала в Тифлис в последний раз.

Театр Грузинского дворянства, с 1935 г. - Театр им. А.С. Грибоедова

ВСЕВОЛОД МЕЙЕРХОЛЬД и «ТОВАРИЩЕСТВО НОВОЙ ДРАМЫ»

Это имя дорого деятелям театра во всем мире и, конечно, – в Грузии. Ведь Мейерхольд оставил заметный след не только в культурной жизни Тифлиса начала XX века, но и в истории русского (разумеется, не только русского) театра в Грузии, повлиял на его развитие, способствовал формированию зрительских вкусов.

Период деятельности «Товарищества Новой драмы» в Грузии был важным как для тифлисского театра, так и для самого Всеволода Мейерхольда. По сути, здесь произошло его «рождение» как режиссера – в Тифлисе он начал свой путь как популяризатор эстетики Московского Художественного театра – фактически он привез в Грузию «филиал МХАТа», – а завершил тифлисский период экспериментальными постановками, в которых он уже заявил о себе как новатор. Немаловажно, что профессиональное становление режиссеров Грузии происходило под его влиянием и в личном контакте с ним. Именно в Тифлисе началась и педагогическая деятельность Мейерхольда.

Это происходило в период с 1904 по 1906 годы, когда в Тифлисе проходили сезоны «Товарищества Новой драмы» – труппы Всеволода Мейерхольда (1874 –1940).

«Сезон 1904-05 г.г. долго останется в памяти любителей театра: играло «Товарищество Новой драмы» под управлением В.Э. Мейерхольда. В то время Мейерхольд, только что расставшийся

В центре - А.Чехов, крайний справа - Вс.Мейерхольд

с Художественным театром, искал новых путей в искусстве, но в своих поисках еще не забрел в те непроходимые дебри символизма и отрицания быта, которые погубили в его руках театр В.Ф. Комиссаржевской, – пишет Ю. Кобяков. – В то же время, напротив, он не чужд был и реализма, не отказывался от мелких деталей, создававших тон, настроение пьесы. Вот это-то настроение в некоторых постановках В.Э. Мейерхольд умел удивительно схватывать. И он, и его сотудники к искусству относились с громадным уважением, почти с благоговением. И умели такое же чувство внушить публике» [4].

Как отмечает Ю. Кобяков, «умея прекрасно проникнуться духом и настроением пьес Ибсена, Гауптмана, Чехова, труппа «Новой драмы» совершенно не умела играть легкой комедии. И когда случайно им приходилось ставить такие пьесы, исполнение было очень слабо. Точно другие актеры» [4].

Создание «Товарищества Новой драмы» в 1902 году стало результатом непримиримых противоречий между Всеволодом Мейерхольдом и Константином Станиславским. Мейерхольд собрал труппу из актеров-единомышленников, бывших студийцев Московского Художественного театра, и уехал с ними в Херсон. Это положило начало его провинциальным сезонам…

Спустя три с половиной года, 26 сентября 1904-го «Товарищество Новой драмы» начинает работать в Тифлисе на сцене театра «Артистического общества». Это произошло через два с лишним месяца после смерти Антона Павловича Чехова, которую и сам Мейерхольд, и все участники труппы восприняли как большую трагедию.

«Мейерхольд, который искренне называл Чехова «своим богом», пользовался большим расположением великого писателя; во многих письмах Чехова выражена его забота о Мейерхольде. Известно, в частности, что Чехов старался помочь труппе Мейерхольда выбраться из маленького

Херсона в более крупный театральный город. Отнюдь не исключено, что хлопоты и рекомендации Чехова помогли «Товариществу Новой драмы» получить в свое распоряжение на сезон 1904-1908 гг. здание «Артистического общества» в Тифлисе… Во всяком случае, более чем понятно, почему «Товарищество Новой драмы» решило первым спектаклем в Тифлисе показать «Три сестры». Тем самым Товарищество, во-первых, отдавало дань любви и преклонения памяти недавно умершего А.П. Чехова и, во-вторых, ясно и недвусмысленно заявляло о своем намерении развивать сценические принципы, которые провозгласил и утвердил Московский Художественный театр» [8, с. 30].

До спектаклей «Товарищества Новой драмы» тифлисская публика не имела представления о режиссерском театре, о воле режиссера-постановщика, определяющего единую творческую цель, создающего на сцене ансамбль, объединенный общей идеей. Впечатление от первого спектакля, показанного в Тифлисе, выразил рецензент на страницах газеты «Кавказ» от 28 сентября 1904 года:

«Составить себе хотя бы приблизительное понятие о труппе по первому спектаклю, конечно, невозможно, тем более о такой труппе, где совершенно отсутствуют установленные репутации, где не имеется налицо выдвигаемых вперед единиц, а есть только выставляемая как основной принцип некая художественная совокупность. А такой именно труппой, по-видимому, желает быть открывшее свои спектакли в театре «Артистического общества» в воскресенье, 26 сентября, «Товарищество Новой драмы» под управлением г. Мейерхольда.

Бывший артист Московского Художественного театра г. Мейерхольд задался целью проложить путь в провинции новаторским задачам этого театра во всей их неприкосновенности, вплоть до мелких причуд, вроде раздвижного занавеса и ударов гонга, при которых он раздвигается. Насколько сложно это предприятие и насколько выполнение его должно коренным образом изменить установившийся в провинции взгляд на театр, в частности, на драму, можно выяснить в двух словах. Откинув в сторону занавесы, гонги и т. п., достаточно указать на то, что до сих пор мы шли в театр смотреть главным образом актеров, а теперь нас приглашают смотреть, прежде всего, пьесу, т. е. теперь на первый план выдвигается не индивидуальность непосредственного творчества, а совокупность художественного восприятия. Актер является только необходимой спицей в управляемой режиссером авторской колеснице, а не восседающим на ней триумфатором.

Всеволод Мейерхольд

Прежде и в программах обыкновенно писалось так: «Для первого выхода гг. таких-то пойдет пьеса такая-то», теперь же это следует перефразировать так: «Пойдет такая-то пьеса с потребными для нее артистами». Приходите, мол, смотреть Чехова, Гауптмана, Ибсена и т.д., а не гг. и г-ж Мейерхольда,

Мунт, Шатерникова и т.д.

И вот по первому спектаклю можно только судить о том, имеет ли труппа право и основание вообще выставлять своим девизом определенный художественный принцип или не имеет. И по отношению к труппе г. Мейерхольда следует, не задумываясь, ответить на этот вопрос утвердительно. Если и впредь спектакли будут обставляться так же добросовестно, то в лице антрепризы г. Мейерхольда Тифлис сделал крупное и весьма интересное художественное приобретение. Чеховские «Три сестры» в отчетном спектакле были исполнены так, как они еще ни разу не исполнялись у нас; в исполнении именно преобладало чеховское настроение, которое не в силах были нарушить даже неуместные вспышки нашей воскресной публики. Получилось нечто цельное, законченное, отделанное, за исключением некоторых надоедливых деталей, которыми чересчур щегольнула режиссерская изобретательность. Впрочем, в последнем, кажется, не так повинен г. Мейерхольд, как воспринятые им традиции Московского Художественного театра, и спорить в этом отношении скорее придется не с ним, а с его законодателем г. Станиславским, что в последующих отзывах я, при случае, не премину сделать.

Пока скажу только, что раздвижной занавес, судя по первому впечатлению, менее способствует настроению, чем обыкновенный. Недаром авторы часто прибегают к таким ремаркам: «занавес тихо опускается», «занавес быстро падает», «занавес опускается сначала медленно, а потом быстрее и быстрее» и т.д. Всех этих эффектов при раздвижном занавесе достигнуть нельзя: задвигается он неизменно на один и тот же лад, цепляясь за поставленную по новым правилам на авансцене у предполагаемой стены мебель и издавая неприятный шорох. Против сигнальных звуков гонга я ничего не могу возразить: это приятно для уха, серьезно и помогает сосредоточиться; только сигнальный гонг должен быть один, а гонг, изображающий, например, набат в третьем действии, – другой, иначе получается такое впечатление, точно Чехов каждый акт начинает колокольным звоном. Из исполнителей в общем стройном ансамбле пока можно выделить г-жу Мунт и г-жу Весновскую, очень интересно передавшую роль Маши, в особенности мимическую сцену в 3-м и сцену прощания в 4-м акте. Г. Мейерхольд (барон Тузенбах) просто и тонко провел финальную сцену с Ириной. В роли Кулыгина г. Шатерников слегка переигрывал, а у г. Снигирева (доктор Чебутыкин) не было задушевности и теплоты. Очень понравилась мне г-жа Заварзина (Наташа) в первом действии и совсем не понравилась в остальных, где она была чересчур изящна и неожиданно криклива. Г. Щепановский, для чего-то слишком демонстративно завившийся, по тону и наружности мало походил на человека изысканного по натуре, но забитого житейскими дрязгами, каким

Всеволод Мейерхольд в роли Иоанна Грозного

у Чехова выведен подполковник Вершинин. Но все сказанное пока только первое впечатление, а не сложившееся мнение об артистах. В общем, все они имели у многочисленной публики вполне заслуженный успех и вселили надежду на интересный сезон. Нельзя пожаловаться также и на замену военного оркестра в антрактах струнным» [9, с. 37].

Оставаясь верным Чехову, Всеволод Мейерхольд менее, чем за четыре месяца поставил практически все большие пьесы Антона Павловича, демонстрируя приверженность не только его драматургии, но и стилистике МХТ. Это тем удивительнее, что позднее режиссер решительно отмежевался от эстетических принципов Московского Художественного театра.

З.Райх, С.Долидзе, Вс.Мейерхольд

«Хотя тифлисские критики нередко упрекали «Товарищество» «в грубом, топорном реализме», в «надоедливости деталей», указывали на «рабскую подражательность» Художественному театру, все же самым большим успехом в Тифлисе пользовались чеховские пьесы и «Смерть Иоанна Грозного», поставленная по мизансценам спектакля МХТ», – пишет К. Рудницкий [10, с. 75].

В роли Иоанна Грозного выступал сам Мейерхольд.

«Когда я вчера смотрел «Смерть Иоанна Грозного», мне в продолжение всего спектакля казалось, что где-то там, за сценой, явственно-внятно, как далекий гром, гудит и волнуется на площади море голов, слышатся грозные окрики лютых «приставов», бряцают алебарды, да время от времени доносится суховатый, тяжелый удар топора…

А когда открывались маленькие двери, ведущие в опочивальню царя, казалось, что вместе с их скрипом в комнату врывался странный, вздрагивающий стон пытаемых в «застенке»... И на этом тревожном и кровавом фоне, в этом воздухе, напоенном то мрачным молчанием, то воплями и криками приговоренных к казни, то гулом голосов взволнованных бояр, – вдруг, как ужасный призрак, вырастала фигура грозного царя…

Худой, высокий, и с лицом аскета, с глазами, горящими злобой и подозрением, и застывшей злой и искривленной улыбкой на тонких и бледных губах – этот призрак был действительно страшен. В его изможденном, разъеденном болезнью теле неврастеника, казалось, воплотились все злодейства, которые способен изобрести человеческий ум…

Он привык к злодействам. В них он находил успокоение своей болезненной подозрительности… В эту страшную, кровавую эпоху, в это время яркого, безудержного разгара народных страстей, в эти тревожные дни военных неудач и опасностей он, то сильный, хитрый и жестокий властитель, то слабый, жалкий, страдающий больной старик, терзаемый раскаянием, – величественно умирал, как умирает красное, точно напоенное кровью, солнце… И на закате своей жизни он бросал вокруг себя последние багряно-кровавые лучи… Один за другим гибли на плахе

Гор. Тифлисъ. № 32.

ТЕАТРЪ АРТИСТИЧЕСКАГО ОБЩЕСТВА.

СЕЗОНЪ 190⁸/₀₉ ГОДА.

„Товарищество Новой Драмы"

подъ управленіемъ Вс. Э. МЕЙЕРХОЛЬДА.

Въ Пятницу, 29-го Октября

ПРЕДСТАВЛЕНІЕ БУДЕТЪ ВЪ 3-Й РАЗЪ:

ВИШНЕВЫЙ САДЪ

комедія въ 4-хъ дѣйств. А. П. Чехова.

Участвуютъ: Брянскій В. М., Заварзина К. А., Зонов, А. П., Канинъ А. И., Костровской Н. В., Мейерхольдъ В. Э., Мельгунова Е. П., Мунт[illegible] С. М., Нелидовъ А. П., Пѣвцовъ И. Н., Селивановъ Л. П., Снигиревъ Б. М., Степная Е. А., Шатерниковъ В. И., Шухмина В. А.

Режиссеръ—Вс. Э. Мейерхольдъ.

НАЧАЛО ВЪ 8 ЧАС. ВЕЧЕРА.

ЦѢНЫ МѢСТАМЪ ОБЫКНОВЕННЫЯ.

Въ Субботу, 30-го Октября представлено будетъ во 2-й разъ: „ГИБЕЛЬ НАДЕЖДЫ", драма въ 4 дѣйст. Зейдермана.

Въ Воскресенье, 31-го Октября. 4-я утренній (1-й дѣтскій) спектакль: предст. будетъ: СОНЪ ВЪ ЛѢТНЮЮ НОЧЬ", ком. В. Шекспира, пер. Сатина. Музыка Мендельсона-Бартольди. Вечеромъ представлено будетъ: „МѢЩАНЕ", драма эскиза въ 4-хъ дѣйствіяхъ, Максима Горькаго.

АНОНСЪ. Готовятся къ постановкѣ:

I). Изъ репертуара КЛАССИЧЕСКАГО: „СМЕРТЬ ІОАННА ГРОЗНАГО", трагедія гр. А. К. Толстого. „ВЕНЕЦІАНСКІЙ КУПЕЦЪ", комедія В. Шекспира (предст. будетъ съ пятымъ актомъ). „ОТЕЛЛО", трагедія В. Шекспира. Всѣ пьесы съ точными костюмами эпохъ.

II). Изъ репертуара НОВѢЙШАГО ЖАНРА: „ЗА КУЛИСАМИ", (Фишеръ), ком. Лемитра (франц.). „ДОЛЛИ", ком. Христіерисона. „ОБЫКНОВЕННОЕ ПОВТОРЯЕМОЕ СКУКИ" ком. П. Александерена. „ПОКРОВИТАТЕЛЬ ФЛАКСМАНЪ" (Педагоги), ком. О. Бриста. „ЛѢЧЕБНАЯ ЛЮБОВЬ", ком. Фабера.

III). Драмы: „ИВАНОВЪ" и „ДЯДЯ ВАНЯ"—А. П. Чехова. „ПЛАМЕНА" и „ЗАКАТЪ"—Кн. А. И. Сумбатова. „ДИКАЯ УТКА"—Ибсена. „ДО ПОСЛѢДА СОЛНЦА", „КРАСИВЫЙ ПЕТУХЪ", и „ГИЗЕЛЬ",—Гауптмана. „ОТЕЦЪ"—Стриндберга.

Касса открыта ежедневно отъ 10 час. утра до 2 час. дня и отъ 6 до 11 час. ночи.

Предварительныя записи на билеты принимаются въ кассѣ «LOCATION.»

Вечеромъ разбираются по телефону [illegible] Контрольныя [illegible] „Тифл. Листокъ" Сергіевская ул., № 6.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕАТР
имени
ВС. МЕЙЕРХОЛЬДА
ДИРЕКТОР
МЕЙЕРХОЛЬД
БЕЛЯЕВ.
ЛЕС
ДАЕШЬ ЕВРОПУ
ПРОФЕССОР БУБУ
МАНДАТ
РЫЧИ, КИТАЙ!
РЕВИЗОР

Всеволод Мейерхольд в Грузии

верные слуги государства, им на смену приходили хитрые, коварные царедворцы, и тяжелые, гнетущие сумерки нависали над Россией… В этих сумерках, как гигантская, страшная тень, вырисовывалась мрачная фигура Иоанна…» – вот так красочно описывает рецензент свое впечатление от спектакля Всеволода Мейерхольда и его актерской работы [11, с. 21].

Повторяя на тифлисской сцене московские спектакли, режиссер, тем не менее, уже ищет новые пути. «В тифлисском репертуаре «Товарищества Новой драмы» отчетливо прослеживается и некая особая, оригинальная линия движения, ведущая от таких родных для МХТ драматургов, как Гауптман, Ибсен, к писателям более радикальным в своих модернистских исканиях – к А. Стриндбергу, Ф. Ведекинду, наконец, С. Пшибышевскому, две пьесы которого – «Снег» и «Золотое руно» дали Мейерхольду возможность и повод заново подойти к сложной проблеме формы символистского спектакля» [8, с.104].

Режиссер стремился к искусству больших обобщений, не принимая чрезмерный натурализм спектаклей МХТ. По словам Мейерхольда, именно из этого родился его символизм – к примеру, спектакль «Снег» С. Пшибышевского, холодно принятый тифлисской публикой.

«В Тифлисе он попытался весь спектакль провести в полумраке, дабы окутать персонажей атмосферой таинственности. Публика, однако, откровенно скучала и томилась в «египетской тьме». Когда спектакль кончился, часть зрителей осталась на своих местах, наивно полагая, что самое интересное впереди. Капельдинеры ходили между рядами партера и «клялись, что больше уж ничего не будет». Тогда возмущенные зрители начали шикать, свистеть, хохотать, кричать: «Долой

сверхдраму! Долой Пшибышевского!» Другие яростно вызывали Мейерхольда, но он благоразумно не вышел. Провал был отнесен на счет «крикливой южной публики» [10, с. 76].

В Тифлисе Мейерхольд был вынужден нести на своих плечах тройной груз: антрепренера, режиссера и актера и соответственно пожинал плоды успеха и неудач в тройном размере. В одной из рецензий написано, что после окончания спектакля «Сон в летнюю ночь» публика вызвала его – явление, незнакомое на провинциальной сцене.

Поражает работоспособность и плодовитость Мейерхольда-режиссера. Некто Н. М. в статье «Послесезонные выводы и заключения», опубликованной в газете «Кавказ» от 2 марта 1905 года, анализирует итоги театрального сезона:

«За целый сезон г. Мейерхольдом поставлено было всего 72 пьесы. Если исключить из этого числа 12 одноактных, шедших для начала или для окончания спектакля (причем четыре из них принадлежали перу Шницлера, две – Чехова, а остальные шесть – разных авторов), то получится солидная цифра в шесть десятков капитальных пьес. Сколько же из них было русских и сколько переводных?.. Оказывается, что русских поставлено только двадцать пять, переводных же тридцать пять.

Кроме «Горя от ума», «Женитьбы», «Плодов просвещения» шли все пять пьес Чехова, все три пьесы Горького, две части из трилогии графа А. Толстого и всего лишь две пьесы Островского; в числе десяти остальных авторов Потапенко, Найденов и Трахтенберг фигурировали каждый двумя пьесами.

Из тридцати пяти переводных пьес двадцать приходятся на долю немецких авторов, шесть – французских, четыре – Ибсена, две – Шекспира, две – Пшибышевского и одна – переделка «Хижины дяди Тома», которую я затрудняюсь отнести к национальности ее автора. Из двадцати пьес немецких авторов на долю Гауптмана приходится восемь и на Зудермана – пять пьес. В первый раз в Тифлисе шли семнадцать пьес, из них только семь принадлежали русским авторам.

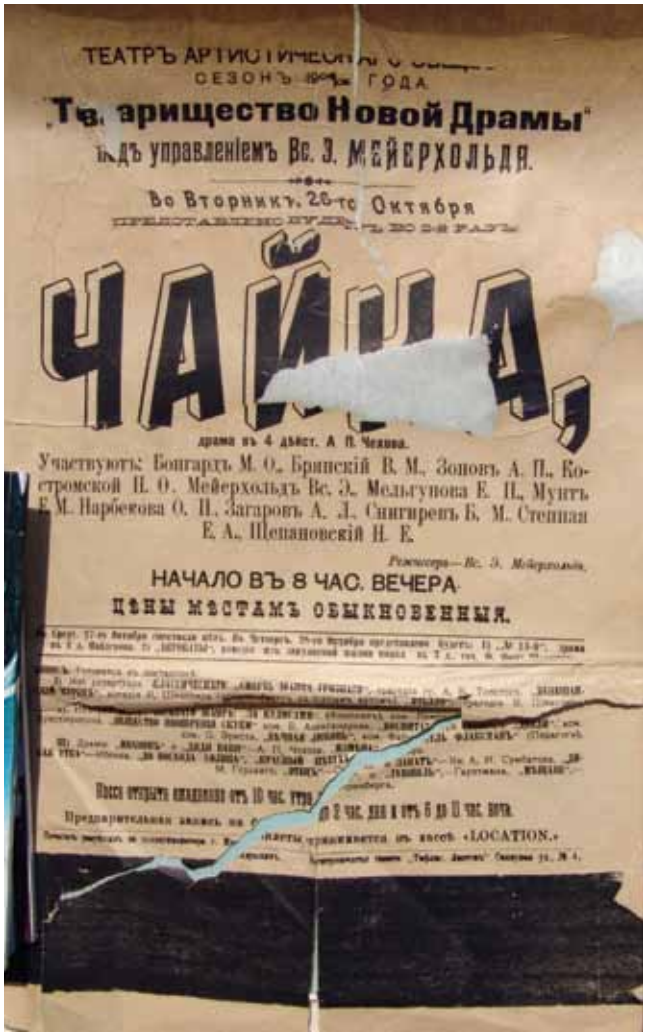
Сопоставляя эти цифры, приходится констатировать тот факт, что исключительным предпочтением пользовался Гауптман, после него, наравне, идут Чехов и Зудерман, за ними – Ибсен, потом Горький, потом, в одной компании, Шекспир, Пшибышевский, А. Толстой, Островский,

Всеволод Мейерхольд

Потапенко, Найденов и Трахтенберг, за ними Гоголь, Л. Толстой, Грибоедов и остальные. Выделив Грибоедова, славного своей единственной бессмертной комедией, и Гоголя с двумя Толстыми, обойденных всего одной пьесой, нельзя все-таки не признать, что репертуар составлялся крайне односторонне и что авторам чуждого нам, хотя и модного ныне за границей направления отдавалось слишком явное и обидное предпочтение» [12, с. 41].

Остановимся на спектакле «Горе от ума». Как уже отмечалось, пьеса впервые была поставлена на тифлисской сцене 8 октября 1846 года. Свою дань Грибоедову отдал и Мейерхольд, однако постановка оказалась неудачной. Мейерхольд сыграл Чацкого, и эта работа была признана отнюдь не самой лучшей в его творческой биографии. Но все-таки ему сопутствовал триумф – во-первых, в знак уважения тифлисской театральной аудитории к любимому писателю и, во-вторых, в честь Мейерхольда, избравшего эту пьесу для своего «гала-спектакля».

Рецензент газеты «Кавказ» писал, что спектакль «носил характер сплошной овации по адресу бенефицианта... сыпали разноцветные бумажки, бросались цветы, венки, были и подарки, а уж крикам и вызовам не было конца» («Кавказ», 19 февраля 1905 г.) [8, с. 89].


ТЕАТРЪ АРТИСТИЧЕСКИЙ
СЕЗОНЪ ГОДА
„Товарищество Новой Драмы"
подъ управленіемъ Вс. Э. МЕЙЕРХОЛЬДА.
Во Вторникъ, 26-го Октября
ЧАЙКА,
драма въ 4 дѣйст. А. П. Чехова.
Участвуютъ: Бонгардъ М. О., Брянскій В. М., Зоновъ А. П., Костромской П. О., Мейерхольдъ Вс. Э., Мельгунова Е. П., Мунтъ Е. М., Нарбекова О. П., Загаровъ А. Л., Снигиревъ Б. М., Степная Е. А., Щепановскій Н. Е.
Режиссеръ—Вс. Э. Мейерхольдъ.
НАЧАЛО ВЪ 8 ЧАС. ВЕЧЕРА.
ЦѢНЫ МѢСТАМЪ ОБЫКНОВЕННЫЯ.

Успешным был и его выход в роли Барона в спектакле «На дне» Горького. Газета «Новое обозрение» (1904, № 9) отмечала: «Популярная пьеса М. Горького «На дне» нашла в труппе Мейерхольда хороших исполнителей: В. Мейерхольд – прекрасный Барон, на нем барство оставило действительно следы, как оставляет оспа рябины» [8, с. 55].

Совсем иначе оценила критика роль Шейлока, сыгранную Мейерхольдом в спектакле «Венецианский купец» Шекспира. Особенное возмущение выразил журнал «Театр и искусство»: «Вместо трагической фигуры Шейлока, мстящего в своем лице за всю угнетенную нацию, ищущую справедливости, г. Мейерхольд изобразил гнусного, мелкого изверга, в котором не осталось ничего человеческого, который жаждет лишь крови, точит свой нож с какими-то сатанинскими прыжками ярости и восторга» [8, с. 82].

Как отмечали газеты, «в мейерхольдовском Шейлоке – к немалому изумлению публики – неожиданно проглянули черты его собственного Иоанна Грозного. Понятно, что в роли Шейлока такие реминисценции оказались совсем не кстати. Стараясь понять странное сходство Шейлока с Грозным, обозреватели усматривали его причину, прежде всего, в чрезмерной усталости и переутомлении Мейерхольда» [8, 82].

Среди других спектаклей, показанных в Тифлисе «Товариществом Новой драмы», были «Шлюк и Яу» Гауптмана, «Отец» Стриндберга, «Дачники» Горького, «Веселые расплюевские дни» («Смерть Тарелкина») Сухово-Кобылина. По мнению К. Рудницкого, репертуар «Товарищества» строился по тем временам очень смело. Труппа Мейерхольда приковывала к себе большое внимание, слухи о ее успехах долетали до обеих столиц. Тифлисская «публика оценила

дружную и художественную работу труппы и в конце сезона на прощальном спектакле поднесла адрес – случай еще небывалый – адрес не антрепренеру, а именно труппе», – отмечает Ю. Кобяков [4].

Главные революционные театральные деяния Всеволода Мейерхольда были еще впереди, но, смеем утверждать, что именно в Тифлисе он родился как режиссер.

Именно об этом свидетельствует рецензия, опубликованная в газете «Тифлисский листок» от 28 февраля 1905 года, по окончании пятимесячных выступлений «Товарищества Новой драмы» в Тифлисе: «Последние спектакли прошли при полных сборах. Масса публики собралась на последнем прощальном спектакле, в воскресенье, 27 февраля. Представлена была пьеса Чехова «Три сестры», та же пьеса, которой товарищество открыло минувший только что сезон. Вс. Э. Мейерхольду и его товарищам публика устроила шумные овации. Сам г. Мейерхольд и некоторые другие артисты получили венки и ценные подарки. В последнем антракте при открытом занавесе г. Мейерхольду были прочитаны адреса от публики, от его учеников и от учащейся молодежи, которая в теплых и сердечных выражениях приветствовала товарищество во главе с г. Мейерхольдом. Адрес от публики, усыпанный массой подписей, вложен был в хорошую кожаную папку с серебряной дощечкой на ней, на которой было вырезано: «Товриществу Новой драмы, Вс. Э. Мейерхольду от публики. Тифлис, 27 февраля 1905 года». Приводим текст адреса под заглавием «Победителей не судят»:

«Вы победили нас. Вы сумели разбить лед сомнения, лед недоверия. Когда вы явились к нам, мы не знал вас. Ваши имена были пустым звуком. И мы недоверчиво спрашивали друг друга: «Что это за «Товарищество Новой драмы»? Какие новые пути старается оно нам окрыть?» Вы победили. Трудной, упорной борьбой, целым рядом художественных побед вы доказали нам, что путь, намеченный вами, – верный путь, искусство, которому вы служите, – истинное искусство! У вас были враги, у вас они есть и теперь. Но даже и враги ваши протестуют против того, что вы играете, но не против того, как вы играете. Протестуют против репертуара, но не против исполнения. Вы победили! Вы покорили нас дружным натиском стройного ансамбля, упорными атаками пьес нового репертуара. Ибсен, Гауптман, Зудерман, Чехов. Ряд славных имен, ряд чутких толкователей движений человеческой души. Вы идею облекли в плоть и кровь; заставили нас задуматься над вопросами жизни. Вы воскресили старого Шекспира, с подмостков сцены дали мрачную картину древней Руси, перенесли нас в сказочный мир берендеев... «Силен тот, кто стоит одиноко», говорит доктор Штокман. И вы сильны своим одиночеством. И одиночеством своим вы победили. Когда Вы пришли к нам, мы не знали вас. Теперь имя каждого из вас воскрешает в нашей памяти целый ряд художественных образов… Победителей не судят! И не судить мы вас хотим, а сказать вам: «Спасибо». Спасибо от чистого сердца за то наслаждение, которое вы доставляли нам пять месяцев. И теперь, расставаясь с вами, нам хочется верить, что мы расстаемся не навсегда. Хочется думать, что пройдет год, и снова замелькают на афишах знакомые имена, снова раздастся призывной звук гонга, мягко раздвинется занавес, и проповедь нового искусства зазвучит для нас снова с этих подмостков. Итак, не прощайте, нет, а до свидания, до свидания. Не правда ли, до скорого свидания?»

Тифлисская публика, которая во все времена принимала на «ура» далеко не каждого артиста, режиссера, композитора, исполнителя, была «побеждена» талантом Мейерхольда и его артистов.

Драматическая труппа «Общества народных развлечений в г. Тифлисе». 1908

АНТРЕПРИЗЫ НА ТИФЛИССКОЙ СЦЕНЕ. Новое об Александре ТАИРОВЕ

В Государственном музее театра, музыки, кино и хореографии Грузии хранится множество дореволюционных афиш, оповещающих о спектаклях нескольких антрепризных трупп.

Как сообщает, к примеру, «Театральная газета» от 27 сентября 1915 года, в Народном доме (ныне театр имени К. Марджанишвили) открылся сезон под руководством артиста МХАТ г. Воронова. «В Народном доме, помимо сыгранного «Дяди Вани» и «На всякого мудреца довольно простоты» с Вороновым в заглавных ролях намечены к постановке «Юлий Цезарь», «Маша – птичка» и «У жизни в лапах» [13].

Но в основном антрепризы выступали на сцене Тифлисского казенного театра.

Это Общество артистов Императорского московского Малого театра под управлением О.А. Правдина, Товарищество русских драматических артистов под управлением Л.К. Людвигова, Труппа русских драматических артистов под руководством М.Н. Мартова, Труппа драматических артистов – Дирекция Е.Ф. Боур и А.И. Гришина, Русская драма Н.Д. Лебедева.

В 1901 году в Тифлисе работала труппа Л.К. Людвигова (псевдоним поэта, драматурга, писателя Маевского Людвига Казимировича). Она показывала пьесы А. Островского, А. Чехова, Г. Ибсена, инсценировки Ф. Достоевского – «Преступление и наказание», «Братья Карамазовы». Антреприза О.А. Правдина в бенефис А.А. Яблочкиной представила спектакль «Бешеные день-

ги», в бенефис А.Т. Поляковой – «Лес» Островского. Тбилисцы также увидели гоголевского «Ревизора» Гоголя и «Грозу» Островского. В бенефис И.О. Васильева сыграли «Бесприданницу».

В 1908 году на тифлисской сцене выступали артисты Труппы драматических артистов Е.Ф. Боура и А.И. Гришина. Немного информации об этих антрепренерах удалось найти в интернет-ресурсах.

Евгений Федорович Боур был не только антрепренером, но и актером. Небольшого роста, худенький, он на сцене преображался. Даже играя комических персонажей, делал их благородными. При всем этом Боур обладал джентльменскими привычками и всегда был одет с изысканным вкусом. Да и к окружающим предъявлял высокие требования. «Вы выбрали искусство, – говорил он, – а искусство надо уважать. В храм искусства преступно входить в грязных сапогах!» [14].

Н.И. Соболыциков-Самарин писал об Е.Ф. Боуре в своих «Записках»: «Амплуа комиков и характерных ролей занимал артист театра Корша Евгений Федорович Боур, совмещавший работу актера с работой режиссера. Это был верный страж театра, свято охранявший заветы великих мастеров искусства. Он с любовью вошел в театр, с любовью служил ему,

Александр Таиров

Тифлисское артистическое общество

Гастроли Театра Корша

как завещал Щепкин. Играя комические роли, он никогда не позволял себе ни малейшего шаряга ради внешнего успеха. Каждая роль была согрета каким-то внутренним теплом и в каждом комическом образе он умел находить отзвуки душевных переживаний, как бы ни был смешон человек, которого он изображал. Даже буффонные роли Боур умудрялся играть скромно и естественно, не лишая их яркой комической окраски. Он играл и некоторые драматические роли. С большим чувством, очень трогательно исполнял он роль Дыбольцева («Чужие»), вызывая потоки слез у зрителей. Хороший был актер и хороший, честнейший человек» [15].

Антрепризой Е. Ф. Боур впервые занялся в Калуге. Он стремился поставить театр на должную высоту, составил небольшую, по сильную труппу в составе 19 человек. Сезон открылся 26 сентября 1901 года постановкой «Василисы Мелентьевой» А.Н. Островского. Спектакль имел успех. Пресса сразу отметила «редкий ансамбль артистов».

В Тифлисе он работал вместе с антрепренером Александром Ильичом Гришиным. Зрители получили возможность посмотреть комедию Сумбатова (Сумбаташвили-Южина) «Невод» в постановке М.А. Юрьевой. Большой популярностью у зрителей пользовался спектакль «Трильби» Дж. Дюморье.

В 1910 году на сцене Тифлисского казенного театра выступала антреприза Михаила Николаевича Мартова (Марк Фрейберг), актера, режиссера, сценариста, антрепренера. Афиша сообща-

Антреприза Н.Д. Лебедева

ла: «Показаны будут новые для Тифлиса пьесы репертуара Императорских и других столичных театров».

А в 1913-м в Тифлисе появился самарский актер, режиссер, антрепренер, высокообразованный человек Николай Дмитриевич Лебедев со своей драматической труппой. В репертуаре были трагедии, драмы, комедии, фарсы – «Цена жизни» В. Немировича-Данченко, «Что иногда нужно женщине» О. Уайльда, «Вечный странник» О. Дымова, «Сиротка Ася» Я. Гордина, «Счастье только в мужчинах» С. Сабурова, «Женщина и паяц» П. Льюиса, «Хорошо сшитый фрак, или Как делаются министрами», «Герои кинематографа» Пальмского и Ярова.

«Пер Гюнт» Г. Ибсена – это был прощальный бенефис драматурга, режиссера, актера-новатора, теоретика театра Бориса Сергеевича Глаголина, известного как в России, так и в США, куда он эмигрировал в 1927 году. В Тифлисе он выступил в роли Жанны Д' Арк в спектакле «Орлеанская дева» Шиллера. В спектакле «Обнаженная» французского драматурга Анри Батайля в роли натурщицы Лулу выступила бенефициантка Н.В. Лядова. Эти постановки не были приняты тифлисской критикой.

Интерес для истории театра вообще и русского театра в Грузии в частности представляют афиши, на которых значится имя выдающегося режиссера XX века Александра Яковлевича Таиро-

ПОСЛѢДНІЕ ТРИ СПЕКТАКЛЯ.

ТИФЛИССКІЙ КАЗЕННЫЙ ТЕАТРЪ.

РУССКАЯ ДРАМА Н. Д. ЛЕБЕДЕВА

Въ Среду 12-го Іюня 1913 года

БЕНЕФИСЪ А. Я. ТАИРОВА

П. Лотара

АРЛЕКИНЪ

Роль Арлекина исп. А. Я. ТАИРОВЪ.

Дѣйствіе I. За честь Коломбины. Дѣйствіе III. Заговоръ.
II. Арлекинъ-Король. IV. Торжество Арлекина.

Постановка Таирова А.

НАЧАЛО ВЪ 8½ ЧАСОВЪ ВЕЧЕРА

Касса открыта съ 10 ч. утра до 2 ч. дня и съ 6 до окончанія спектакля.

АНОНСЪ.

Въ Четвергъ 13 Іюня ПРЕДПОСЛѢДНІЙ СПЕКТАКЛЬ

ФАРСЪ И КАБАРЕ

1. СЕРДЦЕ И ВСЕ ОСТАЛЬНОЕ 2. КАБАРЕ

Въ Пятницу 14-го Іюня

Послѣдній ПРОЩАЛЬНЫЙ спектакль.

ЗАКРЫТІЕ ВЕСЕННЯГО СЕЗОНА

1901 ТИФЛИССКІЙ КАЗЕН. ТЕАТРЪ

Въ Пятницу, 8-го Іюня 1901 г.

ОБЩЕСТВОМЪ АРТИСТОВЪ

ИМПЕРАТОРСКАГО

Московскаго Малаго Театра,

ПОДЪ УПРАВЛЕНІЕМЪ

Ѳ. А. ШРАВДИНА,

ПРЕДСТАВЛЕНО БУДЕТЪ

РЕВИЗОРЪ

Участв.: Г-жи Турманичева, Грибунина, Полякова, Матвѣева, Арсеньева, Полдина, Русецкая, Коротѣева, Слонина; Гг. Прендинъ, Васильевъ, Подгорнъ, Хуалѣевъ, Пономоновъ, Лазаревъ, Мартыновъ, Слонинъ, Пашковичъ, Угриновъ, Строевъ, Платовъ, Добровъ, Коротѣевъ и др.

НАЧАЛО РОВНО ВЪ 8 ЧАС. ВЕЧЕРА.

ЦѢНЫ МѢСТАМЪ

Въ Субботу, 9-го Іюня 1901 г. прев. буд.

НАКИПЬ

Въ Воскресенье, 10-го Іюня 1901 г. прев. буд.

ОТЖИТОЕ ВРЕМЯ

Въ Понедѣльникъ, 11-го Іюня 1901 г. прев. буд.

ГОРЕ ОТЪ УМА

Касса Lovéline и общая касса открыты съ 10-ти час. утра до 2-хъ час. дня и съ 6-ти до окончанія спектакля.

Режиссеръ Н. С. ПЛАТОФЪ. Н. СТРОЕВЪ.

Тифлисскій Т

Въ Четверг

по

ГЕНРИХА

КА
ГРЯ

ОТ

Лизи—Лилина; Энжи—Монанская; Пошо
гонъ; Перро—Нерронъ; Мари

Въ третьей картинѣ ХОР

НАЧАЛО РОВ
ВЪ АНТРАКТАХЪ ПРОСЮТЪ ПУБ

Цѣны мѣстамъ об

Готовится къ постановкѣ
Новая пьеса СУМБАТОВА (Южина)
НЕВОДЪ.

АНОНСЪ
и 24-ая ч
К О

Дирекція Е. Ф. БОТУРЪ и А. П. ГРИШИНА.

1901 ТИФЛИССКІЙ КАЗЕН. ТЕАТРЪ

Въ Среду, 6-го Іюня 1901 г.

ОБЩЕСТВОМЪ АРТИСТОВЪ

ИМПЕРАТОРСКАГО

Московскаго Малаго Театра,

ПОДЪ УПРАВЛЕНІЕМЪ

Ѳ. А. ШРАВДИНА,

ПРЕДСТАВЛЕНО БУДЕТЪ

ИДІОТЪ

Участв.: Г-жи Яблочкина, Грибунина, Арсеньева, Матвѣева, Русецкая, Слонина, Коротѣева; Гг. Прендинъ, Васильевъ, Пальмскій, Подгорнъ, Хуалѣевъ, Пономоновъ, Мартыновъ, Слонинъ, Пашковичъ, Угриновъ и др.

НАЧАЛО РОВНО ВЪ 8 ЧАС. ВЕЧЕРА.

ЦѢНЫ МѢСТАМЪ

Въ Четвергъ, 7-го Іюня пред. буд.

ЗОЛОТО

Въ Пятницу, 8-го Іюня 1901 г. прев. буд.

РЕВИЗОРЪ

Въ Субботу, 9-го Іюня 1901 г. прев. буд.

НАКИПЬ

Въ Воскресенье, 10-го Іюня 1901 г. прев. буд.

ОТЖИТОЕ ВРЕМЯ

Въ Понедѣльникъ, 11-го Іюня 1901 г. прев. буд.

ГОРЕ ОТЪ УМА

Касса Lovéline и общая касса открыты съ 10-ти час. утра до 2-хъ час. дня и съ 6-ти до окончанія спектакля.

Режиссеръ Н. С. ПЛАТОФЪ. Н. СТРОЕВЪ.

ТИФЛИССКІЙ КАЗЕННЫЙ ТЕАТРЪ.

РУССКАЯ ДРАМА Н. Д. ЛЕБЕДЕВА

Въ Пятницу 17-го Мая 1913 года

Второе представленіе новой пьесы Осипа Дымова

ВѢЧНЫЙ СТРАННИКЪ

ВЪ 3-ХЪ ДѢЙСТВІЯХЪ СЪ ПРОЛОГОМЪ

ВЪ ПЬЕСѢ УЧАСТВУЕТЪ ХОРЪ

Исключительное право постановки въ г. Тифлисѣ предоставлено авторомъ Н. Д. Лебедеву

Постановка Таирова А. Я.

БАБОЧКИ Шутка въ 1 д. Н. З.

Постановка Балюнова А. Я.

НАЧАЛО ВЪ 8½ ЧАСОВЪ ВЕЧЕР

Касса открыта съ 10 ч. утра до 2 ч. дня и съ 6 до окончанія спектакля.

АНОНСЪ

Въ Субботу 18 Мая Первый разъ въ Тифлисѣ драма Н. Гедеонова СИРОТКА АСЯ.

Въ Воскресенье 19 Мая пьеса А. Косоротова МЕЧТА ЛЮБВИ

Въ Понедѣльникъ 20 Мая БЕНЕФИСЪ Н. В. ЛЯДОВОЙ.

Пьеса А. Батайль ОБНАЖЕННАЯ

ГОТОВЯТСЯ ЪЪ ПОСТАНОВКѢ НОВЫЕ ПЬЕСЫ

Драматическая поэма Г. Ибсена ПЕРЪ ГЮНТЪ. Гиньоль-АССАМБЛЕЯ. ТАКОВЫ ОНИ ВСѢ.

БИЛЕТЫ НА ВСѢ ОБЪЯВЛЕННЫЕ СПЕКТАКЛИ ПРОДАЮТСЯ.

Тифлисскій Ка

С.-Петербург

„НЕВСКІЙ

Въ Среду 12-го

СПЕКТАКЛЬ ВНѢ АБОНЕМЕНТА

ПРЕДСТАВ

ДВА БОЕВЫХЪ ф

СЕРДЦЕ

СЕРДЦЕ и „ПРОЩЕ", [illegible]

Въ послѣдний разъ „Любовь Николая

ЛЮБОВЬ В

Участвуютъ всѣ гл

Начало въ 8

Казенный Театръ.
8-го МАЯ 1908 ГОДА
5-я разъ Историческая пьеса
роману
СЕНКЕВИЧА
АМО
ДЕШИ
O-VADIS?
Стопорина; Виницій—Соколовская; Петроній—Людин-
Мискуцкій; Хилон—Бауръ; Фалія—Лидинъ.
Главный режиссеръ К. Ф. БОУРЪ.
ЪЪ ХРИСТІАНЪ.
НО ВЪ 8 ЧАС. ВЕЧЕРА.
ЕКУ ЗАНИМАТЬ МѢСТА ПО ВТОРОМУ ЗВОНКУ.
ыкновенныя драматическія.
Готовится къ постановкѣ:
КАЗНЬ.
ВОЛКИ и ОВЦЫ.
РОЛЬ.
Администраторъ Б. П. ДЕЛЛ.

1901 годъ. Спектакль № 314.
ТИФЛИССКІЙ КАЗЕН. ТЕАТРЪ
ВЪ СУББОТУ, 26-ГО МАЯ 1901 Г.
Товариществомъ Русскихъ Драматическихъ Артистовъ,
подъ управленіемъ Л. К. ЛЮДВИГОВА,
ВЪ ПЕРВЫЙ РАЗЪ НОВАЯ ПЬЕСА
ТРИ СЕСТРЫ
ГОЛЬ НА ВЫДУМКИ ХИТРА
Участ.: Г-жи Галицкая, Дружинина, Артемьева, Каренко, Нитара, Пасхалова, Турчанинова, Гг. Бѣжинъ, Гливе-Добровольскій, Дара-Владиміровъ, Далинъ, Колобовъ, Левковскій, Медвѣдевъ, Несоцкій, Петровскій, Русовскій, Степановъ, Черновъ.
НАЧАЛО РОВНО ВЪ 8 ЧАС. ВЕЧЕРА.
Въ Воскресенье, 27-го Мая 1901 г. пред. буд.
ВЪ ПЕРВЫЙ РАЗЪ
ЦАРЬ ѲЕДОРЪ ІОАННОВИЧЪ,
АНОНСЪ: Въ Понедѣльникъ, 28-го Мая 1901 г. ПОСЛѢДНІЙ общедоступный спектакль по значительно уменьшеннымъ цѣнамъ.
Режиссеръ Л. К. ЛЮДВИГОВЪ.
Касса Location принимаетъ заказы на ВСѢ СПЕКТАКЛИ осеннаго сезона съ наибольшею 20% на всѣмъ драматическихъ представленій.
Касса Location и обѣдня открыта съ 10-ти час. утра до 2-хъ час. дня и съ 6-ти до окончанія спектакля.

ТИФЛИССКІЙ КАЗЕН. ТЕАТРЪ
ВЪ ПЯТНИЦУ, 18-ГО МАЯ 1901 Г.
Товариществомъ Русскихъ Драматическихъ Артистовъ,
подъ управленіемъ Л. К. ЛЮДВИГОВА,
ВЪ БЕНЕФИСЪ
Д. П.
ДАРА-ВЛАДИМІРОВА
ВЪ ПЕРВЫЙ РАЗЪ
ГИБЕЛЬ СОДОМА
Участ.: Г-жи Аморетта, Дружинина, Галицкая, Зиновьева, Зорина, Артемьева, Пасхалова, Турчанинова, Гг. Богатыновъ, Бѣжинъ, Гливе-Добровольскій, Дара-Владиміровъ, Далинъ, Ивановскій, Колобовъ, Левковскій, Несоцкій, Петровскій, Русовскій, Черновъ.
НАЧАЛО РОВНО ВЪ 8 ЧАС. ВЕЧЕРА.
Въ Субботу, 19-го Мая спектакля не будетъ.
Въ Воскресенье, 20-го Мая, пред. буд. въ первый разъ
ГОРНОЗАВОДЧИКЪ
АНОНСЪ: Готовится къ постановкѣ въ 1-й разъ новая пьеса „БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ“, по роману Ѳ. М. Достоевскаго.
Режиссеръ Л. К. ЛЮДВИГОВЪ.
Касса Location принимаетъ заказы на ВСѢ СПЕКТАКЛИ осеннаго сезона съ наибольшею 20% на всѣмъ драматическихъ представленій.
Касса Location и обѣдня открыта съ 10-ти час. утра до 2-хъ час. дня и съ 6-ти до окончанія спектакля.

азенный Театръ
рческая Труппа
Й ФАРСЪ“
Марта 1908 года =
ПО ОСОБОМУ РАЗРѢШЕНІЮ
ЛЕНЫ БУДУТЪ
фарса текущаго сезона
Е И... ПРОЧЕЕ
ЪЪ КРЕДИТЪ
ЪЪ часовъ вечера.

ПОСЛѢДНІЕ СЕМЪ СПЕКТАКЛЕЙ
ТИФЛИССКІЙ КАЗЕННЫЙ ТЕАТРЪ.
РУССКАЯ ДРАМА Н. Д. ЛЕБЕДЕВА
Въ Субботу 8-го Іюня 1913 года
историческая комедія В. ДЕВЕРІЕ
ГЕНРИХЪ
НАВАРРСКІЙ
въ 5 дѣйст. карт.
НАЧАЛО ВЪ 8½ ЧАСОВЪ ВЕЧЕРА
Касса открыта съ 10 ч. утра до 2 ч. дня и съ 6 до окончанія спектакля.
АНОНСЪ.
Въ Воскресенье 9 Іюня восходная комедія-шутка ОБОЛТУСЫ И ВѢТРОГОНЫ.
Въ Понедѣльникъ 10 Іюня БОЛЬШОЕ ЗЛОБОДНЕВНОЕ КАБАРЕ-ОБОЗРѢНІЕ шарж. имитация
Въ Среду 12 Іюня БЕНЕФИСЪ А. Я. ТАИРОВА
пьеса П. Лотара АРЛЕКИНЪ. Комедія въ 4-хъ дѣйст.
Роль АРЛЕКИНА исп. А. Я. ТАИРОВЪ.
ГОТОВЯТСЯ КЪ ПОСТАНОВКѢ НОВЫЯ ПЬЕСЫ
СЕРДЦЕ и ВСЕ ОСТАЛЬНОЕ АРОМАТЪ ГРѢХА.

1908 годъ.
Тифлисскій Казенный Театръ.
ТРУППА ДРАМАТИЧЕСКИХЪ АРТИСТОВЪ
Дирекція Е. Ф. БОУРЪ и А. И. ГРИШИНА.
Въ Понедѣльникъ, 19-го Мая 1908 года
Общедоступный спектакль
ПО УМЕНЬШЕННЫМЪ ЦѢНАМЪ
ПРЕДСТАВЛЕНО БУДЕТЪ
ТРИЛЬБИ
Цѣны мѣстамъ УМЕНЬШЕННЫЯ.
НАЧАЛО СПЕКТАКЛЕЙ РОВНО ВЪ 8 ЧАС. ВЕЧЕРА
Готовится къ постановкѣ
ХЛѢБА и ЗРѢЛИЩЪ
БЕНЕФИСЪ Л. К. ЛЮДВИГОВА
ПРОКУРОРЪ
КОТОРЫЙ ВЪ ДЕЛѢ
Готовится къ постановкѣ
Пьѣсы
НИЩІЕ ДУХОМЪ
Дирекція Е. Ф. БОУРЪ и А. И. ГРИШИНА.

Общество «Романтики»

ва (1885-1950). Антреприза Н.Д. Лебедева представила несколько спектаклей в его постановке: «Вечный странник» Осипа Дымова, «Сарданапал» Д. Байрона (кстати, Сарданапал был любимой ролью А. Таирова), «Апостол Сатаны» Б. Шоу. В антрепризе Н.Д. Лебедева Александр Таиров много выступал и в качестве актера.

Труппа Н.Д.Лебедева, начавшая свои гастроли со второго дня Пасхи, в апреле 1913 года, включала, как сообщает газета «Кавказ», таких известных актеров, как «премьер СПБ драматического театра А.Я. Таиров, премьер Самарского городского театра А.И. Бахметев, артист Московского театра Незлобина В.А. Ермолов-Бороздин, премьерша СПБ и Московского театра Незлобина Н.В. Лядова, артистка театра Корша Е.В. Красавина. Премьер СПБ, Малого театра Б.С. Глаголин, премьерша Одесского театра Н.Д. Буткевич и артистка СПБ, Малого театра Б.К. Валерская приезжают сегодня вечером, опаздывая на сутки, так как были занесены снежным обвалом по Военно-Грузинской дороге, по которой им пришлось пройти пешком более десяти верст по колени в снегу» [16].

Можно себе представить, как мучительно добирались до Тифлиса эти актеры труппы Н.Д. Лебедева!

В Тифлисе труппа Н.Д. Лебедева вступила в конкуренцию с антрепризой Баратова и Беляева, получившей от автора – драматурга Л. Андреева исключительное право на постановку в Тифлисе пьесы «Екатерина Ивановна» (она шла в театре «Артистического общества»). В противовес этому приобретению конкурентов антреприза Н.Д. Лебедева «выставила мелодраму Б. Шоу с хлестким названием «Апостол сатаны». Наш старый знакомец Лебедев знает тифлисскую публику, знает ее пристрастие к мелодрамам, как знает и то, насколько умопомрачительное заглавие пьесы способно ее гипнотизировать. Однако в отчетный вечер «Екатерина Ивановна» перетянула, и публики в Казенном театре было мало». Но, как подчеркивает довольно едкий рецензент

Труппа Тифлисского казенного театра

«Кавказа» (некто Н.М.), «не видевшие «Апостола сатаны» могут об этом не сожалеть, достойны сожаления познавшие его» [17]. Не восприняла тифлисская публика и другие постановки и режиссерские искания раннего А.Я. Таирова. Это и понятно – его стиль только формировался. В 1913 году А.Я. Таирову было всего 28 лет – для профессионального режиссера это, можно сказать, период «юности».

«Первый период режиссерской деятельности Таирова (1907 – 1913, до организации Камерного театра) не позволяет говорить о сколько-нибудь законченной системе взглядов молодого постановщика. Но некоторые идеи будущей программы Таирова начали формироваться именно тогда. Во многих высказываниях режиссера возникали имена Мейерхольда и Марджанова, Ф. Ницше, и Вяч. Иванова, Чехова, упоминались Московский Художественный театр, итальянская комедия дель арте. Обнаружилось тяготение Таирова к надбытовой театрализации действия, к пантомиме, к широко понимаемой музыкальности спектакля, к изысканности сценической формы» [18, 226].

В определенный момент Таиров так разочаровался в театре, что ушел в юриспруденцию, но в 1913 году любовь к театру все-таки пересилила. И он вернулся в «храм Мельпомены». В Тифлисе, в том же 1913 году, он еще далек от того Таирова, которого признали выдающимся режиссером XX века. Впрочем, отмечаются и некоторые парадоксы. К примеру, пьесу «Вечный странник» Осипа Дымова Таиров с успехом поставил в Петербурге, а потом повторил этот опыт в Тифлисе, во время гастролей антрепризы Н.Д. Лебедева. Но не был воспринят критикой.

Газета «Кавказ» приводит отрывок из интервью Осипа Дымова, в котором драматург очень

Сцена из постановки Тифлисского артистического общества

тепло отзывается о Таирове: «Молодой даровитый режиссер А.Я. Таиров вводит в постановку музыкальные моменты и этим идет навстречу моим намерениям; он подчеркнет тот основной лирический тон, который составляет фон моей драмы. Вообще я не поклонник «раскраски» пьесы, но в данном случае это, пожалуй, только выполнение авторской ремарки. Правда, не всюду эти ремарки написаны автором, но чуткий режиссер читает и то, что хотелось написать… В этом и заключается основа «дружбы» автора с режиссером» [19]. Однако тифлисский рецензент обратил внимание на совсем другие стороны таировской постановки – например, скудность обстановки. «Благодаря такой обстановке совсем сведена была на нет финальная сцена второго акта, в стиле Чехова, когда госпоже Лядовой пришлось прощаться с венскими стульями и ласкать мебель с солдатского базара. Совершенно несуразна также постановка второго акта: прямо перед зрителями решетка и главный вход на кладбище, а идут молиться на могилах предков все не на кладбище, а мимо – кто направо, а кто – налево» [20]. Ясно, что рецензент фиксируется на деталях, ждет сценического правдоподобия, против чего как раз и выступает Александр Таиров. Впрочем, как и против условного театра Всеволода Мейерхольда. И все-таки из описаний, комментариев автора публикации на страницах газеты «Кавказ» не возникает образа спектакля, хоть какого-то представления о том, что это было и как выглядело.

В предпоследнем выступлении антрепризы Н.Д. Лебедева, в свой бенефис Таиров сыграл

«представление в масках», спектакль «Арлекин» – премьера состоялась 12 июня 1913 года... Австрийского драматурга XIX века Рудольфа Лотара открыл для русской сцены именно Александр Таиров. Но произошло это не в 1917 году на сцене Камерного театра, как свидетельствуют официальные источники, а гораздо раньше – в 1913-м, на сцене Тифлисского казенного театра. В пьесе Лотара гениальный лицедей выдает себя за короля. Им пытаются манипулировать придворные и королева. Однако Арлекин не так прост, чтобы позволить обмануть себя. Сравнение политической жизни с арлекинадой было очень популярно в театре XX столетия. В эпоху кардинальных, революционных перемен в обществе Таиров не мог обойти эту тему. (Спустя много лет к пьесе Лотара вновь обратился Роман Виктюк, найдя ее актуальной: по мнению этого режиссера, в ней показано вечное противостояние художника и государства). Но в 1913 году он не нашел сочувствия у тифлисской критики (рецензент Н.М. предпочел умолчать о своем впечатлении «исключительно ради того, чтобы не быть вынужденным на прощанье преподносить бенефицианту более или менее горькие истины» [21]) – вероятно, она еще не была готова понять новый театральный язык, специфику режиссерского высказывания Александра Таирова. Впрочем, неоднозначно оценивали уникальное творчество, «особую химию» Камерного театра Таирова даже такие корифеи, как Станиславский, Мейерхольд и Вахтангов.

Что касается «Арлекина», то успех к нему пришел только через четыре года, в Москве, – на сцене Камерного театра. Арлекина сыграл Николай Церетели (постепенно сам Таиров отошел от актерства и полностью посвятил себя режиссуре). Вскоре довольно острый спектакль был запрещен цензурой. Хотя, как отмечает М. Любомудров, «антимонархическая направленность пьесы Лотара не стала главной в причудливой игре масок, взвихренной фантазией режиссера. Таиров подхватывал и развивал тему, уже знакомую нам по «Фамире Кифареду» – мысль о том, что не власть и не богатство, не чины и не карьера, а лишь чистая стихия искусства дарят человеку подлинную, а не иллюзорную свободу. «Быть снова Арлекином! Снова потешаться над людьми, вместо того чтобы они потешались надо мною», – говорил в финале спектакля Арлекин Церетели, сбрасывая королевское обличие и возвращаясь в вольный мир комедиантов» [18, с. 266].

Но это в 1917-м, а 14 июня 1913 года антреприза Н.Д. Лебедева попрощалась с тифлисской публикой, показав сабуровский «Аромат греха» и четвертый акт «Горя от ума». «Проводы носили самый задушевный характер, – пишет театральный обозреватель «Кавказа». – Преобладавшая в зале молодая аудитория выказывала горячие симпатии своим избранникам, было много всяких подношений, причем больше всего цветочных – мужчинам, очевидно, от поклонниц» [21]. Н. М. выразил сожаление, что «Горе от ума» раньше не было поставлено полностью – вместо какого-нибудь «Пер Гюнта», «Сарданапала» и т.п.», и что один акт из грибоедовской комедии сыграли во вторую очередь после «бессодержательного, пустого, скучного, страдающего отсутствием действия фарса «Аромат греха».

Общеизвестно, что именно в 1913-м на театральной карте пересеклись пути А.Таирова и К.Марджанишвили: на сцене Свободного театра, созданного грузинским режиссером в Москве, А. Таиров осуществил две постановки: спектакль – «Желтая кофта» Хезельтона-Фюрста и пантомиму «Покрывало Пьеретты» Шницлера. А уже в 1914-м создал свой Камерный театр.

АЛЕКСАНДР ТУГАНОВ. ТАРТО

Если обратиться к какому-то определенному промежутку времени, то становится яснее «расклад» театральных сил. К примеру, в 1913 году на сцене театра «Артистического общества» успешно работала русская труппа под руководством Александра Александровича Туганова (1871–1960). Рецензент газеты «Кавказ» отдает дань уважения его таланту и трудолюбию, размышляя при этом о проблемах существования в Тифлисе русской драматической труппы. Как ни странно, в чем-то они созвучны сегодняшнему дню: «Сегодня бенефис главного режиссера и руководителя дела А.А. Туганова. Все знают, как трудно вести в Тифлисе дело драматического театра. С одной стороны, уйма кинематографов, дающих «потрясающие драмы в 1200 метров», Народный дом с любительскими, а потому бесплатными силами; с другой стороны – масса клубов с приманкой – лото, отбивающих у театра массу публики. Несмотря на все это, А.А. Туганов любовным, старательным отношением к делу завоевал доверие публики, которая теперь знает, что, идя на любую пьесу, она увидит дружный ансамбль, срепетовку, приличную обстановку и два раза в неделю новинку столиц и провинции. Прививка классицизма, здоровых сил русских и иностранных корифеев литературы оказалась, несмотря на старательные постановки, не по плечу тифлисской публике, которая с большей охотой идет смотреть «Ночь любви», чем «Коварство и любовь» или «Вильгельма Телля»; и только «Дворянское гнездо» прочно удержалось в репертуаре театра, который в этом сезоне дал все возможно новое, интересное и даже литературное, особенно в утренниках, не нарушив, в общем, облика серьезного театрального дела» [22].

И в другом номере «Кавказа»: «Теперь мы имеем дело с настоящим режиссером-руководителем, и остается только сожалеть, что труппа, предоставленная Туганову, стоит не совсем на той высоте, где бы ей не страшна была конкуренция субсидируемой оперы, даровых любителей, кинематографов и, в особенности, лото» [23].

А «даровые любители», играющие в Народном доме, между тем, действительно пытались конкурировать с профессионалами. Хотя далеко не всегда успешно: «В субботу 16 февраля русским драматическим кружком в бенефис помощника режиссера Б.Е. Осетрова был поставлен «Вишневый сад» Чехова. Пьесу поставили, публика переполнила театр до пределов возможного. Пьесу сыграли, но... мне было и грустно, и больно за Чехова, потому что ни необходимого тона, ни настроения, присущего чеховским пьесам, не было и следа...» [24]

Сегодня это может удивить, но вместе с любителями на сцену в те годы нередко выходили знаменитости. Как в случае с «Вишневым садом»: «После долгого перерыва в субботу выступила в ранее ею игранной роли Раневской госпожа Ермолова и по-прежнему прекрасно провела ее от начала и до конца. Очень хорош в роли Фирса был Четвериков, но... этими лицами и ограничивается число исполнителей, игравших по Чехову, а не по Радолину (режиссер спектакля. – *И.Б.*) [24]».

В 1915 году было создано Товарищество артистов Российского театрального общества (ТАРТО). Его основателем стал Александр Туганов. Родился он в Москве, в зажиточной семье, начал свою творческую деятельнось с любительского кружка под названием «Театр новых сил». Учился в Московской академии коммерческих наук, где кроме основных предметов обучали хорошим манерам, давали уроки гимнастики, фехтования, верховой езды, музыки и танца, что впоследствии пригодилось Туганову в творчестве. В семье его решение посвятить себя театру вызвало большое неудовольствие, но, несмотря на это, Туганов поступил в школу Филармонического общества в Москве. Экзамен у него принимали А.И. Сумбатов-Южин и другие мастера Малого театра. По рекомендации Владимира Ивановича Немировича-Данченко Туганова взяли

на работу в Московский Панаевский театр.

Вскоре Александр Туганов переезжает в Царицыно, где играет роли героев-любовников, затем добивается больших успехов на сцене Московского театра Корша, вместе с которым впервые побывал в Грузии (в 1908 году), сблизился с местной театральной общественностью и загорелся желанием организовать в Тифлисе русский театр. Мечта осуществилась в 1915 году.

Информация о создании ТАРТО появилась в «Театральной газете»: «Режиссер театра Артистического общества А.А. Туганов сформировал драматическую труппу, в которую приглашены: М.П. Васильчикова, Н.Л. Нелединская (из театра Незлобина), Е.А. Сатина, Б.Э. Кошева, М.Н. Мравина, М.А. Заикина, госпожи Меерович, Зимина, Степанова, Ибрагимова, Терсинская, В.А. Оболенский, Е.О. Любимов-Ланской, Т.Г. Василенко, Н.П. Ниров, Ф.Б. Нератов, Н.М. Радищев, И.И. Шумов и др. Сезон начнется 19 сентября» [25].

В октябре уже появились первые отклики на спектакли ТАРТО:

«Сезон в театре Артистического общества открыли «Старым закалом». Исполнение стройное, ансамблевое. Сбор полный. Для первого выхода госпожи Васильчиковой поставили «Душа, тело и платье». Заглавную роль взбалмошной, кокетливой женщины Васильчикова сыграла с большим техническим мастерством. Из новинок за первую неделю прошли «Маленькая женщина» Миртова и «Поташ и Перламутр»… Первая постановка «Поташа и Перламутра» прошла с аншлагом. Пьеса была разыграна с большим комедийным блеском, в нужном темпе и имела у публики огромный успех. Сочный юмор, блестки подлинной комедийности пьесы и комические положения, вызывающие у публики взрывы смеха, нашли прекрасных истолкователей в лице Любимова-Ланского – Поташа, Василенко – Перламутра, Васильчиковой – мисс Гольдман, Кошевой, Нератова, Вольмара и др. Пьесу ставил Любимов-Ланской. Сборы в драме хорошие. Работа наладилась. Труппа подобрана Тугановым удачно как в смысле ансамбля, так и в смысле наличности отдельных сил и, судя по первым спектаклям, вызвала к себе внимание публики» [26].

Любопытную информацию о творческой деятельности коллектива А.А. Туганова сообщает та же «Теа-

Александр Туганов

Труппа ТАРТО

тральная газета»: «Пятилетие со дня смерти Л.Н. Толстого «Тарто» ознаменовало «толстовским» спектаклем, поставив «Катюшу Маслову» в сомнительной инсценировке Арбенина по роману «Воскресение». Мысль почтить таким образом память писателя, писавшего собственные пьесы, едва ли можно признать удачной. В пьесе отличились Вольмар-Картинкин и Степанова-Бочкова, давшие на редкость типичные, жизненные образы. Хороша Катюша Нелединская. Нехлюдов Оболенскому не удался. Постановка интересная (Туганова)» [27].

О методе работы Александра Туганова с актерами вспоминает народная артистка Грузии Екатерина Сатина: «По тогдашней актерской терминологии, он отлично умел «ставить актеров», то есть показать их в наиболее выгодном свете, в наиболее подходящих их дарованию ролях. Человек прекрасного воспитания, Александр Александрович был неизменно вежлив и корректен со всеми, вне зависимости от ранга и положения людей. Велико было умение А.А. Туганова спаять коллектив. Отличительной особенностью «тартовцев» была сохраненная на многие годы искренняя дружба и глубокое уважение друг к другу» [28, с. 63].

Туганов был приверженцем реалистического искусства. «Он умел иногда несколькими словами помочь актеру, облегчить ему самую сложную психологическую задачу или разрешить чисто внешнюю сценическую ситуацию. Такую помощь в годы работы с ним я много раз испытала на себе. Каждая проработанная с его помощью роль была сделана правильно, крепко, четко», – пишет Е. Сатина [28, с. 64].

В годы первой мировой войны публика, до отказа наполнявшая зал театра «Артистического общества», хотела видеть развлекательный репертуар. Но ТАРТО не шел на поводу у невзыска-

тельных зрительских вкусов: на его сцене шли пьесы Гоголя, Чехова, Островского, Грибоедова, западноевропейских классиков. Причем спектакли выпускались быстро. «Обычно три, максимум четыре репетиции... и пожалуйте на сцену – ваш выход» [28, с. 64].

На сцене ТАРТО часто шли чеховские пьесы. Причем считалось преступлением позволять себе малейшие неточности в произнесении текста. «Тартовцы» подходили к чеховской драматургии вдумчиво и серьезно; они старались раскрыть психологию чеховских героев.

В ТАРТО начинала еще одна будущая легенда грибоедовской сцены – Людмила Врублевская. Вместе с Екатериной Сатиной она, тогда юная студийка, была занята в спектакле «Синяя птица» М. Метерлинка. «Перед началом спектакля я увидела в актерском фойе у доски с расписанием репетиций прелестную девушку-подростка в костюме «Души Света». Она тихонько плакала. Я подошла к ней и спросила, не обидел ли ее кто-нибудь. «Нет, нет!» – шепотом ответила она. «Но почему же вы плачете? Не знаете роли или боитесь публики?» – «Да, боюсь, но не зрителей, а того, как же это я буду со всеми вами играть....Вдруг помешаю», – ответила она, и слезы вновь полились из ее огромных зеленоватых глаз... «Как вас зовут?» – спросила я ее. «Милочка».– «Ну, Милочка, успокойтесь и знайте, что кругом вас друзья и бояться нас не надо. Пойдемте со мной. Смело идите на сцену!». Имя этой юной белокурой студийки, хорошо справившейся с заданной ей в тот вечер трудной задачей, – Людмила Врублевская» [28, с.82].

В труппе ТАРТО играла петербурженка, актриса Елизавета Жихарева, позднее возглавившая свой театр.

«Театральная газета» пишет: «Первый выход Е.Т. Жихаревой в зимнем сезоне в драме ТАРТО состоялся в «Измене». Режиссер Цуцунава сумел с большим вкусом и знанием дела обставить пьесу и нашел для нее верный, соответствующий эпохе стиль. Зейнаб несколько вне рамок дарования госпожи Жихаревой. Талантливая артистка дала внешне-интересный рисунок Зейнаб, дала много тонко разработанных деталей, но роль свою вела в неврастенических нотках, не отметив в Зейнаб ничего величественного ни в жесте, ни в тоне» [29].

Как уже отмечали, свои представления ТАРТО проводил в помещении театра «Артистического общества». В 1918 году в труппе произошел раскол, и выделилась отдельная группа актеров под руководством артистки театра Корша Е.Т. Жихаревой – был основан так называемый Камерный театр (не имеющий, естественно, отношения к театру А.Я. Таирова).

«В годы революции и гражданской войны в Тифлис съехалось большое количество художников, поэтов, артистов и музыкантов. Обилие творческих сил способствовало превращению грузинской столицы в европейский культурный центр. Начиная с 1917 года, в Тифлисе стали открываться новые театры и студии, образовываться многочисленные литературные кружки и салоны. В сентябре 1917 года начал работать Театр миниатюр. В 1919 году открылась Студия сценического искусства по руководством А.С. Петраковского, в состав преподавателей которого вошел Н.Н. Евреинов, читавший лекции по философии театра и истории сценического творчества. Другая студия возглавлялась артистом Императорских театров Н. Ходотовым. Н. Агнивцев в 1920 году привез в Тифлис свой театр – «Кривой Джимми». Поэт и композитор А. Корона возглавил театр миниатюр «Гротеск» [30, с. 12].

ДВАДЦАТЫЕ ГОДЫ

ЛАДЬЯ АРГОНАВТОВ. 7 сентября 1918 года в доме № 10 на Головинском проспекте открылся театр-студия «Ладья аргонавтов», в котором в основном ставились миниатюры. На открытии театра с приветственным словом вместе с поэтом С. Городецким и композитором Н. Черепниным выступили и представители грузинской интеллигенции А. Цуцунава, Т. Табидзе, Г. Робакидзе и С. Канчели.

«Помещение театра расписал Кирилл Зданевич. Театральной частью заведовал Я. Львов, литературной – С. Городецкий и Г. Робакидзе при ближайшем участии Т. Табидзе и В. Гаприндашвили. В «Ладье аргонавтов» была поставлена «Абхазская поэма» А. Церетели в переводе С. Городецкого, шли одноактные пьесы, среди них – «Два пастушка и нимфа в хижине» М. Кузмина, запрещенная царской цензурой, скетчи С. Городецкого «Анэр и Монтана», «Тенор-рецензент», «Мальчик из гарема». Прошли вечера композитора Н. Черепнина, пианиста Л. Пышнова, бенефис художника К. Зданевича. Вход в «Ладью» так же, как и в «Павлиний хвост», был платным. При студии работали ресторан и американский бар. Описание «Ладьи аргонавтов» оставил поэт Ю. Деген: «Как приятно, что нашлись, наконец, в Тифлисе энергичные люди, устроившие здесь сво-

его рода петроградскую «Бродячую собаку» или второе издание «Привала комедиантов». Именно такого учреждения, проникнутого богемным искусством, начиная со сцены и стенной живописи и кончая маленькими чашечками, в которых вам подают черный кофе, недоставало многим тифлисцам. Только на этой неделе спустился я впервые по широкой лестнице, затянутой мягким войлоком, в пестрый «трюм» «Ладьи аргонавтов» и, кажется, попал на один из наиболее интересных вечеров, устроенных в нем. Это был бенефис известного Тифлису молодого поэта и композитора Сандро Короны, ревностного работника «Ладьи». Программа вечера, за исключением последнего номера (балета), была сплошь составлена из произведений бенефицианта. Невольно приходится удивляться, насколько шагнул вперед в отношении художественного развития Тифлис. Весь этот вечер, не будь некоторой некультурности публики, позволявшей себе разговаривать во время действия, производил впечатление вполне столичное, как в смысле качества произведений, шедших на сцене, превосходных декораций Кирилла Зданевича и подбора исполнителей, так и в смысле общего настроения, царившего весь вечер в «Ладье». К сожалению, «Ладье аргонавтов» не удалось удержаться на должной профессиональной высоте, и она вскоре превратилась в заурядный кафешантан», – пишет Т. Никольская [30, с. 14].

Григол Робакидзе

В 1918-м в Тифлисе раз в неделю проводил представления и драматический кружок. На следующий год к уже действующим труппам присоединились и «Отариди», а городский Совет Тифлиса поддержал создание еще одного русского театра. Дело в том, что Н. Евреинов хотел перевести из Баку в Тифлис всю труппу Интимного театра. И действительно, в 1919 году был создан новый театр, который, кстати, ввел в свой репертуар драму Григола Робакидзе «Лонда» [31, с. 4].

В 1919 году была открыта театральная студия И. Львова, готовившая кадры для русских трупп. Активно работали ТАРТО, Камерный театр Е. Жихаревой и драматическая труппа И. Питоева.

Однако наряду с ними в Тифлисе появились русские труппы, привлекавшие зрителей в основном порнографическими представлениями.

ГАСТРОЛИ МХТ. Большим событием для Грузии стал приезд в Батуми большой группы (37 человек) представителей МХТ под руководством Василия Качалова и Ольги Книппер-Чеховой. Это произошло 7 апреля 1920 года. Труппа пробыла в Батуми до 10 апреля, а потом отправилась в Поти. «Как писали руководители театра правительству, они выехали из Москвы год назад, но лишь в Грузии встретили хороший прием. У находящихся в Поти актеров не было средств

для отъезда в Тифлис. В связи с этим директор канцелярии Министерства образования В. Беридзе распорядился выделить русским актерам специальный вагон. И действительно, уже 15 апреля труппа прибыла в Тифлис и приступила к представлениям. Приезд труппы был широко освещен прессой. Было напечатано большое письмо А. Пагава «Марши театра», в котором излагалась история МХТ. Русские актеры показали грузинскому зрителю «Вишневый сад» и «Дядю Ваню» А. Чехова, «На всякого мудреца довольно простоты» А. Островского, «Братьев Карамазовых» Ф. Достоевского, «Осенние волокиты» А. Сергучева, «У врат восхождения» К. Гамсуна» [31, с. 9].

ЕЛИЗАВЕТА ЖИХАРЕВА. В воздухе уже витало ожидание скорого рождения государственного русского театра. Об этом пишет газета «Новости дня» №654 1920 г.: «Открытие русского драматического сезона ожидалось в этом году с некоторым нетерпением. Поначалу предполагалось, что все наиболее видные русские артистические силы Тифлиса объединятся в одно целое и создадут действительно большую сильную драматическую труппу на благо и процветание русского драматического театра в Тифлисе. К сожалению, этому не суждено было осуществиться. Наличные силы распылились, и у нас сейчас два русских драматических театра – «Русская драма» Питоева и Камерный театр Е.Т. Жихаревой (1875 –1967).

«Русская драма» открыла сезон «Псишей». То, что показал этот театр в отчетной пьесе, оставило, во всяком случае, довольно выгодное впечатление. Это относится и к постановке, довольно тщательной и опрятной, и к исполнению. Если труппа и не поразила блестящим ансамблем, то она во всяком случае показала интересную новую актрису Е.А. Леонтович и приличный к ней антураж… Ставил пьесу А.А. Туганов. Плюс постановки – приближение к трактуемой эпохе. Порадовало освещение сцены, значительно улучшенное, особенно в сравнении с прошлыми сезонами» [32].

Наряду с труппой ТАРТО, который стал называться Академическим, в Тифлисе начинают работать труппа «ПОАРМ XI» под руководством А. Покровского, прибывшая в Тифлис вместе с XI армией, «Сатирагит», переименованный в Революционно-художественный театр. Показывает свои спектакли Камерный театр Елизаветы Жихаревой – ученицы М.Г. Савицкой и В.И. Немировича-Данченко, дебютировавшей на сцене МХТ, до революции работавшей в театрах Ф.А. Корша и К.Н. Незлобина.

В газетной заметке ставится вопрос: «Нужен ли Тифлису Камерный театр?». Отвечает корреспондент так: «Если мы допускаем и узаконим камерное исполнение в области музыки, если камерное исполнение желанно во всех видах искусства вообще, то почему нужно отвергать камерное исполнение в области сценического искусства и зачем непременно связывать это понятие с географией? Ведь Тифлис не Царевокшайск, а крупный театральный центр, и т.п. соборное исполнение, как протест против рутины и халтуры в области сцены, как устремление к настоящему интимному творчеству, более чем желательно.

Камерный театр Е.Т. Жихаревой, по-видимому, намерен культивировать трагедию. Что же? В добрый час! Такое стремление вполне отвечает моменту. Мы, несомненно, возвращаемся к трагедии и репертуар ее может приобрести права гражданства. Лично у Е.Т. Жихаревой все данные для трагической актрисы. В этой сфере она вырастает, и это показало ее исполнение роли сестры Беатрисы, где актриса воплотила тонкий образ Метерлинка в строгие, четкие художественные формы, выявив всю трагическую образность этого сложного образа, к которому в свое время так тянулась В.Ф. Комиссаржевская. Но была ли достигнута в «Сестре Беатрисе» соборность исполнения? Пока лишь наполовину. В смысле мизансцен, пластичности массовых групп и их стилизации достигнуто многое. Далее именно камерный тон, стильные костюмы, хорошие декорации

(Кулешов) и хорошее оборудование сцены и света (Александров), но в смысле общей интимности тона не все было идеально, исключая Жихареву» [32].

Как отмечает М. Киракосова, «в период независимости Грузии Тбилиси оказался неким оазисом в пучине бедствий, принесенных революциями и гражданской войной. Представители литературы, музыки, живописи, театра, архитектуры обрели здесь убежище, с благодарностью вкладывая всю свою творческую энергию в грузинскую культуру. В их числе оказалась Елизавета Жихарева. Основанный ею Камерный театр стал чудом в жизни столицы, о котором помнили очень долго – сошлюсь хотя бы на то, что подражание ее завораживающим монологам «О, Иоканаан» или «Камо грядеши» длилось в нашем доме до конца жизни старшего поколения» [33].

Е. Жихарева стала режиссером и сыграла немало интересных ролей. По поводу выступления в драме Г. Зудермана «Родина» (Магда) Лео Галь писал в «Обновлении» (10 марта 1919 г.): «В лице г-жи Жихаревой театр имеет, несомненно, звезду первой величины, актрису Божьей милостью, истинного художника, черпающего сценическую культуру и красоту из светильника своей души» [34].

Портрет Е. Жихаревой, одной из самых ярких героинь театра Серебряного века, в интерьере Тифлиса рисует актриса Тамара Цулукидзе, вдова выдающегося режиссера Сандро Ахметели, расстрелянного в 1937-м: «...Вспоминаю незабываемые впечатления юности – «Вечера поэзии и музыки» знаменитой в те годы артистки Елизаветы Тимофеевны Жихаревой. Она проводила их в помещении консерватории. В сопровождении рояля читала стихи Василия Каменского, Шелли, отрывки из Гамсуна... Одна. Весь вечер. [...] Стихи Бальмонта, Анны Ахматовой, Блока... как они звучали в ее исполнении! Никогда, ни у одной другой артистки не встречала я такого огромного диапазона голосовых данных. От глубочайшего органного звучания до скрипичных тончайших нот, от гулкого барабанного боя до задыхающегося пронзительного шепота… Это была поистине величайшая

Елизавета Жихарева

музыки речи» [34].

В Тифлисе судьба свела Елизавету Тимофеевну с композитором А. Черепниным, который заведовал музыкальной частью Камерного театра, писал музыку к пьесам. Вот, к примеру, сообщение о «готовящейся постановке в Камерном театре (реж. Жихарева) пьесы Р. Роллана «Торжество разума», музыку и хоры к которой должен написать А. Черепнин» («Борьба», 12 декабря 1920 г.); однако в отклике на премьеру о музыке не говорится ни слова. Зато известна часть музыки – скрипичное соло – к пьесе О. Уайльда «Саломея». Из рецензии в той же газете (4 ноября 1920 г.): «В «Саломее» вся первая сцена идет под музыку талантливого молодого композитора А.Н. Черепнина, проявившего в ней много чувства и вкуса. Эта музыка (исполняемая на фисгармонии) создает напряженное настроение и служит интересным фоном для пьесы, отвечая вполне пророческим словам Иродиады о том, что должно произойти несчастье. Танец Саломеи (скрипка соло) написан несколько эскизно» (соло исполняла подруга Черепнина – Иоланта Мириманова; Иоканаана играл прославленный актер петербургского Александринского театра Н.Н. Ходотов). (Невозможно не вспомнить здесь же, что «Саломея» и «Ганнеле» шли осенью 1917-го в Петрограде в театре К. Марджанова, и Черепнин эти спектакли знал.)» [34].

Елизавету Жихареву Черепнин не забывал и после ее отъезда из Тифлиса. Она просила его в письме прислать музыку для «Незнакомки» Блока. А. Черепнин отвечал: «Бросаю все другие дела, чтобы немедленно Вам отвечать... с какой нежностью я вспоминаю Камерный театр и всю нашу совместную работу...»; «чем больше вижу и слышу артистов оперных и драматических, – продолжает музыкант, – тем больше понимаю, какая исключительно одаренная, исключительно замечательная Вы!.. Кто слышал Ваш голос, кто видел Вас в Электре, в Саломее, никогда не забудет» [34].

Однако наступившая новая эпоха внесла свои решительные коррективы. С осени 1922 года появился Первый советский театр, руководимый Н. Шестовым, в 1924-м – Красный театр Пролеткульта Грузии под руководством В. Игнатова.

ТЕАТР ПЕССИМИСТА

В музее Тбилисского государственного академического русского драматического театра имени А.С. Грибоедова хранится четырнадцать пожелтевших программок Тифлисского рабочего театра. Это один из замечательных этапов истории русского театра в Грузии. ТРТ просуществовал всего несколько лет, но это были годы, насыщенные творчеством, отражавшим кардинальные перемены в общественном сознании. Как бы мы сегодня не оценивали события и людей тех лет, создатели нового театра действительно верили в то, что революция вывела на сцену жизни нового, идеального человека и определила новые эстетические принципы.

Достаточно просмотреть репертуар Тифлисского рабочего театра, чтобы убедиться в его больших творческих амбициях. Кстати, на сцене ТРТ шел трагифарс Михаила Булгакова «Зойкина квартира» – это была одна первых постановок пьесы. В своих «Записках о Михаиле Булгакове» Лидия Яновская пишет о том, что предлогом для приезда писателя в Тифлис в апреле 1928 года стал именно огромный успех на сцене ТРТ «Зойкиной квартиры» [35].

Выбор к постановке этой сатирической комедии, которую называют самой авантюрной пьесой Булгакова, говорит о многом. В первую очередь, о смелости и новаторских исканиях создателей Тифлисского рабочего театра. Об этом же свидетельствует книга о ТРТ, изданная в 1929 году. В ней фактически изложена эстетическая программа нового театра, руководимого Владимиром Захаровичем Швейцером (Пессимистом) (1889-1971).

Владимир Швейцер (Пессимист) – фигура особая, масштабная. Родился в Баку, но в восемнадцатилетнем возрасте вынужден был бежать из родного города, где был одним из руководителей социал-демократического «ученического» комитета. В Бакинской большевистской организации, возглавляемой Иосифом Джугашвили, Швейцер был главным сочинителем листовок и прокламаций, проявляя огромные литературные способности. Позднее это вылилось в талантливые публикации на поприще журналистики (кстати, многие свои материалы Швейцер подписывал именем «Володюша»).

Владимир Швейцер (Пессимист)

Прежде всего, журналистом считал Пессимиста драматург Леонид Зорин. В своих воспоминаниях он создал блестящий портрет Владимира Захаровича: «Швейцер был личностью прелюбопытной, уже внешность его обращала внимание – квадратный, с резкими чертами лица, с каменной выпирающей челюстью, виевы веки почти опущены, когда они медленно приподнимаются, видишь темные полусонные глазки, с прячущейся на дне их усмешкой сильно пожившего человека. Страстность, кипевшая в этой натуре, была умело приручена. В каждом его неспешном движении – барственная ленца созерцателя. Но этот всегдашний покой обманчив – если присмотришься повнимательней, откроешь вечную неутоленность. Он был и даровит, и остер, но слишком опытен и умен, чтобы себя реализовать. Для этого не хватало детскости, наивной веры в свое назначение и – очень возможно – неосторожности. К тому же он был слишком привержен плотской стороне бытия. Но темперамента было вдоволь – фельетоны принесли ему имя, какое-то время оно гремело среди первейших имен журна-

ЛЮБОВЬ ЯРОВАЯ

РАЗЛОМ

В.Иванов, В. Роберг, В.Швейцер, В.Татищев

листики (он выбрал псевдоним Пессимист, никак не совпадавший с натурой). И жизнь его была живописной, сводившей его – близко и тесно – то с Есениным, то с Алексеем Толстым, то с Константином Марджанишвили. Человек с такой неспокойной кровью не мог пройти мимо кулис, и Швейцер основал два театра еще в далеких двадцатых годах – сначала в Баку, потом в Тифлисе» [36].

Интерес к театру в таком человеке, как Пессимист, не удивляет. Он всегда проявлял склонность к фантазированию, и его фантазии были очень театральны. Так в одном из журналистских опусов Швейцера была рассказана история, как по требованию цензора в начале XX века проснулся Николай Гоголь: что-то случилось с его Ревизором. На трамвае он едет по Невскому и чувствует себя весьма неуютно: газетчики и биржевики несутся куда-то как угорелые, неопределенные личности на углах торгуют из-под полы сочинениями Арцыбашева... Автомобили, как апокалиптические звери, неслись, дыша пламенем. Вагон трамвая был полон людьми, как бочка сельдью. В Цензуре Гоголя встретил Чичиков. Павел Иванович не переменился за прошедшие годы. «Ревизор? – заявил он. – Преждевременно! Многое может дать повод к превратным толкованиям... Имея сие в виду, могу предложить кое-какие переделки в вашем Ревизоре. Предлагаю Вам сделать Хлестакова действительным уполномоченным ревизором. И чтобы все чины встречали его с чистым сердцем и распростертыми объятиями!» [37].

В Баку Владимира Швейцера почитают как создателя театра, известного сегодня в Азербайджане как русский драматический имени Самеда Вургуна. А тогда это был Бакинский рабочий театр (справедливости ради следует отметить, что БРТ предшествовало еще одно детище Пес-

симиста – Сатирагиттеатр).

Еще во время его первого приезда летом 1924 года в Тифлис между руководителем БРТ Владимиром Швейцером и тифлисскими организациями начались переговоры о создании в Грузии театра современной драмы. Этим планам суждено было осуществиться только спустя два года – в 1926-м. Правда, поначалу Швейцер сидел как бы на двух стульях – руководил обоими театрами в Баку и Тифлисе. «Предполагалось, что каждый из них будет иметь свою профессиональную труппу, свое помещение и свой бюджет. Общим должно было быть только художественное руководство – режиссеры, художники, завлит, композиторы. Репертуар в обоих театрах должен был составляться таким образом, чтобы можно было обмениваться постановками между Баку и Тифлисом. К осени 1926 года этот фантастический проект частично даже воплотился в жизнь, и Швейцер стал осуществлять административное руководство обоими театрами. Однако эта ситуация, как и следовало ожидать, продлилась недолго. Мечта об идеальном объединенном творчестве (какая утопия!) не нашла идеального практического воплощения», – пишет В. Резникова [38].

В 1927 году Тифлиссский рабочий театр начал функционировать совершенно самостоятельно. Вместе с руководителем в новый театр перешла и основная труппа БРТ. Первые спектакли ТРТ были построены на репертуаре и ансамбле, сложившихся в Баку. Здесь шли «Шторм» В. Билля-Белоцерковского, «Медвежья свадьба» А. Луначарского, «Воздушный пирог» Б. Ромашова.

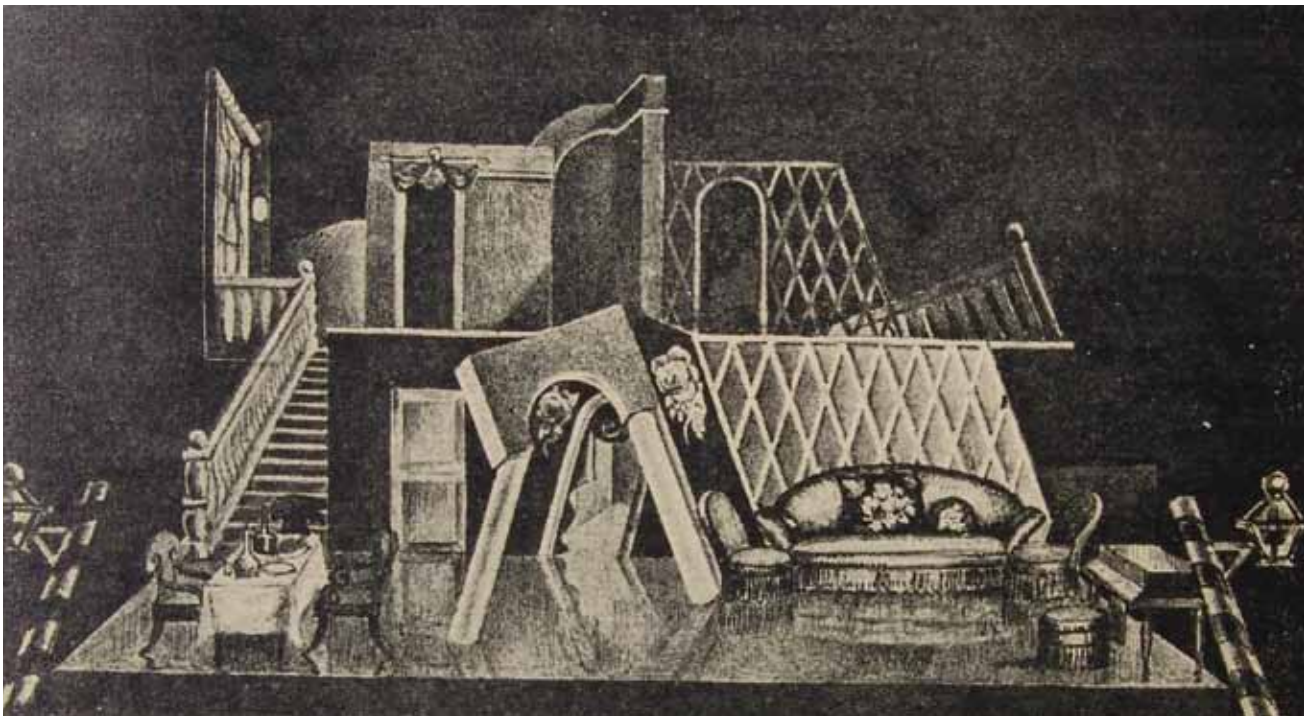
Главным режиссером ТРТ был Владимир Константинович Татищев – режиссер, сценограф, актер, работавший в московских театрах К.Н. Незлобина, Ф.А. Корша и имени МГСПС, создатель новосибирского театра «Красный факел».

«Строгое и скромное оформление спектаклей, четкость и углубленность характеров и весь дух художественной правды и революционного подъема, какими были проникнуты первые спектакли, сразу определили место театра в культурной жизни города», – пишет Владимир Ладогин, автор текста книги «Тифлисский рабочий театр», оформленной на высоком художественном и полиграфическом уровне, очень, кстати, современном.

Руководители нового театра заявляли о своем стремлении к сценическому реализму, углубленному влияниями современных жизненных ритмов, кино, архитектуры, революционного плаката и пр. «На пути к современному автору и новому зрителю ТРТ вынужден был отбросить многие из формальных канонов как старого театра, так и театрального Левого фронта. Если от методов «плоского натурализма» ТРТ отталкивал его бытовизм, старомодный психологизм, весь дореволюционный ритм его приемов, то от крайних методов формально-лефовского театра отталкивало его презрение ко всякой психологии на театре, во имя формальных экспериментальных задач» [39, с.9].

В ТРТ боролись с приемами старой театральной патетики, наигрышным пафосом, «комнатным лиризмом «Дяди Вани» – так «Пессимист и компания», видимо, воспринимали эстетику МХАТа. В стремлении показать нового человека они искали особую эстетику, в том числе новые приемы актерской игры.

«И когда ТРТ нашел эти приемы, новая пьеса – «Любовь Яровая», «Разлом», «Мятеж» – заиграла на сцене красками подлинной художественной, то есть, обобщенной жизни. Характерна в этом отношении судьба «Разлома», выдержавшего в течение трех месяцев пятьдесят представлений на сцене ТРТ. Во внешнем оформлении спектакля ТРТ шел от отрицания самодовлеющей роли «декорации» и от отрицания живописи на сцене. Сценическая площадка в различных наклонах, механизированная, вращающаяся, но дополненная архитектурной схемой того или иного реального образа, диктуемого пьесой (место действия, стиль, эпоха) – такова привычная форма



Эскиз к спектаклю «Ревизор» ТРТ

спектакля ТРТ. Отказ от грубой иллюзорности старого театра диктовал необходимость поиска новой фактуры, вместо бутафорских холста и картона; так вошли (благодаря изобретательности Вячеслава Иванова) в художественный обиход ТРТ – жесть, стекло, металл» [39, с.12].

Вячеслав Вениаминович Иванов – тоже фигура интересная, оставившая заметный след в искусстве. Как сообщают интернет-источники, он учился в Ленинградском художественном техникуме при Академии художеств. В театре работал с 1928 года. В 30-е гг. Иванов уже в Ленинграде – преподает в студии при Большом драматическом театре, работает в области театрального плаката, станковой живописи. В 1943-55-е годы он работает главным художником Ленинградского театра имени Ленинского комсомола.

Увы, не удалось разыскать информацию о другом художнике ТРТ, в дальнейшем работавшем в Тбилисском государственном театре русской драмы имени А.С. Грибоедова – Владимире Роберге.

Сценография спектаклей Тифлисского рабочего театра соответствовала режиссерским решениям. И они кажутся сегодня тоже очень смелыми и новаторскими. Стремление к четкому и лаконичному построению действия, а также многочисленность эпизодов в архитектуре современной пьесы оказали влияние на ТРТ в смысле усвоения им некоторых приемов кино. Так, были использованы приемы кадра, наклоненных площадок, крупных планов в некоторых спектаклях сезона 1928 года. По мнению В. Ладогина, опыты такой «кинофикации» театра применялись с излишней робостью.

Спектакли Тифлисского рабочего театра можно разделить по трем направлениям, жанрам. Первое – революционно-героическая драма (В. Ладогин называет ее «политической мелодрамой»), к которой относились: «событие в девяти звеньях» «Рычи, Китай!» С. Третьякова, «Разлом»

и «Мятеж» Б. Лавренева, «Заговор равных» В. Левидова. Второе – бытовая комедия («Воздушный пирог» Б. Ромашова, «Растратчики» В. Катаева). Третье – классический театр: ТРТ уделял этому направлению особое внимание, подчеркивал важное значение классического репертуара. За достаточно короткий период существования ТРТ были выпущены: «Ревизор» Гоголя, «Горе от ума» Грибоедова, «Без вины виноватые» Островского, а также «Мещане» Горького. Вопреки ожиданиям, руководители ТРТ не стремились к осовремениванию пьес, перемонтированию текста, нарочитой трансформации классических масок. Задача ставилась другая – раскрытие и углубление социального содержания комедий. ТРТ заявлял, что отказывается от всяких приемов стилизации и «любования николаевской эпохой». Взамен он предлагал современный взгляд на гоголевских и грибоедовских героев. И все-таки постановочная группа Тифлисского рабочего театра была не вполне удовлетворена классическими спектаклями, и даже несмотря на большую работу режиссера Владимира Татищева. «Задачу современного истолкования «Ревизора» и «Горя от ума» театр вряд ли может считать вполне завершенной. Театру удалось показать лишь многозначительные по содержанию и по форме эскизы к современному классическому спектаклю» [39, с. 13].

Уверенный тон, каким была изложена эстетическая программа ТРТ, говорит о том, что его создатели никак не предполагали недолговечности своего блестящего театрального проекта, если выражаться сегодняшним языком. Но уже в 1930 году Тифлисский рабочий театр прекращает свое существование. А Швейцер отправляется в Москву, заведует там сценарным отделом Межрабпомфильма, работает главным редактором Союздетфильма, пишет сценарии к фильмам «Настоящий парень», «Марионетки», «Бесприданница», «Василиса Прекрасная», «Конек Горбунок», «Кащей Бессмертный».

В 1927 году Владимир Швейцер собрал лучшие свои рассказы последних лет в книжечке «Гоголевское», опубликованной в «Библиотечке журнала «Бегемот». Последние годы он работал над сценариями научно-популярных фильмов, писал мемуары, благо, судьба сталкивала его со многими знаменитостями – К. Чуковским, А. Толстым. А. Аверченко, Г. Распутиным, С. Есениным, А. Амфитеатровым, И. Сталиным (Швейцер побывал у него во время енисейской ссылки и написал об этом в 30-е годы книжку).

Театр Красной армии

ТЕАТР ДОМА КРАСНОЙ АРМИИ. АЛЕКСАНДР ЛЮБОШ

С 1930 по 1932 гг. в Тифлисе работал Театр Красной Армии, сформированный политуправлением Закавказского военного округа. Во главе театра стоял директор – подполковник, назначенный политуправлением, а труппу набрал и фактически организовал все дело актер и режиссер Александр Семенович Любош (1884-1954), оставшийся в Тбилиси после расформирования Тифлисского рабочего театра.

Как удалось выяснить из скупых источников, Любош был актером Александринского театра, большим поклонником и приятелем поэта Николая Гумилева, образованным и интеллигентным человеком. И еще – поэтом.

Информацию об Александре Любоше удалось почерпнуть на интернет-форуме «Знаменитые спаниелисты» (к ним, как выяснилось, относился Александр Любош, и даже написал на эту тему книгу), сведений о Любоше мало, фильмы с его участием не сохранились, о его актерской карьере тоже мало что известно. Но есть интересные воспоминания Ольги Гильдебрандт-Арбениной о Гумилеве, в которых упоминается А.С. Любош: «Мы с Гумилевым ходили как-то в Этнографический музей (на Васильевском острове), где были его абиссинские трофеи. Дома у него уже ничего не было! Меня пригласил актер Любош, большой поклонник Гумилева, посмотреть его квартиру. Мне попалась по дороге роскошная ветвь липы, в цвету – и я с этой ветвью внедрилась в квартиру Любоша. Действительно, до грусти красивая комната с абиссинскими трофеями, как было

бы интересно, чтоб такое было в квартире самого Гумилева!.. Мы с Любошем часто говорили о литературе. Он был начитанный и остроумный. Помню, на какой-то халтуре, стоя за кулисами перед выходом на сцену, он шугнул: «Отойдите, сатана. Я не могу слышать эти ваши свирельные взвизги!». Сейчас могила Любоша находится близко от могилы А. Блока, на Литературных мостках. (Его сын — архитектор). Выглядит почтенно, куда лучше заброшенной могилы Кузмина и... несуществующей могилы Гумилева» [40].

Александр Любош

В первом сезоне – в 1930-31 гг. – в тифлисском театре Красной армии было поставлено шесть пьес – «Командные высоты» А. Фадеева, «Темп» Н. Погодина, «Сенсация» Б. Хекта, «Междубурье» Бурдина, «Бравый солдат Швейк» Я. Гашека, «Хлеб» Ф. Киршона. «Смелый, размашистый почерк режиссера, конструктивистское решение сценического пространства, транспаранты с лозунгами тех лет: «Даешь мировую революцию!», «Выполним и перевыполним план хлебозаготовок!», «Успехи сева укрепляют колхозы, бьют по кулаку» – воссоздавали эпоху революционных преобразований. В труппе театра были Е. Сатина, Н. Осипов, Е. Анцева, Н. Лещинская, Я. Орлов-Чужбинин, В. Брагин, Е. Ковальская, Б. Белецкая, А. Липницкий, А. Смиранин, Б. Вяземский, Т. Максимова, М. Мичурина, Д. Негина, Т. Москвина, Р. Дагмарин, А. Леммергардт, С. Ратов, Е. Цымов и другие» [41], – пишет В. Тихонова-Марташова, дочь ведущего актера театра Красной армии, журналиста Константина Тихонова. Она сохранила альбом с уникальными фотографиями, запечатлевшими сцены из спектаклей, поставленных Александром Любошем в театре Дома Красной армии.

Константин Тихонов

Второй сезон (1931-32 гг.) открыли пьесой А. Афиногенова «Страх». Спектакль оказался очень успешным. А впереди были большие перемены. Театр Красной армии расформировали, и на его базе был создан Тбилисский государственный русский театр. В состав его труппы вошла большая часть актеров театра Дома Красной армии. В качестве актера и режиссера в ТГРТ был приглашен и А. Любош. Он успел поставить здесь два спектакля – «Девушки нашей страны» И. Микитенко и «Женитьбу Белугина» А. Островского и Н. Соловьева. 12 апреля 1933 года в Грузии торжественно отметили тридцатилетие творческой деятельности Александра Любоша, ему было присвоено звание заслуженного артиста ГССР. После чего он вернулся на родину, в Ленинград, и продолжил, по всей видимости, работать в Александринке.

Сцены из спектаклей театра Красной армии

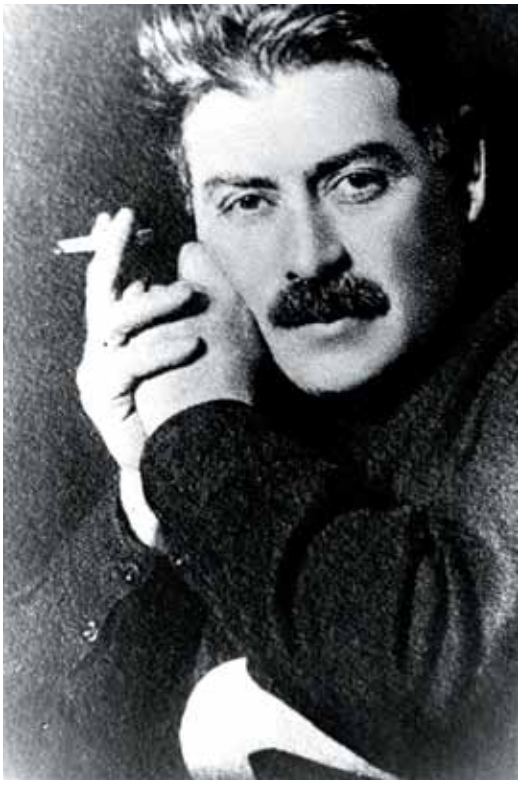
ПРОИЗВОДСТВО КУЛАКА
И СОВХОЗОВ
ПЛАН ХЛЕБОЗАГОТОВ
КОЛХОЗЫ.
КУЛАКУ.

ТИФЛИССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ РУССКИЙ ТЕАТР

КОТЭ МАРДЖАНИШВИЛИ. «НА ДНЕ». Еще в марте 1912 года Котэ Марджанишвили (1872–1933) пригласили в Тифлис на постановку «Царя Эдипа» в Казенном театре. Там играла труппа под руководством М.Н. Мартова, переживавшая серьезные финансовые затруднения, и на спектакль Котэ Марджанишвили возлагались большие надежды. Режиссер с удовольствием принял приглашение: ему нравилась пьеса австрийского писателя-символиста Гуго фон Гофмансталя (в программке значится: «трагедия Софокла, приспособленная к современной сцене Гуго фон Гофмансталем»), тем более, что ему уже приходилось работать с его драматургией в Киеве – это был спектакль «Электра». Там же Марджанишвили осуществил постановку трагедии «Ипполит» Еврипида. Как пишет Этери Гугушвили в своей монографии «Котэ Марджанишвили», режиссер задумал эпический спектакль и для этого «перешагнул» за пределы сцены: близко пододвинул просцениум к партеру, соединив сцену со зрительным залом.

«Спектакль начинался мощными звуками фанфар, которые раздавались из-за кулис. На их призыв из коридоров и вестибюля театра с неистовыми воплями на сцену врывается толпа, мгновенно заполняя проходы амфитеатра, партера и авансцену. Сто восемьдесят участников массовки располагались как бы по мановению волшебной палочки, в строгом и организованном порядке. Не чувствовалось ни хаотичности движений, ни какой бы то ни было несобранности. На фоне величественных декораций, вполне соответствовавших духу античной трагедии, целеустремленное движение народа к сцене выглядело внушительно. Народ простирал в мольбе руки к тому месту, откуда должен был появиться Эдип. Монументальная стена циклопической постройки с воротами, огромные греческие колонны, устремленные ввысь, были великолепным оформлением сценической площадки, в центре которой стояли жертвенники» [42, с.119]. Режиссера интересовали, прежде всего, титанические, мощные чувства, величие и сила человеческого духа.

Котэ Марджанишвили



В 1922 году появляется Новый театр, руководимый Котэ Марджанишвили. В Государственном архиве театра, музыки, кино и хореографии Грузии хранится афиша нового театрального образования. На ней – состав труппы Нового театра, руководство и репертуар на зимний сезон 1922-23 гг. – как драматический, так и оперный. Главный художественный руководитель К.А. Марджанов; режиссеры – Маргаритов Н.В., Марджанов К.А., Радолин В.Ф.; художники Арапов А.А., Гамрекели И.И., Зданевич К. и другие. Заведующим литературной частью значится Г. Робакидзе.

Интересно, что в репертуаре нет пьес революционного звучания. Ставятся: «Желтая кофта» Хезельтона-Фюрста, «Роза и крест» А. Блока, «Мещанин во дворянстве» Мольера, «Укрощение строптивой» Шекспира, «Саломея» О. Уайльда, «Царь Максимиллиан» А. Ремизова, «Самое главное» Н. Евреинова – афиша, не имеющая ярко выраженного политического акцента. Это, скорее, отражение эстетических пристрастий эпохи Серебряного века и режиссерских

«На дне»

исканий самого Котэ Марджанишвили, тяжело переживающего крах созданного им в Москве Свободного театра (он просуществовал один сезон: 1913-1914 гг.).

Спустя десятилетие Котэ Марджанишвили поставил на тифлисской русской сцене спектакль «На дне», и эта постановка ознаменовала рождение Государственного театра русской драмы – соответствующее постановление Наркомпроса Грузии вышло 1 сентября 1932 года. Премьера состоялась 1 ноября, а рецензия на спектакль уже 6 ноября была опубликована на страницах газеты «Заря Востока».

Надо сказать, что это событие, если использовать современный язык, активно пиарилось на страницах СМИ. Задолго до премьеры публиковались анонсы, сообщавшие о грядущем открытии Тбилисского государственного русского театра. Публику информировали о будущем репертуаре: предполагалось включить в него современные пьесы разных жанров – героику, комедию, а также классику. О режиссерских силах: художественное направление театра должны были определять такие мастера, как народные артисты республики Всеволод Мейерхольд и Котэ Марджанишвили. А также: заслуженный артист Евсей Любимов-Ланской, Владимир Баталов (МХАТ), Александр Любош, возглавлявший ранее Театр Красной Армии, художественный руководитель Московского театра Революции Алексей Попов, режиссер и художник Илья Шлепянов, поэт, переводчик, один из основателей и главных теоретиков имажинизма Вадим Шершеневич. Как видим, компания серьезная. Под стать им – художники и композиторы: Ираклий Гамрекели, Ладо Гудиашвили, Владимир Роберг, Ирина Штенберг; Захарий Палиашвили, Иона Туския, Дмитрий Шведов.

Сцены из спектакля «На дне»

Заведующим литературной частью стал известный в те годы писатель Лев Никулин. Все эти личности, привлеченные к созданию нового театра, свидетельствуют о серьезности намерений властей создать театр высокого художественного уровня (кстати, сама эта инициатива принадлежала Лаврентию Берия).

Выбор материала для постановки был не случаен – отмечалось 40-летие творческой деятельности Максима Горького. Марджанишвили всегда привлекала его драматургия. Художественная и общественная деятельность Константина Александровича с самого начала была тесно связана с творчеством и личностью Горького, идейно-эстетические взгляды режиссера формировались под его влиянием. Горький, в свою очередь, также высоко ценил Марджанишвили. Приблизительно к этому времени относится телеграмма, отправленная Марджанишвили писателю. В ней Константин Александрович просит Горького прислать ему свою новую пьесу для постановки на грузинской сцене. Как предполагает Э. Гугушвили, речь могла идти о пьесе «Егор Булычев и другие».

Перед той знаменательной премьерой со вступительным словом о творчестве Максима Горького выступил А. Дудучава.

В спектакле были заняты: Б. Белецкая (Настя), А. Смирнова (Квашня), Е. Сатина (Василиса), С. Ратов (Татарин) – они потом долгие годы работали в театре имени А.С. Грибоедова. Ассистентом Котэ Марджанишвили была Екатерина Сатина, подготовившая по указаниям режиссера второй состав исполнителей.

Увы, спектаклем «На дне» завершилось участие режиссера в жизни тифлисского русского театра – в скором времени Марджанишвили не стало... Очередным спектаклем Константина Александровича на этой сцене должен был быть «Отелло»...

Автор публикации на страницах газеты «Заря Востока» отдал должное режиссерскому мастерству К. Марджанишвили, сравнивая его решение со знаменитым спектаклем МХАТа в постановке К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко.

«Постановка горьковской пьесы в МХАТ была и, несмотря на тридцатилетнюю давность, оста-

ется замечательным спектаклем, одним из величайших достижений театрального искусства. Тем труднее было сейчас только что организованному в Тифлисе государственному русскому театру отрешиться от прочно укоренившейся трактовки пьесы. Малый срок (18 дней), отведенный на постановку спектакля, крайне осложнил задачу. И, тем не менее, ставивший пьесу народный артист К. Марджанишвили задачу эту разрешил отлично, дав пьесе совершенно иное – свежее и бодрое звучание, лишний раз подтвердил свое театральное мастерство. Утратив МХАТовский натурализм с его бытовыми подробностями, пьеса стала волнующей повестью о человеке, рассказанной с большой простотой и правдивостью. Огромная, горячая любовь к человеку красной нитью пронесена через весь спектакль» [43].

Рецензент сравнивает трактовку образа Луки в спектакле МХАТа и в тифлисской постановке – в пользу последней. «Москвин в МХАТе создавал из Луки образ замечательной яркости и цельности. Но было в этом образе столько тепла, столько глубокого жаления к человеческому страданию, что Лука невольно становился центром пьесы, венчая утешительную ложь. Между тем, Горький осудил своего Луку-утешителя, подсовывающего страждущему сладкую соску лжи. Это отлично понял Котэ Марджанишвили, и в его постановке Лука трактуется много проще – хитрым и ловким стариком-утешителем, лишенным подлинной теплоты жаления. Не от Луки и его «правды лжи» ведет Марджанишвили раскрытие пьесы, а от Сатина и вложенных Горьким в его уста слов: «Человек – это звучит гордо!» Отсюда – любовное обнажение человеческих черт в обитателях ночлежки – голодных, оборванных, опущенных на «дно» жизни и охваченных огромной жаждой жизни, тоской по ней. Развенчивая утешительную ложь Луки, Марджанишвили дает

Сцена из спектакля «Мой друг»

Алексей Попов

всему спектаклю бодрое звучание, остающееся непоколебленным и самоубийством Актера, трагическим аккордом врывающимся в финал пьесы» [43].

В рецензии отмечается «простое и хорошее» художественное оформление Владимира Роберга, сумевшего немногими средствами передать давящую тяжесть ночлежки, а также музыку, специально написанную к спектаклю Дмитрием Шведовым: композитор использовал тему известной хоровой песни «Солнце всходит и заходит». Однако рецензент высказывает и критическое замечание: «Вступление слишком длинно и минорно. Исполняемое при погруженной в мрак сцене, оно создает настроение, идущее вразрез с общим бодрым тоном спектакля» [43].

Автор критического разбора спектакля анализирует и актерские работы, конечно, сравнивая их с мхатовскими. По мнению рецензента, тифлисские актеры не поддались соблазну пойти уже проторенными путями. «Особенно это относится к Горькому (Лука) и Брагину (Барон), сумевшим преодолеть

обаяние сценической трактовки Москвина и Качалова и дать совершенно новые и цельные образы. Хорошо играют Актера – Шейн, Сатина – Коломенский, Василису – Лещинская, да и большинство остальных исполнителей. Все они в большей или меньшей мере внесли в исполнение новые штрихи. С большим нервом проходит массовая сцена третьей картины, поставленная интересно и ярко. В целом это ценный в художественном отношении, свежий и слаженный спектакль, носящий следы большой и вдумчивой работы не только постановщика, но и режиссеров (Сатина, Герасимов) и отлично принимаемый зрителем. Театром дан удачный старт. Это ко многому обязывает» [43], – резюмирует критик.

В том же сезоне – 1932-33 гг. – на постановку пьесы Николая Погодина «Мой друг» был приглашен актер, театральный режиссер, теоретик театра, педагог Алексей Дмитриевич Попов.

ТРИДЦАТЫЕ. КАК СТРОИЛСЯ НОВЫЙ ТЕАТР. Первый сезон, прошедший не без проблем, тем не менее, заложил основу постоянного русского театра в Грузии. А с осени 1933 года ТГРТ снова был реорганизован. Его возглавил новый директор – Константин Язонович Шах-Азизов (1903–1977).

Газета «Тифлисский рабочий» рассказывает о том, как ТГРТ готовится к новому театральному сезону: «Тифлисский государственный русский театр полностью реорганизовал художественно-постановочную часть. Труппа обновлена и укомплектована высококвалифицированными актерами. Создано постоянное художественное руководство, в то время как в прошлом году отдельные постановки поручались приезжим режиссерам. В текущем году театр получает собственное помещение по улице Коминтерна №5 (то есть, помещение Банковского театра. – *И.Б.*). Помещение заново оборудуется. При этом учитываются требования передовой театральной техники и культурного обслуживания зрителя. В этом году театр покажет из классиков мировой драматургии трагедию Шиллера «Заговор Фиеско». В спектакле будут заняты почти все ведущие актеры обновленной и усиленной труппы. Далее из классического репертуара намечены «Свадьба Фигаро» Бомарше, «Маскарад» Лермонтова и «Лес» Островского. Из пьес советских драматургов театр включил в свой репертуар «Чудесный сплав» Киршона, «Петр I» Толстого, «Скутаревский» Леонова, «Как ее зовут» Адуева, «Дорога цветов» Катаева и «Гибель эскадры» Корнейчука. Труппа ТГРТ будет состоять из 55 человек. Главным режиссером приглашен А.Г. Ридаль, режиссером-постановщиком – М.М. Ляшенко. Художники-постановщики – В.В. Иванов, В.В. Роберг. Для музыкального оформления спектаклей привлекаются композиторы Шведов и Гокиели. В ТГРТ приняли меры к созданию своих кадров: начались занятия на первом курсе студии театра, где обучаются 30 человек. Заведующим учебной частью театра и руководителем студии приглашен Радолин.

Несмотря на большое внимание и поддержку, оказанные театру директивными организациями Грузии и ЗСФСР, в частности Наркомпросом Грузии, из-за отсутствия стройматериала театр несколько запаздывает с реконструкцией нового помещения. Поэтому сезон откроется в театре на улице Бесики, №4, где театр работал в прошлом году» [44].

Архитекторам Н.М. Непринцеву и М.В. Попову, художникам В. Иванову и В. Робергу, строителям пришлось немало потрудиться над реконструкцией здания бывшего Банковского театра, сгоревшего в 1914 году и частично восстановленного. Время было военное, и строители особенно не старались; в результате зрительный зал стал куцым и урезанным; ярусы, оркестры – все исчезло; высота уменьшилась. Подсобные помещения, заваленные обломками пожара, были завалены и забыты; другая часть их постепенно отошла к различным организациям, ничего общего с театром не имеющим. Ценральное отопление замерзло и вышло из строя; в помещении надолго

появились безобразные черные, так называемые, «унтермарковские» печи. Когда-то прекрасный театр превратился в запущенный ряд уродливых помещений. На базе имеющихся возможностей предстояло выстроить культурный, отвечающий всем современным требованиям постановочной техники театр.

В процессе проектирования выяснилось, что увеличить зрительный зал за счет и без того урезанной после пожара сцены совершенно невозможно. Вопрос о строительстве третьего яруса упирался в необходимость удлинять зал, а удлинять его было некуда. При коротком же зале с третьего яруса не было бы видно сцену. Поэтому пришлось ограничиться одним балконом, с амфитеатром и боковыми ложами. Сцена была углублена уже впоследствии, когда удалось получить разрешение на снос клубного павильона, примыкавшего к сцене со стороны сада имени Ворошилова. Это обстоятельство позволило устроить также оркестр и две литерные ложи, которые по первоначальному проекту не предусматривались.

Сооружение амфитеатра, бенуарных, бельэтажных и литерных лож дало возможность довести число мест с 350 до 650. Различными комбинациями объемов и площадей внутри здания удалось выкроить значительное число подсобных помещений, без которых сложное хозяйство театра не могло работать. И вот из замусоренных подвалов, запыленных и заброшенных чердаков, из запутанных и многократно перегороженных коридорчиков и проходов появились удобные и рационально расположенные актерские уборные, душевые, умывальные, электрическая часть, буфет.

«Условия сценической техники потребовали поднять существовавшие колосники на целых четыре метра. Для этого нужно было всю крышу приподнять вместе с ними и, держа ее на весу, выложить новые ряды кирпичей для того, чтобы стена выросла на такую же высоту. Эта сложная задача была осуществлена самым оригинальным способом, так что не пришлось разбирать крышу, и вся операция была выполнена всего за два дня. Вся сложная система парового отопления была, звено за звеном, проверена, реконструирована, дополнена новыми звеньями и пущена своевременно. Сцена была оборудована большим вращающимся кругом, состоящим из двух концентрических частей: внутреннего диска и внешнего кольца. При вращении обоих частей в одну сторону получается большой цельный круг; вращение же их порознь и в разные стороны дает постановщику большие композиционные возможности [...] Задача архитектурного оформления театра представлялась весьма головоломной ввиду того, что приходилось иметь дело с остатками отделки в стиле махрового модерна начала XX столетия. Общая наша установка заключалась в том, чтобы придать помещению колорит грибоедовской эпохи, строгость и лаконичность стиля вместе с некоторой камерностью, свойственной небольшому театру. Наибольшие возможности в этом направлении давал зрительный зал, в котором хотелось сочетать удобства зрителя, поместительность и уютность.

Труппа театра имени А.С. Грибоедова. 1940-е гг.

Идя в этом направлении, мы устроили скрытый свет; широко развитый диск люстры мы подтянули близко к плафону. Люстра должна быть очень эффектной и выразительной своим темным силуэтом на ярко освещенном потолке. Для связи этого силуэта со строгой и лаконичной отделкой зала, как развлекающие пятна, между пилястрами ионического ордера даны черные фризы с желтыми силуэтами персонажей «Горя от ума» (М. Попов, Н. Непринцев. Как строился новый театр. Бюллетень Государственного театра им. Грибоедова, 12 декабря 1935).

КОНСТАНТИН ШАХ-АЗИЗОВ. УНИВЕРСАЛЬНЫЙ ТЕАТР. В 1934 году театру было присвоено имя А.С. Грибоедова Он постоянно пополнялся новыми творческими силами, благодаря чему буквально через несколько лет Грибоедовский приобрел славу одного из лучших театров на всем пространстве СССР. Огромную лепту в это внес Константин Язонович Шах-Азизов. Именно в эпоху его руководства театр буквально расцвел. В программке спектакля «Дети солнца», хранящейся в музее театра, директор фактически излагает свою эстетическую программу, свой взгляд на то, как должен развиваться Грибоедовский, по какому пути идти, как строить репертуар.

Константин Шах-Азизов

«Вот – Малый. Это театр Островского. Улицей дальше – МХАТ имени Горького – твердыня художественного реализма. За углом – Мейерхольд, лаборатория смелых, но всегда спорных экспериментов с классиками. Десять минут на троллейбусе, и Вы у театра Сатиры, где только улыбка и смех… Несколько иначе обстоит дело во многих других городах нашей страны, в том числе и в Тбилиси. Меньше «эксперимента», меньше лабораторной «полупродукции», больше «производственной» деятельности – вот лозунг таких театров, как наш, которые должны в один короткий сезон выполнить большую и разностороннюю программу ознакомления своего зрителя с двумя-тремя шедеврами мировой классики, с советскими пьесами на актуальные темы; откликнуться на памятные даты, да, наконец, просто развлечь своего зрителя легкой комедией – шуткой. Очень ответственно строить репертуар нашего, по существу, универсального театра».

Только за четыре года своего существования «универсальный» театр выпустил 27 самых разных спектаклей, поставленных и сыгранных талантливыми людьми, большими профессионалами.

АБРАМ РУБИН. В декабре 1935 года на сцене Тбилисского театра русской драмы имени А.С. Грибоедова был поставлен спектакль «Горе от ума» – премьерой было ознаменовано открытие нового помещения театра на том самом месте, где он находится сейчас. Режиссер-постановщик этой комедии Абрам Исаакович Рубин (р. в 1903 г., дата смерти не установлена) – ученик В. Мейерхольда, приехавший в Тбилиси уже опытным режиссером: за его плечами были Харьковское театральное училище, Государственные высшие театральные мастерские (Москва), Харьковский театр для детей, Днепропетровский театр имени М. Горького.

С 1933 года он работал в театре имени А.С. Грибоедова как режиссер-гастролер, приехавший из Московского театра имени МОСПС. «Человек большой эрудиции, вдумчивый художник, чуткий педагог, А. Рубин тонко вскрывал характер произведения, был верным путеводителем для

Абрам Рубин и Георгий Товстоногов

актеров, художников и композиторов. Работа с А. Рубиным была замечательной школой для молодых специалистов», – так оценивают режиссера коллеги. Спустя годы очень тепло вспоминают Абрама Рубина и его ученики, один из которых – известный кинорежиссер Георгий Параджанов: «Моим учителем в Тбилисском театральном институте, где я учился до ВГИКа, был Абрам Исаакович Рубин, ученик Мейерхольда. Каким замечательным человеком он был, с каким потрясающим чувством юмора!»

Первой постановкой Абрама Рубина на тбилисской русской сцене стали «Враги» М. Горького, за которыми последовал спектакль «Горе от ума».

На страницах «Бюллетеня Государственного драматического театра им. Грибоедова» от 12 декабря 1935 года Абрам Рубин рассказывает о своей идее: «В выполнении постановочного замысла мы отказались от так называемого гротеска, который некоторые отождествляют с карикатурой и шаржем... Типичные характеры и типичные обстоятельства – таковы основы подлинного реализма. Мы отказались также от модной разбивки на эпизоды. Академический текст мы дополнили ценными и острыми, на наш взгляд, отрывками из музейного автографа комедии. Чацкий в нашей трактовке – это живой, темпераментный ум и его насмешки неязвительны, покуда его не взбесить. Он в меру лиричен и остроумен, а на бале он светский лев, до тонкости знающий все оттенки бального поведения. Он не ищет конфликтов со средой; сама среда приводит к этим конфликтам и именно поэтому они неизбежны и трагичны [...] Софье мы попытались вернуть утраченные ею за ее сценическую жизнь семнадцать лет. Она молода, непосредственна, шаловлива; ее любовь к Молчалину – не зрелая страсть, а выдуманное, сочиненное по сентиментальным романам обожание [...] Фамусов – сумбурный, суетливый самодур, гостеприимный хлебосол, весь нашпигованный философией угодничества и службизма […] Оформление и костюмы выдержаны в характерных чертах ампира двадцатых годов, потерявшего свою строгость и чопорность, ампира раздобревшего в московских гостиных».

В последующие годы Абрам Рубин поставил ряд этапных спектаклей театра, отражавших потребности и установки наступившей эпохи социалистического реализма. Очень популярной в тот период была пьеса Николая Погодина «Человек с ружьем», написанная драматургом для театра имени Е.Б. Вахтангова к 20-летию советской власти. Пьесу поставили многие театры, не стал исключением Грибоедовский. Образ вождя доверили ведущему актеру театра Константину Карловичу Мюфке (интересно, что в молодости он, актер широкого диапазона, блистательно сыграл Добчинского на воронежской сцене) – незадолго до этого он воплотил образ вождя в кинофильме «Великое зарево». А позднее предстал в образе Ленина еще в двух спектаклях – «Кремлевские куранты» Н. Погодина и «Грозовой год» В. Дарасели. Судьба и потом «сводила» Мюфке с вождем пролетариата: в 1950 году актера пригласили в московский Малый театр – вновь на эту роль в

пьесе «Девятнадцатый год». Кстати, Константин Мюфке – сын знаменитого российского архитектора Карла Людвиговича и внук известного воронежского провизора Людвига Иоанновича Мюфке.

Не менее ответственная роль Сталина была поручена в спектакле «Человек с ружьем» актеру и режиссеру Владимиру Брагину. В своих воспоминаниях его высоко оценил художественный руководитель Московского театра Сатиры Александр Ширвиндт – он назвал Брагина «разносторонне одаренным человеком».

Вместе со спектаклями «Из искры» Ш. Дадиани и «Великий Моурави» И. Вакели в постановке А. Рубина (о выдающемся полководце и государственном деятеле Грузии XVII века Георгии Саакадзе) в репертуар театра вошла новая тематика: историческое прошлое грузинского народа. «Спектакль богат режиссерской выдумкой, мастерскими мизансценами и подлинной театральностью» [45], – пишет рецензент. Как всегда, прекрасную сценографию придумала художник Ирина Штенберг, сумевшая колоритно и точно передать стиль эпохи, обстановку, в которой разворачивается действие. «Оформление дополняет и расширяет рамки спектакля, облегчая зрителю знакомство с материальной культурой эпохи» [45], – отмечает пресса. В роли Георгия Саакадзе выступил замечательный актер и режиссер Анатолий Смиранин, стоявший у истоков российского кинематографа. Важный момент: пьеса «Великий Моурави» была впервые поставлена именно на грибоедовской сцене и лишь позднее нашла воплощение на грузинской.

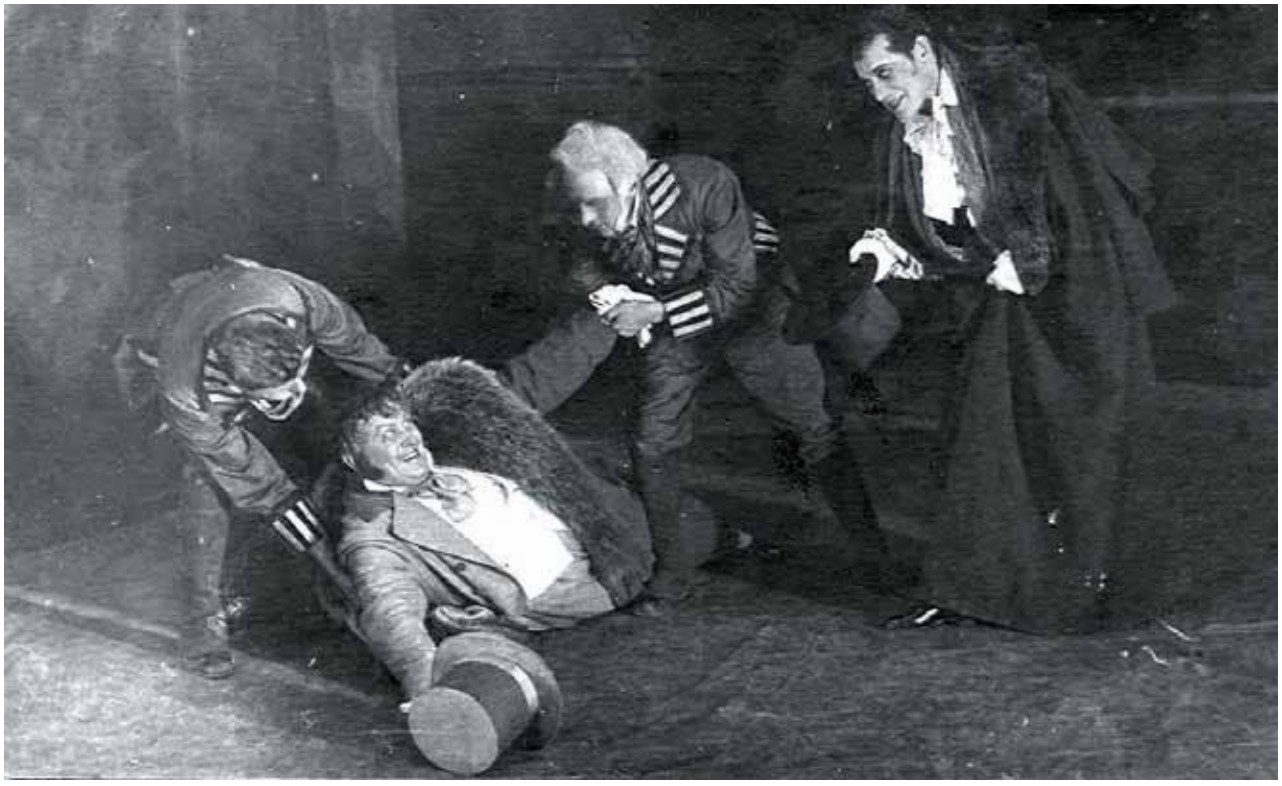
Большой удачей была признана постановка Абрама Рубина «На всякого мудреца довольно простоты» А. Островского. «Пресса справедливо писала, что спектакль «смело может занять место в истории освоения драматургического наследия А. Островского на советской сцене» [46, с.18].

Это не единственный рубинский опыт «освоения» творчества русского драматурга на грибоедовской сцене. Нарушая хронологию, отметим, что в период Великой Отечественной войны вышел спектакль «Последняя жертва» А. Островского. Тугину блестяще сыграла Варвара Алексеева-Месхиева. Восторженно написал об этом спектакле Абрама Рубина и работе актрисы известный грузинский критик Бесо Жгенти: «Театр имени А.С. Грибоедова создал спектакль большой познавательной и эстетической силы, заслуженно пользующийся огромным успехом у зрителя. Этот успех в большой мере обусловлен замечательной игрой В.В. Алексеевой-Месхиевой, исполняющей центральную роль пьесы – Юлии Павловны Тугиной. В этой роли актриса во всей полноте показала свое актерское дарование, богатство, тонкость и яркость средств сценического выражения мысли, умение глубоко вникнуть в природу роли, разработать

Сцена из спектакля «Великий Моурави»

В.Брагин в спектакле «Горе от ума». 1935

Сцена из спектакля «Великий Моурави»



Сцена из спектакля «Горе от ума». 1935

ее до последних деталей... С первого же появления на сцене Варвара Алексеева-Месхиева рисует выразительный драматический образ, пронизанный глубокой печалью, предчувствием обреченности. Юлия самоотверженно борется за свои права на счастье и любовь. Она идет на всякие жертвы, проявляя исключительную силу воли в преодолении препятствий. Когда Юлия узнает, что она жестоко обманута и оскорблена, В.В. Месхиева с предельной остротой передает состояние до глубины потрясенной, разочарованной души. Здесь артистка достигает высшего предела драматического напряжения в своей игре. Ее слова «ограблена и убита. Я нищая, обиженная совсем... За что же они еще смеются надо мной?» – звучат как вопль негодующей души, проклинающей суровое и мрачное окружение своего времени» [47].

Варвара Алексеева-Месхиева создавала необычный образ Тугиной – вразрез с традицей исполнения этой роли. Это была не «пышная красавица купчиха, а маленькая, хрупкая, обаятельная женщина с немного наивными мечтами о чистой и бескорыстной любви, сердце которой безжалостно разбивают» [28, с.176], – пишет в своих воспоминаниях Екатерина Сатина.

Абрам Рубин по-новому подошел к этой пьесе Островского – представил ее как комедию, хотя обычно «Последнюю жертву» ставили как драму. По словам режиссера, основная мысль пьесы заключается в реплике: «Только люди с большим состоянием имеют право на страстную любовь». Абрам Рубин раскрывал в своей постановке иронический подтекст этих слов.

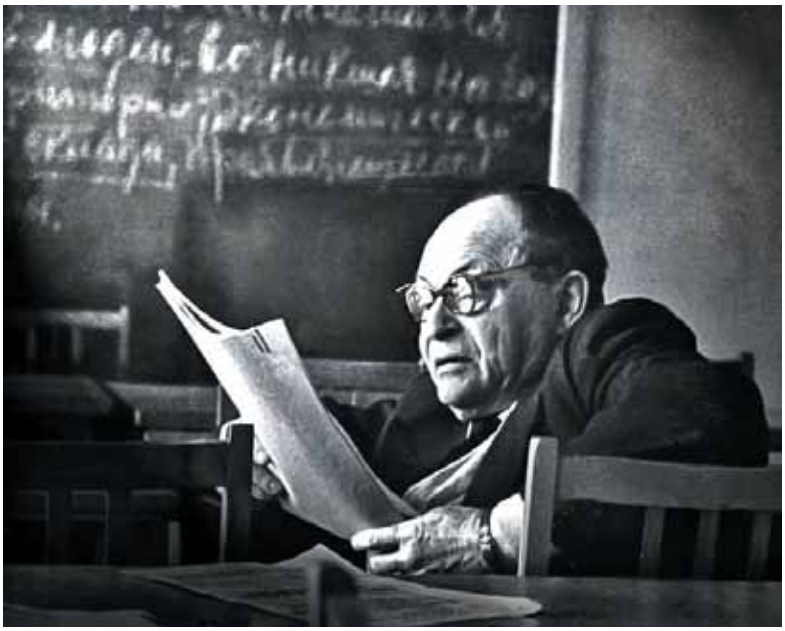
АРСЕНИЙ РИДАЛЬ. С первыми годами творчества ТГРТ связано еще одно славное режиссерское имя – Арсений Григорьевич Ридаль (1883 – 1975) . В 1934 году он выпустил спектакль о гражданской войне «Интервенция» Л. Славина – эта пьеса, признанная классикой советской драматургии, пользовалась в те годы огромной популярностью и повсеместно ставилась.

Сезон 1936-37 гг. был открыт его спектаклем «Дети солнца» Горького с блестящими актерскими работами М. Гарина, А. Смиранина, М. Белоусова, Е. Федорова, Л. Врублевской, А. Семеновой, Н. Шелеховой. Рецензент отметил «укрепление» труппы новыми исполнительскими силами, благодаря чему и родился крепкий, художественно полноценный спектакль. По словам Е. Сатиной, он вошел в золотой фонд Грибоедовского театра. В этом спектакле впервые перед тбилисцами выступил Анатолий Смиранин.

Арсений Ридаль – яркая, незаурядная, разносторонняя личность. Он был врачом, юристом, литератором, музыкантом (окончил Брюссельскую консерваторию по классу композиции и дирижирования), с пятью высшими образованиями, часть из которых получил еще в царской России. Но сердце его было отдано театру.

«Уже в очень преклонном возрасте, уйдя из театра, он согласился руководить нашей студенческой театральной студией. Невысокого роста, широкоплечий, немного горбатый с большими руками, огромным лбом и очень молодыми глазами, он сразу завоевал нашу любовь. У него было больное сердце. Мы встречали его в вестибюле и, бывало, на руках несли на 3-й этаж, где проходили репетиции. Одуревшие от сопромата, теормеха, матанализа, мы погружались в мир театра, искусства, живописи, поэзии, который открывал нам этот необыкновенный человек. Он был прекрасный рассказчик. Мы заслушивались историями о театре, о его работе с известными актерами, драматургами, писателями. Это Арсений Ридаль – уникальный человек, создатель русского театра в Ташкенте, организатор русского театра в Тбилиси, у него учился и работал Товстоногов, с ним сотрудничали Красницкий, Табачников и другие известные режиссеры», – вспоминает его ученица [48].

А.Г. Ридаль поставил спектакли во многих драматических театрах СССР. В Тбилиси он творил с 1934 по 1942 гг. В 1930-е Арсений Ридаль осуществил ряд заметных постановок по русской



Арсений Ридаль

и зарубежной классике. Одной из первых его работ был спектакль «Заговор Фиеско» Ф. Шиллера. Сам режиссер так охарактеризовал свою постановку в программке: «В общем стиле спектакля мы старались передать Шиллера – поэта борьбы, жизнеутверждающего начала, у которого даже сквозь мрачные и кровавые рисуемые им события молнией пробивается мажорность, оптимизм, пафос освободительных, передовых тенденций. Внешние приемы в оформлении построены на основе той праздничности, которая раскрывает особенности итальянского Ренессанса: мотив «наслаждения», господствовавший в быту правящих классов Италии XVI века, человеческое обнаженное тело, как неизменный элемент искусства; занавеси, громадное панно, фрески. Общие светлые тона… Ярко играющие костюмы. Танцы и пантомима. Музыка, иллюстрирующая изнеженный досуг Фиеско, подчеркивающая злодейский образ мавра, поднимающая на крыльях энтузиазма, вдохновенный гимн свободе в устах Веррины».

Чуть позднее Ридаля привлек еще один романтический, бунтарский образ – Сирано де Бержерак. Для режиссера этот герой – «протестант, борец, носитель самых передовых идей своей эпохи, ученый, мыслитель и художник». В роли Сирано выступали – в очередь – два сильных актера: Анатолий Смиранин и Михаил Белоусов. «Нам кажется, что правильнее играет артист Смиранин. Его Сирано ближе к историческому образу, чем Сирано Белоусова, у которого преобладает комедийность и внешняя порывистость. Белоусов напоминает молодого Д' Артаньяна, поверхностного и озорного солдата из «Трех мушкетеров» Дюма: в его исполнении нет того привкуса тоски ума и горечи, которая образовалась от разлада Сирано с окружающей действительностью» [49].

Много хвалебных слов, правда, с некоторыми поправками, было высказано в адрес режиссера: «В его работе много настоящего театрального знания, вкуса, основательной эрудиции в вопросах стиля эпохи: постановка решена им в большом масштабе; однако она несколько громоздка, ей не хватает театрального блеска. Возможно, что тут многое зависит от чересчур натуральных архитектурных сооружений, воздвигнутых художником Вячеславом Ивановым. Лучшее место спектакля – финал. Здесь достигнуто гармоничное и очень яркое сочетание всех элементов театрального действия – актерской игры, режиссерской мысли, художественного оформления,

ТЕАТР
ПРЕМЬЕРА
9, 10 и 11 февраля 1944 г.
А. П. Чехов
ТРИ СЕСТРЫ
Драма в 4-х действиях
Действующие лица:
Постановка — А. Г. Ридаль
Художник — Вяч. Иванов
Начало в 7 ч. 30 м. вечера.

Сцена из спектакля «Дети солнца»

Сцена из спектакля «Двенадцатая ночь»

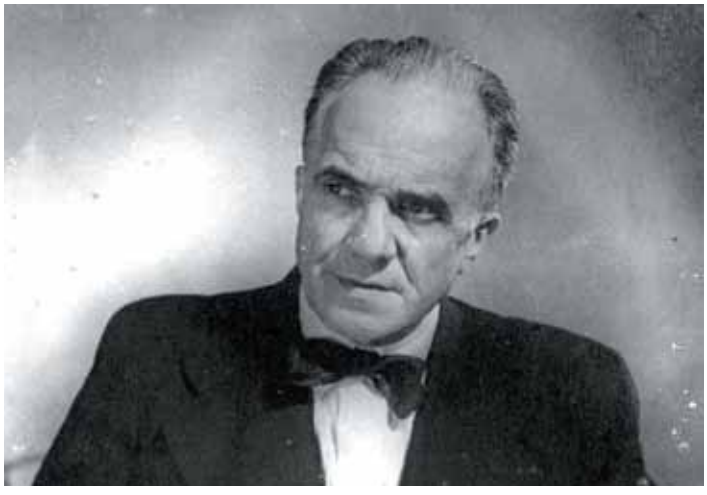
музыки. И как раз здесь раскрывается Сирано де Бержерак, эта полузабытая историческая фигура, ярко представлявшая прогрессивные тенденции общественной мысли позднего Возрождения» [49].

Зрительский ажиотаж вызвал спектакль Арсения Ридаля «Анна Каренина» (сезон 1937-38 гг.). Как отмечает Е. Шапатава, его успех во многом определила тонкая и умная игра Ивана Бодрова в роли Каренина, а также блестящая работа Людмилы Врублевской – Анны, сумевшей передать мучительную борьбу своей героини за право на счастье.

А. Ридаль впервые поставил на грибоедовской сцене Шекспира – это было в 1938 году. Зрители увидели яркую комедию «Двенадцатая ночь».

В этот период в театре успешно работали и другие режиссеры. Среди них – А. Смеянов, выпустивший в 1937 году «Хозяйку гостиницы» К. Гольдони – веселый, красочный спектакль, в котором блистала актерская пара: Людмила Врублевская (Мирандолина) и Анатолий Смиранин (кавалер Риппафрата).

Анатолий Смиранин не однажды проявил себя и на режиссерском поприще: так, в 1940-м он выпустил эффектный, романтически приподнятый спектакль «Эрнани» Гюго. «В постановке



А.Августов

Сцена из спектакля «Эрнани»

А. Смиранина много движения и хорошо найденных деталей. Отлично разработан третий акт с эффектным выходом короля и его стражи, словно сошедшей с картин испанских мастеров, и заключительный акт. В нем полное шумного веселья и оживления начало ярко контрастирует с трагическим финалом. Хорошо использована для массовой сцены терраса с широкой лестницей» [50].

В спектакле Анатолия Смиранина «Коварство и любовь» Шиллера интересно проявил себя Михаил Белоусов в роли Фердинанда. «Это был, пожалуй, лучший Фердинанд, которого мне довелось видеть» [28, с.153], – пишет Е. Сатина.

Критики, кстати, упрекали театр в излишнем увлечении русской и зарубежной классикой в ущерб современному материалу. Вполне в духе времени оказался разве что «партийный», политически выдержанный спектакль «Павел Греков» Б. Войтехова и Л. Ленча, поставленный И. Бодровым и В. Брагиным.

ВЕЛИКАЯ ОТЕЧЕСТВЕННАЯ. ГЕОРГИЙ ТОВСТОНОГОВ

А на пороге стояла Великая Отечественная война. С первых же ее дней вся творческая и организационая работа театра была перестроена. Как отмечал К. Шах-Азизов на страницах «Зари Востока», подводя итоги десятилетнего пути театра имени А.С. Грибоедова, «в свои выходные дни театр дал ряд спектаклей, внеся около 400 000 рублей в фонд обороны, в фонд постройки танковой колонны и эскадрильи «Советская Грузия». Коллектив театра оказывает помощь семьям фронтовиков, работавших ранее в театре имени Грибоедова» [51]. Только за два первых года войны театр дал 26 спектаклей и больше 300 концертов для Красной армии, Военно-Морского Флота, войск НКВД, для раненых бойцов в госпиталях. Многие грибоедовцы воевали на фронте и, конечно, среди них были и погибшие...

Екатерина Сатина вспоминает: «В начале зимы 1943-44 гг. театр Грибоедова отметил скромным, почти семейным торжеством свое десятилетие. К.Я. Шах-Азизов в своем докладе рассказал, каким было начало театра, как он развивался и креп. Пришедшие к нам в тот вечер дорогие гости – актеры других грузинских театров – побаловали нас своими прекрасными концертными выступлениями. В связи с десятилетием театра целому ряду творческих работников были присвоены почетные звания. Художник Ирина Штенберг и режиссер Георгий Товстоногов получили звание заслуженных деятелей искусств Грузинской ССР» [28, с. 178].

Ирина Валериановна Штенберг пришла в театр Грибоедова в 1936 году. Особыми ее удачами были спектакли «Горе от ума» А. Грибоедова, «Грозовой год» А. Каплера, «Филумена Мартурано» Э. Де Филиппо, «Пламенный мечтатель» А. Мревлишвили, «Хозяйка гостиницы» К. Гольдони, «Георгий Саакадзе» И. Вакели, «Двенадцатая ночь» У. Шекспира, «На всякого мудреца довольно простоты» А. Островского. Каждая работа талантливого художника отличалась оригинальностью замысла, глубиной проникновения в характер произведения, красотой линий. В эту книгу вошли материалы, посвященные творчеству Ирины Штенберг.

С предвоенным и военным периодом в истории Грибоедовского театра связаны первые режиссерские опыты и начало педагогической деятельности Георгия Александровича Товстоногова (1915–1989). К этому имени в тбилисском театре имени А.С. Грибоедова всегда будут относиться с особым трепетом. Доказательств тому немало – постоянная экспозиция в фойе малого зала, представляющая афиши и фотографии из спектаклей режиссера тбилисского периода, мемориальная доска Г.А. Товстоногова в фойе большого зала и, наконец, спектакли-посвящения памяти Георгия Товстоногова – «Ханума» А. Цагарели и «Холстомер. История лошади» по мотивам Льва Толстого, поставленный в 2012 году на грибоедовской сцене Авто Варсимашвили и отмеченный в 2013-м Гран-при Московского международного театрального форума «Золотой витязь». Это ли не выражение любви к великому режиссеру? Вспоминается еще один факт: в ноябре 2000 года Центр российской культуры в Грузии вместе с театром имени А.С.

Георгий Товстоногов

Сцена из спектакля «Лисички»

Сцена из спектакля «Страшный суд»

Грибоедова отметили сразу две даты: 85-летний юбилей Георгия Александровича Товстоногова и 155-летие Грибоедовского театра (подробнее об этом ниже). В 2015-м юбилеи опять совпадают: режиссеру в сентябре 2015 года исполняется 100 лет, а Грибоедовскому – 170! Случайших совпадений, как говорят, не бывает.

Никто лучше самого Георгия Александровича не расскажет о том, как в один прекрасный день юный Гога заболел театром. И это произошло не где-нибудь, а именно в Тбилиси, его родном городе: «Мой отец был потомственным железнодорожником, мать – домохозяйкой. Отец хотел, чтобы я продолжил его дело, настаивал на этом. По его плану я должен был поступить в институт железнодорожного транспорта. Но я думал иначе: уже в школе я полюбил театр, играл в драмкружке, который сам и создал. Многие, наверное, прошли через эту «болезнь театром». О своем намерении стать режиссером я сказал отцу. Нет, он не рассердился, объяснение наше было спокойным. Но отец решил так: я все же обязан получить какую-то «твердую» профессию, а потому поступлю в железнодорожный, и после первого курса, когда мои желания окончательно определятся, если я докажу, что мечтаю о театре по-настоящему, мы решим, кем мне быть. Этот год прошел. Моя любовь к театру и готовность посвятить ему жизнь не только не ослабли, но стали еще глубже, осознаннее, даже личностнее. Но в театральный институт я не пошел, а поступил в Тбилисский русский театр юного зрителя. По прошествии многих лет я благодарен судьбе, да и себе, наверное, тоже за это решение. Потому что там, в Тбилисском ТЮЗе, я познакомился с удивительным человеком. Это был Николай Яковлевич Маршак. Замечательный режиссер, казалось, удивительно чувствующий зрелищность и театральность. Вот где я, еще, собственно, мальчишка безусый, почуял природу театра, магию, проникся его атмосферой. Здесь была моя первая профессиональная школа. Может быть, еще не во всем осознанная, продуктивная, что ли. Но я понемногу начал ориентироваться внутри театрального организма. У меня появилась увлеченность делом, вкус к познанию сложной внутренней механики спектакля. А это уже не слепая

Варвара Алексеева-Месхиева в спектакле «Собака на сене»

Сцена из спектакля «Бешеные деньги»

юношеская, да что там юношеская – младенческая влюбленность. Это уже для жизни кое-что существенное. Моя любовь к театру начала перерастать в определение себя, своего места на сцене» [52].

В Тбилиси Товстоногов жил и работал в насыщенной яркими художественными событиями и впечатлениями среде, был свидетелем больших творческих свершений мастеров грузинского театра, создавших одну из самых интересных сценических культур. Молодой режиссер смотрел спектакли Котэ Марджанишивили и Сандро Ахметели, имел возможность оценить игру Ушанги Чхеидзе, Акакия Хорава, Акакия Васадзе, Верико Анджапаридзе и многих других. Оригинальное грузинское театральное искусство, естественно соединившееся с традициями и профессиональными навыками русского театра, сформировали художественное видение Г.А. Товстоногова. И он, по собственному признанию, мечтал создать театр, синтезирующий традиции МХАТа, Мейерхольда и Вахтангова. «Кое-что мне сделать удалось!» – говорил впоследствии Георгий Александрович.

Через Наркомпрос Грузии Георгий Товстоногов получил направление в Государственный институт театрального искусства в Москве. Тогда это обстоятельство не давало почти никаких преимуществ при поступлении, и Георгию Александровичу пришлось выдержать большой конкурс, потому что желающих получить статус режиссера было немало. Но Товстоногов справился со всеми трудностями, и его зачислили в ГИТИС. Будущего художественного руководителя легендарного БДТ профессии учили выдающиеся деятели театрального искусства Андрей Михайлович Лобанов и Алексей Дмитриевич Попов.

В 1938 году Товстоногов вернулся в Тбилиси, чтобы работать над своим дипломным спектаклем «Дети Ванюшина» С. Найденова. В театре Грибоедова была создана замечательная творческая атмосфера, и в итоге получился спектакль, отмеченный в газете «Правда» как «дипломная работа культурного и одаренного молодого режиссера». Приняла спектакль и тбилисская пресса, как всегда, очень скупо характеризуя премьеру. В рецензиях отмечалось, что Товстоногов отказался от разного рода эффектов и трюков, создал глубокий, яркий и стройный спектакль, наполненный живым, стремительным ритмом. Никаких внешних новаций не было. По мнению Ю. Рыбакова, единственное, что было характерно для спектаклей Товстоногова тбилисского периода, – это пристрастие к

Сцена из спектакля «Собака на сене»

лестницам. Этот элемент оформления используется им и в «Детях Ванюшина», и в «Страшном суде», и в «Лисичках» [53]…

Премьера состоялась на сцене театра им. А.С. Грибоедова 5 марта 1939 года. Спектакль имел такой большой успех, что Акакий Хорава, создававший в Тбилиси театральный институт, пригласил к себе молодого Товстоногова на преподавательскую работу. Георгию Александровичу было тогда всего двадцать четыре года, – тем не менее, Хорава рискнул предложить ему первый курс. И не ошибся в своих прогнозах относительно начинающего, но такого талантливого режиссера и педагога.

«Запомнился мне день первой репетиции спектакля «Дети Ванюшина». Перед нами молодой человек, очень взволнованный, но отлично владеющий собой. Экспозиция спектакля, его правильное идейное раскрытие, интересная обрисовка образов сразу показали, что перед нами очень умный и творчески одаренный человек. В его режиссерской работе уже тогда чувствовалась уверенная рука. Результат работы: интересный спектакль, прекрасно защищенный диплом с высокой оценкой комиссии и включение Г.А. Товстоногова

Сцена из спектакля «Ночь ошибок»

в режиссерский состав театра имени А.С. Грибоедова, в котором он оставался до 1946 года – до своего отъезда на работу в Ленинград», – рассказала акриса Екатерина Сатина [28, с.159].

Строго говоря, «Дети Ванюшина» были его дипломной, но далеко не первой постановкой. «Парадокс заключается в том, что этот спектакль не был моим дебютом. К тому времени я уже поставил шесть спектаклей в моем родном ТЮЗе. В Тбилиси я регулярно приезжал на каникулы, готовил и выпускал (успевал-таки) спектакль. В Москву, в институт, возвращался, конечно, с опозданием, выслушивал выговоры декана, а потом... снова ехал», – вспоминал мэтр свои первые шаги [52].

За семь лет Георгий Товстоногов поставил на грибоедовской сцене тринадцать спектаклей – кроме дебютной постановки «Дети Ванюшина»: «Страшный суд» В. Шкваркина, «Кремлевские куранты» Н. Погодина, «Полководец Суворов» И. Бехтерева и А. Разумовского, «Парень из нашего города» К. Симонова, «Школа злословия» Р. Шеридана, «Собака на сене» Лопе де Вега, «Ночь ошибок» О. Гольдсмита, «Бешеные деньги» А. Островского, «Ленушка» Л. Леонова, «Офицер флота» А. Крона, «Лисички» Л. Хеллман, «Давным-давно» Ф. Гладкова.

О крепнувшем авторитете Товстоногова довоенного периода свидетельствует тот факт, что ему было поручено поставить «Кремлевские куранты» Н. Погодина. В газетной публикации режиссер заявляет о своем намерении сделать спектакль, свободный от бытовизма, романтически приподнятый. Постановка понравилась, однако не обошлось и без нападок – это было связано с «ошибочной», по мнению критиков, концепцией изображать вождей как очень скромных в своих потребностях людей. Эта концепция, дескать, нашла отражение и в спектакле театра Грибоедова.

Георгий Александрович высоко оценивал возможности тогдашней труппы театра Грибоедова, работать с которой для режиссера было, по его словам, «одно удовольствие». Среди тех, с кем довелось встретиться Товстоногову в творческом процессе, были выдающиеся артисты: Екатерина Сатина, Владимир Брагин, Константин Мюфке, Людмила Врублевская, Елена Ковальская, Иван Бодров, Анатолий Смиранин, Константин Добжинский, Александр Загорский, Надежда Сперанская, Юрий Алексеев-Месхиев, Константин Гарин, Борис Вяземский.

Позднее Г.А. Товстоногов вспоминал о работе с актрисой Варварой Алексеевой-Месхиевой, о чем пишет Д. Г. Подовжний в своей курсовой работе «Учение К. С. Станиславского о сверхзадаче и сквозном действии»: «На творческом вечере в концертной студии «Останкино» Товстоногов затронул любопытную тему касательно поиска сверхзадачи режиссером при постановке произведения. Была упомянута история, когда во время войны Товстоногов ставил «Собаку на сене» в Тбилисском русском драматическом театре имени А.С. Грибоедова. Георгий Александрович с теплотой рассказал про выдающуюся актрису своего времени Варвару Алексееву-Месхиеву, которая должна была играть Диану. Товстоногов вспоминал, что на первой репетиции Алексеева-Месхиева поразила его тем, что чувственно выразила словами ту историю, которую они должны были играть. Товстоногов утверждает – к сверхзадаче произведения, которая представляется режиссеру умозрительно, необходимо прикоснуться чувственно».

Как рассказывают современники, в роли Дианы Варвара

Алексеева-Месхиева превзошла саму великолепную Марию Бабанову.

Так сложилось, что тбилисский период, период режиссерского становления Товстоногова, совпал с Великой Отечественной войной. Поэтому и репертуар был соответствующий – большей частью патриотический. Героями спектаклей становились личности сильные, незаурядные. Так, в 1942 году, когда театр имени А.С. Грибоедова отмечал десятилетие со дня своего основания как государственного, были выпущены спектакли «Русские люди» К. Симонова в постановке А. Рубина, «Фельдмаршал Кутузов» В. Соловьева и «Олеко Дундич» М. Каца, А. Ржевского в постановке А. Ридаля (совместно с режиссером А. Августовым). По мнению Ю. Георгиева (автор отклика на спектакль «Фельдмаршал Кутузов», опубликованного на страницах «Зари Востока»), зритель, глядя на героев славного исторического прошлого страны, «невольно обращается мыслью к героическим боям, которые ведет Красная армия против гитлеровских захватчиков, вторгшихся на священную землю нашей великой Родины... В старом фельдмаршале, достойном ученике и сподвижнике великого Суворова, как бы концентрируется грозная сила народа, поднимающегося с дубиной на обнаглевшего врага. С трудным, но благодарным сценическим образом Кутузова отлично справился И. Бодров. Артист играет эту сложную ценральную роль с подлинным творческим подъемом. В образе Кутузова и острая характерность, и чуть лукавая народная простота, под которой скрываются острый ум и железная хватка убеленного сединами опытного в боях полководца» [54].

Елена Ковальская в спектакле «Ночь ошибок»

А Георгий Товстоногов выпустил спектакль «Ленушка» по пьесе Л. Леонова. По мнению Ю. Рыбакова, в этой работе «Г. Товстоногов явно пробует какой-то новый для себя творческий подход к литературному материалу, к работе с актерами… Опыт этого спектакля остался полезным на всю жизнь: никогда более в спектаклях Товстоногова не встречались прямые аналогии. По тональности критических отзывов нет оснований считать эту работу Товстоногова неудачей, скорее, это «проба», игра на «чужом поле», работа с непривычными инструментами. Это поиск выхода из творческого тупика» [53]. Как отмечала пресса, «режиссер Георгий Товстоногов и художник Вячеслав Иванов проделали в целом интересную и ценную работу, правильно раскрыли основную идею пьесы – идею народной войны против немецких захватчиков. Но, стремясь по-леоновски прочесть пьесу, театр порой пытается превзойти самого Леонова в изображении дремучей лесной глухомани. Отдельные эпизоды разыгрываются словно мистерии, – например, эпизод с героем Перемышля, георгиевским кавалером Туркиным. Просто и выразительно решено художественное оформление спектакля, но непонятно стремление театра придать ему какую-то сусальную красоту (бревенчатый накат партизанской землянки, например, выкрашен серебром)». И, тем не менее, по впечатлению театральных критиков, спектакль «Ленушка» явился превосходной про-

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕАТР АДЖАРИИ

ГАСТРОЛИ

ТБИЛИССКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА

им. А. С. ГРИБОЕДОВА

ЛЕТО 1941 г.

Шах-Азиана К. Я.

Августов А. М.

Рубин А. И.

Товстоногов Г. А.

Локтин Б. В.

Штенберг И. В.

Рейзнер Г. М.

Бейер В. П.

СОСТАВ ТРУППЫ

РЕПЕРТУАР ТЕАТРА

КРЕМЛЕВСКИЕ КУРАНТЫ

Великий МОУРАВИ

НЕРАВНЫЙ БРАК

ПАВЕЛ ГРЕКОВ

МАЧЕХА

СТРАШНЫЙ СУД

Шендеров Ф. Н.

Агабеков О. С.

веркой творческих сил театра, его готовности браться за решение трудных задач. В работе над сложным материалом пьесы с особой силой проявился своеобразный талант А. Смиранина, мастерство И. Бодрова, Н.Сперанской, для которой образ Ленушки явился «итогом большого творческого роста» [53].

Патриотические чувства пробуждали и другие герои, выражающие «идею народной войны»: Суворов в одноименном спектакле Георгия Товстоногова (полководца замечательно сыграл Б. Вяземский) и симоновский «парень из нашего города» Луконин – в этой роли выступил И. Бодров. Оба спектакля вышли в роковом 1941-м…

Уже тогда критики отмечали присущее молодому Товстоногову острое ощущение времени. «Спектакль («Парень из нашего города». – *И.Б.*) поставлен со вкусом, с хорошим чувством боевой, политической злободневности. Смотришь спектакль и знаешь: Сергей Луконин сейчас героически бьется с озверелым врагом... Это довоенная пьеса. По главным признакам: Констанин Симонов написал ее в прошлом году, а события, развертывающиеся в ней, происходят в 1932-39 гг. Но это только формальные данные о пьесе. На самом же деле вся она звучит сейчас, в дни Великой Отечественной войны, чрезвычайно злободневно, многое в ней непосредственно перекликается с героикой последних месяцев» [55].

Вслед за Георгием Товстоноговым к драматургии Константина Симонова обратился Абрам Рубин – это была пьеса «Русские люди». Рецензент, оценивающий спектакль на страницах «Зари Востока», высказался критически: «В короткий срок постановщику А. Рубину удалось создать спектакль четкий и стройный. Удачно и художественное оформление Б. Локтина. Особенно хороши вторые планы, дающие очень живую зимнюю картину города-фронта. Но было бы неверно сказать, что спектакль, в целом хороший и сильный, оказался на уровне талантливой пьесы Симонова: возможности пьесы гораздо шире, мир чувств ее героев гораздо глубже... Жаль, что театр не почувствовал преемственной связи «Русских людей» с предыдущей пьесой Симонова «Парень из нашего города». Сергей Луконин, герой «Парня из нашего города», появляется и в «Русских людях» уже как генерал Луконин (бывший автоводитель, служивший в части у Луконина, капитан Сафонов говорит о нем: «Этот генерал дойдет до нас. У него характер такой, непременно дойдет»). Зритель театра имени Грибоедова не забыл Луконина и поэтому в новом спектакле замечательного командира, ставшего генералом, должен был, нам кажется, играть тот, кто играл его в «Парне из нашего города» [56].

Автор материала имеет в виду Ивана Бодрова в постановке Георгия Товстоногова. В спектакле Абрама Рубина «Инженер Сергеев» этот же актер сыграл заглавную роль. Постановка была интересна, прежде всего, тем, что на грибоедовской сцене впервые были показаны гитлеровские захватчики – немецкие офицеры и солдаты, даже генерал. Актеры были одеты в подлинное немецкое обмундирование, захваченное бойцами Красной армии и присланное с фронта. На груди у некоторых были настоящие железные кресты» [57].

«Приютилась» на грибоедовской сцене и только что появившаяся знаменитая пьеса «Машень-

ка» А. Афиногенова, развивавшего в советской драматургии чеховские, психологически-реалистические традиции. Успех спектакля, поставленного В. Брагиным, во многом определили актеры – народный артист России Е. Любимов-Ланской и две актрисы на роль Машеньки: Надежда Сперанская и Валентина Захарова. Обе «играют сердечно, тепло, хотя к творческому успеху они приходят различными путями. Сперанская в роли Машеньки подкупает раньше всего своим непосредственным очарованием детства. Машенька у нее всегда девочка, даже когда она говорит о больших и трудных вещах, даже когда над головой пробегает темное облачко. Захарова рисует внутренний мир Машеньки более сложным, она острее и глубже играет ее одиночество» [58].

В годы войны режиссеры театра, в том числе Георгий Товстоногов, проявляли интерес не только к современному или историческому литературному материалу, но и к классической русской и западноевропейской драматургии. Потребность в «вечном» вполне объяснима: классика давала людям веру в то, что страшные испытания военного времени останутся в прошлом, что рано или поздно жизнь наладится и войдет в привычную, мирную колею.

В 1944-м Анатолий Смиранин выпускает «Свадьбу Кречинского» А. Сухово-Кобылина, сыграв в своем спектакле заглавную роль. Критики высоко оценили как спектакль в целом, так и актерские работы, в первую очередь, самого Анатолия Смиранина, создавшего образ «с несомненным налетом своеобразной артистичности». «Это не просто «соблазнитель», а человек, подготовляющий сомнительную махинацию с женитьбой «на миллионе», с отличным чутьем ситуации, с учетом психологии «действующих лиц» [59].

В том же году актер и режиссер Владимир Брагин неожиданно обратился к светской английской комедии второй половины XIX века «Опасный возраст» А.У. Пинеро. Измученные войной зрители, как и сами грибоедовцы, чувствовали необходимость в чем-то более легком и отвлеченном и с удовольствием окунались в быт викторианской Англии с ее домашним укладом и светскими условностями, с ее спортом и клубами, с ее полицией нравов и судом. «Перед нами обстановка, в которой жило старшее поколение Форсайтов в романе английского писателя Голсуорси – время между Диккенсом и Уайльдом. Артисты играют слаженно, в согласии с режиссерским замыслом. Не осложнять пьесы, не углублять ее, использовать забавные ситуации, подавать смешные реплики. Перед нами не страсти, а забавы, не горе, а неприятности, не трагедия, а почти буффонада. Следует отметить, прежде всего, В. Брагина в роли Поскета. Артист показывает веселого, честного добряка, которого все успешно обманывают», – пишет рецензент на страницах «Зари Востока» [60].

Б.Локтин. Эскиз к спектаклю «Кремлевские куранты»

Произвела впечатление «Школа злословия» Р. Шеридана. «Режиссер Георгий Товстоногов создал спектакль в высшей степени интересный, ценный еще и тем, что он показал творческий рост ряда одаренных актеров театра имени Грибоедова. Необходимую красочность спектаклю придала и художница Ирина Штенберг» [61].

В спектакле особенно выделялись Бо-

Сцена из спектакля «Опасный возраст»

рис Вяземский и Людмила Врублевская. «В центре спектакля оказался Борис Вяземский, исполняющий роль сэра Питера Тизла. Зритель, в сущности, открыл для себя совершенно нового актера, очень приятного, мягкого и ровного своей исполнительской манере... Обаятельна в роли леди Тизл Людмила Врублевская. Это обаяние – в некоторой угловатости жестов, в широко раскрытых наивных глазах леди Тизл, в той непосредственной свежести, которую она привезла из деревни. Только большая простота и естественность исполнения позволяют Людмиле Врублевской убедительно провести затем в финале спектакля трудную и маловероятную у Шеридана сцену раскаяния леди Тизл… Подлинно сатирическое звучание получает спектакль в сценах салона леди Снируэлл. Е. Ковальская, безусловно, очень эффектная и грозная леди Снируэлл» [61].

В том же 1944-м была организована выставка, посвященная участию театра в Великой Отечественной. Документами, фактами, цифрами она повествовала о большой работе, проведенной театром за три года войны, о помощи, оказываемой коллективом театра фронту и стране. За этот период было выпущено девятнадцать новых постановок. Наибольший успех выпал на долю пьесы «Инженер Сергеев» Всеволода Рокка. Она шла 125 раз, ее посмотрели 73.744 зрителя. «Полководец Суворов» за три года показали 66 раз, «Фельдмаршал Кутузов» – 45 раз. В эти дни театр перешел на бездотационную работу, чтобы освободить бюджетные средства для нужд войны.

Уже после войны, в 1945 и 1946 годах, Георгий Товстоногов поставил в театре Грибоедова два спектакля. Вначале обратился к еще одному произведению англоязычного автора – «Лисички» Лилиан Хеллман. Об успехе спектакля написала пресса, отметив немалый труд, вложенный в создание спектакля, тщательную продуманность и отделанность всех деталей. Товстоногов ни в чем не стал перечить драматургу. «Спектаклю вообще придано спокойное и ровное течение, без всяких нажимов на публицистику и без особых отступлений от авторского замысла. Этим самым постановщик спектакля Г. Товстоногов добился гораздо большего, чем если бы стал искать каких-то новых, острых проблем в пьесе: картина и без того получилась достаточно яркая, обнаженно-реалистическая, беспощадная по силе изображения темного царства «лисичек» [62].

Автор рецензии Н. Новицкий особенно отмечает актерские работы: «Заслуженная артистка М. Мичурина мастерски, крупными, размашистыми штрихами рисует образ Реджин Гидденс – хищницы, неудержимо рвущейся к лакомому куску. Ей под стать Бен Хаббарт, которого в такой же прямолинейной, острой манере играет И. Бодров. Авантюристы рангами пониже, отец и сын, – Оскар и Лео Хаббарт, хорошо сыграны А. Липницким и А. Гомиашвили... Светлый луч слишком слаб, чтобы побороть тьму. Гибнет Гораций Гидденс, превосходно сыгранный заслуженным артистом А. Смираниным. Обречены Берди Хаббарт и Сэнди Гидденс. Заслуженная артистка Б. Белецкая взволнованно и проникновенно раскрывает душевную драму Берди» [62].

Последней работой Георгия Товстоногова на сцене театра Грибоедова была комедия «Давным-давно» Ф. Гладкова.

В. Щербина справедливо отмечает: «Тбилисские годы ценны прежде всего тем, что отзывались потом в товстоноговских спектаклях до последних лет. В них был свой неповторимый,

«эпохальный» колорит. «Музыкантская команда» (спектакль, поставленный в ТЮЗе. – *И.Б.*) посвящена женщинам и детям героической Испании (на фоне мадридских дневников в газетах, репортажей с места событий и подобных же посвящений других театров); постановка «Школы злословия» в 1942 году получает, как говорилось, «добро» еще и потому, что Англия – наша военная союзница, о чем, к слову, упоминается в рецензии; «Кремлевские куранты» приурочены к Октябрьским праздникам 1940 года.

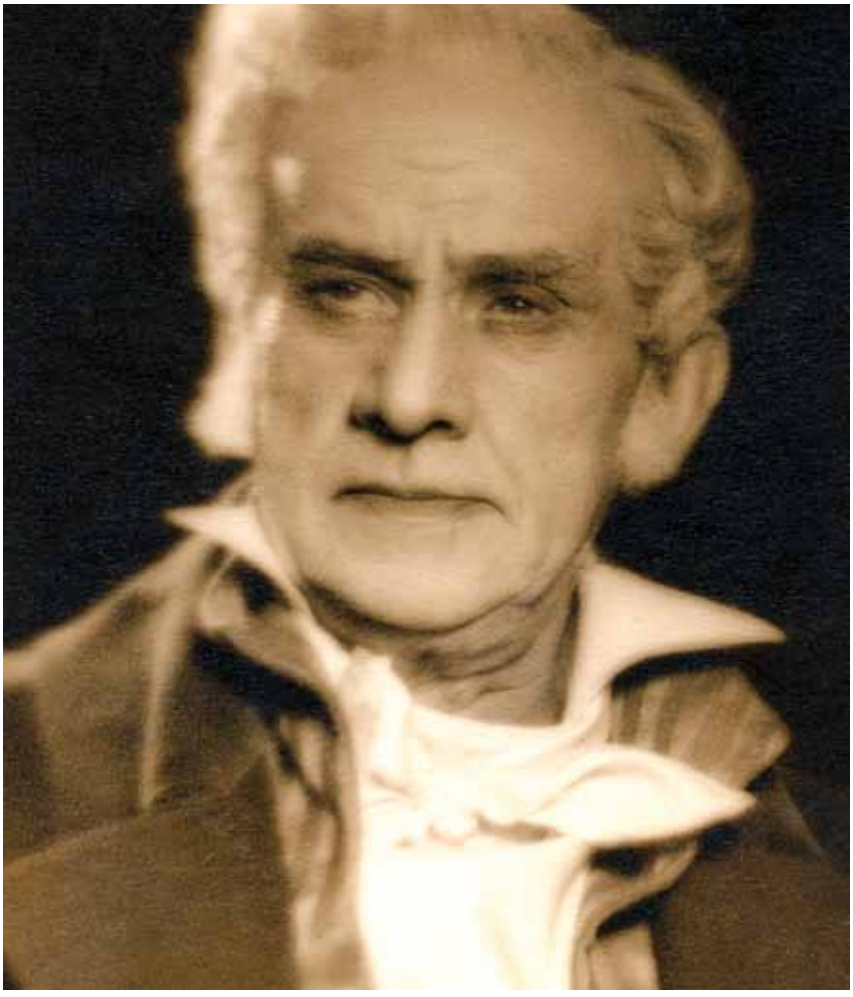
Вообще Тбилиси повлиял на Товстоногова двояко: театральной культурой высокочтимого К. Марджанишвили и театра его имени, творчеством С. Ахметели в Театре имени Ш. Руставели. Некоторые названия тбилисской афиши той поры, вплоть до «Мачехи Саманишвили», следуют за Товстоноговым очень долго. Другой «аромат» Тбилиси – личное участие товарища Берии в театральной жизни и составлении репертуара; он «мобилизует» драматургов на создание пьес типа «Из искры» Ш. Дадиани или «Родина» Г. Мдивани; из тех же впечатлений – постановления ЦК КП (б) Грузии о работе грузинского Театра юного зрителя, о снятии С. Ахметели с должности директора и художественного руководителя в 1935 году, разоблачение «Киршона и Ко», которые намеренно (!) не переводили грузинские пьесы на русский язык и оказывались, таким образом, вредителями. Исторические пьесы исправлялись по брошюре Л.П. Берии «К вопросу об истории большевистских организаций в Закавказье», и все исполнители ролей Сталина и Ленина рассказывали в печати о том, какую большую помощь оказала им в работе эта брошюра.

В таком малоестественном соединении поднадзорной культуры с традициями национального театра – плюс обильные московские впечатления в студенческие годы – формировался режиссер Товстоногов. Драма раздвоения на гражданина, верного государству, его грозному фасаду, и художника, никому не подчиненного, начиналась в Тбилиси. Здесь же устанавливается режиссерский почерк»[63].

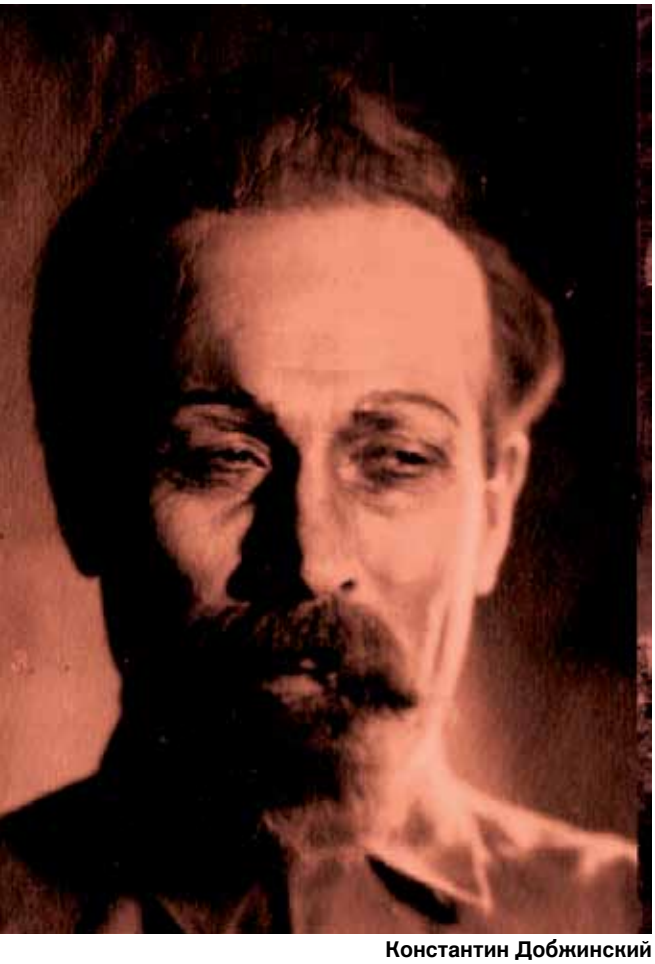
Едва ли меньшее значение, чем режиссура, для Георгия Товстоногова в этот период имела педагогика. Он воспитал целую плеяду учеников, один из которых, – «зубр» отечественной режиссуры Гига Лордкипанидзе, говорил: «Георгий Александрович – это основа, фундамент. Для меня Товстоногов – пример того, каким должен быть художник и человек! Это был на редкость целеустремленный, уверенный в своем творческом пути художник, он никогда не ошибался, и это вызывало восхищение! У меня так и не сложилось отношение к нему как к человеку – я до конца относился к нему с благоговением. Он умел найти подход к самым разным актерам… Без Товстоногова не было бы Михаила Туманишвили, Георгия Гегечкори, Нателы Урушадзе, многих других».

Это мнение разделяет еще один ученик Г. Товстоногова – Резо Чхеидзе: «Мне кажется, что идеи Товстоногова повлияли на все развитие грузинского театра. Хотя он уехал из Тбилиси, там остались его ученики, в свою очередь воспитавшие учеников. Михаил Туманишвили – ученик Товстоногова, Роберт Стуруа и Темур Чхеидзе – ученики Туманишвили...» [64].

Ядвига Максимова



Александр Загорский



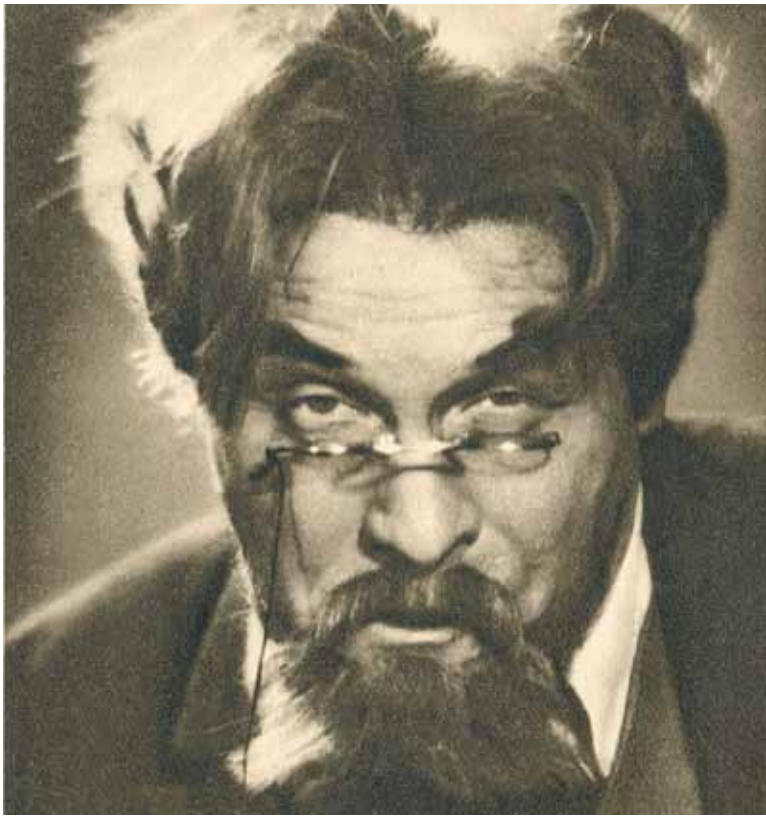
Константин Добжинский

Н.Шелехова и Л.Врублевская

Иван Бодров

Елена Ковальская

Белла Белецкая



Даниил Славин

Иван Русинов в спектакле «Горе от ума». 1951

ПОСЛЕ ВОЙНЫ. АЛЕКСАНДР ТАКАИШВИЛИ

Сегодня странно читать довольно суровые критические заметки В. Залесского, опубликованные на страницах журнала «Театр» в 1948 году. В них довольно жестко разбираются несколько спектаклей театра Грибоедова, нуждающегося, по словам автора, в серьезном обновлении. Впрочем, эта жесткость в подходе к анализу того или иного театрального явления, известная безапелляционность и категоричность в оценке – явление, характерное для той эпохи (положительно охарактеризована только игра Н. Бурмистровой в спектакле «Великая сила» Ромашова, в котором молодая актриса сыграла Любашу). В этом же номере издания о проблемах Грибоедовского пишет и худрук А. Такаишвили – он ставит вопрос о праве театра ежегодно, в конце сезона, частично обновлять свой состав, потому что «приход новых ярких актеров не только укрепляет интерес зрителей к театру, но и благотворно влияет на весь коллектив» [65, с.16]. По его мнению, с этой целью театру должен быть предоставлен жилищный фонд.

В послевоенный период в труппу театра влились новые творческие силы – Наталья Бурмистрова, заслуженная артистка Украины Ядвига Максимова, Тамара Белоусова, Иван Русинов, Игорь Злобин, заслуженный артист Украины Даниил Славин, заслуженные артисты России Иосиф Бросевич, Анатолий Ермилов, Павел Луспекаев. Каждый из них стал украшением грибоедовского театра, его достоянием.

Целое десятилетие (с 1946 по 1956 гг.) художественным руководителем театра был Александр Александрович Такаишвили (1895–1959). Одним из первых спектаклей, поставленных Александром Такаишвили, был мольеровский «Тартюф». В заглавной роли выступали в очередь два ведущих актера театра: Анатолий Дмитриевич Смиранин и Мавр Яковлевич Пясецкий. «Разные актерские индивидуальности предполагали разные трактовки. Для Смиранина была характерна несколько манерная речь, особая, высокомерная, если так можно выразиться, пластика. Тартюф Смиранина был суховат, это был иезуит, тонко плетущий свои сети лжи, ханжества и лицемерия. Пясецкий играл Тартюфа менее светского, на первый взгляд, простодушного, веселого, общительного, то есть, такого, которому непременно хотелось верить. Вот тут-то в момент рождавшегося доверия и попадали жертвы в его ловушку! При всем этом образ решался приемами комедийными. Пясецкий не смеялся над своим героем и не приглашал смеяться над ним. Актер предлагал иное решение: он заставлял смеяться над простаками, которых с удивительной легкостью обманывают слова, лесть, подхалимство» [66, с. 44].

Александр Такаишвили

Александр Такаишвили выпустил целый ряд спектаклей по русской классике: «Васса Железнова» М. Горького, «Волки и овцы», «На бойком месте» и «Бесприданница» А. Островского, «Живой труп» Л. Толстого, «Ревизор» Н. Гоголя, «Горе от ума» А. Грибоедова. Успех во многом был обеспечен великолепным актерским составом.

В «Волках и овцах» было занято целое актерское созвездие: Екатерина Сатина, Константин Добжинский, Павел Луспекаев, Игорь Злобин, Мавр Пясецкий, Константин Мюфке, Тамара Белоусова, Белла Белецкая, Валентина Захарова, Александр Загорский, Александр Нирванов, Александра Леммергардт.

В «Бесприданнице» Ларису Огудалову сыграла восходящая звезда Наталья Бурмистрова, а ее партнером стал маститый актер театра имени Ш. Руставели народный артист Грузии Георгий Давиташвили – Паратов. Кстати, когда-то актер выступал в ТАРТО.

А в «Ревизоре» одну из своих лучших ролей – Хлестакова – исполнил молодой Павел Луспекаев. В очередь с ним на сцену выходил Игорь Злобин. Роль Городничего была доверена Александру Загорскому.

Павел Луспекаев в спектакле «Порт-Артур»

«Успех Загорского в трудной роли Городничего – результат его большой творческой работы на дореволюционной и советской сценах. В театр имени Грибоедова А. Загорский

Сцена из спектакля «Калиновая роща»

пришел в 1939 году уже сложившимся актером. С этого времени он создал много замечательных образов, разных по характеру, но единых по качеству исполнения» [46, с.51].

Восторженный отзыв критики получила «Васса Железнова»: в продолжение пяти сезонов спектакль пользовался неизменным успехом. «Весь коллектив исполнителей (среди которых особенно выделялась Е. Сатина в главной роли) создал такие полнокровные и убедительные образы, что, по общему признанию, этот спектакль явился новым шагом вперед в творческом развитии театра. Писатель Э. Фейгин в газете «Ленинское знамя» отмечал, что «Васса Железнова» – ясный и целеустремленный спектакль, обладающий большой силой художественного воздействия на зрителей» [46, с. 51].

Однако главным направлением работы театра в этот период была современная советская пьеса – таково было требование идеологических институтов.

В роли Евы Грант – это был спектакль «Особняк в переулке» братьев Тур – впервые после долгого перерыва выступила Ядвига Максимова. Это была схематичная пьеса, но талантливая актриса создала психологически убедительный образ. По окончании Высших театральных мастерских при Московском Малом театре она свой первый сезон начала в Тифлисском рабочем театре в 1927 году. И уже тогда Я. Максимовой поручались значительные роли. Потом она долго работала в крупных городах Союза и вернулась в Тбилиси только в 1949 году. В Грибоедовском

Ядвига Иосифовна сразу заняла положение ведущей актрисы.

В 1953 году на грибоедовской сцене состоялась премьера первой советской сатирической комедии С. Михалкова «Раки» – этот жанр был буквально реанимирован после долгого перерыва. И, конечно, по указанию «сверху». А. Такаишвили, представивший первенца «возрожденной сатиры» и проявивший «вдумчивость» (во всяком случае, именно это отмечала пресса), создал острый, яркий, запоминающийся спектакль, в котором «актеры играют живых людей, подобно которым зритель иной раз встречает на работе, дома или на улице» [67].

Сцена из спектакля «Горе от ума». 1954

В 1948 году в театре Грибоедова началась эпоха Театра Натальи Михайловны Бурмистровой, прибывшей в Грузию из Горького и навсегда завоевавшей сердца тбилисцев. Знаменитой она проснулась после премьеры спектакля «Таня» А. Арбузова в постановке И. Орловского. Она состоялась 7 октября 1949 года. Роль Тани надолго стала визитной карточкой актрисы. «Успех «Тани» в театре Грибоедова – это, прежде всего, успех исполнительницы заглавной роли артистки Бурмистровой. Дело не в том, что трепетная, лиричная Таня – Бурмистрова хорошо, а иногда и безукоризненно проводит те или иные сцены – с первой же роли, сыгранной на сцене тбилисского театра, Н. Бурмистрова зарекомендовала себя как актриса незаурядного таланта. Главное – Н. Бурмистрова, не поддаваясь Таниному обаянию, смогла предъявить ей статью из морального кодекса. Понимание актрисой Тани совпало с правильным режиссерским раскрытием авторского замысла. Постановщик И. Л. Орловский верно прочел пьесу, знающую немало провалов именно из-за того, что режиссеры, стараясь реабилитировать Таню, искали причины ее несчастий в окружающих и, в первую очередь, конечно, в Германе…» [68]. Высокая режиссерская культура дебютанта И. Орловского и мастерство молодой актрисы не могли остаться незамеченными.

После столь удачного дебюта актриса заняла прочное место в репертуаре театра. Она сыграла множество центральных ролей, на которых выросло не одно поколение зрителей. Один из них – всемирно известный режиссер Роберт Стуруа. «Для меня Бурмистрова – одна из любимейших актрис. Моя юность совпала с ее дебютом в театре имени А.С. Грибоедова. Я увидел спектакль «Коварство и любовь» Шиллера, который имел ошеломляющий успех. Для меня он явился определяющим: это был романтический период для всех нас» [69, с. 22].

Спектакль «Коварство и любовь» в постановке Гавриила Гвиниашвили действительно пользовался большой любовью зрителей. В связи с ним Наталья Бурмистрова вспоминала забавный случай: «Играем «Коварство и любовь». Я – Луиза, незабвенный Ванечка Русинов – Фердинанд.

Сцена из спектакля «Коварство и любовь»

Как известно, в конце спектакля мой возлюбленный дает мне яд. Я пью и, естественно, умираю. Фердинанд допивает яд из моего стакана и тоже умирает. Но перед смертью у него большой драматический монолог. Я лежу на лохматом коврике, а мой партнер в сапогах со шпорами… поднимает, конечно, невольно пыль вокруг меня, в то же время проклиная свою неверную возлюбленную. И вдруг я… чихаю. Ваня издает рык. Публика вежливо шепчется. Я чихаю во второй раз – зал откровенно смеется. Ваня стонет, но пытается продолжать монолог. Я прилагаю все усилия, чтобы предотвратить это стихийное бедствие, кручу носом, задерживаю дыхание и все-таки чихаю в третий раз. Веселый голосок из зала с иронией произносит: «Будьте здоровы, Наталья Михайловна!» Дальше играть нельзя. Зал заливается хохотом. Ваня прерывает свой монолог и обреченно ложится умирать рядом со мной. Когда закрылся занавес, публика аплодировала едва ли не больше обычного, выражая благодарность за дополнительный спектакль. А Ваня выхватил шпагу из ножен, с остервенением швырнул ее на пол, крикнув мне: «Обчихала весь спектакль!» Примерно неделю после случившегося Русинов со мной не разговаривал» [69, с.108].

В это же время интересно заявила о себе еще одна молодая актриса – будущая прима Грибоедовского театра Тамара Белоусова. Одной из наиболее успешных ее работ была Надежда из спектакля «Последние» М. Горького в постановке Г. Гвиниашвили. «Спектакль «Последние» свидетельствует о творческой зрелости и высокой актерской культуре Тбилисского театра», – отмечает «Пятигорская правда» [70].

А о работе Т. Белоусовой рецензент пишет так: «Большим даром перевоплощения владеет талантливая актриса Т. Белоусова. После обаятельной Лизы в «Живом трупе» она неожиданно

создала в «Последних» яркий образ продажной хищницы Надежды, настоящего «чувственного животного» [70].

Отметили и Анатолия Смиранина, создавшего образ «аморального, неумного, самовлюбленного Ивана Коломийцева». «Служба в полиции приучила его разговаривать с людьми языком окриков и оплеух. Жандармские ухватки он переносит в домашнюю обстановку» [70].

В 1950 году, сразу же по окончании Тбилисской академии художеств, в театр Грибоедова пришла **Евгения Донцова** (1924–2005). Ее педагогами были Давид Какабадзе и Серго Кобуладзе, С 1964 года она главный художник театра. К чему бы ни обращалась в своем творчестве Евгения Павловна – будь то рисунок, акварель, литография, станковая композиция, ее произведения несли на себе печать таланта и высокого профессионализма. Ее декоративные работы способствовали созданию ярких, волнующих, эмоциональных спектаклей, среди которых – «Живой труп» Л. Толстого, «Собака на сене» Лопе де Вега, «Расточитель» Н. Лескова, «Жестокие игры» А. Арбузова, «Последние» М. Горького, «Закон вечности» Н. Думбадзе, «Измена» А. Сумбаташвили-Южина...

Тамара Белоусова в спектакле «Живой труп»

С 1951 года в театре имени Грибоедова работала **Мери Ольшаницкая** (р. в 1920 г., дата смерти не установлена), выпускница ГИТИСа имени А. Луначарского. Она дважды (в 1953 и 1957 гг.) поставила на грибоедовской сцене спектакль «Киквидзе» В. Дарасели. Обе постановки имели успех, что неудивительно, ведь в пьесе вполне в духе коммунистической эпохи воссоздан образ грузинского Чапаева – легендарного командира дивизии Василия Киквидзе. Критики писали, что в спектакле отражен «суровый колорит времени, его просветленность и пафос». «Спектакль решен условно и в то же время правдиво. Режиссер М. Ольшаницкая и художник Е. Донцова умело воспроизводят в нем степную даль и путаницу путей на железнодорожной станции, и грубые бревна наката над штабом дивизии, и покосившийся телеграфный столб над насыпью, изуродованной войной. Здесь есть люди, есть судьбы, которые волнуют; главное же – есть герой, которого горячо принимает зритель» [71, с. 224].

Наталья Бурмистрова в спектакле «Таня»

Роль Киквидзе принесла Ивану Русинову большую популярность. Все отмечали искренность и непосредственность актера, сумевшего показать не только мужество своего героя, но и его человеческое обаяние. К пьесе «Киквидзе» уже в 60-е годы обратился режиссер Константин Сурмава – в его постановке заглавную роль исполнил Арчил Гомиашвили.

Леонид Варпаховский (крайний слева) и Елена Ахвледиани (стоит) с коллегами

ЛЕОНИД ВАРПАХОВСКИЙ

Несмотря на свое недолгое пребывание в Тбилиси, Леонид Варпаховский оставил в истории театра заметный след. В 1953 году им была выпущена чеховская «Чайка», о которой долго вспоминали как участники спектакля, так и зрители.

Леонид Викторович Варпаховский (1908–1976) – личность поистине легендарная. Дворянин, сын присяжного поверенного В.В. Варпаховского, он уже с раннего детства увлекся театром. Его мать, Мария Михайловна, училась в драматической школе Александра Адашева одновременно с Евгением Вахтанговым и Серафимой Бирман, но актрисой так и не стала. Выйдя замуж за Виктора Васильевича Варпаховского, с увлечением отдалась работе с детьми. Так что подраставший сын Леня «играл в театр». В возрасте девяти лет его отдали в балетную школу Большого театра, учеба в которой раскрыла его музыкальные способности. Он начал играть на фортепиано и в пятнадцать лет стал студентом Московской консерватории. Организовал из студентов и преподавателей консерватории «первый камерный экспериментальный синтетический ансамбль» (ПЭКСА) – «еще не джаз, но эксперимент на пути к джазу», второй коллектив подобного рода в стране (после эксцентрического оркестра В. Парнаха), в котором был дирижером и исполнителем. Потом была учеба на литературном факультете МГУ и работа в ТРАМе (Театр рабочей молодежи) в качестве художника и ассистента режиссера.

Важнейшей и определяющей в судьбе Леонида Варпаховского стала встреча с выдающимся реформатором сцены Всеволодом Мейерхольдом. Это имело для него настолько большое значение, что книга, выпущенная Леонидом Варпаховским спустя много лет, почти полностью посвящена учителю (Леонид Викторович был научным сотрудником Театра имени Мейерхольда). Это тем удивительнее, что под непосредственным руководством мастера он работал всего три года. «Опыт и школа великого режиссера освещают и теоретические концепции автора, и его творческую практику», – отмечает А. Анастасьев в статье «Поэзия и технология режиссуры», включенной в книгу Л. Варпаховского «Наблюдения. Анализ. Опыт» [72, с.19].

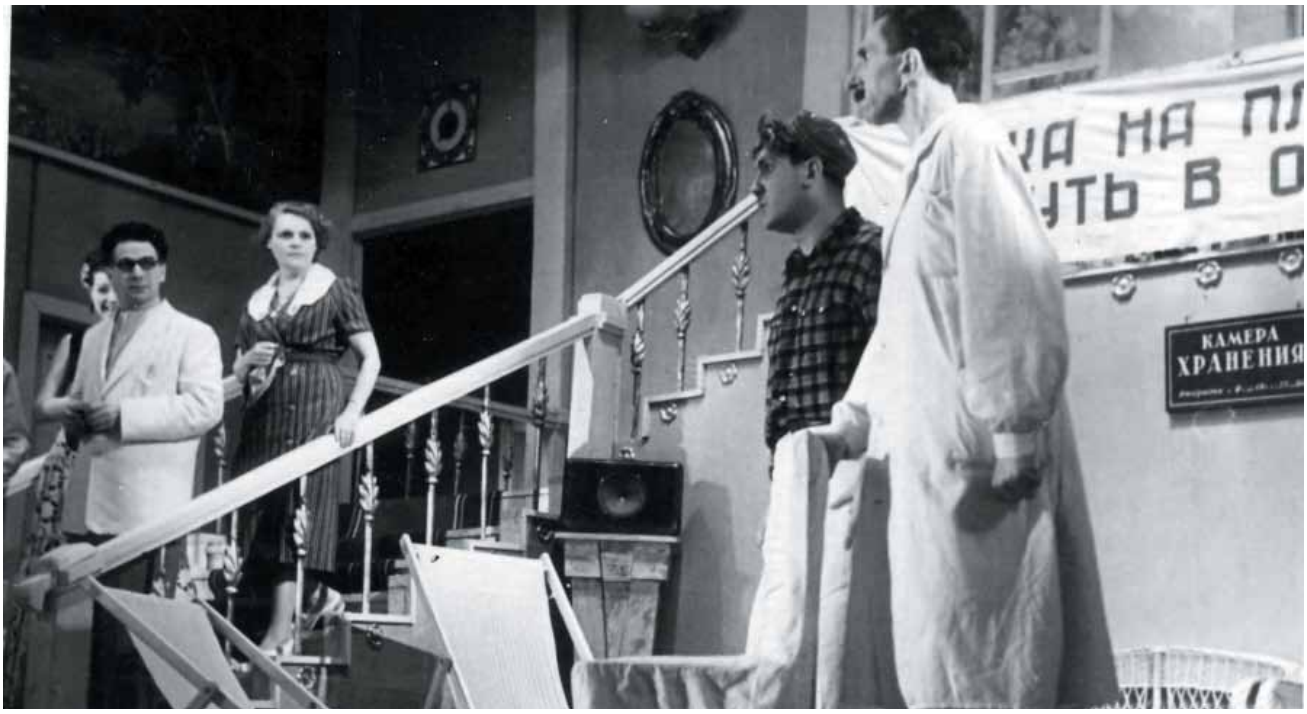
Восхищение гением Всеволода Мейерхольда было столь сильным, что даже нелестная характеристика, данная им Леониду Варпаховскому (после разрыва) и сыгравшая роковую роль в судьбе последнего, ничего не изменила в отношении ученика к учителю. «Вопреки всему Варпаховский сохранил свое восхищение Мейерхольдом-режиссером, а после возвращения к активной работе (в середине 50-х годов) считал своим долгом изучать и популяризировать его творчество, хотя само упоминание имени Мейерхольда было тогда нежелательно и даже опасно», – пишет автор предисловия к книге «Наблюдения. Анализ. Опыт» Борис Курицын [72, с. 9].

В Грузии Леонид Варпаховский работал очень короткий промежуток времени – с 1953 по 1955 гг. Это был сложный период его жизни: режиссер только что вернулся из двадцатилетней ссылки (его приговаривали дважды: в 1936 году – за содействие троцкизму, в 1940-м – за контрреволюционную агитацию) и еще даже не был реабилитирован, продолжая жить с клеймом «враг народа». Начинать ему пришлось практически с нуля.

Из-за ярлыка судимости по пятьдесят восьмой статье Варпаховскому дорога в Москву была закрыта. Культ личности еще не был развенчан, и о реабилитации даже мечтать не приходилось. После долгих раздумий Леонид Викторович принимает решение ехать в Тбилиси, куда его звал художник Василий Шухаев – товарищ по Колыме. Он предлагал Варпаховскому свою помощь в трудоустройстве. Возможно, сыграл свою роль еще один фактор: его мать, Мария Михайловна, режиссер-педагог детского любительского театра, окончила в Тифлисе институт благородных девиц.

Леонид Варпаховский

И вот Леонид Варпаховский в Тбилиси. «На свой страх и риск бывшего «политзаключенного» берет на работу директор Тбилисского драматического театра имени Грибоедова Додо Антадзе. Я думаю, что тогда Леониду Викторовичу пришлось преодолевать не только настороженное отношение к себе со стороны окружающих и какие-то формальные условности, связанные с прошлым. Помимо прочего, предстояло утверждаться в себе самом заново. Избавляться если не от приобретенных в «той» жизни комплексов собственной неполноценности, то, по крайней мере, от чувства страха перед новой жизнью. Симптоматично, что для дебюта он остановил свой выбор на чеховской «Чайке». В режиссерской тетради Варпаховского есть весьма примечательная запись об этой пьесе: «Написана она не о неудачной



Сцена из спектакля «В сиреневом саду»

любви, а написана она об искусстве. «Чайка» – это пьеса о трудном пути художника, о сущности художественного таланта, о том, что такое человеческое счастье… Не гибель, не поражение, а торжество творческой воли – такова поэтическая тема пьесы, выраженная через центральный образ… Конфликт двух беллетристов, Треплева и Тригорина, тоже не следует рассматривать только со стороны внешнего сюжета… – он также лежит в плоскости искусства» [73, с.51].

В «Чайке» Варпаховский, вероятно, нашел ответы на вопросы, беспокоившие его тогда. Чехов помог обрести решимость, уверенность в своих силах, убежденность, что силы еще не растрачены и можно что-то еще сказать в искусстве», – пишет Б.А. Савченко в книге «Колымские мизансцены» [73, с. 51].

Премьера «Чайки» на тбилисской сцене показала, что Леонид Варпаховский полон творческой энергии и что ему действительно есть, что сказать зрителю. Рецензия на спектакль «Чайка» была опубликована на страницах газеты «Молодой сталинец». Ее автор Л. Маркозов положительно оценил спектакль, отметив в нем именно те моменты, о которых Варпаховский пишет в своей режиссерской тетради.

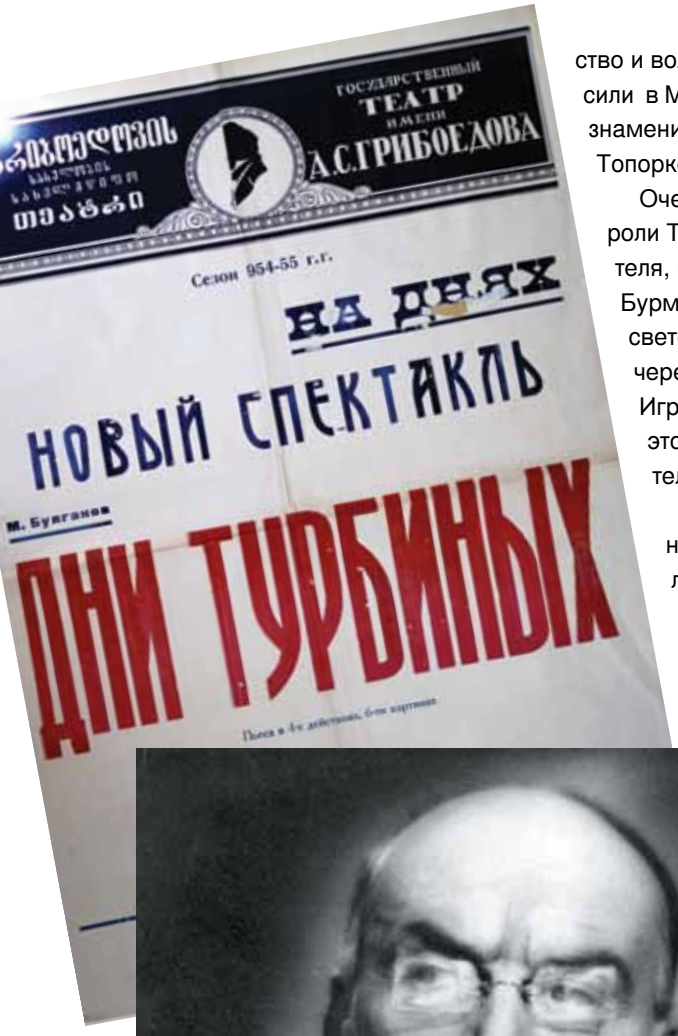
«Авторы постановки «Чайки» на сцене театра имени Грибоедова – режиссер Л. Варпаховский, художник Ир. Штенберг, так же, как и занятые в спектакле актеры, верно чувствуют особенности чеховской драматургии. Созданный ими спектакль овеян ароматом поэтичной лирики. Режиссер переносит зрителя в усадьбу действительного статского советника Петра Николаевича Сорина, где за относительно короткий промежуток времени встречаются люди различных профессий, мировоззрений, взглядов и жизненных устремлений. Они живут своими чувствами, пьют, едят, говорят, как это часто случается с каждым из нас, даже не то, что думают, а в это время, независимо от них, слагается счастье одних, разбиваются мечты и жизнь других…

Мизансцены режиссера лишены излишних бытовых деталей, какого-либо намека на «теа-

тральный эффект». Строгие, жизненные и простые, они помогают актерам раскрыть внутренний мир действий и поступков героев. В таком режиссерском решении история «подстреленной чайки» становится фоном для раскрытия идейного содержания большого произведения на тему об искусстве, в котором явственно звучат раздумья Чехова о назначении художника, о его трудном пути, о сущности художественного таланта. Как и в пьесе, кульминационным моментом в спектакле театра имени Грибоедова становится сцена встречи Нины Заречной с Треплевым в финальном акте. Вначале робкая, неопытная в жизни девушка, Нина за короткий срок перенесла большие страдания – измену любимого человека, смерть ребенка. Нина не забыла Тригорина, она любит его сильнее, чем прежде, но теперь ей стало легче нести тяжесть личного горя, потому что в борьбе с препятствиями она духовно выросла, обрела веру в свое актерское призвание, и жизнь ее озарилась новым светом. Совсем иначе сложилась судьба Константина Треплева. Исключенный из университета «по независящим обстоятельствам», он посвятил себя литературному труду. Одаренный от природы, Константин мечтал об открытии новых форм в искусстве. Но в противоположность Нине Треплев отошел от действительности, не сумел поставить себе ясных целей в жизни. Из разговора с Ниной он понял, что она переросла его, что его «новые формы» без глубокого содержания ничего дать ему не смогут, и это привело его к мысли о самоубийстве. Так образ чайки приобретает значение реального символа – подстреленной птицей оказывается не Нина Заречная. Наоборот. Нина сильна, она стремится ввысь, к солнцу, к свету. А Треплев – это птица со смятыми, сломанными крыльями, молодая жизнь которой по ее собственной вине оборвалась преждевременно. Именно в таком воплощении идеи пьесы Чехова и кроется притягательная сила и прелесть спектакля театра имени Грибоедова. Занятые в нем актеры: Н. Бурмистрова (Нина Заречная), Л. Врублевская (Аркадина), И. Злобин и Н. Троянов (Треплев), П. Луспекаев (Тригорин), Д. Славин (Дорн), К. Мюфке (Сорин) и все остальные в целом верно, тонко чувствуют и передают суть чеховских образов. Надо заметить, что не всегда и не со всем в их исполнении можно согласиться. Но это не мешает им создать ансамбль, живущий единым восприятием настроения замечательной чеховской пьесы» [74].

Нину Заречную в спектакле сыграла Наталья Бурмистрова. К своей работе над этим образом актриса относилась с особенным трепетом, рассказывала о том, как рождалась роль, с восхищением отзывалась о Леониде Варпаховском, который помог ей справиться со сложной творческой задачей. В итоге родилась героиня, не похожая на других Нин Заречных, созданных актрисами в спектаклях других режиссеров. Н. Бурмистрова передавала не только ее способность самозабвенно любить, но и всепоглощающую веру в искус-

Наталья Бурмистрова в спектакле «Чайка»



Анатолий Смиранин в спектакле «Дни Турбиных»

ство и волевой характер. Увидев актрису в роли Нины Заречной, ее пригласили в Московский Художественный театр. Специально в Тбилиси приехали знаменитые актеры МХТ Александр Станицын, Софья Пилявская, Василий Топорков, смотрели работы Н. Бурмистровой, настойчиво звали ее к себе.

Очень интересным, хотя и нетрадиционным, был и Павел Луспекаев в роли Тригорина. Хотя это, если выражаться языком театрального обывателя, была «не его» роль, и она очень не просто далась актеру. Наталья Бурмистрова вспоминает: «Тригорин, знаменитый писатель, элегантный, светский человек, и Паша казались несовместимыми. Но постепенно, через препоны и творческие муки, Луспекаев одолел роль Тригорина. Играл ее замечательно». Тригорин в исполнении Павла Луспекаева – это сложный, противоречивый человек, не лишенный многих положительных человеческих качеств.

Кстати, талант этого актера Леонид Викторович имел возможность оценить уже в первый день своего приезда в Тбилиси – волею случая он сразу попал на спектакль «Раки» С. Михалкова, в котором Павел Луспекаев блистательно играл Ленского, и был им восхищен. Вскоре они стали близкими друзьями…

Удачным был и актерский старт Николая Троянова, приехавшего в Тбилиси вместе с Павлом Луспекаевым и сыгравшего в спектаклях Варпаховского центральные роли: Треплева в «Чайке» и Николку в «Днях Турбиных».

Успех «Чайки» был определяющим для дальнейшей судьбы Варпаховского, заставил не только окружающих признать его режиссерский талант, не поблекший за годы ссылки, но и вселить уверенность в самого Леонида Викторовича. Впрочем, он не мог утратить свой профессионализм, потому что и в ссылке продолжал интенсивно работать, ежегодно выпуская на магаданской сцене от двух до четырех разноплановых спектаклей.

Ярким событием стал и следующий тбилисский спектакль Варпаховского – «Дни Турбиных» М. Булгакова. На титульном листе своего режиссерского экземпляра он декларирует собственное отношение к пьесе, процитировав Виктора Некрасова: «Да, я полюбил этих людей. Полюбил за честность, благородство, мужество, в конце концов, за трагичность положения».

«Играли в спектакле наши «тузы», – вспоминает Н. Бурмистрова. – Мы вышли после премьеры онемевшие – такая это была глыба, такое это было мастерство!» [69, с.78].

Среди «тузов» были: А. Нирванов (Алексей Тур-

бин), Н. Троянов (Николай Турбин), Л. Врублевская (Елена Тальберг), А. Смиранин (Владимир Тальберг), М. Пясецкий (Виктор Мышлаевский), И. Русинов (Леонид Шервинский), А. Загорский (Гетман всея Украины), К. Мюфке (Фон-Шратт)…

Как случилось, что «Дни Турбиных», будучи полузапрещенными, появились в афише театра имени Грибоедова, загадка. «Сразу же после смерти Сталина «Дни Турбиных» были реабилитированы. Но столичные театры не спешили дать «узнице совести» приют. У ее возвращения в строй оказалась странная география: Магадан, Колыма, Южно-Сахалинск, Пермская область... Это репрессированная режиссура, еще не успевшая выехать в центр, ставила спектакли там, где находилась до весны 1953 года. Первым из режиссерской гвардии освободился Варпаховский, который и поставил пьесу в Тбилиси», – пишет Эмилия Косничук в статье «Дважды погребенная» [75]. Увы, совсем другая судьба постигла его киевскую постановку «Дней Турбиных» – спектакль был попросту закрыт…

Людмила Врублевская в спектакле «Дни Турбиных»

Последним спектаклем, поставленным Леонидом Варпаховским на сцене театра Грибоедова, была комедия «В сиреневом саду» Ц. Солодаря. Сохранилась рецензия (опубликована в газете «Заря Востока»), в которой постановка, в общем, оценивается позитивно («коллектив Грибоедовского театра создал веселый и яркий спектакль, пользующийся большим успехом у зрителей»), однако не обошлось и без критических замечаний.

«Коллектив театра и постановщик спектакля Л. Варпаховский в целом удачно справились со сложной для актеров постановкой «легкой комедии». Но, думается, что театр не полностью использовал свои силы.., – пишет автор рецензии А. Дубровский. – Многие актеры удачно справились с водевильным характером исполнения своих ролей. Бурмистрова в роли Гали, Пясецкий – Душечкин и Нирванов – Рыбцев создают яркие, живые и в то же время легкие «водевильные» образы. Особенно это надо сказать о Бурмистровой, играющей роль жены Рыбцева с подлинным блеском, с удачно найденными интонациями, жестами и тонкими переходами в этой двойной роли» [76]. Отмечает рецензент и мелодичную музыку, написанную Никитой Богословским для спектакля.

Бурмистрова вспоминает о том, как принимала комедию публика: «…Зрители на спектакле подпрыгивали на своих стульях. Сколько было радости, жизни, солнца в его постановке!» [69, с.78].

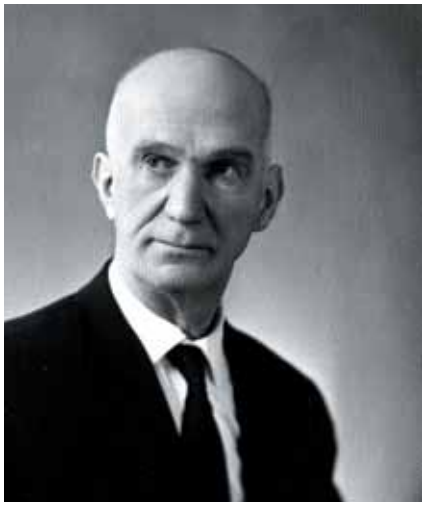
Сцена из спектакля «Хевисбери Гоча»

ЭПОХА ТЕАТРАЛЬНОЙ «ОТТЕПЕЛИ»

В 1956 году – это начало эпохи театральной «оттепели», когда на сцене появляются новые авторы, в том числе – зарубежные, театр имени А.С. Грибоедова выпустил спектакль «Любовь навсегда» по пьесе Виктора Розова. Больше известно другое ее название – «Вечно живые». Через год спектаклем под таким названием открылся московский «Современник» – общеизвестно, что именно с этой легендарной постановки и началась история знаменитого коллектива, ставшего символом театрального (и не только театрального) обновления. А вот на грибоедовской сцене пьеса была поставлена Мери Ольшаницкой намного раньше (тбилисский театр, по всей видимости, одним из первых обратился к драме Розова). Правда, судя по прессе, она не прозвучала в полную мощь, как в «Современнике». Автор рецензии Г. Мухранели пытается определить главную линию пьесы «Любовь навсегда»: «Трудно сказать, о ком новая пьеса Розова – о самоотверженно отдавшем жизнь за Отчизну смелом и умном Борисе, о милой, раздавленной войной и потому такой жалкой и растерянной Веронике, о себялюбце и карьеристе Марке, для которого война оказалась непосильным испытанием, или, может быть, об Ирине, Владимире, о старике Бороздине? Да, обо всех них и о каждом в отдельности... Это пьеса о судьбе поколения. Поколения, на долю которого выпали суровые испытания» («О мужестве, о подвигах, о славе». Заря Востока, 14 октября 1956).

Рецензент отмечает неровность игры исполнителей. «Весь спектакль изобилует отдельны-

ми удачами и поражениями, оставляя впечатление не вполне завершенной работы». Веронику сыграла Наталья Бурмистрова. Вот как описывает Г. Мухранели одну из ключевых сцен спектакля: «Есть сцены в спектакле, где Бурмистрова достигает большой драматической силы, поистине покоряя зрителя. Вот она слушает рассказ вернувшегося с фронта Владимира о гибели Бориса. Ни одного слова, ни одной реплики нет у нее на протяжении довольно продолжительного монолога Владимира. Но как передает актриса трагедию этой минуты! Вероника не сводит глаз с юноши. Сколько глубокого горя, надежды, а затем отчаяния в этих глазах. Медленно скатывается по щеке одинокая, горькая слеза. И мы видим, как в это мгновение непроизвольным движением подносят платки к глазам десятки рук в зале...»



Додо Антадзе

В том же 1956-м в театр Грибоедова пришел **Анатолий Борисович Випман** (р. в 1923 г., дата смерти не установлена) фронтовик, выпускник московского ГИТИСа имени А. Луначарского. Вскоре он выпустил комедию «Деревья умирают стоя» испанского драматурга Алехандро Касона. Критика отмечала «четкую режиссерскую мысль, пронизывающую не только главные сцены, но и небольшие эпизоды спектакля», что вместе с колоритным художественным оформлением Евгении Донцовой способствовало отличной игре актеров – прежде всего, ведущей актрисы театра Валентины Николаевны Захаровой, с большим мастерством сыгравшей Эухениу Бальбоа, Натальи Бурмистровой, существовавшей в сложной психологической роли Марты легко и непринужденно, Ивана Русинова (критика писала, что это лучшая роль актера на грибоедовской сцене), Даниила Славина. Следуя за автором, А. Випман на протяжении всего спектакля подчеркивал, что «самая красивая ложь всегда оказывается ничтожней даже примитивной, грубой и жестокой жизненной правды». Через некоторое время пьесу Касоны поставили в театре имени К. Марджанишвили. Бабушку в грузинской версии играла Верико Анджапаридзе. А спустя два года великая актриса вышла в этой роли на грибоедовскую сцену.

Анатолий Випман

«Постановки пьесы Касоны в тбилисских театрах были хорошо приняты зрителями. Многие смотрели спектакли и дважды, и трижды, спорили, сравнивали… Такой интерес во многом был обусловлен как достоинствами самой пьесы, так и тем, что в обоих театрах спектакль игрался увлеченно, с большой творческой отдачей. Спектакли существовали параллельно, независимо друг от друга. И вот на днях эти спектакли пришли в соприкосновение. Народная артистка СССР Верико Анджапаридзе, исполняющая роль Эухении Бальбоа, – Бабушки в театре имени Марджанишвили и поставившая там совместно с Т. Кандинашвили этот спектакль, выступила в спектакле театра имени Грибоедова, поставленном А. Випманом. Надо ли говорить, с каким интересом шли на спектакль зрители? Примечателен был уже сам по себе факт таких «гастролей», практикующихся у нас в Тбилиси, к сожалению, очень редко. А когда в качестве гастролера выступает такая большая актриса, как Верико Анджапаридзе, для которой эта роль является одной из лучших, к тому же выступает на русском языке, тут уже не приходится удивляться наплыву зрителей», – писала Э. Гугушвили на страницах «Зари Востока».

«Нам кажется, что эта замечательная актриса вошла в спектакль русского театра естествен-

Верико Анджапаридзе (справа) в спектакле «Деревья умирают стоя»

но и органично прежде всего потому, что несмотря на все различие постановок пьесы Касона в обоих театрах, их объединяет одна общая идея – утверждение примата правды – перед ложью, жизни – перед искусством. Об исполнении Верико Анджапаридзе роли Бабушки говорилось и писалось много. Оно признано блистательным. И все же это выступление явилось для Верико Анджапаридзе новым испытанием. Как же выдержала его актриса? Перефразируя известное изречение, можно сказать, что она пришла, ее увидели, и она победила. Эухениа Бальбоа – Верико Анджапаризе – это не слабая женщина. Это волевой человек, не приемлющий обмана и компромисса», – отмечалось в рецензии.

Не уступала своей коллеге народная актриса Грузии Валентина Захарова. «Актриса очень тонко оттеняет различные настроения своей героини – ее переходы от счастья встречи с мнимым внуком к беспокойным сомнениям в искренности любви его и Изабеллы. С большим подъемом проводит актриса сцену объяснения с настоящим внуком, наглость которого она поборола своей духовной силой. Человек большой выдержки, Бабушка, испытав жестокое крушение своих надежд, решает принять тяжесть последней встречи с внуком на себя. Гордая, она не хочет, чтобы видели ее страдания» (Л. Маркозов. Правда побеждает ложь и иллюзии. Заря Востока).

Уже следующая постановка Анатолия Випмана – «Грозовой год» А. Каплера (пьеса легла в основу известной картины «Ленин в 1918 году») – была представлена на Декаде грузинского искусства и литературы в Москве. Она прошла в 1958 году – в числе других театральных коллективов из Грузии на Декаде выступили грибоедовцы. Репертуар был составлен из названий, вполне отвечавших духу времени. К примеру, «Грозовой год» вызвал интерес, прежде всего, работой Константина Мюфке, одним из первых в истории советского театра воплотившего на сцене образ вождя.

Кроме спектакля «Грозовой год», на Декаде показали героическую драму «Киквидзе» В. Дарасели в постановке Мери Ольшаницкой, «Хевисбери Гоча» по мотивам произведения Александра Казбеги и «Расточитель» Н. Лескова – работы Додо Антадзе и Ефима Брилля.

После просмотра спектаклей, как правило, проходило их обсуждение критиками. Они определили основное творческое направление, стилевые особенности Грибоедовского: «Театр этот почти всегда ищет романтическую тему, романтические, возвышенные образы (один критик даже назвал русский театр из Тбилиси «театром героическим, театром высокого патетического звучания, стремящимся к яркой, подчеркнутой театральности, укрупненности чувств и страстей, к мизансценам броским и эффектным»). Театр имени Грибоедова в своих лучших спектаклях и образах стремится к искусству взволнованному, звонкому, к искусству, которое наследует замечательные традиции русской сцены» [77, с. 234]. С этим определением согласился главный режиссер театра Ефим Александрович Брилль: «Театр романтический, театр высокого строя души – вот за что мы начали борьбу. Мы боремся за подлинность действий, за подлинность чувствований, за

преодоление сложных путей перевоплощения» [77, с. 243].

Ефим Александрович Брилль (1896–1959) пришел в театр Грибоедова в 1957 году, с прекрасной рекомендацией, которую ему дал журнал «Театр» (№9, 1956 г.):

На Декаде грузинского искусства и литературы в Москве

«Брилль – один из старейших режиссеров нашей страны. Совместная работа с выдающимся деятелем русского театра Н.И. Собольщиковым-Самариным и одним из учеников К.С. Станиславского – народным артистом СССР Юрием Завадским оказала на Е.А. Брилля самое благотворное влияние». Отмечали тонкий художественный и литературный вкус Брилля, его умение проникнуть в душевный мир героев и яркое по форме сценическое воплощение режиссерского замысла. Все это в полной мере проявилось в спектакле «Расточитель» Н. Лескова, высоко оцененном на Декаде. Критики писали, что главное достоинство постановки не только в большом художественном мастерстве режиссера, которое проявляется в каждой картине, и не только в хорошем ансамбле исполнителей, а в верно найденном ключе для раскрытия идейного замысла спектакля. «Расточитель» был поставлен в основном как социальная трагедия, а не как бытовая драма. Это и определило успех «Расточителя» на сцене театра имени Грибоедова.

Ефим Брилль

Одну из своих лучших ролей сыграла в этом спектакле Наталья Бурмистрова. За образом Марины Гусляровой последовали другие – не менее яркие. В спектакле по пьесе Альфреда Жери «Шестой этаж» актриса выступила в роли Жермен. Об этом спектакле очень тепло, если не сказать, восторженно, написала Верико Анджапаридзе. «Я рада была увидеть замечательную артистку Н. Бурмистрову в трудной противоречивой роли Жермен. Чудесная Жермен, легко и ярко сыгранная Бурмистровой, большая творческая победа артистки. Ю. Шевчук очаровал меня своим Шарлем, который так скромно, трогательно, глубоко и беззаветно умеет любить. С блеском, большим мастерством играют «старичков» Э. Керженевич (папаша Дарсело) и И. Бросевич (мсье Марэ)… Е. Сатина, которую я люблю и уважаю с давних пор за ее актерскую внутреннюю молодость и высокий профессионализм, прекрасным исполнением роли хозяйки дома мадам Марэ еще раз убеждает в том, что актрисе столько лет, сколько ей нужно по роли» [78].

А Ивану Русинову, сыгравшему в спектакле Жонваля, Верико делает ряд замечаний по роли и дает несколько профессиональных советов.

В рецензии В. Анджапаридзе анализируется режиссура, сценография спектакля: «Меня очень порадовала художник Евгения Донцова, которая интересно оформила спектакль, великолепно, со вкусом одела актеров. Вообще костюмы у грибоедовцев всегда очень хороши. Приятно от-

Сцена из спектакля «Шестой этаж»

метить органично вплетенную в ткань спектакля по-настоящему театральную музыку даровитого музыканта, композитора Константина Певзнера.

Хотя я не во всем согласна с постановщиком, но мне очень нравится работа талантливого режиссера Т. Кандинашвили. Верно найден им ритм спектакля. Очень интересны решение и планировка. Замечательной находкой режиссера является одновременное действие на всех площадках – сцена оставляет впечатление широкого экрана. Хорошо и остроумно обыгрывается верхнее чердачное отделение, где появляются то Жермен, то Берт, то Макс. Великолепно сделана последняя картина. Режиссером создана верная атмосфера всего происходящего. Здесь впечатляет каждый выход обитателей шестого этажа – они уже другие, наполненные радостью за счастье Соланж, которому способствовали» [78].

Тенгиз Кандинашвили (1922–1961), выпускник московского ГИТИСа (учился у Юрия Завадского и Ирины Анисимовой-Вульф), работал в театре Грибоедова с 1958 года. Увы, всего три года – его не стало в 1961 году. Но он еще успел выпустить спектакли «В поисках радости» В. Розова, «Последняя остановка» Э.-М. Ремарка, «Дамоклов меч» Н. Хикмета и «Опасный возраст» С. Нариньяни. Сохранилась рецензия Э. Гугушвили на спектакль «В поисках радости». Это одно из первых обращений театра к творчеству Виктора Розова, с пьес которого начали свою жизнь в театре Анатолий Эфрос и Олег Ефремов.

Видимо, Т. Кандинашвили удалось ощутить и передать специфику драматургии В. Розова. Э. Гугушвили пишет, что в постановке Т. Кандинашвили есть «тонкое ощущение сценической правды и умение сочетать эту правду с приемами сдержанной, невычурной театральности»… Режиссер не предлагает эффектных режиссерских находок и игры светотеней. Но в спектакле есть нечто приподнятое, есть размах, свежее дыхание жизни» [79, с. 17]

Так увидела спектакль Э. Гугушвили, отметившая верное распределение ролей, счастливое попадание в образ актеров. По ее мнению, успех спектакля во многом определил Юрий Шевчук, сыгравший Олега. Тонкой и правдивой актрисой называет автор рецензии Валентину Семину. Немало добрых слов было сказано и в адрес Ядвиги Максимовой, игра которой «западает в самую глубину сердца, трогает за живое».

В 1960 году Т. Кандинашвили выпустил сразу две премьеры. Это сатирическая комедия «Опасный возраст» и острая социальная драма «Дамоклов меч». Обе – вполне в духе времени. Первая – страстно обличает человеческие пороки, вторая с такой же страстью осуждает войну и призывает к миру. «Пожалуй, самый хлесткий газетный очерк, осуждающий «плесень» и стиляг (!), не в силах воссоздать картину более непривлекательную и в то же время более грустную, чем

та, что предстает на сцене. Что ж, такова сила театра, который, говоря словами Маяковского, должен быть не зеркалом, а увеличительным стеклом. Да, драматург С. Нариньяни, а вместе с ним и режиссер спектакля Т. Кандинашвили, не поскупились на остроту и гротеск. Они были щедры, даже слишком щедры в аттестациях своих героев и героинь, в сгущении красок», – не без иронии отмечает Э. Гугушвили в своей рецензии на «Опасный возраст», особенно выделяя игру А. Гомиашвили, Т. Белоусовой и Ю. Шевчука. В герое Арчила Гомиашвили «отвратительная повадка и наглая бравада» сочетаются с обаянием, Юрий Шевчук ищет «серьезное в комическом», а Тамара Белоусова выглядит на сцене «острокомедийно и сценически эффектно» [80].

Публицистическим театральным полотном назвали журналисты спектакль «Дамоклов меч», поставленный по пьесе турецкого писателя Назыма Хикмета, главный герой которого, неудачник, доведенный до отчаяния военный летчик, решает отомстить людям и сбросить на их головы смертоносный груз... Этот сложнейший образ воплотил на сцене Ю. Шевчук. Его партнершей в спектакле была Валентина Семина – пресса отмечала, что актриса сыграла необычную для себя роль, по-новому раскрыла свое дарование. В роли дочери судьи «она не боится ярких и резких штрихов», «смело рисует образ своей героини». Дитя своей среды и своего века, «она избалована и цинична, пресыщена жизнью в двадцать лет» [81].

В 1960 году состоялись две значимые премьеры – «Иркутская история» А. Арбузова и «Барабанщица» А. Салынского. Оба спектакля поставил Анатолий Випман.

Наталья Бурмистрова в спектакле «Барабанщица»

Вместе с ключевой для Алексея Арбузова пьесой «Иркутская история», в которой соединились многие роды искусств – язык кинематографа, патетика поэзии, условность театра, эпичность литературы, правда документа, правда большой иркутской стройки середины двадцатого века, на сцену пришли новые герои и новая театральная эстетика. Режиссер Александр Осипович Гинзбург, оценивая работу коллеги (сохранившаяся в архиве театра Грибоедова рецензия, увы, не позволяет определить ни название издания, где она была опубликована, ни дату), назвал спектакль «Иркутская история» большой, оригинальной работой. По его мнению, высказанному в прессе, «в репертуаре наших театров нет, пожалуй, ныне пьесы более интересной, чем «Иркутская история» А. Арбузова. Нет, наверное, и спектакля, более сложного для театра. И в самом деле, почти в середине пьесы погибает центральный положительный герой, оказавший столь большое влияние на судьбы и мироощущение остальных действующих лиц; в спектакле действует хор, то комментирующий события со стороны, то разговаривающий с героями, то непосредственно обращающийся к зрителю; с кинематографической быстротой меняются картинки; лиризм и трагедийность с равным правом пронизывают спектакль».

В спектакле грибоедовцев был создан удачный образ хора – и в этом профессионалы театра видели

Сцена из спектакля «Цезарь и Клеопатра»

бесспорную ценность и оригинальность постановки А. Випмана. «Участники хора – простые парни и девушки в комбинезонах, те, рядом с кем живут и трудятся, любят и страдают герои пьесы, кто вместе с ними «в середине XX века строили мощную гидростанцию… Их присутствие на сцене, неожиданное появление и столь же быстрое исчезновение естественно и органично; зритель видит в них то окружение, в котором протекает жизнь героев, тот «второй план», который придает достоверность произведениям итальянских кинематографистов и которого часто столь не хватает театру».

Александр Гинзбург подчеркнул и вторую принципиальную удачу спектакля – образ Сергея, созданный актером Б. Никифоровым, а также работы Н. Бурмистровой (Валя) и Ю. Шевчука (Виктор), выразительную лаконичную сценографию заслуженного деятеля искусств Грузии Роберта Налбандяна.

Сцена из спектакля «Снимается кино»

Есть в отзыве режиссера и критический момент. Отмечая простоту и естественность, как ведущую установку А. Випмана, Александр Гинзбург считает, что «правильная в своей основе, она все-таки мстит иногда за слишком буквальное ее осуществление, и тогда простота превращается в простоватость, а естественность – в бытовизм».

Соответствовал стилистике «театра высокого строя души» и спектакль «Барабанщица» А. Салынского. Не зря он вызывал в зале бурю эмоций, слезы: постановка была задумана как романтический спектакль о трудном подвиге советских людей в годы Великой Отечественной войны, как гимн этому подвигу, что подчеркивалось и пурпурным колоритом оформления Евгении Донцовой, и скульптурно четкими мизансценами, и музыкальным рефреном спектакля: «Мы шли сквозь грохот канонады, мы смерти смотрели в лицо!». Но главным козырем тбилисской «Барабанщицы» была исполнительница главной роли Нилы Снижко – Наталья Бурмистрова. Те, кому довелось видеть актрису в этой роли, до сих пор не могут забыть своего впечатления. «После Барабанщицы половина мужского населения города влюбилась в Наталью Михайловну, в числе влюбленных был и я. Она покорила всех своим

талантом, внешними данными, пластикой» [69, с. 26], – вспоминал Котэ Махарадзе. А пресса отмечала, что «исполнительница главной роли Н. Бурмистрова ярко рисует сложный, многогранный образ. Ее Нила дерзкая, находчивая, гордая и озорная. Она внутренне сосредоточена и при всей мягкости и простоте исполнения, присущих ее дарованию, передает нам ощущение настороженности, которая определяет поведение героини в ее трудном положении» [82].

После войны в Тбилиси вернулся Абрам Рубин, довольно продолжительное время работавший в других театрах страны, и заявил о себе комедией «Счастливый неудачник» по пьесе современного грузинского драматурга О. Чиджавадзе.

«В работу вложена наблюдательность, выдумка, вера в силу смеха… Особенно хочется отметить актерские удачи. Здесь и Д. Славин, веселый, словно помолодевший в поисках новых красок, новых деталей… Легко, искренне играет М. Кебадзе, создающая образ хоть и несколько смешной в своей слепой преданности мужу, но очень хорошей женщины… Новые стороны своего дарования демонстрирует М. Пясецкий. Он добивается комизма, показывая несоответствие «благородной» внешности и бедности внутреннего мира героя. В самых острых комедийных положениях он преисполнен величия. Высокомерие и чопорность, с какими держится М. Пясецкий, делают его, злополучного директора театра, еще более смешным. Диалог двух враждующих дедушек Пясецкий и Славин проводят под веселый смех зрителей. В своеобразной манере играет Арчил Гомиашвили администратора театра. Это, безусловно, оригинальный актер с ярким дарованием, прекрасными сценическими данными. Он хорошо использует жест, движения его выразительны и пластичны. Он сгущает краски, как бы обнажает порочное, показывает его алогизм, уродство…» [83].

«Крот» и «Счастливый неудачник» – две пьесы Отара Чиджавадзе в постановке Абра-

Сцена из спектакля «Киквидзе». 1957

Арчил Чхартишвили

Сцена из спектакля «Двое на качелях»

ма Рубина – «в значительной мере восполняют пробел, долгие годы ощущавшийся в репертуаре театра имени Грибоедова» [84]. Автор публикации имел в виду дефицит современной драматургии, отражающей жизнь соотечественников.

О спектакле «Счастливый неудачник»: «Надо отдать должное постановщику спектакля, заслуженному деятелю искусств А. Рубину, и художнику Д. Тавадзе – картины будущего Тбилиси удались им особенно хорошо. Мечта о завтрашнем дне, горячее желание видеть родной город еще более красивым и нарядным вылились в поэтических декорациях, в удачном музыкальном сопровождении спектакля (музыкальное оформление А. Желтухина)» [84].

После нескольких постановок по пьесам советских авторов режиссер обратился к драматургии американца Теннеси Уильямса. Его привлекла пьеса «Орфей спускается в ад», относящаяся к направлению так называемой южной готики. В своей трактовке Абрам Рубин сумел преодолеть пессимизм драмы Уильямса, доказав, что сила жизни сильнее смерти, «что и во мраке могут расцветать прекрасные цветы любви» [85].

Театровед Надежда Шалуташвили анализирует творческий метод Абрама Рубина. «Особенностью режиссерского почерка А. Рубина можно считать его целенаправленную, продуманную работу с актерами. Словно пласт за пластом вскрывает он глубины каждого образа, помогает актерам проникнуть в самые затаенные уголки человеческой души, глубоко понять и прочувствовать логику каждого поступка, каждого движения мысли. Поэтому-то рецензируемый нами спектакль увлекает, пленяет не внешними эффектами, режиссерскими трюками, а правдой и силой человеческих чувств. Постановщик спектакля «Орфей спускается в ад» как бы растворился в актерах, поэтому-то в спектакле так много актерских удач» [85]. Далее автор дает высокую оценку работам Н. Бурмистровой (Лейди Торренс), А. Гомиашвили (Вэл), М. Ковалевой (Кэрол), А. Смиранина-старшего (Джейб Торренс), Н. Сперанской (Ви Толбот) и других.

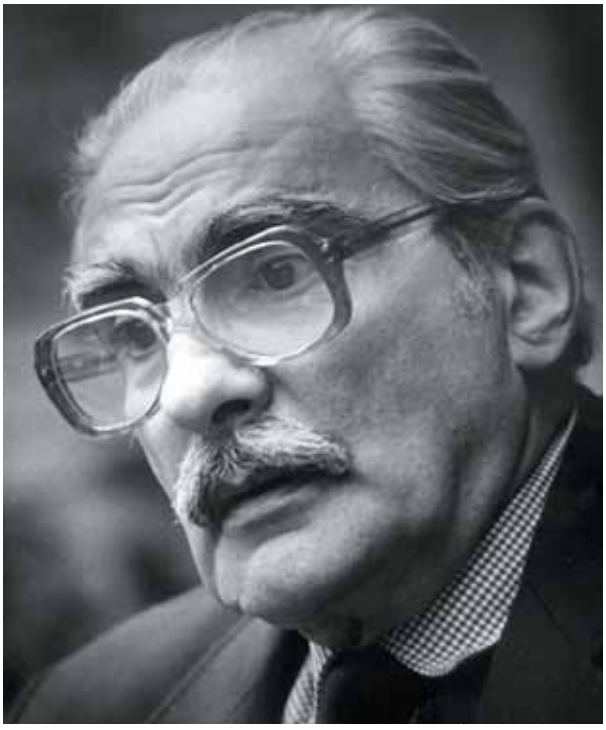
Через несколько лет другую пьесу Теннеси Уильямса – «Трамвай Желание» – поставил Серго Челидзе.

Арчил Евстафьевич Чхартишвили (1905–1980) выпустил в театре Грибоедова «Двое на ка-

челях» У. Гибсона – спектакль стал настоящей сенсацией. Прежде всего, благодаря дуэту великолепных мастеров сцены – Наталье Бурмистровой и Арчилу Гомиашвили.

«Со сцены лились в зал потоки счастья и глубокой грусти. Любовь, потеря иллюзий, утраченные грезы… Умение любить на сцене – это талант. Наталья Бурмистрова обладала этим даром сполна. Любовь становилась главным скрытым двигателем, управляющим всей сутью ее героинь. Она не повторялась в красках, создавая любовь как величайшее испытание, как справедливое вознаграждение, как символ веры. И каждый раз доказывала, что Любовь сильнее всех превратностей судьбы», – писала Н. Узнадзе [86, с.69].

«Сценография была минималистичной, – вспоминает один из художников спектакля Александр Словинский. – На сцене находились две площадки – одна чуть повыше другой, как бы подвешенные в воздухе как качели (даже подпорок не было видно), и действие происходило одновременно на обеих. Герои как бы балансировали на них – каждый на своей территории, оторванный от партнера, и общение происходило по телефону. Это был настоящий американский диалог. С юмором!»



Михаил Туманишвили

В 60-е годы грибоедовцы встретились в работе с еще одним выдающимся грузинским режиссером – **Михаилом Ивановичем Туманишвили** (1921–1996). Благо, существует рецензия Этери Гугушвили, в какой-то мере позволяющая представить постановку мастера. Спектакль назывался «Вид с моста» (1963) по пьесе Артура Миллера. Рецензент вступает с Михаилом Туманишвили в полемику, не принимая его трактовку пьесы. «Выдвигая на первый план тему звериного, патологического начала в человеке, режиссер М. Туманишвили, а вместе с ним и актер А. Тарский, – исполнитель роли Эдди, стараются подчеркнуть в образе этого героя эротическую сторону, несколько пренебрегая его эгоистической сущностью, в то время как именно проблема эгоизма, и рожденная как результат этого эгоизма собственническая философия человека должны были прежде всего определять смысл поведения героя», – полемизирует Э. Гугушвили с режис-

Елена Килосанидзе в спектакле «Вид с моста»

Сцена из спектакля «Дневник Анны Франк»

сером-постановщиком на страницах «Вечернего Тбилиси». И все-таки признает, что все споры заканчиваются там, где «режиссер М. Туманишвили предстает в самом сильном своем качестве – в утверждении художественного образа спектакля, в создании сценической атмосферы, в определении органической жизни актера на сцене, в отыскании места художника, музыки и всех остальных компонентов спектакля».

«Спектакль «Вид с моста» можно было бы назвать спектаклем спокойным с точки зрения режиссуры. Спокойным не в смысле отсутствия в нем внутреннего нерва, темперамента и ритма. Не в смысле пассивной инертности его создателей. «Спокойствие» спектакля М. Туманишвили определяется, прежде всего, компактностью всех его компонентов. В работе режиссера нет ничего нарочито эффектного, вычурного, того, что могло бы стать столь соблазнительным для постановщика пьесы с убийствами, страстями и предательством. Напротив, сложным психологическим нюансам пьесы режиссер постарался отыскать весьма простое, а потому ставшее необычайно жизненным, сценическое выражение. Нам запомнились тонкие, ажурно сплетенные режиссером сцены – диалоги Эдди, Беатрис и Кэтрин в начале спектакля, сцены объяснения Эдди и Кэтрин, тонкие поэтические любовные диалоги Родольфо и Кэтрин. Нам запомнились продуманные и интересные мизансцены, и хорошо подобранная к спектаклю музыка Гершвина, и удачное изобразительное решение. В оформлении художника Е. Донцовой ощущается и легкость конструкции, создающая удобную планировку действия, и в то же время масштабность замысла», – пишет Этери Гугушвили.

Медея Кучухидзе

Поясним, что Евгения Донцова «построила» на фоне небоскребов – Бруклинский мост, как бы молча взирающий на распластавшиеся под ним трущобы, где в тесных и убогих комнатушках ютятся семьи докеров – итальянских эмигрантов. Мост – молчаливый свидетель людских страстей и страданий, страшной драмы, которая там происходит.

«В каждом сценическом образе, во всем оформлении спектакля (художник – заслуженный деятель искусств ГССР Е. Донцова, музыкальное оформление Л. Кишмишева) чувствуется большая работа режиссера. Творческое видение пьесы позволило режиссеру опустить в ней ненужные детали, несколько изменить некоторые мизансцены, и от этого спектакль только выиграл. Вкус, такт постановщика сделали выпуклее содержание трагедии».

Автор отклика на премьеру отмечает блистательный дебют будущей народной артистки Грузии Елены (Нелли) Килосанидзе – она сыграла главную роль Кэтрин.

«Родилась актриса, – констатирует Э. Гугушвили. – Актриса со своей определенной темой, актриса пытливая и думающая, обладающая сценической непосредственностью и какой-то великолепной внутренней озаренностью». Сохранилась программка спектакля с надписью: «Поздравляем талантливую Нелли Килосанидзе зрители, восхищенные ее игрой!»

Ариадна Шенгелая в спектакле «Дневник Анны Франк»

В очередь с Нелли Килосанидзе Кэтрин играла Рита Шастик. В итоге получились две разные героини: «Если в Кэтрин – Килосанидзе при всей ее решительности и смелой уверенности есть какая-то неразгаданность, то Кэтрин – Шастик более определенна и более конкретна. Ее Кэтрин как бы разностороннее и опытнее, она словно больше видела, больше познала в жизни».

Интересно, что годом раньше на сцене театра Грибоедова дебютировал ученик Михаила Туманишвили – Роберт Стуруа (род. в 1938 г.), поставивший свой дипломный спектакль «Сокровище» по пьесе Дж. Пристли. Эту работу мэтр не считает удачной, но «Сокровище» было счастливым стартом молодого режиссера. На страницах этой книги Роберт Стуруа вспоминает о своем первом режиссерском опыте.

Большим событием театральной жизни Тбилиси стала постановка **Медеи Кучухидзе** (род. в 1937 г.), еще одной ученицы Михаила Туманишвили, – «Дневник Анны Франк» Ф. Гудрич и А. Хакэтта. В спектакле дебютировала юная Ариадна Шенгелая и буквально потрясла тбилисского зрителя. «Целый ряд творческих деталей, из которых складывается живой образ, найден артисткой Шенгелая, – пишет одесский рецензент З. Дьяконова во время гастролей театра Грибоедова на Украине. – Ребяческая сущность Анны проявляется в том, как она старательно облизывает пальцы после пирожного, как ловко дает подножку Питеру, как радостно и важно примеряет шубу госпожи Ван Даан. И тут же, рядом, гневный протест, вызов. Девчонка с косичками умеет вести философские споры: «Нам, молодым, вдвойне трудно защищать свои взгляды в такое время, когда рушатся все идеалы». Анна отстаивает свои взгляды. Жизнь отказывает ей в естественных радостях юности? Хорошо, она добьется этой радости и здесь, в убежище, за окнами с решетками. «Я так страшно хочу всего!» – звенит голос Шенгелая. Ее Анна рождена, чтобы получать и давать радость людям. Ничем не примечательный, замкнутый Питер Ван Даан (в этой роли выступали Евгений Басилашвили и Лев Гаврилов. – *И.Б.*) в других условиях, на воле, не привлек бы внимание Анны. Девочка придумала себе свою первую любовь, спасаясь от душевного одиночества. И происходит чудо: как будто тронутый волшебной палочкой Питер весь внутренне меняется, он

Ариадна Шенгелая в спектакле «Дневник Анны Франк»

становится именно таким, каким его хотела видеть Анна. Возникает союз двух чистых душ, волнения и радости первой любви. Новые краски находит актриса в сцене, когда Анна собирается на свидание к Питеру. Анна прихорашивается, забирает у всех женщин необходимые ей мелочи туалета, торжественно натягивает перчатки и отправляется… на чердак той же комнаты. Но это ее первое свидание, первые туфли на каблуках, ее впервые ждет мальчик! Невыразимо трогательна Шенгелая в эти минуты».

Роль Анны Франк, сыгранная Ариадной Шенгелая, овеяна легендой. Ее по сей день не могут забыть зрители, которым посчастливилось увидеть спектакль грузинского режиссера Медеи Кучухидзе… «Да, я не раз читал «Дневник Анны Франк». И смотрел спектакль Тбилисского русского драматического театра имени А.С. Грибоедова, в котором роль Анны исполняла Ариадна Шенгелая. Очень понравилось. Спектакль тот был сценическим действом, в которое были добавлены мысли и мастерство режиссера, художника, великой актрисы», – пишет некий Сол Кейсер.

Игрой актрисы, как и спектаклем в целом, был потрясен народный артист СССР Акакий Хорава. Случай исключительный: он даже написал рецензию на «Анну Франк», опубликованную в газете «Tbilisi». Приведем текст полностью (хотя в нем и ощутим неизбежный идеологический налет, столь свойственный всем публикациям советского времени).

«НА ПУТИ ТВОРЧЕСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ.
«ДНЕВНИК АННЫ ФРАНК» В ГРИБОЕДОВСКОМ ТЕАТРЕ

Давно закончилась Вторая Мировая война, но земля, пропитанная кровью погибших, до сих пор не высохла; из печей фашистских крематориев все еще валит дым, снова слышатся душераздирающие стоны замученных и убитых в концентрационных лагерях, но разжигатели войны неустанно готовятся к новой резне.

Против этого стремления империалистов восстало все свободолюбивое человечество, независимо от национальности, расы и веры, под флагманством Советского Союза.

В мире с каждым днем растет число борцов за мир, и сегодня это огромная армия, за которой решающее слово в международных отношениях.

Советское искусство призвано быть выразителем интересов народа, пропагандистом его целей и идеалов. К сожалению, в репертуаре наших театров не уделяется достаточно места теме борьбы за мир. И если иногда то там, то тут появляются подобные спектакли, им не хватает убедительности, напора, политической остроты. С этой точки зрения отличается постановка Грибоедовского театра «Дневник Анны Франк», которая на фоне нашей жизни может быть признана радостной, жизнеутверждающей.

Не думаю, чтобы было много тех, кто не читал берущего за душу дневника 13-летней девочки Анны Франк.

Ф. Гудрич и А. Хакэтт удовлетворительно инсценировали дневник. История раскрывается последовательно, опущены места, которые удлинили бы постановку и ничего не добавили к духовному миру образов. В постановке нет ни фашистов, ни кровопролития, ни стрельбы из автоматов

и пулеметов, не показаны фашистские методы человеческих пыток, но все равно ясно ощущаются зверства гитлеровцев, беспощадность, ужас войны. Получилась антимилитаристская постановка, которая настраивает зрителей против разжигателей войны.

Рецензионный показ еще раз доказал, что созданному на современные темы и сыгранному с большим мастерством спектаклю не требуется распространения абонемента.

Лестно и то, что Грибоедовский театр удачно использовал старые и молодые творческие кадры. Особенно приятно, что рядом с мастерами старшего поколения на сцене стоит безусловно талантливая молодежь. Истина остается истиной: верно распределенные роли – половина успеха спектакля.

Разберем работы участников постановки.

Начну с постановщика. М. Кучухидзе закончила режиссерский факультет Театрального института в 1962 году. В прошлом году Грибоедовский театр пригласил ее для постановки спектакля «Дневник Анны Франк». Нужно сказать, что театр не ошибся в выборе: дебют молодого режиссера на большой сцене увенчался успехом.

Ариадна Шенгелая и Валентина Воинова в спектакле «Дневник Анны Франк»

Видно, что режиссер хорошо понимает свою функцию в постановке в том, что главный на сцене – актер и созданный им художественный образ, хорошо знает значение мизансцен, четко уяснила сверхзадачу пьесы и использовала все компоненты постановки настолько, насколько они помогают донести главную мысль до зрителей. Как говорится, «режиссер растворился в актерах». Ничего лишнего, неоправданного, во всем чувствуется организующая роль режиссера. Форма находится в органической связи с «душевными исканиями» образа. М. Кучухидзе создала глубоко эмоциональный и впечатляющий спектакль. Некоторые утверждают, что победа режиссера должна быть приписана хорошему драматургическому материалу. Мы знаем спектакли, поставленные на гораздо более сильном материале, но они оказывались неудачными.

Радостно, что в грузинскую режиссуру пришел молодой талантливый, многообещающий художник.

И у сценографа Евгении Донцовой недолгая биография в театре. Заслуживают похвалы работы талантливого художника. Оформление решено в реалистических формах.

Зрители не раз восхищались Мавром Пясецким, но в этом спектакле (господин Франк) его исполнение – пример полного перевоплощения. Пясецкий создал образ теплого человека с сильной волей, который никогда не теряет душевного равновесия и своим поведением, разговором, дарит покой людям, дошедшим до истерики от страха. В каждой фразе чувствуется большое душевное волнение и напряжение, хотя он пытается это скрыть. Это заботливый, любящий, сердечный человек.

Сцена из спектакля «Дневник Анны Франк»

Профессионалы знают, насколько важно открывающему спектакль актеру задать правильный тон и ритм, если можно так выразиться. Это камертон спектакля. При первом появлении на сцене М. Пясецкий «берет зрителей в свои руки». Вот на чердак забрался душевно опустошенный, физически сломленный, опустившийся, с заплаканными глазами, худым, измученным лицом человек. Осмотрел чердак, обнял столб, едва передвигаясь. Выражение его лица меняется в зависимости от того, где он останавливается, заметно, что он погружен в горькие воспоминания. В этой сцене Пясецкий настолько убедителен и настолько мастерски передает душевные переживания Франка, что чувствуешь: сегодня на сцене развернется какая-то большая человеческая трагедия.

Даниил Славин в роли Дуссела являет пример духовного и физического перевоплощения. В течение всего спектакля вы не найдете в его игре «мертвого места». Действует ли он, говорит или стоит без слов, Д.Славин все время в образе. Перед нами воплощение страха, бессилия и обреченности. Растерянный взгляд, трясущееся тело, человек, который боится даже собственного голоса и тени, до крайности натянутые нервы... Смотришь на него и боишься, как бы у него не разорвалось сердце. Созданный Славиным образ словно просится на полотно с надписью: «Вот что приносит господство фашизма над людьми».

Хороши Ольга Вознесенская (Мип) и Михаил Минеев (Кралер) в эпизодических, но важных ролях. Сколько тепла, сострадания, заботы чувствуется по отношению к невольным узникам. Глядя на них, чувствуешь, что за пределами чердака есть силы, которые бесстрашно борются с гитлеровским беспределом. Несмотря на данный автором небольшой материал, эту задачу актеры решают хорошо.

Вот госпожа Ван Даан в исполнении Лилии Зверевой. Ее героиня – ограниченная, эгоистичная, строптивая, истеричная женщина. Так же хороша Я. Максимова в роли госпожи Франк. Она понимает создавшуюся ситуацию, старается держать себя в руках, но это у нее получается не всегда. Удовлетворителен А. Нирванов в роли господина Ван Даана, но с одним замечанием: в сцене кражи хлеба желательно показать больше борьбы с собой. Он ведь не вор по сути. Это голод заставляет его красть. У актера есть время для более разумного решения этой задачи. Роль Марго Франк небольшая по тексту, но она почти постоянно находится на сцене и привлекает внимание зрителей. Находиться на сцене без текста, нащупывая органическую связь с окружающей действительностью, требует большого мастерства. Валентина Воинова нигде не нарушает общего сценического настроения, не отключается от действующих лиц.

Очень порадовали два молодых актера – Евгений Басилашвили (Питер) и Ариадна Шенгелая (Анна Франк).

Молодого актера Е.Басилашвили я знаю по русскому ТЮЗУ. Он и там отличался талантом, рвением, профессионализмом. Появление в роли Питера безусловно явилось экзаменом, и он его сдал. Его Питер совестливый, скромный, умный юноша. Чувствуется, что он не может смириться с жизнью взаперти, переживает стыд и душевные муки из-за взбалмошного поведения

своих родителей. Переживание Питера хорошо передают говорящие глаза и пальцы. В его исполнении нет «пустых мест». Только одно замечание: в последних картинах для передачи напряженного душевного состояния вместо игры пальцами следует найти другие приемы. В первых двух картинах умеренное применение этого метода выглядит достоверно, в третьем же становится неубедительным.

И в конце не могу не высказать восхищения игрой Ариадны Шенгелая. Думаю, зритель согласится со мной, если я скажу, что это венец постановки.

Зрители хорошо знают А. Шенгелая по кинофильмам. Это ее первое появление в театре, и, следует сказать, успешное. Иногда даже становится обидно, что такая актриса поздно появилась на сцене. Она предстала перед нами как очень талантливая, привлекательная, наделенная всеми качествами мастерства актриса. Хороший голос, яркая внешность, говорящие глаза, темперамент, искренние слова и осмысленные действия, чувство сцены, подлинность переживаний – все это редко соединяется в одном актере. Но именно такой предстала перед нами А. Шенгелая, и это позволило актрисе создать психологически очень сложный образ.

Ее Анна умная, отзывчивая, любящая, волевая, полная жизни. Мы верим, что если бы девочке представилась возможность, из нее вырос бы большой деятель литературы или искусства. Глядя на нее, не чувствуется, что перед нами актриса – нет, это настоящая Анна, настолько правдивая, что каждое переживание доходит прямо до сердца зрителей, вместе с ней смеешься, горюешь, радуешься...

Когда слушаешь ее детский лепет, смотришь в глаза, полные жажды жизни, постоянного стремления к солнцу, радости, и представляешь, сколько таких юных созданий поглотил фашизм, сердце наполняется гневом, ладони сами собой сжимаются в кулаки, и ты готов собственноручно задушить всех, кто собирается развязать новую войну.

Сложно выделить какие-то места, но я все равно не могу не упомянуть сцены подготовки к свиданию, самого свидания и религиозных праздников, как результат

Ариадна Шенгелая в спектакле «Цезарь и Клеопатра»

Сцена из спектакля «104 страницы про любовь»

большого мастерства.

Драматическое искусство всегда выиграет, если на сцене будет такой талантливый артист, как А. Шенгелая. Мы с нетерпением ждем ее новых работ, которые наверняка оправдают наши ожидания.

В конце я мог бы, как профессионал, указать на некоторые погрешности, но они настолько незначительны, что их упоминание того не стоит.

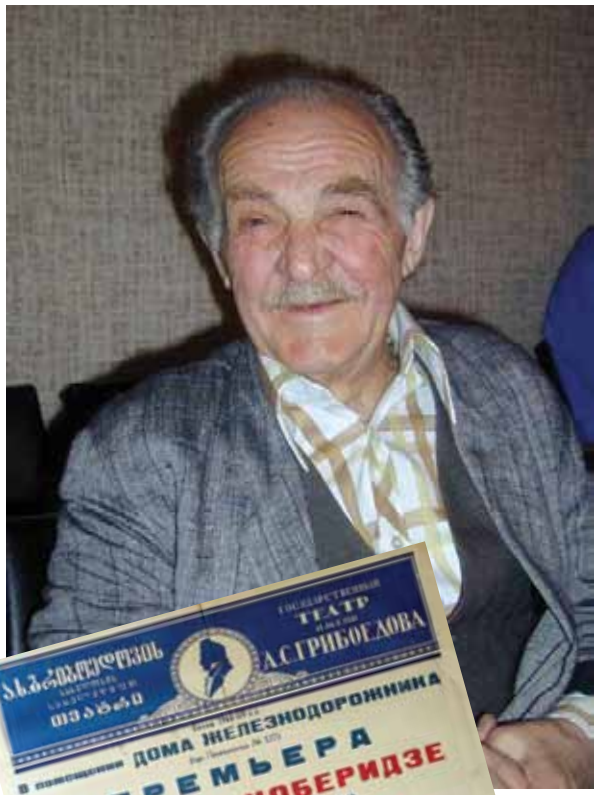
Руководство и весь коллектив Грибоедовского театра хорошо осознают задачи советского театра. Желаю им новых больших побед на этом пути.

Акакий Хорава,

Народный артист СССР».

Спустя два года Ариадна Шенгелая предстала в новом образе – Клеопатры в спектакле «Цезарь и Клеопатра» Б. Шоу. Его поставил режиссер **Александр Гинзбург** (1916–1973), в течение одного театрального сезона (1965-66 гг.) бывший главным режиссером театра. Клеопатру в этом спектакле играла и другая замечательная актриса грибоедовской сцены Валентина Семина. Причем совершенно по-другому! Вначале в роли Цезаря выступал Арчил Гомиашвили, позднее в спектакль ввели Игоря Злобина. Приведем цитату из рецензии (спектакль в целом оценивается негативно): «Лучшие сцены спектакля создаются исполнителями заглавных ролей И. Злобиным и В. Семиной, когда они умело обнажают противоречивость характеров Цезаря и Клеопатры. Тогда на сцене появляется напряжение внутренней жизни, сверкает остроумие Шоу». По мнению А. Гинзбурга, столкновение между Цезарем и Клеопатрой позволяет писателю поставить вопрос об истинной мудрости в политике, о принципах гуманизма и человечности. Египет, дворец в Александрии, весь этот исторический фон, служит Шоу лишь для прикрытия едкой критики буржуазных отношений, саркастической насмешки над современной моралью. Судя по рецензии, что-то у режиссера получилось, что-то – нет… Спустя полвека Грибоедовский театр вновь обратился к Бернарду Шоу – его «Избраннику судьбы». Это сделал Андро Енукидзе, и в его спектакле вновь засверкали смыслы, о которых говорил Александр Гинзбург.

Котэ Сурмава



Медея Кучухидзе осуществила на сцене театра имени А.С. Грибоедова еще одну значительную постановку – «104 страницы про любовь» по пьесе молодого тогда драматурга Эдварда Радзинского. Как пишет пресса, спектакль получился эмоциональный, в нем была раскрыта правда чувств и переживаний, зритель во время действия становился активным участником событий, болельщиком и судьей происходящего на сценической площадке. «В этом и заключается пафос спектакля, его подлинная сущность. Всем ходом действия, развитием характеров и судеб героев он с большим тактом подводит к мысли о необходимости воспитания чувств, бережного и

Арчил Гомиашвили и Борис Казинец в спектакле «Требуется лжец»

требовательного отношения друг к другу, ответственности за любимого человека» [87]. В главных ролях выступали Нелли Килосанидзе и Борис Казинец.

Об исполнительнице роли Наташи Елене Килосанидзе писали: «Ей веришь, ее любишь, она трогательна и достоверна» [87]. Работу Бориса Казинца, недавно влившегося в труппу театра, тоже высоко оценили как зрители, так и критики. «Правда, он уже успел понравиться тбилисцам в спектакле «Миллионерша», где играет ограниченного и нелепого обжору Адриана, но актерское дарование Б. Казинца в полную меру раскрылось в спектакле «104 страницы про любовь». Глубокая внутренняя собранность, одухотворенность, внешняя выразительность, большая убедительность характеризуют актерский почерк нашего дебютанта» (М. Мхеидзе. На сцене – современность. Заря Востока).

Журнал «Театр» писал: «Видя Киласонидзе – сильную, трепетную, тревожную – веришь, что эта женственность вкупе с характером победит трезвость «повелителя атома». Веришь и в перевоплощение Евдокимова. На глазах зрителя Евдокимов – Борис Казинец – уверенный, самонадеянный, становится робким и счастливым, теряет эту раздражающую «иронически-галантную» манеру держаться. Перед нами слегка удивленный влюбленный юноша, в котором внутренняя щедрость девушки зажгла неведомый светильник, который он бережно несет в себе».

Еще один прекрасный дуэт на грибоедовской сцене – Нелли Килосанидзе и Арчил Гомиашвили в спектакле «Варшавская мелодия» Л. Зорина. Его поставил Константин Сурмава.

Констатин Владимирович Сурмава в 1963-1970-е – режиссер Тбилисского русского театра имени Александра Грибоедова, в 1984 году он становится его главным режиссером. Много было написано, сказано о таких грибоедовских постановках Сурмава, как «Старый дурак» К. Финна, «Проводы белых ночей» В. Пановой, «Требуется лжец» Д. Псафаса, «Так и будет» К. Симонова, «Машенька» А. Афиногенова, «Дуэль» Г. Байджиева, «Тополек мой в красной косынке» Ч. Айтматова, «Сказки старого Арбата» А. Арбузова, «Гори, моя звезда» Э. Радзинского.

Лариса Крылова и Мавр Пясецкий в спектакле «Машенька»

Один из успешных спектаклей **Котэ Сурмава** (1927–2008) – «Перед ужином» В. Розова. Рецензенты отмечали, что режиссер бережно отнесся к замыслу автора, следует за ним, стремясь сохранить розовский стиль пьесы, простоту, свойственную драматургу. «Постановщику удалось найти верный тон, верное решение, а актерам – донести до зрителей искренность и правду человеческих чувств, заложенных в пьесе» [88].

Зрители очень любили спектакль Константина Сурмава «Требуется лжец». Театровед Г. Бухникашвили отмечает, что режиссер придал пьесе памфлетную заостренность, выдвинул на первый план социальную канву, едва намеченную греческим драматургом Д. Псафасом. «Благодаря находкам режиссера, тонкому и умному прочтению пьесы образы комедии стали яркими, полнокровными и жизненными, хотя в пьесе некоторые из них невыразительны, бледно очерчены. На наш взгляд, именно в оригинальном режиссерском решении комедии и заключается секрет ее успеха» [89]. По мнению же Э. Гугушвили, Котэ Сурмава не только свободно оперирует быстрой сменой ритмов, но и ощущает природу так называемого «единства противоположностей» в драматургическом конфликте, при котором переход от социальной публицистики к внутренней психологизации образов требует четкого и продуманного определения художественных граней [90].

Серго Челидзе

Одну из своих лучших театральных ролей сыграл в спектакле Арчил Гомиашвили. «Игра А. Гомиашвили виртуозна. Без всякого утрирования и нажима, темпераментно, живо и остро ведет актер образ Тодороса. Зрители с неослабевающим интересом следят за тем, с какой легкостью он выпутывается из порожденных его же лживостью сложных и неожиданных положений. Замечательно идет его поединок с Дженни – женой депутата Ферекиса. Дженни пытается увлечь Тодороса, а затем, очернив его в глазах мужа, избавиться от него. Казалось бы, цель достигнута, но в финале вновь торжествует ложь. Н. Бурмистрова всегда хороша в комедийных ролях. В роли Дженни она, достигнув большого мастерства, справедливо делит успех с А. Гомиашвили. Блестяще очерчивает обобщенный образ неразборчивого в средствах, беспринципного политикана Ферекиса М. Пясецкий» (Гастроли Тбилисского государственного Ордена Трудового Красного Знамени русского драматического театра имени А.С. Грибоедова. «Требуется лжец» Д. Псафаса и «Цезарь и Клеопатра» Б. Шоу». Черноморская

здравница, 1966).

Позднее в роли Тодороса стал выступать и Борис Казинец. И тоже – блестяще. На гастролях театра в Сочи игра актера произвела сильное впечатление, о чем свидетельствует цитата из рецензии: «Легко и увлеченно играет лжеца Тодороса Б. Казинец. Он не жалеет красок, чтобы показать неистощимый запас фантазии этого человека, порой попадающего впросак, но всегда выходящего сухим из воды».

Спектакль К. Сурмава «Машенька» запомнился прекрасным дуэтом профессора Окаемова – Мавра Пясецкого и Машеньки – Ларисы Крыловой.

«...Запоминается отличная немая сцена в начале спектакля, когда дед и внучка, находясь по разные стороны двери, идут навстречу друг другу, но так и не решаются открыть эту дверь в свое будущее. Хмурый старик и робкая девочка в эту минуту так похожи друг на друга своим мучительным одиночеством, своей слабостью и своей бедой, так трогательны и доподлинны, что им теперь уже до конца спектакля обеспечено внимательное сочувствие зрительного зала» – вот подтверждение вышесказанному, цитируемое из статьи Л. Финка «Встреча с хорошими людьми» в газете «Горьковская правда» [66, с. 56] .

Сцена из спектакля «Преступление и наказание»

В одной из рецензий оценивается работа заслуженной артистки Грузии Ларисы Крыловой – она работала в театре с 1963 года: «Большое дарование и хорошая школа сочетаются у актрисы с богатством собственной натуры. Встречи с ней не позабудутся, потому что это встречи с настоящим искусством».

Спектакли ученика К. Марджанишвили **Серго Челидзе** (1908–1977) – он работал в русском театре с 1962 по 1969 годы, – поставленные на грибоедовской сцене, были отмечены национальным своеобразием, темпераментом, постановочной культурой, выразительностью массовых сцен.

Юрий Шевчук в спектакле «Преступление и наказание»

В 1962 году Серго Челидзе поставил «Преступление и наказание» Ф. Достоевского, в котором в образе Раскольникова выступил Юрий Шевчук. Режиссер-постановщик вместе с автором инсценировки С. Родзинским сосредоточил внимание не на ницшеанской идее «все дозволено», а на обличении мира Лужиных и Свидригайловых, темного могущества «золотого тельца», как пишет Н. Шалуташвили.

«В полном соответствии с режиссерским замыслом спектакля находится великолепное, эмоционально насыщенное оформление (художник Ирина Штенберг). Спектакль в целом раскрывает страшные картины надругательства над человеком, человеческого одиночества, нищеты. Порой кажется, что со сцены смотрит нам в глаза все горе людское... Тревожные музыкальные аккорды... на экране суровый, величественный Медный всадник... Затем на сцене возникают трущобы Петербурга, Сенная с ее домами-колодцами. Эта короткая экспозиция и первые реплики Рас-

Гастроли Елены Гоголевой в Тбилиси

кольникова – Шевчука сразу жн вводят нас в атмосферу спектакля.

Ю. Шевчук начинает спектакль сдержанно, как бы в раздумьи. Актер с самого начала «очеловечил» своего героя. Вместо мрачного, сильного и озлобленного Раскольникова мы увидели слабого, чуть растерянного юношу со страдальческим выражением глаз... Актер создал образ конкретный и ясный в своей социальной характеристике. И зритель видит прежде всего не «сверхчеловека», а русского интеллигента, мыслящего студента, человека, замученного борьбой за существование... В спектакле с психологической достоверностью показаны те внешние влияния, которые накладывают свой отпечаток на сознание и волю героя и способствуют решению убить старую ростовщицу. В этом плане особенно значимы встреча Раскольникова с Мармеладовым (которого с большой драматургической силой и искренностью играет А. Ермилов), разговор его в трактире с офицером и студентом, развивающими взгляды, сходные с «идеей» Раскольникова, чтение письма от матери, сообщающей о замужестве-жертве сестры Дуни, – все это приводит Раскольникова к страшному решению «переступить черту», утвердить свою личность анархическим путем…

Шатаясь, глядя невидящими глазами, выходит после двойного убийства Раскольников – Шевчук… Он посмел… Стал «по ту сторону добра и зла». Но его лицо, страдающая маска, показывает, что Раскольников – Шевчук, совершив преступление убил не гадкую, мерзкую старуху, а, как он сам признается Соне, – самого себя. Раскольников, исповедующий идею ницшеанского Заратустры о том, что «человек – это то, что нужно преодолеть», в исполнении Шевчука

Гастроли Евгения Самойлова (слева) в Тбилиси. Сцена из спектакля «Океан»

приходит к выводу: «Нет, не преодолевается человек!» Актер вскрывает страшную трагедию своего героя, испытывающего после совершенного им преступления тяжелое и мучительное чувство «разомкнутости и разъединенности с человечеством».

Есть у актера Ю. Шевчука одно замечательное качество: в образе, творчески близком, волнующем его, он умеет раскрыться неожиданно и трепетно. Так получилось и в образе Раскольникова […] Все сцены со следователем Порфирием Петровичем (великолепно сыграл его артист Д. Славин) актер ведет на огромном нервном напряжении. Этот дуэт – подлинно творческое соревнование, всю сцену «кошки с мышкой» актеры ведут, тонко передавая оба плана диалога. Раскольников – Шевчук не выдерживает борьбу не столько с Порфирием Петровичем, сколько с самим собой. Под влиянием Сони он сознается в преступлении, сознается потому, что чувство разомкнутости, разъединенности с человечеством замучило его. В спектакле создан ряд безусловно интересных, запоминающихся образов – это добрая, безгранично любящая Пульхерия Александровна (Надежда Сперанская), самодовольный, жестокий и эгоистичный Лужин (Игорь Злобин), тупой солдафон Порох (Григорий Волынец), хитрый, льстивый чинуша Заметов (Анатолий Левин)...» По мнению рецензента, образ Свидригайлова не вполне удался Анатолию Смиранину– в исполнении актера он облагорожен и лишен внутренней сложности, «опустошенности человека, потерявшего власть над собой и своими страстями» [91].

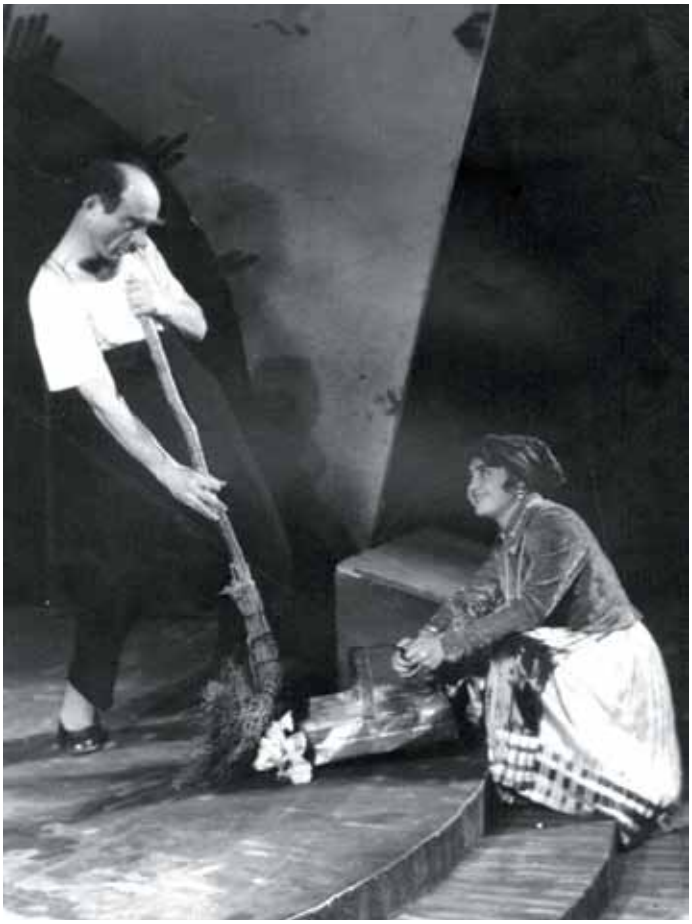
Заметным явлением культурной жизни стал спектакль в постановке Серго Челидзе «Трамвай «Желание» Т. Уильямса – американского автора, ставшего в те годы очень популярным в СССР. В спектакле главные роли исполнили Наталья Бурмистрова и Михаил Иоффе. Критика отмечала, что режиссер сумел показать глобальную по своим масштабам проблему Добра и Зла, затронутую американским драматургом, подошел к своей творческой задаче «во всеоружии актерских талантов» [92].

«М. Иоффе показывает нам стопроцентного американца, гражданина, как он говорит, величайшей державы мира. Это ощущение силы, стоящей за флагом со звездами по числу штатов. И Стенли просто человек страны, диктующей свою волю другим странам. Так почему бы ему не быть диктатором в собственном доме?.. В спектакле С. Челидзе подлинным антиподом Стенли, антиподом злу и жестокости является Бланш Дюбуа в исполнении народной артистки ГССР Н. Бурмистровой» [92].

Серго Челидзе работал в разных жанрах, ставил современную зарубежную и советскую драматургию, грузинских авторов. Очень популярной была «трагическая комедия» «Во дворе злая собака» Киты Буачидзе, где опять блистал Арчил Гомиашвили. Впрочем, в этом спектакле была целая россыпь ярких актерских работ.

В психологической драме «Третье слово» ре-

Сцена из спектакля «Во дворе злая собака»



Наталья Бурмистрова в спектакле «Ценою жизни»

жиссер раскрылся по-новому – как глубокий аналитик. Как писала пресса, «основное достоинство работы постановщика в том, что он как бы растворяется в актерах, избегает режиссерских «трюков», эффектных постановочных приемов. Поэтому спектакль получился «актерский». С. Челидзе остался верным замыслу драматурга А. Касоны, усилив обличительные мотивы пьесы, углубив конфликт между чистотой, искренностью главного героя Пабло и цинизмом, развращенностью, корыстолюбием окружающего мира. За этими постановками последовали другие – глубокий, полемичный, с интересными актерскими работами, красиво оформленный спектакль о любви «Другая» С. Алешина, «Чрезвычайный посол» бр. Тур, в котором заглавную роль вновь сыграла Наталья Бурмистрова.

Очередным триумфом Н. Бурмистровой стал спектакль ученицы Михаила Туманишвили, первого профессионального абхазского режиссера, **Нелли Ражденовны Эшба** (1928–2015), проходившей практику и стажировку у Георгия Товстоногова в Ленинградском БДТ, – «Софья Ковалевская» (другое название – «Ценою жизни»). Он стал хитом 1966 года и был тепло воспринят не только в Грузии, но и за ее пределами, во время гастролей театра. К примеру, горьковский рецензент написал о спектакле: «На сцене жила правда. Правда человеческих характеров. Глубоких. Недюжинных. Своеобразных. Характеров исторических». Далее в публикации отмечается, что актеры преодолели декларативность пьесы братьев Тур и предстали «не ходячими добродеями, не ведающими сомнений в своем единственном и неделимом стремлении «жить на благо», а людьми сильными и в то же время слабыми, целеустремленными и мятущимися, счастливыми и одновременно несчастными, но при всем при этом, несомненно, крупными, значительными, интересными людьми того сорта, что движут жизнь».

Нелли Эшба

Прежде всего, речь идет о главной героине пьесы в исполнении Натальи Бурмистровой: ее Софья Ковалевская – это сплав кипящего в постоянном действии ума и трогательной эмоциональности, внушающей уважение серьезности и веселого легкомысленного лукавства, твердости и беспомощности, жесткой воли и мягкой женственности. «Пьеса называется «Софья Ковалевская», и надо ли говорить, что

исполнение заглавной роли определяет направление всего спектакля, поставленного режиссером Нелли Эшба реалистически строго, просто, с подсказом актерам кратчайших, но отнюдь не удручающе прямых дорог к цели».

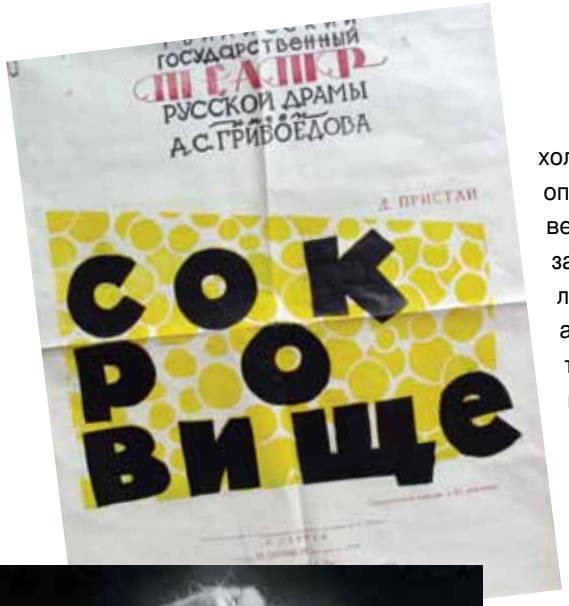
Тамара Белоусова и Владимир Брагин в спектакле «Последние»

Не просто ученого, а поэта, художника увидел в Софье Ковалевской – Н. Бурмистровой театровед С. Фих. «…Взяв со стола пепельницу-раковину и прижав ее к уху, Ковалевская – Бурмистрова вдруг настороженно замирает – она слышит музыку морского прибоя… Взору ее словно открываются какие-то новые, призрачно чудесные миры, и в замысловатой вязи алгебраических формул видится путь к тому, чтобы далекое сделать близким, призрачное реальным, чтобы мерцающие в недосягаемой вышине звезды стали достижимы человеку» [93].

По утверждению грузинского критика, Нелли Эшба сконцентрировала внимание на главном: судьбе человеческой, на самой обыденной и непридуманной стезе людских взаимоотношений, пусть даже отдаленных от нас дистанцией времени, но близких и понятных по духу своему и смыслу. «Режиссер искала проекции истории в настоящем, добивалась своеобразной переклички веков и поколений, утверждала мысль о вечности и неиссякаемости источника борьбы за правду и прогресс. Именно эта режиссерская тенденция определила стилистику спектакля – простую, суровую, строгую, без вычурности и позы. Эта тенденция стала отправной точкой и в поисках сценической образности спектакля, его романтической приподнятости. Да разве могло быть иначе? Ведь спектакль этот – о смысле жизни, о пламенной мечте человека, о его призвании, о принципах человеческой этики. Синтез правды и образности был необходим, и он получился, проявившись и в работе художника И. Штенберг, и в музыкальном оформлении спектакля А. Эбралидзе. Некоторая условность в приметах внешнепостановочных (проекция на занавесе, отсутствие скрупулезности в отборе деталей быта), не мешает, однако, воспринимать черты и дух эпохи» [94].

Удачей Нелли Эшба, кстати, замечательного режиссера-педагога, умеющей тщательно прорабатывать с актерами роли, был спектакль «Странная миссис Сэвидж» Д. Патрика.

И. Мухранели отмечала: «Еще Блок писал о трех вопросах: что, как, зачем, постоянно стоящих перед художником. Режиссер спектакля – тот художник, который каждый раз определяет лицо театра. Н. Эшба, выбрав остросоциальную пьесу Патрика, ответила на вопрос «что» довольно четко, показав, что ее волнуют большие проблемы, философия и психология поступков людей, острая неожиданность ситуаций. Вопрос «как» разрешен в содружестве с художницей – заслуженным деятелем искусств Е. Донцовой. Неброско, но со вкусом округлые, плавные декорации



холла «Тихой обители», где происходит действие, стальной холод опускающейся железной решетки, по контрасту с добротой человеческих отношений «сумасшедших»... режиссер словно уходит за актеров, «умирает» в них, стараясь показать предельно полно людей размышляющих, вскрывая в них нравственный потенциал возможностей. Поэтому в спектакле делается упор не на детективе разматывающейся интриги, а на человеке – крупным планом. Кроме того, очень ценно, что часть внимания актеров постоянно направлена в зрительный зал. Они чутко угадывают его реакцию, управляют ею, тем самым достигая сопереживания» [95].

Большой успех театру принес спектакль «Старшая сестра» А. Володина в постановке Нелли Эшба, в которой роли сестер исполнили Валентина Семина (Надя) и Елена Килосанидзе (Лида). Дядю Ухова замечательно сыграл Мавр Пясецкий. «Играя Ухова, Мавр Пясецкий прежде всего не стремился заострять пресловутый конфликт «отцов и детей», как могло показаться на первый взгляд. Несмотря на внешнюю суровость, на какую-то «мещанистость» в укладе жизни, Ухов Пясецкого был человеком богатого сердца, просто судьба ему досталась нелегкая и детей своих нет, вот и окружил он заботами своих племянниц» [66, с. 54].

Валентина Семина в спектакле «Сокровище»

Театральный критик И.Г. Мягкова сказала о Нелли Эшба: «Если выстроить определенную иерархию режиссеров, работающих сегодня в советском театре, то Нелли Эшба займет по праву место в первой десятке. Таких режиссеров мало. И именно поэтому этих режиссеров запоминаешь, именно поэтому болеешь за них душой и желаешь им всяческого добра» [96].

1966 год оказался для театра имени А.С. Грибоедова весьма драматичным: старинное и столь любимое тбилисцами здание, в котором театр работал на протяжении многих лет, разрушилось. Невольно вспомнилось историческое прошлое русского театра… К счастью, никто не пострадал. В этой книге публикуются воспоминания Натальи Михайловны Бурмистровой, связанные со случившимся.

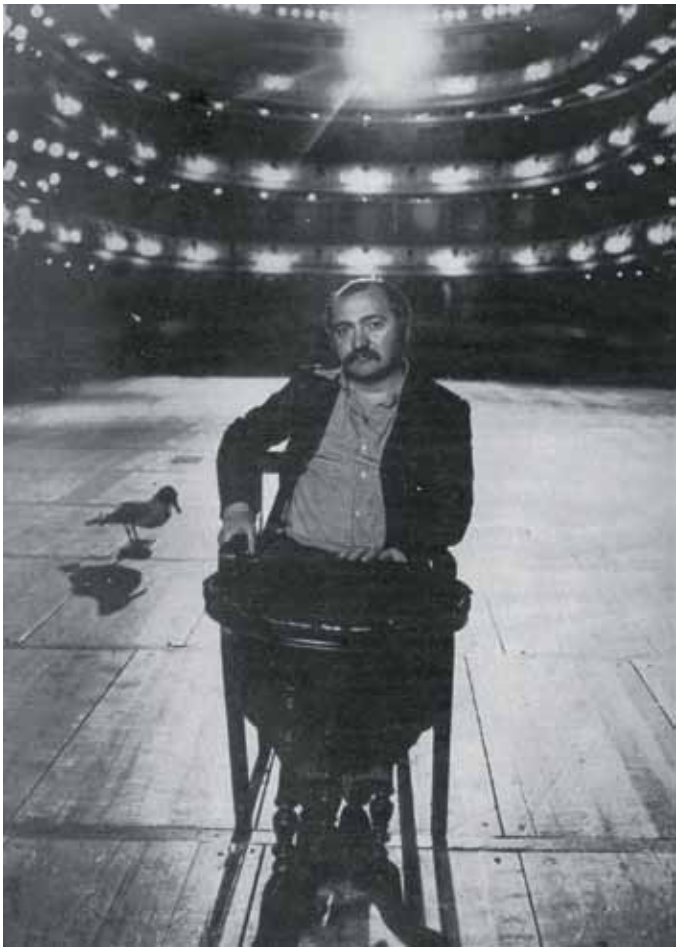
Катастрофа не снизила творческую активность театра: грибоедовцы стали работать в Доме железнодорожников. Правда, не сразу, а после реконструкции помещения. Вот как пишет об этом пресса: «На сегодня все билеты проданы» – такое объявление висит у кассы Дома железнодорожников, где в специально реконструированном зрительном зале начал новый сезон Тбилисский государственный русский драматический театр имени А.С. Грибоедова. Объявление является показателем того интереса и нетерпения, с которым тбилисский зритель ждал встреч с полюбившимся театральным коллективом. Билеты на спектакли грибоедовцев распроданы по 3 марта. Первый спектакль, состоявшийся 24 февраля 1968 года, был данью благодарности коллектива строителям театра, всем тем организациям, которые приняли участие в реконструкции театрального помещения» [97].

На открытии выступил министр культуры Грузии Отар Тактакишвили, сказавший, «что в те нелегкие дни, когда театр не имел постоянного помещения, грибоедовцы проявили себя как друж-

ный, сплоченный коллектив, который встретил начало работы в новом помещении в хорошей творческой форме» [97].

За полтора года грибоедовцы, оторванные от постоянной базы, выпустили шесть спектаклей: «Серая шляпа», «Ночная повесть», «Инкогнито», «Варшавская мелодия», «Бой с тенью», «Твой дядя Миша», работали над двумя новыми постановками: «Странная миссис Сэвидж» и «Трамвай «Желание». Побывали с гастролями в Сочи, Новороссийске, Туапсе, городах Западной Грузии и Армении.

На открытие сезона в новом театральном помещении были приглашены автор проекта, архитектор С. Мегрелишвили, начальник отдела капитального строительства А. Анджапаридзе и многие другие – все, кто был причастен к этому событию. Гостям был показан спектакль Серго Челидзе «Твой дядя Миша» Г. Мдивани.



Роберт Стуруа

Однако несмотря на то, что театр продолжал много работать и выпускал премьеру за премьерой и внешне все обстояло вроде бы благополучно, он переживал серьезный творческий кризис – кризис театральных идей. Об этом написал В. Петровский в своей монографии, посвященной Мавру Пясецкому: «Период конца шестидесятых годов был для театра трудным. Мелкотемье репертуара, причем пьесы попадали на сцену, минуя мнение коллектива, а иногда и вопреки ему. Разброд и шатание в труппе. Художественное междувластие. Руководители приходили и уходили. Театра, о котором привыкли слышать, какой привыкли видеть, собственно, и не было. Хотя он существовал. Жил. Но, увы, за счет бывших своих заслуг. И, конечно, ветеранам, отдавшим театру свои сердца и лучшие годы жизни, было больно за свой театр» [66, с. 30].

Театр ждал перемен, и они вскоре произошли.

Меер Гершт на репетиции

СЕМИДЕСЯТЫЕ ГОДЫ

В 1970 году в театр на постановку был приглашен народный артист России, лауреат Государственной премии Меер Абрамович Гершт – личность интересная. Он был учеником Александра Таирова, много лет проработал в московском Камерном театре, был художественным руководителем и главным режиссером ряда крупных театров страны – в Москве, Куйбышеве, Воронеже, Горьком, Ленинграде. На тбилисской сцене он поставил всего два спектакля – «Маскарад» Лермонтова и «С вечера до полудня» В. Розова.

Событием культурной жизни Грузии стал лермонтовский «Маскарад». Пресса – в том числе и за пределами Грузии – отмечала романтический, образный строй спектакля, пронизанного высокими страстями, открыто, бурно проявляющимися в характерах. «Спектакль (режиссер М. Гершт, художник М. Малазония) решен условно-лаконично, многие сцены вынесены на просцениум, часто обыгрывается лестница, ведущая в оркестровую яму. Это дает возможность ряд эпизодов, в частности, важных монологов подавать, как говорится, крупным планом, массовые же сцены – маскарада, бала и прочие расширить на всю глубину сцены... Общий уровень спектакля определяет, прежде всего, пламенно-страстная игра Ефима Байковского в роли Арбенина. В его исполнении это монолитный сплав жестокости и нежности, благородства и порочности, холодного разума и безрассудного стихийного порыва. Запомнилось исполнение Ларисой Крыловой роли Нины – лирически утонченное, полное тонких психологических нюансов», – написала «Литературная Украина» [98].

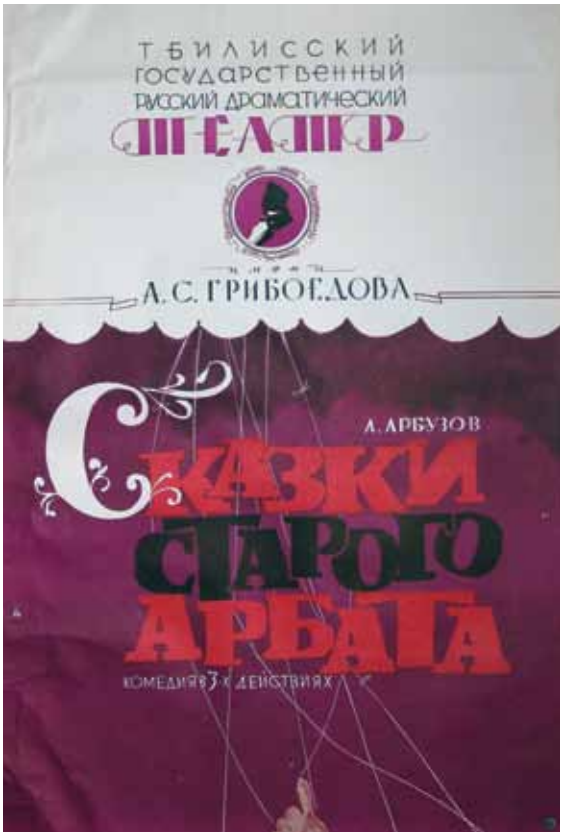
Ефим Байковский, недавно пришедший в театр Грибоедова, сразу завоевал симпатии тбилисского зрителя. В спектакле «Сказки старого Арбата» А. Арбузова (постановка Котэ Сурмава) актер сыграл главную роль Федора Балясникова. «...Он обращает на себя внимание не только прекрасной актерской внешностью и голосом, но и тонким психологическим анализом, умением раскрыть характерность образа. Е. Байковский в своем герое, бывшем фронтовике, художнике-кукольнике Балясникове, увидел мужественного и талантливого человека с насмешливым умом, часто сумбурного и стихийного, способного на самые неожиданные, казалось бы, противные житейской логике поступки» [99].

Сцена из спектакля «Маскарад»

Диаметрально противоположными можно назвать образы ушедшего в себя, легко ранимого Кима в пьесе Розова и остроумного жизнелюбца Балясникова у Арбузова. «Совсем по-разному играет обе эти роли Ефим Байковский» [100], – отмечает Г. Мухранели.

Достойным партнером Ефима Байковского был Даниил Славин в роли приятеля Балясникова – Христофора. «Он добр, по-детски наивен и непосредствен. Актер раскрывает внутреннюю красоту этого несуразного, хлопотливого человека, поразительно бескорыстного, как бы светящегося мягкостью, юмором. А рядом – женственная и обаятельная Нелли Килосанидзе в образе Виктоши» [99]. Через два года театр вновь встретился с Арбузовым – в водевиле-мелодраме в постановке Гиги Лордкипанидзе «В этом милом старом доме». Работа над пьесой началась за несколько месяцев до премьеры, в тот день, когда Алексей Арбузов лично передал пьесу главному режиссеру театра Г. Лордкипанидзе – то есть, предоставил право первой постановки. «Случилось так, видимо, потому, что драматургу понравились «Сказки старого Арбата», и особенно интерпретация образа главного героя пьесы – Балясникова артистом Е. Байковским», – делится предположением автор публикации Л. Прага на страницах газеты «Заря Востока» [101]. На этот раз в основу своего образа актер положил романтическую приподнятость, что позволило придать всем положительным чертам его героя Гусятникова особую благородную окраску. Партнершами Е. Байковского были Н. Бурмистрова и В. Захарова. Судя по публикациям, спектакль, решенный Г. Лордкипанидзе в форме концертного исполнения, получился «не только смешным, но и умным».

Ирина Квижинадзе в спектакле «Сказки старого Арбата»



А.Арбузов с грибоедовцами после спектакля «В этом милом старом доме»

Вместе с новыми героями и новыми темами пьес Алексея Арбузова и Виктора Розова на сцене обрела жизнь и новая театральная эстетика. Как отмечает Г. Мухранели, «в пьесах «С вечера до полудня» и «Сказки старого Арбата» говорят, действуют не только наши современники, но и наши соотечественники. Их жизнь, волнения, радости, заботы понятны и близки каждому из сидящих в зрительном зале. Обе пьесы, хоть Арбузов и назвал свое произведение комедией в двух частях, можно отнести к тем лирическим драмам, которые изобилуют психологическими полутонами, мягким юмором, в которых действуют хорошие, славные люди, умеющие работать, делать добро, беспристрастно строго оценивать свои поступки» [100].

Эти спектакли, герои которых размышляют о смысле жизни и предназначении человека и стоят перед нравственным выбором, заставляют зрителей заглянуть в самих себя. Минский журналист Михаил Каляструк, увидевший спектакли грибоедовцев в начале 70-х во время гастролей театра в Белоруссии, выделил два спектакля – «Одни без ангелов» Л. Жуховицкого (постановка Гиги Лордкипанидзе) и «Свой остров» Р. Каугвера (режиссура Петра Фоменко). Он почувствовал, что с этими постановками на сцену пришла иная интонация, психологически более сложные взаимоотношения между персонажами. Еще глубже в проблему заглянул корреспондент минской газеты «Литература и искусство»: «Заметим следующее: чувствуешь, что в труппе грибоедовцев, как и во многих театрах страны, происходит смена вахты – идет сложный процесс, когда ветераны сцены передают эстафету молодому поколению актеров. Возможно, этим и следует объяснить некоторый стилевой разнобой в манере игры наших гостей, некоторые «исполнительские

зигзаги». Представители старшего поколения, очевидно, воспитаны так, что их сценические персонажи чаще всего выглядят выразительно очерченными и открыто утверждают свое «да» или «нет». Например, в «Маскараде» грибоедовцы ярко показывают враждебность по отношению к Арбенину всех действующих лиц, даже Нины и баронессы Штраль. И это органично для общего пафоса спектакля, поставленного режиссером Герштом. Театр, рассчитывая на всевозможные художественные акценты, которые делаются исполнителями, раскрывает враждебность каждого, кто живет по законам дворянской морали, кто по своей воле попадает в стан интриганов на «маскараде жизни». Враждебность по отношению к человеку, который вопреки принятым нормам великосветской жизни, утверждает независимость своего «я». Поэтому Арбенин (заслуженный артист РСФСР Е. Байковский) стоит на одном полюсе, все остальные герои спектакля – на противоположном».

Сцена из спектакля «Одни, без ангелов»

НОВАЯ ВОЛНА. В январе 1971 года состоялась премьера спектакля «Тень» Е. Шварца, которая одновременно явилась и коллективным дебютом большой группы молодых актеров, выпускников московских театральных вузов – Георгия Васильева, Владимира Богина, Алены Богиной, Виталия Стремовского, Станислава Кабешева, Виктора Гнедаша, Юрия Стрельникова, Бориса Шинкарева. Их привез в Тбилиси Гига Лордкипанидзе.

«Прежде всего, нужно сказать о точном выборе пьесы – она позволила дебютантам выразить свойственные молодости задор и стремление к романтике, максимализм в любви и ненависти, в отношении к добру и злу» [102].

Ариадна Шенгелая и Елена Килосанидзе в спектакле «Бесприданница»

Как пишет рецензент, отметивший покоряющую, щедрую самоотдачу всех участников спектакля, «режиссер спектакля Р. Шаптошвили и главный режиссер театра Г. Лордкипанидзе претворили возможности пьесы в яркое сценическое действие. Вначале темп его нетороплив, вроде бы излишне замедлен. Сложная, необычная система образов требует длительной экспозиции, потом, в финале, все накопленное взрывается» [108].

Главной удачей спектакля была признана работа Георгия Васильева, сыгравшего Тень. Этот актер, в будущем сделавший хорошую карьеру в Санкт-Петербурге, оставил о себе в Тбилиси добрую память. Роль Тени, решенная пластическими средствами, принесла ему большой успех.

«Васильев, тень ученого, буквально распластывается на полу, по стенам, он в самом деле плоский, проникнет в любую щель. Потом это поможет ему при дворе, где он осваивает азы лакейства у мажордома, находит общий язык с министрами, становится чиновником по особо важным делам, и вот он ведет интригу, пресмыкаясь или угрожая, вступая в блоки, обещает, обманывает доверчивого ученого, играет на подозрительности принцессы и сам становится ее женихом. Он почти король, ему уже не нужно юлить и вывертываться, теперь перед ним пусть пресмыкаются другие. Он сидит, неестественно прямой, торжествуя победу, но внутренне неуверенный, и первое, что делает как будущий властелин, пытается унизить ученого, заставить его быть своей тенью, ползать у ног, повторять движения...» [102].

Ученого сыграл В. Шинкарев. В его исполнении образ наполнился новым содержанием, стал объемнее, чем персонаж пьесы Евгения Шварца, написанной в 1940 году по сказке Андерсена. «В.Шинкарев добавляет что-то и от своего времени – после написания пьесы прошло 30 лет, старые тени были разгромлены, мир узнал силу духа таких людей, как генерал Карбышев, Рихард Зорге, Бенджамин Спок, Мартин Лютер Кинг... Юношеский максимализм В. Шинкарева прекрасно ложится на текст Шварца. Его не купить, не запугать, он не станет пресмыкаться – лучше смерть» [102].

ГИГА ЛОРДКИПАНИДЗЕ. Выпускник московского ГИТИСа (курс А. Попова), ученик Г. Товстоногова, народный артист СССР, лауреат Государственной премии СССР, председатель Союза театральных деятелей Грузии, вице-президент Международной конфедерации театральных союзов, Григорий Давидович Лордкипанидзе (1927 – 2013) дважды возглавлял театр имени А.С. Грибоедова и выпустил немало замечательных спектаклей, среди которых – «Доходное место» А. Островского, «Шаги Командора» В. Коростылева, «Не беспокойся, мама!» Н. Думбадзе, «В этом милом старом доме» А. Арбузова, «Иванов» А. Чехова, «Палата» С. Алешина, «Человек со звезды» К. Виттлингера, «Одни, без ангелов» Л. Жуховицкого и т.д.

В качестве главного режиссера Гига Лордкипанидзе пришел в Грибоедовский театр в 1971 году, и его первой постановкой стал спектакль о молодых «Одни, без ангелов» Л. Жуховицкого. Но дебютом Григория Давидовича на этой сцене, еще до того, как он возглавил театр, стала «Палата» С. Алешина. Это было в 1963 году.

Гига Лордкипанидзе и Кирилл Лавров

Широкий резонанс вызвал спектакль «Шаги Командора» В. Коростылева, посвященный Александру Пушкину – последним дням жизни великого поэта и его трагическому уходу. Режиссер стремился показать одиночество гения, его мучительные поиски выхода из тупика, выявить глубинные причины неотвратимости произошедшего.

Приведем фрагменты рецензии на спектакль «Шаги Командора», опубликованной в газете «Вечерний Минск»:

«В этой сцене (в сцене с Екатериной Андреевной Карамзиной – *И.Б.*) поэт темпе-

раментен, желчен и в то же время беззащитен, раним. Именно здесь намечается зерно образа. Появляется император, а вслед за ним и шеф жандармов Бенкендорф. И Пушкин как бы усилием воли сметает с себя излишний темперамент. Сейчас он логик, строгий и справедливый. Как искусный фехтовальщик, отражает он доводы своего главного цензора – царя. И только потом, после ухода самодержца, в ответ на казуистические сентенции Бенкендорфа (Михаил Иоффе) вновь взорвется и опять предстанет перед нами во всей бушующей неукротимости своего темперамента... Работа П. Будяка, исполнителя роли Пушкина, требует специального рассмотрения. Актер выказывает себя сторонником интеллектуального театра. Его Пушкин умен, проникновенно умен. Он логичен, ищет и легко находит мысль, от мысли же загорается и приходит в восторг. Главная сверхзадача логического поиска режиссера и актеров раскрывается в акте втором, в сцене столкновения императора и поэта, в сцене, которая нам кажется принципиально важной для оценки спектакля.

Сцена из спектакля «В этом милом старом доме»

...Двое на сцене. Император и поэт. Нарочито ласковым, дружелюбным голосом читает Николай I только что написанный Пушкиным «Я памятник себе воздвиг нерукотворный», отчетливо выделяя слова «...в мой жестокий век восславил я свободу». Затем, сняв маску, цензор накладывает свое царственное вето. И потом, как бы сбросив «тогу» императора и превратившись «просто» в генерала Романова, «друга» Пушкина, мягко советует гению, что, как и о чем писать. Здесь-то и начинается большая игра. Николай I Е. Байковского – это и напыщенность, и манерность, в то же время это человек твердой цели. Он вовсе не глуп и отлично понимает, что если из-под пера Пушкина выйдет повесть о Петре Первом и каждый читатель легко угадает в нем черты Николая, это и станет его оправданием в веках. Кроме того, как и каждого гения, его обуревает мания величия. Оттого он так упорно ищет соответствия с Петром. Но ему придется разочароваться – Пушкин раскрывает перед Николаем свое понимание роли Петра для судеб России. Петр в его представлении и великий новатор, и угнетатель, воздвигший новую Россию на костях страдающего народа. Здесь и спадет покров псевдо-дружбы – и лицом к лицу два врага, которым никогда не суждено примириться» [103].

Любопытно, как именно в Тбилиси оказался Павел Будяк. Вначале Гига Лордкипанидзе пригласил на роль поэта уехавшего из Грузии Бориса Казинца – в Минск, где в это время работал актер, была отправлена телеграмма. Борис Казинец согласился было принять заманчивое предложение Лордкипанидзе, но... в итоге оказался в ростовском театре, где ему предложили сыграть Бориса Годунова в спектакле «Царь Федор Иоаннович» А. Толстого. А на роль Пушкина посоветовал попробовать своего друга, прекрасного актера Павла Будяка, работавшего тогда

Сцена из спектакля «Шаги Командора»

в Таганроге. Лордкипанидзе попробовал... Роль Пушкина оказалась большой творческой удачей артиста. Правда, Будяк недолго прослужил в театре Грибоедова и вскоре уехал из Тбилиси.

Одну из своих лучших ролей – Наталью Гончарову – в спектакле «Шаги Командора» сыграла Ирина Квижинадзе.

Возвращаясь к минским гастролям 1971 года. Особенно отметили тогда спектакли «Одни, без ангелов» Г. Лордкипанидзе и «Свой остров» П. Фоменко, в которых были заняты молодые артисты. Пресса писала, что в этих постановках выразились новые, современные стилистические тенденции.

«Из репертуара тбилисцев в хорошем смысле этого слова «выпадают» два спектакля – «Одни, без ангелов» Л. Жуховицкого и «Свой остров» эстонца Р. Каугвера, опубликованный в сценической редакции В. Розова в журнале «Театр» с.г… Ведущие роли в названных спектаклях поручены молодежной корпорации актеров, а режиссеры Гига Лордкипанидзе, Лейла Джаши и Петр Фоменко, когда в сегодняшних житейских коллизиях, в динамическом развитии надежд, сталкиваются различные взгляды на предназначение человека «дома и на работе», в личной жизни и в обществе, не спешат сразу же ставить точки над i. Захваченные радостью и драматизмом повседневных дел на первом этапе самостоятельного выхода в большой мир молодые герои этих спектаклей раскрываются не через заданные характеристики, а через поступки и оценки этих поступков. Наверное, не случайно, после «Ангелов» и «Острова» в фойе и в тени деревьев на площади Парижской коммуны юные и взрослые минчане подолгу обсуждают не только увиденное представление, но – жизнь, животрепещущие вопросы, к которым призывает зал яркое сценическое мастерство и граждански активный темперамент авторов и исполнителей» (Литература и искусство, Минск, 1971).

В этих спектаклях интересно заявили о себе молодые актеры Леонид Пярн, Замира Григорян, Владимир Богин (будущий Базаров из телевизионного фильма «Отцы и дети» И. Тургенева), Джемал Сихарулидзе, Виталий Стремовский и другие. «В спектаклях тбилисцев молодежь привлекает убедительностью игры, меткостью сценических характеристик. И тут имеется в виду не «проба»

талантов, а действительная зрелость мысли и самостоятельная позиция в искусстве, полное осознание цели, к которой направлено искусство, – пишет «Раденьска Украина» в рецензии на спектакль Г. Лордкипанидзе «Не беспокойся, мама!» [104]. – Вместе с ветеранами сцены вчерашние дебютанты участвуют в инсценировке, обращенной к духовному миру современника, пронизанной и философскими раздумьями, и лирической улыбкой, и гражданской страстью».

«Г. Лордкипанидзе, известный как руководитель и «душа» талантливого молодежного театра в Рустави, и на тбилисской сцене последовательно вдыхает веру в зрелость молодых и в молодость зрелых» [104]. Рецензент отмечает, что опыт актеров старшего поколения нигде не заявляет о себе «уравновешенностью», трафаретом. «Наблюдательность, неожиданные краски, живой темперамент – все в игре старших способствует укреплению ансамбля, складывающегося из «крайних» актерских поколений». И далее: «…вехи биографии Темо (в главной роли выступал Виталий Стремовский – *И.Б.*) – скромные. Но театр наполняет спектакль атмосферой нашей действительности, ее масштабами и ритмами. В вопросах, волнующих Темо и его друзей, в увлечениях и разочарованиях, наконец, в духовном сплаве, ясно читаются приметы времени, его борьбы и закономерностей. Панорама жизни бурной и призывающей встает за судьбами героев, заставляя зрителя задуматься над острыми проблемами бытия, избегая в выводах поверхностного и примитивного. Театр избегает ответов-рецептов» [104].

Успех сопутствовал и чеховскому «Иванову» в постановке Гиги Лордкипанидзе. «...Сумел ли театр встать вровень с задачами, которые поставил перед собой драматург? Утвердительный ответ основывается на общей тональности спектакля, на бережном и глубоком раскрытии ролей, наконец, на собственном оригинальном, современном прочтении пьесы. Режиссер Г. Лордкипанидзе строит действие внешне спокойно, но с большой внутренней силой, концентрируя внимание на показе духовной стороны образов и событий... Важно также, что несколько приглушив семейно-бытовую сторону драмы, постановщик и исполнители усилили ее социальное звучание, достигнув этого не только тщательной, увлеченной работой над текстом и его продуманной акцентировкой, но, главным образом, смысловой разработкой внешнего рисунка каждой роли и раскрытием ее внутреннего содержания. Отсюда точная определенность в характеристике действующих лиц, четко очерченные линии и грани большинства сцен – от драматических и лирических до комедийных и сатирических. Самое примечательное в спектакле, пожалуй, то, что в нем достигнута высо-

Валентина Семина в спектакле «Иванов»

Юрий Шевчук в спектакле «Человек со звезды»

кая ансамблевость. Редко можно видеть такую ровность и равность актерской игры, как это было в «Иванове» (В. Сорокин. Чехов у грибоедовцев. Ленинское знамя, 1973).

Рецензент выделяет главную тему спектакля – тему обреченности личности, потерявшей жизненную цель. Ее нес в спектакле исполнитель заглавной роли Ефим Байковский. «Артист убеждает в сложных переживаниях своего героя. Он ведет Иванова к логическому финалу его жизни постепенно, тонко, без нажима приближая неизбежную развязку».

В рецензии отмечены и другие актеры. Великолепной была названа игра Елены Киласонидзе (Сара), нашедшей верную нюансировку каждого движения души своей героини и создавшей трогательный, поэтичный образ женщины, страдающей скорее от холодности мужа, чем от неизлечимой чахотки. С филигранной точностью, демонстрируя искусство перевоплощения, работал в спектакле Мавр Пясецкий. «Его Шабельский ироничен и зол, несчастен и рыцарски благороден», – пишет автор рецензии.

Произвела впечатление и работа Игоря Злобина, сыгравшего Лебедева. «Он играет не просто жалкого, суетливого, забитого своей жадной до денег женой, а проникает в его внутренний мир, обнаруживая в нем и мягкость, и совестливость, и отцовскую нежность».

Целостность восприятия спектакля «Иванов» усиливало и оформление художника Евгении Донцовой: сценография, исполненная в светло-нежных, воздушно-прозрачных тонах, была отмечена большим вкусом и мастерством. Яркая белизна расставленных по сцене арок создавала условность сценической формы. Рецензент увидел в этом смелое опоэтизирование фона, «на котором происходят мрачные, тяжелые картины жизни героев пьесы».

Заметным культурным событием начала 70-х стал спектакль в постановке Мавра Пясецкого «Уступи место завтрашнему дню» В. Дельмара. Прежде всего, благодаря участию в нем Натальи Бурмистровой и Мавра Пясецкого, показавших глубокую драму родителей, ставших помехой на пути эгоистических устремлений своих детей. «У зрителей надолго остается в памяти актерский дуэт – встреча в ресторане – в исполнении М. Пясецкого и Н. Бурмистровой. С каким высоким тактом передается их душевный союз! Они шутят, смеются, вспоминают эпизоды счастливых дней супружества. Они счастливы и сейчас. И в памяти зрителя долго звучит старинный вальс, под звуки которого они кружатся в последний раз» [105].

Сцена из спектакля «Уступи место завтрашнему дню»

«Совершенно неожиданна в этом спектакле Бурмистрова. Вчера мы видели ее эффектной и подтянутой женой советского дипломата в пьесе Розова, три дня назад – чуточку уставшим профессором, но все еще необыкновенно привлекательной и молодой женщиной в пьесе С. Алешина «Другая». А сегодня бесконечно любящая, кажется, вся растворившаяся в своих детях и прожившая долгую-долгую жизнь старая американская мать. Красивую старость – беспомощную и гордую одновременно – надо суметь сыграть. Бурмистрова и Пясецкий делают это на той высокой грани таланта, когда удивление сменяется искренним восхищением» [100] .

ПЕТР ФОМЕНКО. Петр Наумович Фоменко (1932–2012) работал в Грузии в период с 1971 по 1972 годы – в очень сложное для него время, когда он фактически остался без театра. «После московских мытарств, после питерских попыток что-то сделать и выпустить мне довелось попасть в Тбилиси. Позвал меня Гига Лордкипанидзе – в ту пору главный режиссер Грибоедовского театра. Так я оказался в Грузии, где поставил два спектакля – «Свой остров» Р. Каугвера и «Дорога цветов» В. Катаева, совершенно разные направления, как бы уже эклектика, – вспоминал спустя годы Петр Фоменко. – Но потом я понял, что сколько пьес, сколько артистов, столько методик и направлений… После Грибоедовского театра у меня в Тбилиси больше работы не было, а очень хотелось бы!»

Сцена из спектакля «Дорога цветов»

Петр Фоменко

На одной из московских международных режиссерских конференций художественный руководитель театра имени А.С. Грибоедова Автандил Варсимашвили неожиданно оказался в крепких объятьях Петра Наумовича. «Вы возглавляете такой родной для меня театр!» – признался он коллеге из Грузии. Фоменко считал Тбилиси удивительным городом. «Он вооружил меня другим воздухом, другим ритмом. И ходить в Тбилиси – в театр и из театра – было здорово. Я на Кавказе мало где бывал, но город, думаю, уникальный. Он – интернациональный. Я уверен, что какой-то особый дух никогда из Тбилиси не искоренится, независимо от политики».

К сожалению, Петр Наумович, оформленный на должность режиссера с 22 января 1971 года с окладом 175 рублей, поставил на грибоедовской сцене всего два спектакля … В архиве театра сохранилась маленькая заметка, датированная 10 марта 1971 годом и посвященная постановке «Свой остров». По словам режиссера, произведение привлекло его тем, «что в нем говорится о счастье человека, который может отстоять в своей работе собственную позицию, о том, что человек проверяется делом и только делом, а не словами. Дело – мерило человека». Петр Фоменко делился в заметке своими планами: поставить на грибоедовской сцене произведение русской классической драматургии – пьесу Островского или «Маленькие трагедии» Пушкина. Но, увы, намерения не были осуществлены…

Воспоминаниями о Петре Наумовиче Фоменко делилась заслуженная артистка Грузии Вален-

тина Воинова:

«Мне довелось поработать с Петром Наумовичем Фоменко сразу в двух спектаклях. У меня тогда был грудной ребенок, что создавало, конечно, проблемы. Помню, как Фоменко сидел у меня дома и говорил, что Гига – он был тогда главрежем – собирается меня заменить. Уже была афиша, сроки поджимали, но Фоменко менять меня на другую актрису не хотел. Так и не заменил… В психологической драме «Свой остров» Р. Каугвера я сыграла одну из главных ролей, но спектакль шел недолго, потому что уехали в Москву молодые актеры, занятые в постановке. Второй спектакль Фоменко – комедия «Дорога цветов» В. Катаева. В спектакле вместе со мной играли блестящие актеры – Арчил Гомиашвили, Джемал Сихарулидзе, Лара Крылова, Муся Кебадзе… Какие образы создавал Фоменко, рассказать невозможно! Он работал играючи, легко, а однажды поставил меня в неловкое положение, сказав: «Ну, отреагируй так, как ты умеешь, – неожиданно!» – «Петр Наумович, как я сейчас уже могу отреагировать неожиданно? У меня мысли разбегаются: что бы мне такое придумать, чтобы это было неожиданно?!» – растерялась я… Мы порой даже не замечали того, как Фоменко добивался нужного результата. Помню, на репетиции Петр Наумович показал Мусе Кебадзе, как двигается ее героиня. «Вот так будете ходить!» – сказал Петр Наумович и начал подпрыгивать. От этой подпрыгивающей походки у Муси родилось состояние, которое ей предстояло передать. Ларе Крыловой Фоменко посоветовал положить на голову небольшую подушку и, придерживая рукой, ходить с ней...»

Петр Фоменко с грибоедовцами

«Я была с ним знакома, мы очень дружили, – вспоминает заслуженная артистка Грузии Ирина Квижинадзе. – Фоменко так хотел, чтобы мы с ним встретились после долгого перерыва! Но не удалось, и сейчас я, конечно, очень сожалею об этом… Петр Наумович Фоменко – это был сплошной юмор! При всей своей тяжелой жизни, когда его не признавали, когда у него не было театра, хотя он был одним из талантливейших людей своего времени, он оставался жизнерадостным человеком. Никогда не возникало мысли о том, что у него что-то не в порядке. Тонко чувствующий человек… По-моему, на сцене Фоменко материализовал даже звуки, запахи. Когда смотришь его спектакли, ощущаешь эти запахи, как будто он это тоже ставил. Фантастика!»

АЛЕКСАНДР ТОВСТОНОГОВ. Мощный импульс развитию Грибоедовского театра в 70-е годы прошлого столетия дал Александр Георгиевич Товстоногов(1944-2002) – сын Георгия Александровича Товстоногова. С назначением Сандро (именно так называли режиссера близкие, друзья и коллеги) на должность главного режиссера в театр пришли новые темы и формы, репертуар пополнился пьесами современных авторов, отражающих стремительный бег времени, его энергию, противоречия, сомнения и поиски. Это был очень плодотворный период: за шесть лет работы в театре имени А.С. Грибоедова Александр Товстоногов выпустил два десятка спектаклей. И большинство из них были успешными. Впечатляет сбалансированность и продуманность

Александр Товстоногов

Сцена из спектакля «Энергичные люди»

репертуара – в нем нет ни одного случайного названия, ни одного проходного, «среднего» спектакля. Зрители активно посещали Грибоедовский, а затем живо обсуждали новые работы талантливого режиссера. Устраивались встречи со зрителями, на одной из которых довелось присутствовать и автору этих строк: темой обсуждения был «Старший сын» – одна из первых постановок Александра Товстоногова на грибоедовской сцене. Театральные критики, журналисты также проявляли большой интерес к его творчеству, итогом чего были рецензии и аналитические статьи.

«Сандро Товстоногов начал уверенно. В первую очередь вызвала уважение его работоспособность – настойчивая, кропотливая. И с первых же дней стало ясно, к какому он стремится театру. Александр Товстоногов хочет говорить серьезно и о серьезном. Он убежден, что именно такой принципиальный разговор вызывает уважение, без которого не может быть подлинного интереса к театру, и что наиболее кассовые – спектакли, созданные на хорошем литературном материале. Под стеклом на рабочем столе Сандро Товстоногова две фотографии – Шукшина и Вампилова» [106].

ОТ ШУКШИНА ДО ГОРИНА. «С 1974 года, когда Тбилисский русский драматический театр возглавил Александр Товстоногов, в жизнь этого коллектива вошло много нового. Во главе труппы стал человек, накопивший немалый жизненный опыт за десять лет активной творческой работы. Началось планомерное формирование репертуара. И на афишах уже через год появились названия двух работ Василия Шукшина («Точка зрения» и «Энергичные люди»), а также двух пьес Александра Вампилова – «Прощание в июне» и «Старший сын». Был взят курс на раскрытие темы нашего современника», – написала газета «Ригас Балсс» [107].

Василий Шукшин и Александр Вампилов – знаковые фигуры в русской советской литературе и театре 60-70-х годов. Они привели на сцену героев и конфликты, не подмеченные ранее другими драматургами. Это и привлекло внимание молодого амбициозного режиссера, задумавшего об-

новление театра. В «Советской культуре» была опубликована статья известного грузинского драматурга Амирана Абшилава под говорящим названием «Ветер перемен». Автор выявляет наметившиеся тенденции в развитии Грибоедовского театра, анализирует творчество Александра Товстоногова в контексте новых времен.

«Он начал с Шукшина и Вампилова. Что и говорить, поначалу нередко возникал вопрос: а верно ли поступил Товстоногов-младший, обратившись, прежде всего, к их произведениям? Сейчас уже можно ответить утвердительно… Шукшин и Вампилов – глубоко русские по духу художники – пришлись ко времени

Сцена из спектакля «Точка зрения»

Борис Казинец в спектакле «Точка зрения»

и к обстановке, так как их своеобразное, во многом различное художественное видение, объединяется страстным нежеланием обходить остроту проблем. Шукшин и Вампилов – писатели сложные, многоплановые, и поэтому невольно думалось: учел ли режиссер творческие возможности труппы, когда взялся ставить нелегкие и во многом необычные для этого театра произведения? Тем более что возможности эти молодой главный познавал, что называется, на ходу – от постановки к постановке. И вот за девять месяцев работы в театре – пять премьер. Случай беспрецедентный!» [108].

В прессе Александр Георгиевич декларирует свои эстетические принципы, определяя их как «повернутость к современности, в глубинном смысле этих слов». Шукшин и Вампилов ему интересны как художники, которые ставят в своих произведениях серьезные, острые проблемы и решают их на высоком художественном уровне. Кроме того, Товстоногов с самого начала стремился к жанровому разнообразию: на сцене театра шла публицистика, затрагивающая животрепещущие для Грузии проблемы («Когда город спит» А. Чхеидзе, «Судья» Г. Хухашвили), героическая трагедия (фадеевская «Молодая гвардия»), «светлая лирика и драматизм А. Вампилова, построенные на традициях Чехова», «сатира, гротеск, продолжение традиции Салтыкова-Щедрина, – это Шукшин, построенная на его сказке-были пьеса «Точка зрения»; музыкальный спектакль «Три мушкетера»…

Сцена из спектакля «Прощание в июне»

Валерий Харютченко в спектакле «Забыть Герострата»

В сатирических спектаклях по произведениям Шукшина «категоричность и взволнованность позиции постановщика определена позицией писателя, театр вершит жестокий суд над уродливым и отжившим». Долго шли на сцене «Энергичные люди» (спектакль оформила заслуженный деятель искусств Грузии Е. Донцова, музыкальное решение принадлежало композитору А. Раквиашвили), пользовавшиеся огромным успехом у зрителей. Его не раз вывозили на гастроли, в частности, в города Латвии – Ригу и Даугавпилс, и один из латышских рецензентов назвал товстоноговскую постановку «спектаклем дерзостным и самобытным как талант автора пьесы» [109].

«Этот спектакль, как мне кажется, на тот период был знаменем театра. Что ни образ – ярчайшая работа, – вспоминает Борис Казинец. – Миша Иоффе, Толя Левин, Ефим Байковский, Юра Суханов, Миша Минеев, Люда Карлова и, конечно, Валентина Семина, уже знакомая и любимая партнерша, которой были подвластны любые жанры, – великолепные актеры, и я должен был им соответствовать. «Энергичные люди» стал спектаклем-долгожителем, сотни раз сыгранным дома и на гастролях с новыми, введенными актерами. Помню талантливое исполнение роли Простого Витей Захаровым, так рано покинувшим этот мир. Такие «старые» спектакли обрастают множеством сценических находок, а порой и штампов, но тут на страже был наш режиссер. Когда Александр Георгиевич в антракте или после спектакля заходил в гримерку и его усы стояли дыбом – жди разнос! Я не избежал этой участи. В сцене, когда Аристарх после очередного кутежа вылезает из ванны, я позволил себе неожиданную пантомиму – Аристарх обрадовался «чему-то», запустил с надеждой руку в трусы и... достал металлическую ложку, которую с разочарованием швырнул в сторону жены. В антракте врывается Сандро и выдает монолог разгневанного режиссера. А я, выслушав все, пытаюсь выстроить ему логику человека с большого бодуна, которому почудилось, что он еще «ого-го!». И по мере изложения моих доводов режиссер успокаивается и говорит: «Попробуйте это на следующем спектакле». Я попробовал, и пантомима была утверждена. Надо быть справедливым, Александр Товстоногов, при всей своей нетерпимости к отсебятине, умел соглашаться с интересными находками актеров».

Еще один шукшинский спектакль – «Точка зрения» – тоже имел оглушительный успех. «Редко возникают такие живые отношения между театром и зрителем, как на спектакле «Точка зрения» В. Шукшина. И дело тут не в обилии шуток, занимательности диалогов, общем веселье, царящем

в спектакле. Суть в другом. Как-то сразу открылся коллектив людей азартных, умных, духовно сплоченных, необходимых тебе своим тонким проницательным чутьем правды жизни, человеческих отношений» [109].

Амиран Абшилава в своем отзыве рассказывает, какое решение нашел А. Товстоногов, чтобы без потерь перенести в спектакль суть сатирической повести-сказки Шукшина: «Грибоедовцы первыми взяли на себя смелость воплотить на сцене это сложное произведение. Режиссура требовала определенной осторожности: вольная трактовка хотя бы одного нюанса могла переакцентировать точно выверенный камертоном художника настрой произведения. Вся повесть-притча построена на диалогах. Первая часть – точка зрения на людей и события Пессимиста, вторая – Оптимиста, в третьей автор дает собственное резюме. Инсценировать повесть-диалог легко лишь на первый взгляд, и здесь театр столкнулся с неожиданным и серьезным препятствием. В третьей, заключительной части, где прочерчена авторская позиция, действие не желало вмещаться в рамки спектакля, приспосабливаться к своеобразным и жестким канонам сцены... Чтобы произведение не утратило напряженной драматургической кульминации финала, следовало искать соответствующий театральный эквивалент. И он был найден. Иных удивила смелая фантазия режиссера, другим решение показалось слишком условным и символичным, но прием этот решил дело. В обеих частях спектакля сверху опускается огромный ящик и перестраивается на глазах зрителей в комнату, где происходит действие. Ящик несет определенную функцию – это контейнер, на котором четко выведено: «Не бросать». Символ? Разумеется. Режиссер подчеркивает: осторожно, здесь живут люди! «Контейнер» оказался и удачной постановочной рамкой. В финале, когда зритель единодушно принимает позицию автора, гневно осуждая обе одинаково неприемлемые «точки зрения», режиссер выводит из контейнера-жилища действующих лиц и заключает в ящик и «пессимиста», и «оптимиста». Тут на ящике появляется новая надпись: «Выбросить!» Такое решение точно передает гражданскую позицию автора и не вступает в противоречие с его стилистикой» [108].

Светлана Головина в спектакле «Жестокие игры»

Сцена из спектакля «Молодая гвардия»

В работе с актерами Александр Товстоногов стремился создать ансамбль, потому что не являлся сторонником чисто режиссерского театра. «Только через ансамбль актеров можно решать большие задачи в нашем искусстве», – говорил он.

Сцена из спектакля «Девятый праведник»

Такой ансамбль сложился в одном из первых спектаклей режиссера – «Прощание в июне». «Этот яркий зрелищный спектакль полон талантливых режиссерских выдумок, мы встретились в нем со многими интересными актерскими индивидуальностями. И никак нельзя умолчать о работе художника Эдуарда Кочергина, нашедшего простое, очень условное оформление сцены, в котором актерам, очевидно, легко, весело играть», – пишет рецензент [110].

Любимым зрителями, в первую очередь, молодыми, был еще один спектакль по Вампилову – «Старший сын». Он вышел практически одновременно с известным телевизионным фильмом, в котором замечательно сыграли Николай Караченцов, Михаил Боярский, Евгений Леонов, Светлана Крючкова. Но постановка грибоедовцев с участием Валерия Харютченко, Волемира Грузца, Альбины Пономаревой, Михаила Минеева, Элизбара Кухалеишвили нисколько не уступала картине – на этом спектакле выросло целое поколение преданных поклонников театра.

Александр Товстоногов часто работал с начинающими перспективными актерами и ставил спектакли для молодой аудитории. Такой постановкой стала фадеевская «Молодая гвардия». Это был реквием по погибшим. Спектакль был призван преодолеть дистанцию времени между событиями Великой Отечественной и сегодняшним зрителем. Режиссер отобрал лишь несколько эпизодов романа и нашел его адекватное образное решение. Об этом написала ленинградская газета «Смена»: «Громадная голая сцена погружена во мрак, и в этом опустошенном пространстве мы видим носителей мертвящего «нового» порядка, тех, кто бесполезно будет пытаться сломить

Сцена из спектакля «Три мушкетера»

человеческое достоинство, духовную силу молодогвардейцев. Пафос спектакля сосредоточен не на событии, а на нравственных истоках победы, одержанной нашим народом, и потому на первый план вышли те моменты, когда каждый из молодогвардейцев предстает перед лицом мук и смерти. Перед молодыми актерами (в спектакле занята почти вся молодежь театра) стояла трудная задача – не только создать живые образы, но и донести главную мысль спектакля – о неистребимости духовного начала в человеке» [111].

В спектакле был создан блистательный ансамбль: талантливая молодежь и более опытные актеры: Владимир Бурмистров (Сергей Тюленин), Валерий Харютченко (Олег Кошевой), Джемал Сихарулидзе (Иван Туркенич), Волемир Грузец (Владимир Осьмухин), Темур Шотадзе (Иван Земнухов), Игорь Копченко (Сергей Левашов), Элизбар Кухалеишвили (Жора Арютюнянц), Тамара Соловьева (Валя Борц), Людмила Артемова (Нина Иванцова), Борис Казинец (Лютиков), Михаи Иоффе (фон Кирхгоф), Валентина Семина (Кошевая).

Людвига Карлова, отмеченная редкой органикой сценического существования, сыграла Любку Шевцову. Эта талантливая актриса сравнительно недолго радовала своих тбилисских поклонников, но успела оставить заметный след в истории Грибоедовского театра.

Своеобразная, обладающая неповторимой индивидуальностью Замира Григорян (она пришла в театр в 1968 году), создала в «Молодой гвардии» образ Ульяны Громовой. Актриса служила Грибоедовскому четверть века, и это были творчески насыщенные годы: она сыграла не менее

Елена Килосанидзе в спектакле «Вкус черешни»

Сцена из спектакля «Вкус черешни»

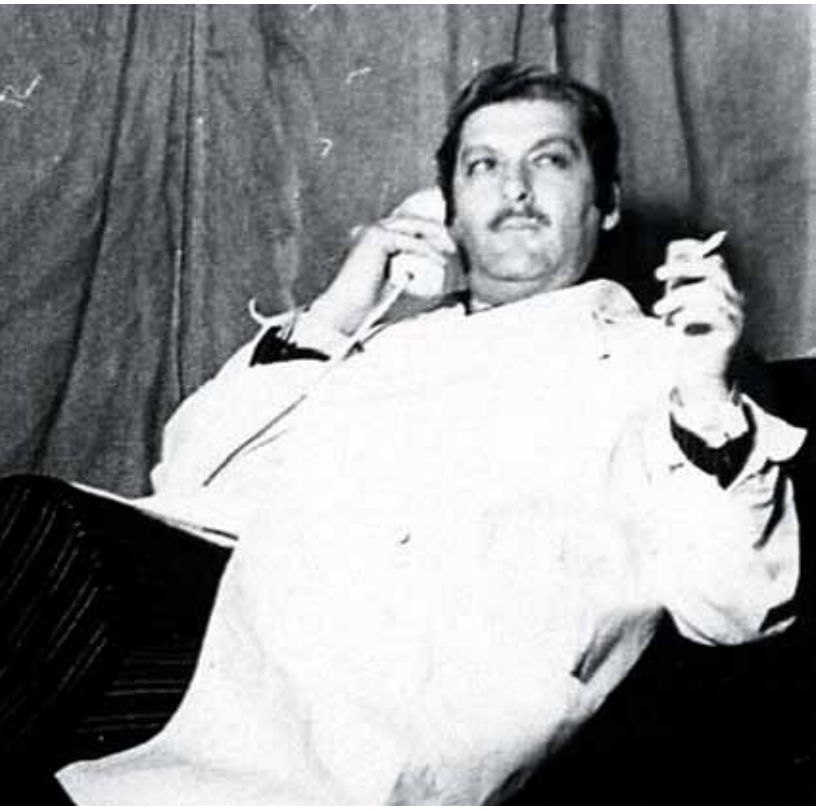
сорока пяти ролей в спектаклях: «Девятый праведник» Е. Юрандот, «Уступи место завтрашнему дню» В. Дельмар, «Три мушкетера» М. Розовского – А. Дюма, «Последние» М. Горького и т.д. «Созданные ею за это время образы позволили актрисе выработать с годами свой творческий почерк, завоевать любовь зрителя» (З. Ханамирова. Двадцать лет в театре, «Вечерний Тбилиси», 18 марта 1987).

Молодежная команда была задействована и в очень популярном в Тбилиси музыкальном спектакле «Три мушкетера» М. Розовского по произведению А. Дюма на музыку Максима Дунаевского. Знаменитую четверку представили: Владимир Бурмистров, позднее – Виктор Захаров (Д' Артаньян), Леонид Пярн (Атос), Алик Арутюнов и Валерий Харютченко (Арамис), Владимир Солодников (Портос).

Большой зрительский успех сопутствовал и спектаклю по трагикомедии Г. Горина «Забыть Герострата» – о жителе древнегреческого города Эфеса, сжегшем храм Артемиды. Автор пьесы, режиссер и актеры исследовали мотивы преступления: в спектакле человечество и человек показаны в неодолимых страстях – любовь, зависть, деньги, власть управляют их жизнью. Одну из своих лучших ролей сыграл в спектакле Валерий Харютченко – Герострата.

В роли Крисиппа выступил заслуженный артист Грузии Анатолий Левин – актер со «счастливой творческой судьбой», по его собственному утверждению. Он отдал театру Грибоедова три десятилетия своей жизни. Анатолию Леви-

Сцена из спектакля «Полет жареной утки»



Борис Казинец в спектакле «Райские яблочки»

ну довелось встретиться в работе с такими интересными режиссерами, как А. Гинзбург, Г. Лордкипанидзе, А. Товстоногов, Г. Жордания, М. Туманишвили, К. Сурмава, М. Гершт.

Две замечательные актерские пары: Замира Григорян – Джемал Сихарулидзе, Елена Килосанидзе – Игорь Копченко, играли в очередь в мюзикле «Вкус черешни» А. Осецка. Это был красивый спектакль, в котором звучали песни в переводе Б. Окуджава на музыку Александра Раквиашвили. Оформил эту историю любви художник Тинатин Гейне, свою лепту в создание спектакля внес и хореограф Юрий Зарецкий.

«РАЙСКИЕ ЯБЛОЧКИ» И АЛЕКСАНДР КОТЕТИШВИЛИ. Режиссера, прежде всего, волновала проблема нравственного выбора. Она, как известно, обостряется в каких-то сложных, пограничных ситуациях и обстоятельствах, проявляющих как лучшие, так и худшие человеческие качества. В спектакле «Райские яблочки» по пьесе завлита театра Александра Котетишвили была представлена именно такая ситуация. А выбор должен был сделать Шеф – в этой роли выступил Борис Казинец.

«Врач-фронтовик, оперировавший больных на линии огня, прекрасный специалист, руководитель медицинского учреждения – с одной стороны, а с другой – корыстолюбец, не брезговавший так называемым гонораром, получаемым за операции, человек, соблазнивший жену безнадежного больного... Разжалованный и изгнанный Шеф беседует со своим взрослым сыном, и чувствуешь, что между ними нет понимания, не говоря уже об уважении и любви, чувствуешь, семьи нет, есть одна необходимость соблюдения приличий. Неправильно прожитые годы мстят за себя. Под конец спектакля Шеф все же находит в себе силы взяться за операцию, благополучный исход которой очень сомнителен. Врач рискует многим, но идет на это. Искупление грехов? Данный вопрос остается открытым...» [112].

Режиссер Лейла Джаши в одной из газетных публикаций вспоминала эту работу Бориса Казинца. По ее словам, режиссер изменил финал пьесы именно с учетом актерской индивидуальности Казинца, его решения образа Шефа. В пьесе хирург отказывается оперировать бедную девушку без рода и племени, а в спектакле он все-таки идет на этот шаг. «Я думаю, одной из причин этого явилось то, как Казинец исполнял роль. Он играл не бездушного врача, а человека, которому ничто человеческое не чуждо. И его роман с женой пациента начинается как очередная интрижка, а заканчивается серьезным отношением к этой женщине. В сложной личности Шефа все же преобладают положительные качества. И потому в финале спектакля он решает делать

операцию тяжело больной девушке. Никогда не забуду, как врывался Борис Михайлович на сцену, на ходу надевая халат, что вызывало слезы у зрителей», – рассказывает Л. Джаши [113].

«Это был невероятно интересный спектакль, поставленный как бы в пику правительству, – вспоминает Борис Казинец. – Дело в том, что ректора медицинского института, ставшего прототипом Шефа, расстреляли. А я его играл почти как положительного, во всяком случае, симпатичного героя. Не потому что я так решил, а потому, что так

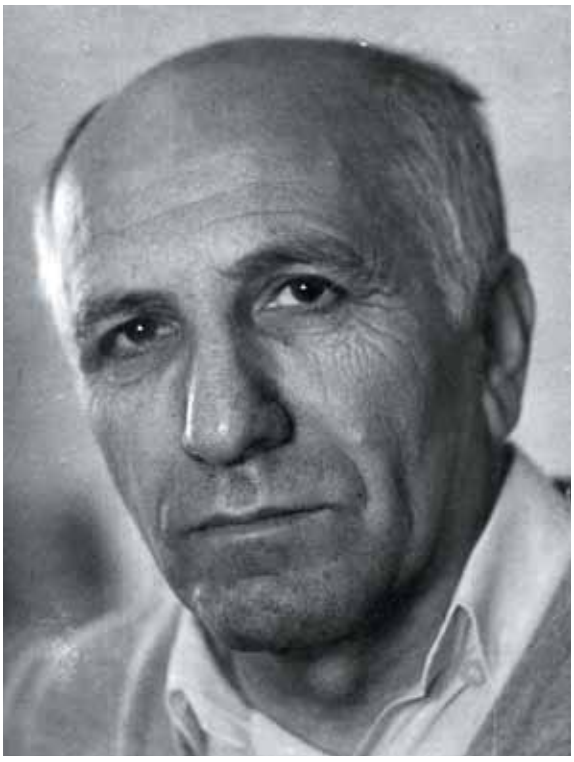
Лев Гаврилов в спектакле «Райские яблочки»

Сцена из спектакля «Райские яблочки»

все было в спектакле построено. На гастролях в Поти мне дали грамоту почетного хирурга. Когда потийцы вышли на сцену для вручения награды, это был своего рода вызов. Вроде расстреляли человека, ставшего прототипом героя пьесы, и вдруг – грамота актеру, его сыгравшему! Ректора тогда обвинили во взяточничестве, но он был действительно блистательным хирургом, как и мой герой».

А вот что поведал выпускающий редактор журнала-газеты «Мастерская» Эмиль Коган: «Помнится, как в канун, кажется, 50-летия Октябрьской революции, в Тбилисском театре им. Грибоедова с главным режиссером Александром Товстоноговым была премьера спектакля драматурга Александра Котетишвили «Райские яблочки». Предварительным просмотром комиссии, на предмет определения недопустимых, крамольных текстов и подтекстов, спектакль был допущен к показу, хотя там прозвучало множество критических фраз в адрес существующих в стране порядков. Я смотрел этот спектакль, и он мне очень понравился, но я никакого подвоха с подтекстом в нем не увидел и не услышал. И только тогда, когда мне автор задал вопрос: «А как ты думаешь, почему спектакль называется «Райские яблочки» – только тогда я догадался, что подтекст был спрятан в ответе на его вопрос. В спектакле нам показали то, что мы получили в результате 50-летия советской власти, вместо обещанных народу «Райских яблочек» [114].

Сцена из спектакля «На большой дороге»



Александр Котетишвили

Об Александре Котетишвили и его роли в истории Грибоедовского театра писали драматурги Инга Гаручава и Петр Хотяновский: «Время живет по своим законам, оно безжалостно отделяет пшеницу от плевел, выбрасывает на свалку забвения ворующих временщиков, но сберегает для истории каждую добрую мысль, каждое доброе дело и все добрые слова. Таких добрых слов Саша, как все его называли, написал очень много. Они стали пьесами и разошлись по сценам многих театров бывшего Союза, но первый спектакль, «Райские яблочки», в постановке Сандро Товстоногова, вышел на сцене Тбилисского русского драматического театра имени А. Грибоедова. Этот спектакль стал триумфом драматурга Александра Котетишвили и большим творческим успехом всего театра. Потом на грибоедовской афише и афишах многих театров от Прибалтики до Сибири появились Сашины пьесы «Всплытие на полюсе», «Время следователя», «На большой дороге», «Ночные колокола», «Он, она и другие», «Ваал, спаси нас» и другие. Саша как драматург и завлит театра помогал строить репертуар главным режиссерам Гиге Лордкипанидзе, Сандро Товстоногову, Котэ Сурмава, Гоги Кавтарадзе. Он находил новые пьесы, новых авторов, инсценировал для театра большую прозу. Спектакли тех лет наполняли зал в Тбилиси и позволяли театру много и успешно гастролировать. Драматургия – это особый жанр литературы. Склонность к ней проявилась у Саши уже на первом курсе московского Литературного института имени Горького. Известный драматург Виктор Розов взял его в свою мастерскую, и рукописи первых пьес студента Литинститута Саши Котетишвили пошли гулять по театрам Москвы. Время хрущевской «оттепели» кружило головы многим молодым литераторам, драматургам, поэтам. Казалось, можно написать, опубликовать и поставить все или почти все. Появился театр «Современник» Олега Ефремова, открылась студия Юрия Любимова, студенческий театр МГУ. Поэтические вечера Евтушенко, Ахмадулиной, Рождественского, Вознесенского в Политехническом музее собирали тысячные аудитории, а в переулках старой Москвы с гитарой в руках бродил бард Булат Окуджава, завораживая город новой мелодикой песен. «Ах, Арбат, мой Арбат, ты мое От-

Сцена из спектакля «Проводы»

ечество...» Вместе с Сашей мы дышали этим воздухом, бегали на премьеры, не стесняясь быть не очень модно одетыми, не всегда очень сытыми, главное было успеть увидеть, услышать, узнать все новое, что происходило в шестидесятые и самим стать шестидесятниками. И если в те годы Сашины пьесы не увидели сцены, то это только потому, что он был чуть откровенней, чем можно, чуть острее и злее позволенного. Наверно, у него были для этого основания, ведь он принадлежал к той ветви исторически известной в Грузии фамилии Котетишвили, на долю которой за честное служение отечеству выпало много и хвалы, и хулы, и семейных трагедий. В детское сознание Саши впечатались и магаданская эпопея родителей, и голод сибирской эвакуации, и годы послевоенных странствий с матерью и отцом, известным инженером Георгием Александровичем Котетишвили, восстанавливавшим разрушенные заводы. Генетический и собственный жизненный опыт в сочетании с огромной эрудицией и природным талантом сделали его одним из самых ставящихся в Грузии драматургов в семидесятых и восьмидесятых годах. Но ни в одной пьесе он не позволил себе подыгрывать власти ради званий, почестей и наград. Он научился в личных драмах героев своих пьес зашифровывать вину власти, не способной и не желающей дать людям возможность для истинно свободного существования. Драма молодой героини «Райских яблочек» оказалась драмой обманутого поколения. Тогда он сумел обмануть цензоров-идеологов, они были людьми и иногда и им не были чужды чувства человеческие, но цензоров нового времени по имени Деньги он обманывать не захотел, да и не мог... Многие годы в своем театре и за его стенами он честно служил двум великим культурам – русской и грузинской. Честно служил Времени, в котором жил. Когда в начале девяностых на проспекте Руставели случилась гражданская война, Саша написал о тех страшных событиях киносценарий «Клюв безумия». Это было очень честное произведение о тех днях, о персонажах новых и недавнего коммунистического прошлого. В отечестве этот сценарий оказался незамеченным, но на международном конкурсе киносценариев «Хартли-Меррилл Прайз», в Институте кино Роберта Редфор-

Сцена из спектакля «Свидания в предместье»

да в Америке, он попал в первую тройку призеров... Несмотря на тяжелую болезнь, он не терял времени, он знал, что и Время не потеряет его. Он написал роман «Овечий пантеон». Написал остро, зло и честно. Написал как волонтер двух великих культур. Написал с болью и надеждой, что время временщиков по обеим сторонам Кавказского хребта кончится, и зерна разума не склюет клюв безумия. Человек удивительно скромный и порядочный, Александр Котетишвили сумел прожить свою нелегкую и не очень долгую жизнь, никого не обидев, не оскорбив, не предав. Ни в одной написанной им вещи ни в чем не покривив душой. Не многим это удается...» [115].

Очень модной в 70-е годы была так называемая производственная тема – она ярко отразилась в спектаклях «Когда город спит» А. Чхаидзе и «Проводы» И. Дворецкого. В спектакле, поставленном А. Товстоноговым по пьесе грузинского автора А. Чхаидзе «Когда город спит», состоялся откровенный разговор о чести и долге.

В январе 1976 года в Москве, в Центральном Доме работников искусств СССР прошел творческий вечер, посвященный театру имени А.С. Грибоедова. На нем были представлены отрывки из спектаклей «Энергичные люди», «Точка зрения», «Кошки-мышки» И. Эркеня, а также «Когда город спит», произведший впечатление на искушенных зрителей, прежде всего, остро-социальной темой – в то время такие темы на московской сцене не затрагивались. А среди зрителей были старые грибоедовцы – Константин Шах-Азизов, Иван Русинов, Арчил Гомиашвили...

РУССКАЯ КЛАССИКА. А. Товстоногов успел поставить только «Последние» М. Горького, и спектакль был признан одной из лучших его постановок. «В работе над классикой (а это всегда экзамен для театра) сосредоточились черты, присущие коллективу, – точность, выстроенность режиссерского замысла, отличные актерские работы, составляющие ансамбль, многозначное образное решение. В спектакле нет самодовлеющей, выставляющей себя напоказ режиссуры. Все компоненты слиты, соподчинены и замкнуты на актере», – пишет «Заря Востока» [116]. Эта же мысль выражена в рецензии, опубликованной на страницах газеты «Ленинградская правда»: «Спектакль глубокий, сильный, динамичный, в котором наиболее полно раскрылись творческие возможности как опытных, так и молодых актеров… Оформление художника Е. Донцовой углубляет замысел постановщика» [117]. Сам Александр Товстоногов определял жанр этой постановки как «трагический балаган» – такому режиссерскому решению отвечал острый, гротесковый рисунок спектакля «Последние». Его премьерой открылось новое здание театра.

Сцена из спектакля «Последние»

НОВОЕ ЗДАНИЕ. В мае 1977 года грибоедовцы отметили новоселье. Их десятилетнее ожидание – именно столько лет понадобилось, чтобы построить новое здание на месте старого, – было наконец вознаграждено. Авторами проекта были архитекторы института «Тбилгорпроект» Д. Морбедадзе и Л. Медзмариашвили. Автор репортажа об открытии нового здания театра пи-

Сцена из спектакля «Физики»

шет: «Элегантно и скромно, без лишних эффектов, выглядит фойе и вестибюль. Стены и пол покрыты коврами, которые в сочетании с белым уральским мрамором, гранитом и экларским камнем создают уют. Оригинален подвесной потолок в виде пчелиных сот в фойе театра. Алюминиевые конструкции потолка были изготовлены на Тбилисском авиационном заводе имени Димитрова. Лепные и керамические украшения, изготовленные Тбилисским керамическим комбинатом и комбинатом строительных материалов Министерства промстройматериалов Грузинской ССР, отлично вписались в интерьер здания. Зрительный зал рассчитан на 820 мест. Украшают его василькового цвета кресла венгерской фирмы «Артекс». Грибоедовцы считают синий цвет традиционным для своего театра, и архитекторы учли эту деталь в проекте. Все кресла радиофицированы. По ходу спектакля текст может быть переведен на два языка… Что касается сценической части, то здесь установлена современная театральная техника. Это и сцена с вращающимся кругом и

Сцена из спектакля «Физики»

кольцом, и механизированное штакетное хозяйство, и подвижные фуры» [118].

Директор театра Отар Папиташвили отмечал, что в театре созданы замечательные условия для работы: к примеру, семнадцать хорошо оборудованных гримуборных, что позволит даже в тех спектаклях, в которых занята вся труппа, размещать в каждой не более двух-трех человек. Значительно возросла численность технического персонала – этого потребовало новое сценическое оборудование, расширение технических цехов и увеличение мест в зале. Важным приобретением стал и репетиционный зал с малой сценой.

Дипломный спектакль курса А.Товстоногова «Утиная охота»

«Новое здание театра гармонично вписывается в архитектурный ансамбль торгового центра и станции метрополитена. Яркие, разноцветные витражи на фронтоне здания, выполненные художником Джибсоном Хундадзе и изготовленные рижскими мастерами, удачно оживили весь комплекс, создав единую гармонию» [119]. Совсем иначе оценил этот «комплекс» Александр Товстоногов: «Мне бы хотелось отметить несколько странное, на мой взгляд, сочетание самого здания театра с универмагом. Это, конечно, несомненный просчет архитекторов. И еще – наверное, не ошибусь во мнении, что панно-витраж художника Д. Хундадзе должно было по тематике быть ближе к функциям и назначению самого здания» [118]. Тем не менее, главный режиссер был, разумеется, рад новому зданию, ведь до сих пор театру приходилось работать в трудных условиях, что легко могло привести к снижению критериев. Он выражал надежду на то, что новое великолепное здание вселит в членов коллектива много новых сил, энтузиазма, поможет успешно выполнять главную миссию – языком искусства выражать биение пульса сегодняшнего дня.

В 2005 году в связи со 160-летним юбилеем в здании театра имени А.С. Грибоедова был осуществлен капитальный ремонт, коснувшийся и залов, и служебных помещений, и цехов. Были надстроены два этажа. Произошла реконструкция залов, при которой были заменены кресла, обновлена механизация сцены. Капитальная реконструкция малого зала позволила открыть вторую сценическую площадку. Сейчас это основная сцена театра, на которой играется практически весь его репертуар.

Уже на новой сцене Александр Товстоногов поставил спектакль «Физики» Ф. Дюрренматта, построив его по законам парадоксальной комедии и подчинив всем правилам игры, несмотря на зловещую сюжетную канву. Следует отметить сценографию: «Художник спектакля Е. Донцова большую гостиную психиатрической лечебницы одела в белый кафель и черный мрамор. Зловеще отсвечивают огромные окна, затем в них опустятся белоснежные решетки и лечебница превратится в тюрьму. И только однажды станет тепло в этой гостиной: когда сестра Моника, которую актриса Е. Киласонидзе рисует задушевными красками, будет говорить о своей безумной любви к Мебиусу (Б. Казинец), ее прекрасные глаза загорятся счастьем, но свет в них скоро погаснет и вновь воцарится атмосфера холода и отчужденности, а огромный черный крест, обозначающий потолок, всей тяжестью надавит на эту гостиную, как бы предрешая судьбу здесь живущих» (Н. Джапаридзе. Ответственность перед человечеством. Вечерний Тбилиси, 1977).

Популярным стал спектакль «Жестокие игры» А. Арбузова (1978). В нем затрагивалась нрав-

Людвига Карлова в спектакле «Сон в летнюю ночь»

А.Шалолашвили в спектакле «Сон в летнюю ночь»

ственная проблематика.

Эта пьеса Алексея Арбузова, которую считали новым взлетом автора «Тани» и «Иркутской истории», впервые нашла воплощение именно на грибоедовской сцене.

«Не случайно в репертуаре появились «Жестокие игры» А. Арбузова. Молодые люди, которые подчеркнуто отстаивают свою независимость, остерегаясь брать на себя ответственность за жизнь близких людей, в определенный момент понимают бессмысленность такой свободы. Разочарованные, обиженные или бездумно скользящие по жизни Кай (В. Гордиенко, позднее – И. Пилиев), Терентий (А. Буклеев), Никита (В. Харютченко) сохраняют в себе жажду чистоты и подлинности. И это, как катализатор, проявляет в них живая, доверчивая душа Нелли, сыгранной С. Головиной. В «Жестоких играх» проявляется социальный оптимизм, свойственный тбилисскому театру, свободный от упрощенного, плоского понимания жизни», – писали ленинградские рецензенты [120].

С. Пономарева увидела в товстоноговских «Жестоких играх» «взволнованный разговор о том, для чего человеку жизнь дана и как надо жить...» По мнению автора, «этой теме, постоянно волнующей тбилисский театр, посвящены и шукшинские спектакли. Здесь рассказывается и об измене человека самому себе, и о нежелании подчиняться мелочности будней, поисках гармонии жизни. В остросатирических сценах много иронии, гротеска, эксцентриады, иногда режиссерская и актерская фантазия выплескивается через край – но когда затихает смех, у нас остается чувство горечи и гнева по адресу развенчанных театром «героев» [121].

Так писали питерские критики. А их тбилисский коллега отмечал в «Жестоких играх» «интересный режиссерский ход, разбивающий некоторую камерность сюжета: хореография, вплетенная в ткань спектакля, не только составляет эмоциональный фон действия, но и придает ему черты литургической драмы» [122].

ШЕКСПИР СОРОК ЛЕТ СПУСТЯ. Театр им. А.С. Грибоедова за свою многолетнюю историю обращался к пьесам Шекспира всего несколько раз. В отличие от грузинского театра, имеющего

богатейшие традиции интерпретаций английского драматурга и признанного в этом отношении одним из мировых лидеров.

В 1938 году комедию «Двенадцатая ночь» поставил Арсений Ридаль, оформила спектакль Ирина Штенберг, музыку написал Владимир Бейер. А потом наступила долгая пауза, когда о Шекспире словно напрочь забыли. И вот в апреле 1979 года, спустя больше сорока лет, состоялась долгожданная премьера. Это была комедия «Сон в летнюю ночь» в постановке Александра Товстоногова. Автор рецензии, опубликованной на страницах газеты «Заря Востока», журналист Ираклий Химшиашвили не пытается найти ответ на вопрос «почему», понимая бессмысленность такого подхода. Но по-своему объясняет причину обращения молодого режиссера Александра Товстоногова к этому материалу:

«Сейчас уже трудно сказать, считали ли сменявшие друг друга поколения грибоедовцев, что великому англичанину нет места на современной сцене, или же, наоборот, не находили для себя места на подступах к вершинам, каковыми является шекспировская драматургия? Возглавив театр, режиссер Александр Товстоногов взял курс на осовременивание репертуара, включение в

Э.Кухалеишвили в спектале «Сон в летнюю ночь»

него многих интересных, острых, проблемных пьес современных драматургов. И этот путь вперед должен был рано или поздно привести к Шекспиру» [123]. Этим утверждением автор подчеркивает два момента: первое – обращение к Шекспиру есть всегда движение вперед, а не назад; второе – о Шекспире вспоминают в тех случаях, когда возникает необходимость сделать какое-то важное высказывание в контексте новых времен. Или же в том случае, когда художник уже достаточно созрел, чтобы по-новому взглянуть на то, что не раз находило сценическое воплощение. А иначе в обращении к Шекспиру просто нет смысла – зачем ходить проторенными путями? Александр Товстоногов, к этому времени уже громко заявивший о себе нестандартным театральным мышлением, действительно достиг той зрелости художника, что позволила ему взяться за постановку Шекспира. Конечно, он рисковал, ведь «Сон в летнюю ночь» ставили замечательные режиссеры XX столетия, в том числе – Михаил Туманишвили на сцене Тбилисского театра киноактера. Александр Товстоногов должен был сказать свое слово, отличное от того, что говорилось

Замира Григорян в спектакле «Сон в летнюю ночь»

до него. И он сказал! В итоге получился феерический, по словам тех, кому довелось посмотреть «Сон», спектакль.

«Сон в летнюю ночь» была увидена Александром Товстоноговым как бы сквозь призму более поздних, «мрачных» комедий Шекспира и его последних пьес – трагикомедий.

«Мировосприятие Шекспира, естественно, эволюционировало, – пишет И. Химшиашвили. – И «Сон» отражает один из ранних этапов этой эволюции. Постановщик же как бы учитывал всю ее совокупность; учитывал и конфликтный характер действительности – и шекспировской, и современной. Атмосфера «Сна» в спектакле – это мир, в котором идет нешуточная борьба, а порой происходит весьма серьезное противоборство...

Театр усмотрел, а может, и додумал конфликт и там, где он вроде бы не был предусмотрен: в линии Тезей – Ипполита. «Здесь нет и тени конфликта», – писал А. Аникст… Однако постановщик исходил из того, что Тезей – победитель амазонок, взявший в плен их царицу Ипполиту и решивший на ней жениться, – ситуация, действительно далекая от идиллии. Поэтому первый выход героев скорее напоминает «зачин» трагедии: плененная царица, окруженная склонившимися над ней скорбящими рабынями, воины, на копья которых насажены то ли отрубленные головы, то ли оскаленные маски. В этой сцене завязывается противоборство, которое затем прямо продолжено в линии взаимоотношений Титании и Оберона. Прямо – потому, что роли Ипполиты и Титании, а также Тезея и Оберона доверены одним и тем же исполнителям, то есть, слиты воедино (Н. Загуменная, И. Копченко; Титанию и Ипполиту играла также заслуженная артистка Грузии Замира Григорян. – *И.Б.*). Вторая линия – это как бы формы воображения «сна» Тезея и Ипполиты, «обиталище воздушного ничто».

И в сказочном лесу борьба идет нешуточная, так что даже луна сменяет свой мягкий свет на кроваво-красный отблеск. И Пак (В. Грузец), «маленький эльф», предстает не в обличии «доброго малого Робина», а чудовища, располагающего собственным «выездом» в виде гроба. Как видим, образ весьма далекий от традиционного «ангелочка»…

Но вот завершились чудесные и отнюдь не безобидные превращения. День сменил ночь, явь – сон. Ипполита и Тезей в своем дворце в преддверии свадьбы. Но и сюда проникают ночные фантомы; бросит царица взгляд на ткача Мотка, которого она, будучи в другом образе, любила, и вновь на миг возникает эта атмосфера тревоги, неустойчивости мира, ненадежности границ между реальным и ирреальным…

Атмосфера тревоги, неустойчивости состояний и взаимоотношений сопутствуют и линии четверых афинских влюбленных, линии, в целом полной разнообразных оттенков юмора – от фарса до тонкой иронии…» [123].

Читая эту рецензию, понимаешь, что «Сон в летнюю ночь» на грибоедовской сцене была во многом провидческой постановкой. В ней было заложено предощущение приближающихся исторических катаклизмов, вскоре разрушивших наш хрупкий мир и иллюзорный покой. Да и собственных, личных катастроф очень талантливого, но не очень удачливого режиссера Александра Товстоногова, принявшего роковое для него решение покинуть Грибоедовский театр и уехать в

Москву для продолжения карьеры, но так и не сумевшего повторить в столице успехи тбилисского периода, вершиной которого и стал спектакль «Сон в летнюю ночь». Режиссер, до конца не реализовавший свой творческий потенциал, рано ушел из жизни (это произошло в 2002 году). О тбилисском периоде его творчества можно сегодня судить лишь по фотографиям, рецензиям и воспоминаниям.

Гастроли грибоедовцев в Ленинграде, состоявшиеся в 1979 году, стали своего рода творческим отчетом Александра Товстоногова. Спектакль «Сон в летнюю ночь», наряду с другими работами театра, получил высокую оценку в прессе. Правда, некоторые критики, анализирующие эту постановку, не увидели те наслоения смыслов и глубину, которые разглядел И. Химшиашвили. Для них товстоноговский «Сон» – это «изменчивость страстей и волшебство любви», что не является поводом для глубокомысленных размышлений, потому что «их природа объясняется не кознями судьбы, а озорными проделками Купидона». По мнению ленинградских авторов газеты «Смена» Н. Николаюк и Л. Яковлевой, «праздничность спектакля, который воспринимается как своеобразное признание в любви к театру, заражает первородным ощущением игры, раскрепощенностью художественной фантазии» [111]. А ереванский автор Р. Акопджанян (газета «Коммунист») во время гастролей театра в Армении отметил «неожиданность в прочтении» Шекспира. «Вместо сказочной притчи-комедии постановщик предлагает версию комедии характеров и ситуаций в сопровождении ударных инструментов и электрооргана». Вот уж поистине, сколько людей, столько и мнений! Думается, что в спектакле А. Товстоногова было и то, что увидел И. Химшиашвили, и то, на что обратил внимание Р. Акопджанян. Если иметь в виду законы восприятия.

Ленинградская пресса отмечала актерский потенциал театра имени Грибоедова – любовь к своей профессии, упоенность стихией игры, радость свободного, раскрепощенного существования на сцене, что особенно было ощутимо в спектакле «Сон в летнюю ночь».

«Сандро любил актеров и умел с ними работать, и они – актеры – платили ему тем же. Никогда – ни до, ни после – он не был окружен такой любовью коллег, таким актерским доверием», –

Сцена из спектакля «Босиком по траве»

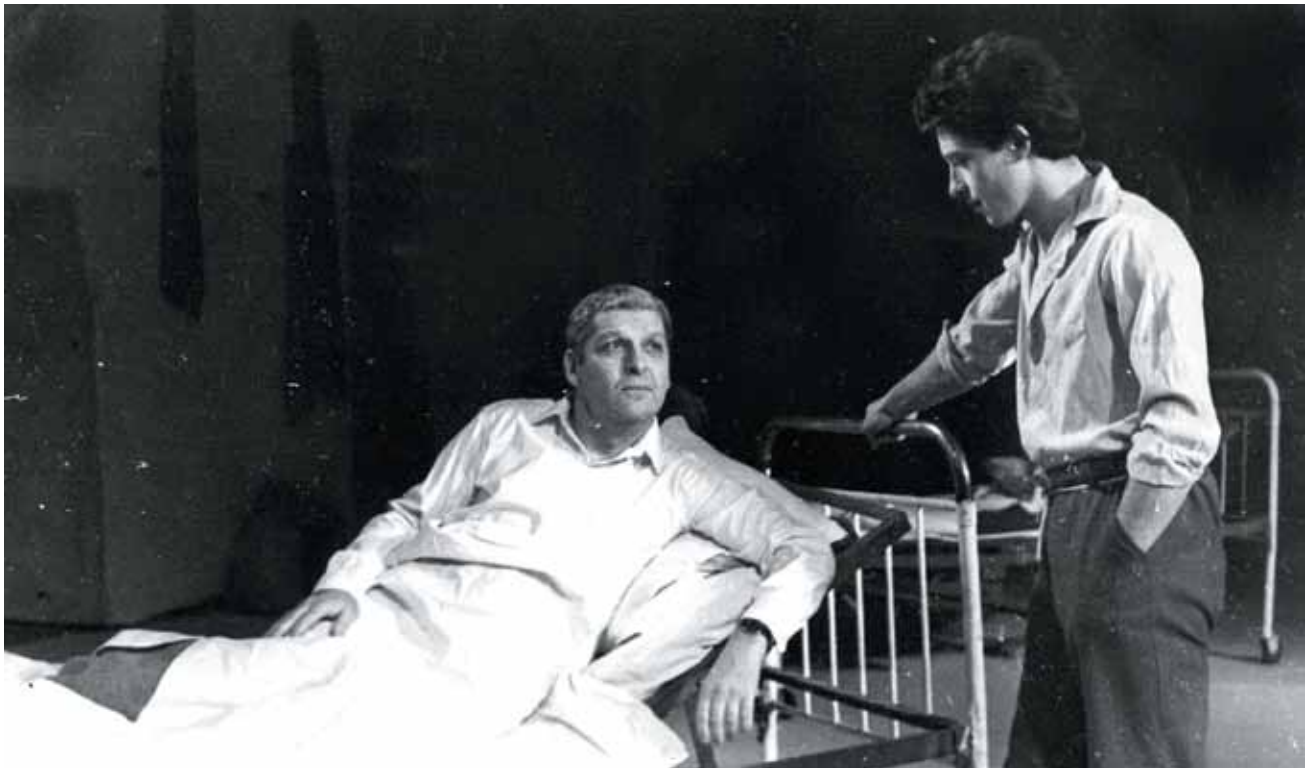
Сцена из спектакля «Кошки-мышки»

вспоминал поэт, актер, драматург Юрий Юрченко в дни семидесятилетнего юбилея Александра Товстоногова, который отмечался в апреле 2014 года [124].

Творчество сына нравилось его великому отцу Георгию Товстоногову, о чем вспоминает Борис Казинец: «Мы очень любили Сандро. Не могу не вспомнить несколько ярких дней в жизни театра, да и, пожалуй, самого Александра Товстоногова. Дело в том, что к моменту наших гастролей в Вильнюсе Георгий Александрович Товстоногов не видел многих значительных спектаклей своего сына. А в Вильнюсе мы играли все эти спектакли. Георгий Александрович отдыхал в это же время в Паланге на побережье Балтики. И вот пришла идея – попробовать «заманить» его в Вильнюс. Эту задачу Сандро возложил на меня и Свету (супругу актера Б. Казинца, работавшую в театре заместителем директора. – *И.Б.*). Выбрали два моих свободных от спектаклей дня, и мы со Светой двинулись на своих «Жигулях» в Палангу. Отыскали пансионат, где отдыхали мэтр и Евгений Лебедев. Наше предложение поехать с нами в Вильнюс к сыну произвело эффект разорвавшейся бомбы. Но через пару часов согласие было получено, еще через час мы вместе гуляли по песку Паланги в соснах, а к вечеру выпили не одну рюмку водки. Утром мы выехали в Вильнюс. Всю дорогу беседовали на самые разные темы... А встреча с сыном была очень теплой. Георгий Александрович посмотрел «Жестокие игры» А. Арбузова, где играла восхитительная Света Головина, супруга Сандро. Спектакль ему понравился – был дан глубокий анализ постановки и актерских работ».

У Сандро Товстоногова остались в Тбилиси нереализованные планы. И они были связаны с именем Александра Грибоедова. Так, режиссер собирался поставить пьесу по роману Ю. Тынянова «Смерть Вазир Мухтара». Инсценировку готовила заведующая литературной частью ленинградского БДТ Дина Шварц. Роль Грибоедова должен был сыграть Валерий Харютченко. А в преддверии будущей работы, когда общественность отмечала 150 лет со дня гибели Грибоедова, режиссер выпустил литературную композицию «Светлой памяти…» Театр обратился к письмам Грибоедова, Нины Чавчавадзе, архивным материалам – дипломатической почте того времени, донесениям военачальников, историческим исследованиям ученых. Весь этот фактографический материал и лег в основу литературного вечера. «Мы постарались бережно, от лица наших современников, от сегодняшних людей передать то, что их волнует в трагическом изломе судьбы Грибоедова. Участники вечера не претендуют на принадлежность к эпохе Грибоедова, они не действуют способом перевоплощения в героев того времени. Таким образом, дается простор зрительскому воображению, которое только как бы направляется со сцены, – говорил А. Товстоногов. – Так, от лица Нины Чавчавадзе действует Е. Килосанидзе, и лепта, внесенная ею в создание спектакля наибольшая. В постановке заняты Леонид Пярн, Аркадий Шалолашвили, Анатолий Левин, Роман Литвинов. Сам же Грибоедов на сцене существует в воспоминаниях действующих лиц» [125].

Намеревался поставить спектакль об Александре Грибоедове Гизо Жордания, бывший в тот период главрежем театра, но и эти планы остались нереализованными.



Сцена из спектакля «Закон вечности»

ВОСЬМИДЕСЯТЫЕ ГОДЫ

ГАЙОЗ ЖОРДАНИЯ. В 1980 году театр возглавил режиссер и педагог, народный артист Грузии профессор Гайоз (Гизо) Вуколович Жордания (род. в 1934 году) – ученик Лили Иоселиани и Василия Кушиташвили. В одном из интервью он говорит о том, каким видит современный театр: «Что сегодня определяет жизнь нашего театра? В первую очередь, конечно, морально-нравственная проблематика, ярко выраженная гражданственность. Именно это определяет сегодня все наши поиски как в области драматургии, так и в области постановочных вопросов. Мой девиз таков: идея и форма в тесном, неразрывном единстве, яркая театральность, приподнятость. Как говорил Маяковский, театр – это увеличительное стекло, а Марджанишвили считал, что театр – это праздник. Театр должен нести свет, темперамент больших страстей».

Во время бакинских гастролей театра в 1981-м и 1984 гг. пресса поняла и сформулировала суть его художественных поисков: «Грибоедовский театр – думающий, ищущий и живущий острыми проблемами нашей современности. Коллектив пытается глубоко исследовать характер нашего современника». Таким образом, новое руководство развивает традиции предшественника, Александра Товстоногова, что вполне соответствует духу времени – накануне назревших глобальных общественных, исторических перемен.

С приходом Гизо Жордания в театр имени А.С. Грибоедова в репертуаре остались лучшие спектакли А. Товстоногова, но, разумеется, появились и новые названия. Гизо Жордания четко формулирует свое творческое кредо: «Пьесы с острой, общественно важной тематикой, отража-

Гизо Жордания

ющие черты нашего времени, откровенно полемичные, определяют лицо театра. В своей репертуарной политике мы исходим из задачи пробудить в зрителях активность мысли, взволновать их остротой поставленных проблем, пробудить чувство неравнодушия к жестокости, мещанству...» [126]. И еще: «Гражданская позиция – главное в театре. Искусство должно смело, принципиально говорить о тех «болячках», которые дают о себе знать в нашей жизни» [127]. Причем это может осуществляться не только с помощью современной драматургии, но и через классические произведения, решенные сценическими средствами с позиций гражданственности.

В ряде газетных публикаций режиссер позиционировал себя в качестве продолжателя шукшинских традиций. Его привлекали в произведениях Шукшина острейшие конфликты, удивительная жизненность, глубокая и серьезная разработка самых современных проблем. Жордания даже немеревался инсценировать шукшинскую повесть «А поутру они проснулись».

Эти планы не осуществились, однако среди первых постановок режиссера была трагикомедия «Святой и грешный» М. Ворфоломеева – автора, близкого к творчеству В. Шукшина. Критики отмечали гибкость режиссерских решений и разнообразие художественных средств спектакля. «Возможности сатирического отражения действительности доведены здесь до больших обобщений» [128], – пишет газета «Советакан Айястан».

«В спектакле сатира возводится в степень сарказма – посредством его, собственно, и реализуется жанр трагикомедии… Публицистичность, даже фельетонность пьесы М. Ворфоломеева обретает в постановке философичность, и это обогащение, укрупнение мысли достигается, прежде всего, за счет щедрости режиссерской фантазии, рассыпавшей по всей ткани спектакля небольшие подробности, маленькие детали, веселые блестки, выразительностью своей придающие изображаемому глубину… Создается увлекательная фантасмагория, многочисленные находки которой со вкусом отшлифованы и приправлены юмором. Гротеск соединяет страшное и смешное, сценический язык достигает булгаковской причудливости и остроты. И то обстоятельство, что два полярных начала – Бог и Мефистофель соединены в одном исполнителе (Волемир Грузец), как бы воплощающем в себе крайности добра и зла, между которыми в течение спектакля мечется Кузьма Тутышкин, полно смысла – не только эстетического, но и философского», – отмечает автор ереванской рецензии [129].

В публикации анализируются актерские работы, точно передающие режиссерский замысел. «Спектакль идет на одном дыхании, и в слаженном его актерском ансамбле точно распределены все краски – от обманчиво мягкотелого Туманчикова (Л. Гаврилов) и его супруги Эльвиры (Замира Григорян), сочетающей в себе банальную элегантность и заземленную предприимчивость, до самого Кузьмы Тутышкина, сыгранного Михаилом Иоффе пластично и с блеском и представшего перед нами и растерянным, и самодовольным, и неразумным, но при этом – без сомнения, добрым» [129]. Успех Михаила Иоффе разделили Валентина Семина и Ирина Подкопаева – исполнительницы ролей его жены и дочери, артисты Виктор Захаров и Волемир Грузец.

Вызвала интерес публицистическая драма о Ленине «Синие кони на красной траве» по пьесе М. Шатрова в постановке Г. Жордания. Она появилась в период, когда в общественном сознании уже начали происходить изменения. В воздухе витало ожидание каких-то катаклизмов,

сдвигов, высказывания на политические темы стали более свободными и содержали подтекст. В этом смысле показательна пьеса «Синие кони на красной траве» – «двуслойная» вещь. «Коней» нельзя было считать «антисоветской» пьесой, и, тем не менее, в ней можно было обнаружить неожиданные акценты… В пьесе Шатрова показан идеализированный Ленин, умный человек, окруженный толпой восторженных революционных идиотов, готовых все крушить и ломать вокруг, и он пытается объяснить им, что крушить надо не все, а надо бы, ребята, вам – «учиться, учиться, и учиться».

Заказ на постановку пьесы на пороге юбилея вождя получил в Грузии не только Гизо Жордания, но и Роберт Стуруа, осуществивший постановку на сцене возглавляемого им театра имени Ш. Руставели. Тбилисские премьеры состоялись приблизительно в одно время. А в Москве «Синих коней» поставил Марк Захаров, Ленина сыграл Олег Янковский.

Рецензент, анализирующий спектакль Гизо Жордания, отмечает, что «постановщик точно расставил акценты, построил многофигурные мизансцены так, что в поле зрительского внимания оказывается каждый участник. Темперамент массовых сцен заражает своей полемичностью и задором, смелостью мазков и оборачивается поэзией юношеской героики, заново отзывающейся в сердце невымышленной романтикой конкретных исторических фактов». В тбилисской постановке Лениным стал Борис Казинец, сыгравший, вопреки традиции, не бронзовый монумент, а обычного, больного, уставшего человека...

Общественно значимым был признан спектакль «Закон вечности» по произведению Н. Думбадзе. «Закон вечности» – постановка программная, масштабная по замыслу, осуществленная главным режиссером театра Гайозом Жордания. Она еще раз подтвердила плодотворность вторжения прозы на сцену. Роман, инсценированный Г. Жордания и З. Квижинадзе, дал театру возможность показать сильный человеческий характер, который становится мощным центром притяжения. К нему, писателю, редактору газеты Бачане Рамишвили идут со своими проблемами люди самые разные – чаще всего хорошие… Но это вовсе не означает, что новому герою не свойственны ошибки или заблуждения, или что он похож на ангела, не ведающего бремени страстей человеческих. Напротив, это человек очень живой, эмоциональный, порой даже слишком горячий. Но он умеет быть преданным в дружбе, нежным в любви, самозабвенным в работе. Таким и играет его Борис Казинец… На больничной койке, в критических, на грани смерти, обстоятельствах, герой спектакля как бы вновь проходит все основные круги жизни» [130].

Сцена из спектакля «Святой и грешный»

Корреспондент газеты «Вечерний Свердловск» М. Порошина (во время гастролей театра в этом городе) отметила, что «Закон вечности» – спектакль цельный, гармоничный, объединяющий сцены бытового или сатирически-условного плана с сугубо

Сцена из спектакля «Закон вечности»

реальными, фантастическими или проникновенно лирическими. По мнению автора публикации, актерские работы в «Законе вечности» – это золотой фонд спектакля. «Искренне желая отметить каждую, остановлюсь лишь на самых ярких: В. Захарова (Булика), В. Грузца (Иорам Канделаки), В. Харютченко в роли Христа. Диалог Христа, такого земного, умного, твердого, и Бачаны – один из важнейших моментов в спектакле, как мастерски проводят эту сцену актеры!» [131].

Емкой, интересной была сценография художника Юрия Гегешидзе. В конце спектакля, когда Бачана и Мария встречались у старой церквушки, возникала неожиданная сценическая метафора: висевший на колосниках огромный пододеяльник (казавшийся несколько назойливым знаком больничного быта) начинал разворачиваться вниз и превращался в огромную белую полосу, уходящую с земли в самое небо. «Это – своды церкви, и символ вознесения к вершинам любви, и – на мой взгляд, – более всего предстоящая герою дорога, как сама жизнь, крутая, но светлая» [132].

Популярностью у публики пользовался спектакль «Час пик» по очень известной в те годы повести польского писателя, сценариста Ежи Ставинского. О том, как человек в сложных обстоятельствах смог решительно пересмотреть свою жизнь и обрести себя. Кстати, в тот период вышел одноименный польский фильм. В пьесе затронута все та же тема: самопознание человека, поиск нравственных ориентиров, проблемы ответственности перед самим собой и окружающими. Театр углубил какие-то моменты повести. Идея произведения Е. Ставинского усилена введением нового персонажа – второго «я» главного героя – Максимовича, его Совести (артист В. Харютченко). Этот прием, известный в театральной практике, здесь нашел яркое истолкование. Бесспорно, успех спектакля был обусловлен также мастерством актерского ансамбля – М. Иоффе, Е. Киласонидзе, Э. Кухалеишвили, И. Подкопаевой, И. Пилиева и других, и особенно исполнителя центральной роли – народного артиста Грузии Б. Казинца, сыгравшего Кшиштофа Максимовича. Он создает психологически сложный образ, точно определяет перспективы его развития и делает это экспрессивно, эмоционально, выразительно. Словом, это филигранная работа большого художника», – пишет газета «Заря Востока». [132].

Хитом театрального сезона 1983-1984 гг. стал спектакль «Приятная женщина с цветком и окнами на север» Э. Радзинского (одна из популярных «женских» пьес драматурга, посвященных Татьяне Дорониной). Его поставила молодой режссер Нина Иоффе (художественный руководитель постановки Г. Жордания). Спектакль был с успехом представлен во время бакинских гастролей театра. Пресса отмечала: «Удача постановки в первую очередь объясняется яркой исполнительской индивидуальностью народной артистки Грузинской ССР Валентины Семиной. «Бенефисная» роль Аэлиты, центральной героини пьесы, сыграна ею настолько органично, что, казалось бы, исключает какое-либо иное прочтение образа» [132]. Или: «Мысль о зыбкости женского счастья в полную меру ее драматического звучания выразилась в сценическом образе Аэлиты, созданном

В.Семиной... актриса убеждает в высоком человеческом достоинстве своей героини: верить людям, творить добро – для нее это скорее жизненный принцип, нежели многократно проявленная житейская глупость» [133].

Рядом с Валентиной Ивановной Семиной были достойные партнеры. «Фарс, но в добром значении этого слова, разыгрывает Элизбар Кухалеишвили. Его Федя, по типажной принадлежности, создан добротно и ярко, а главное – актер убеждает в чистоте и порядочности своего героя, хоть и побывавшего в местах не столь отдаленных. Апокин – Темур Шотадзе выглядит в спектакле «диетически» серым, неказистым мужичишкой, скромность которого могла привлечь лишь такую «фантазерку в любви», как Аэлита. Конечно, на фоне этих «плохоньких мужичков», как Федя и Апокин, велеречивый жулик Скамейкин мигом пронзил воображение любвеобильной Аэлиты. Лживость Скамейкина видна невооруженным глазом, и Михаил Иоффе дает это почувствовать с первого же своего появления на зрителе» [133].

Если в спектакле «Приятная женщина…» первой скрипкой была Валентина Семина, то в постановке «Памела» по пьесе Джона Патрика – Наталья Бурмистрова. Героиня и этой истории стала жертвой непорядочных людей, жестокого мира. Причем гуманистический посыл этого спектакля тот же: человеческая доброта побеждает зло – в данном случае, мораль чистогана.

Постановщики Гизо Жордания и Лейла Джаши сумели не только соединить драматическое напряжение и выразительную атмосферу фарса, но и, опираясь на яркую редакцию Григория Горина, преодолеть определенную ограниченность драматургического материала, придав «Памеле» острое социальное звучание. Во многом способствует этому и изобретательная, в чем-то гротесковая сценография заслуженного деятеля искусств Грузии Евгении Донцовой: в разрушенном доме случай сводит людей с разрушенными судьбами» [133].

Рецензент не жалеет эпитетов и красок, чтобы описать свое впечатление от игры Натальи Бурмистровой.

«В центре разворачивающихся событий – Памела, образ которой вдохновенно строит народная артистка СССР Н. Бурмистрова. Какую гамму человеческих черт раскрывает она в своей героине! Житейская мудрость и по-детски искренняя доверчивость, грустный, с укоризной взгляд на мир («самая тяжкая работа – любить людей») и милое женское лукавство. Вот Памела – Бурмистрова принимает игру своих квартирантов в джентльменов-предпринимателей, вот пристально, испытующе вглядывается в их души: смогут ли они вновь стать людьми? И в каждом эпизоде излучаемая ею доброта действенна. Актри-

Сцена из спектакля «Амилькар»

Сцена из спектакля «Час пик»

са словно заполняет все пространство сцены теплыми волнами участия, сопереживания, душевной распахнутости – столь сильными, что не можешь не верить в чудесные превращения героев спектакля» [134].

А через два года Наталья Михайловна сыграла «звезду немого кино» (так назывался спектакль по пьесе И. Ольшаницкого) – актрису с несложившейся судьбой. «Режиссерский замысел (постановщик – заслуженный деятель искусств Чечено-Ингушской АССР Гурам Черкезишвили) во многом определил успех спектакля, и главным образом, потому, что режиссер поручил центральную роль Н. Бурмистровой, сыгравшей сильно, сдержанно, с благородной простотой» [135]. Кстати, актриса уже работала с этим режиссером в 1981 году, когда Г. Черкезишвили поставил «Старомодную комедию» А. Арбузова – партнером Бурмистровой в этом спектакле стал Михаил Иоффе.

В 1989 году **Гурам Черкезишвили** (род. в 1934 году) – он преданно служит Грибоедовскому театру с 1976 года и поставил на его сцене немало спектаклей – вновь встретился с Натальей Бурмистровой в работе над спектаклем «Трагический поединок» А. Ставицкого. Психологическая драма для двоих, отразившая политические реалии 30-х годов прошлого столетия, оказалась серьезным испытанием на актерскую зрелость как для Натальи Бурмистровой, так и для ее молодого партнера Виктора Захарова. Зрители становятся свидетелями психологической схватки героев. Н. Бурмистрова не раз выступала в спектаклях для двоих, но жанры и темы были совершенно другие. Здесь же актрисе пришлось столкнуться с коллизией, имеющей отношение к нашей трагической истории. Революция, репрессии... Героиня Бурмистровой – Гронина как раз и становится жертвой политических репрессий и переживает тяжелое разочарование. Она начинает осознавать, как страшна фанатичная вера в свою непогрешимость, понимать, что «бездумная, слепая вера способна породить самых страшных монстров, извратить самое святое, превратить добро в зло, правду в ложь, правых в виновных». Как отмечает критика, «актриса ведет роль в строгой реалистической манере, но в ряде моментов прибегает к публицистичности, обращаясь прямо в зал и превращая зрителей из пассивных наблюдателей в соучастников, причастных ко всему происходящему» [136].

Отлично справился со сложной психологической ролью Виктор Захаров: «Актеру особенно удается постепенная эволюция образа от слепоты к прозрению. Бездомный «винтик» бездушной машины уничтожения невинных людей, он в начале спектакля безоговорочно верит в справедливость того, что творит, верит, что «это нужно для революции». В финале лейтенант Корольков – человек, личность, сознательно идущая на поступок, который может ему стоить должности, свободы, а может, и жизни. Актер искренен, целенаправлен; творческий рост его не может не радовать» [136].

Освежили репертуар спектакли по пьесам вошедшей в моду Людмилы Разумовской «Дорогая Елена Сергеевна» и «Сестры» (постановка Г. Чакветадзе и Г. Жордания). Герои драматургии

«новой волны», или поствампиловской драматургии испытывали трагедию безверия и неприкаянности, разрушающую тоску по тому, что сами были не в состоянии определить. Искаженность, раздвоенность их сознания была обусловлена, в первую очередь, социальными причинами. Последние во многом определяли и «расколотость» сознания. Спектакли «Дорогая Елена Сергеевна» и «Сестры» на сцене театра Грибоедова пользовались огромным успехом у зрителей.

В 1982 году потрясением стала «Дорогая Елена Сергеевна», поначалу задуманная автором как драма о «трудных подростках». Это сегодня никого не удивишь «чернухой» пострашнее пьесы Людмилы Разумовской, а вот в 80-е прошлого века зритель еще не привык к такому жесткому, обнаженному сценическому языку «на грани».

Недаром у «Дорогой Елены Сергеевны» оказалась довольно сложная судьба. Когда осенью 1980 года на семинаре молодых драматургов в Дубулты пьеса была впервые прочитана в присутствии других авторов и министерства культуры, она произвела эффект разорвавшейся бомбы. Еще бы! Кто мог бы себе представить, что можно показать на сцене жутковатую историю об издевательстве над учительницей ее учеников? Редакторы из министерства тут же открестились от пьесы, сделав вид, что такой нет и никогда не было. Но судьба распорядилась иначе – уже через год смелые эстонцы поставили пьесу в Таллине, в Молодежном театре. Это был дебют не только пьесы, но и автора. А спустя еще год молодой режиссер Семен Спивак с благословения и при художественной поддержке главного режиссера театра им. Ленинского комсомола Г. М. Опоркова поставил пьесу в Ленинграде. В том же 1982-м поставить «гениальную», как считают некоторые, пьесу дерзнули в Тбилиси, в театре имени А.С. Грибоедова. Правда, спектакль сохранялся в репертуаре совсем недолго. Зато запомнился навсегда. Зал был буквально захвачен действием. Актеры играли блестяще – тонкая, интеллигентная актриса Лариса Крылова представляла благородную и неподкупную учительницу, а ее циничных учеников, доведших женщину до самоубийства, – Валерий Харютченко, Михаил Амбросов, Лариса Некипелова, Игорь Пилиев.

Как вспоминает участник спектакля, однажды «Дорогая Елена Сергеевна» была показана на сцене Тбилисского Дома офицеров. Посмотревший постановку генерал-полковник Алексей Иванович Ширинкин был вне себя от возмущения и доложил командующему Закавказского военного округа о том, что в театре Грибоедова идет антисоветский спектакль. У женщины, на свою беду организовавшей его показ в Доме офицеров, были серьезные неприятности...

Пьеса «Сад без земли» (первое название пьесы «Сестры») тоже прошла тернистый путь к зрителям. Она слишком откровенно отражала больное состояние общества, и культурное ведомство разрешило играть спектакль

Людмила Артемова и Виктор Захаров в спектакле «Сестры»

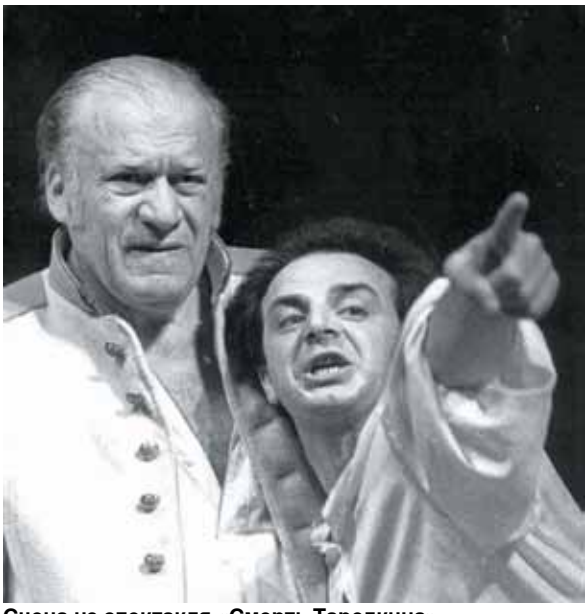
Карина Кения в спектакле «Два клена»

Сцена из спектакля «Сорок первый»

Сцена из спектакля «Двери хлопают»

Михаил Иоффе и Наталья Бурмистрова
в спектакле «Старомодная комедия»

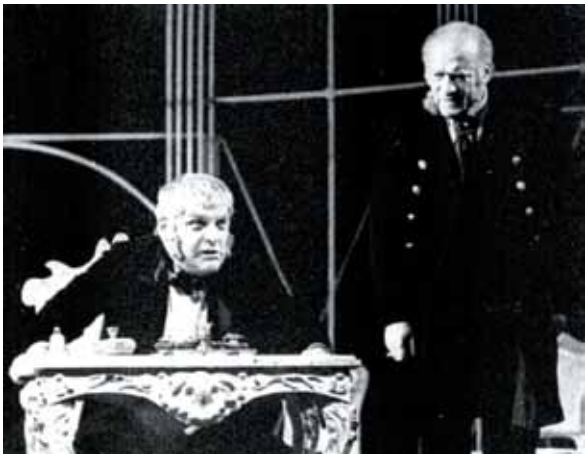
Сцена из спектакля «Приятная женщина»



Сцена из спектакля «Смерть Тарелкина»

Сцена из спектакля «Ловушка»

Сцена из спектакля «Путь»



Сцена из спектакля «Доходное место»

Сцены из спектакля «Вагончик»

только после изменения названия пьесы на «Сестры» и внесения 169 сокращений в авторский текст. Постановка Гизо Жордания привлекала зрителей, прежде всего, прекрасными актерскими работами Людмилы Артемовой-Мгебришвили, Ирины Мегвинетухуцеси, Виктора Захарова, Бориса Казинца, Марии Кебадзе, Валерия Харютченко.

«Разумовская – автор с ярко выраженной индивидуальностью. Ее волнуют судьбы людей с тяжелой жизнью и их устремленность к свету. Это настоящая драматургия, поэтому все роли в ее пьесе хорошо выписаны, и все действующие лица проявляют свой характер в поступках. Ее появление на сцене действительно своевременное, обязательное, интересное и впечатляющее... Разумовская проявляет интерес к обычным людям – сотрудникам клуба, выпускникам профтехучилищ, шоферам, пенсионерам – но только к тем, у кого есть потребность быть нужным кому-то, получать и отдавать тепло души. Ни богатство, ни карьера их не интересует. Драматург не скрывает ошибок и прегрешений своих героев, говорит о них правду, подчас безжалостную. Однако прощает им и то, и другое, потому что главное все-таки то, к чему стремятся эти герои», – так пишет о впервые появившемся на театральном небосклоне драматурге известный грузинский театровед Натела Урушадзе.

В спектакле «Сестры» одну из своих лучших ролей сыграла заслуженная артистка Грузии Людмила Артемова-Мгебришвили. О работе актрисы написала в своей рецензии Н. Урушадзе: «Л. Артемова – мастер. Ей недостаточно быть правдивой и чистой, логичной и несущей зрителю главную мысль, даже в минуты безграничного самовыражения (…) Это все только для того, что-

бы в воображении зрителя возник художественный образ. И действительно, встреча с ее Ольгой заставляет многое вспомнить. Например, очень красивое одинокое дерево во время урагана, которое вот-вот сломается. Но нет, распростертое, распластанное по земле, как будто выдернутое из земли, оно все равно живет, все равно стоит. Потому что сильнее урагана душа, несущая добро другим… Этот один сценический образ не только творческая победа Л. Артемовой. Создавая эту роль, актриса выразила свое отношение к жизни, проявила себя как высокоталантливый художник. Сейчас совершенно ясно, что эта актриса внутренне готова для решения сложнейших творческих задач».

Заслуженная артистка Грузии Людмила Артемова, пришедшая в театр после окончания московского ВГИКа в 1971 году, в полной мере оправдала ожидания театроведа. Сегодня это ведущая актриса театра, активно занятая в репертуаре. В ее творческом багаже – роли, требующие самых разных красок, разной стилистики игры: драматические, трагикомические, комедийные.

Такой же популярной в этот период была пьеса Нины Павловой «Вагончик», привлекшая внимание Гизо Жордания остротой поставленной проблемы. В ней затронута тема так называемых «трудных» подростков. Во время гастролей грибоедовцев в Ставрополе в местной прессе были опубликованы «размышления зрителя после спектакля» под названием «Ищу человека». Спектакль «Вагончик» (в спектакле были заняты Людмила Артемова, Альбина Пономарева, Лариса Некипелова, Зема Бокоева, Светлана Конюшенко, Тамара Соловьева) взбудоражил городскую общественность, заставил задуматься о «человеческом в человеке» – именно этот фактор оказался решающим в судьбе девочек, оказавшихся на скамье подсудимых. «Именно Человека они не встретили в своей жизни и свое человеческое запрятали слишком глубоко», – так рассуждали ставропольские зрители.

Думается, появление таких пьес, как «Дорогая Елена Сергеевна» и «Вагончик», стало свидетельством глубокого кризиса, переживаемого обществом накануне слома старой системы. И театр не мог оставаться в стороне от этих процессов. Чутье художника подсказывало Гизо Жордания направление его творческих поисков.

Очень актуально прозвучал и спектакль «Улица Шолом-Алейхема, дом 40» – в нем, без режиссерских новаций, тоже была затронута «больная» проблема советского общества: эмиграция евреев за границу.

«Постановщики спектакля – народный артист Грузии Гизо Жордания и Лейла Джаши, вчитываясь в текст пьесы А. Ставицкого, постарались вскрыть внутренние психологические пласты, показать мотивы действий его героев. Неназойливым музыкальным лейтмотивом звучит в спектакле немудреная песенка Л. Утесова об одессите Мишке. Слышишь этот мотив, и перед нами сразу встает прекрасный город, который так трогательно любят его жители… На сцене – квартира Семена Марголина с добротной мебелью, центром которой является буфет «красного дерева». Атмосфера устоявшегося быта людей, переживших ужасы войны, с любовью восстанавливающих свой красавец-город. Соседи здесь живут одной большой семьей» [137].

В спектакле было много удачных актерских работ. В роли старой Розы – матери семейства – выступали в очередь две блистательные актрисы: Наталья Бурмистрова и Валентина Семина. Их партнером был не менее блистательный Михаил Иоффе, играющий Семена Марголина сдержанно, без нажима и подчеркнутой, плакатной театральности. Замечательно работали в спектакле Борис Казинец (Борис) и Валерий Харютченко (Леонид) – они создали неоднозначные образы сыновей Марголиных, задумавших эмиграцию в Израиль.

«Особо хотелось бы отметить увлеченную игру Михаила Амбросова в роли Жорика – парня вроде бы непутевого, грозы двора. Его особый, «одесский» говорок напоминает нам о том одес-

Сцена из спектакля «На большой дороге»

сите Мишке, о котором поется в знаменитой песне» [137].

Интерес к современному материалу на какое-то время вытеснил из репертуара театра классику. Однако в 1987 году Гига Лордкипанидзе выпускает на грибоедовской сцене «Доходное место» А. Островского.

«На сцене жизнь «столпов хищного общества» протекает как бы в двух плоскостях (художник А. Чхаидзе, костюмы Е. Донцовой). Созданы легкие павильоны: в «верхнем этаже» обретается элита, сам генерал Вышневский, а под ним располагаются «ничтожества» – его подчиненные, бедная мещанка Кукушкина, там же трактир и, наконец, жалкое пристанище Жадова. И если в «верхних сферах» все чинно, холодно – мертво, безлюдно, – внизу кипит жизнь, страсти, и снизу вверх к доходным, богатым должностям тянутся юсовы, белогубовы и им подобные.

Спектакль отличается внешним лаконизмом, постановщика не интересуют бытовые подробности, хотя сохраняется историческая обусловленность событий комедии. Создатели спектакля показывают, как обыденная жизнь может быть страшной и жуткой…» [138].

По мнению рецензента, обращение к Островскому было «велением времени», отражением «критического настроя», которым жило общество. «В Островском они увидели союзника в борьбе с косностью, мздоимством, мещанством, духовным вырождением».

В спектакле был занят сильный актерский состав. Борис Казинец создал образ бюрократа-хищника, страшного своей волчьей страстью к наживе (Вышневский); Михаил Иоффе, отказавшийся от традиционной формулы «низкопоклонника и дельца», находит для своего героя иные краски: его Юсов сдержан, даже величав в обращении с подчиненными, он отечески поучает их, как надо с умом жить так, чтобы и волки были сыты, и овцы целы; Кукушкина (Наталья Бурмистрова) – ловкая женщина, старающаяся сбыть с рук дочерей, да и свою судьбу устроить. Ее старшая дочь Юлинька (Алла Мамонтова), копия своей практичной матери, мечтает о богатом муже. «Без любви, запродав себя Белогубову, она довольна своей животной жизнью, да еще и наставляет на путь «истинный» сестру Полиньку (Ирина Мегвинетухуцеси)» [138].

Интересный образ Белогубова создал Элизбар Кухалеишвили. «Он весь в движении, в готовности бежать, услужить, угодить начальству. Даже походка какая-то подпрыгивающая, летящая» [138]. А Жадов в исполнении Валерия Харютченко – это честный, чистый, справедливый человек, вынужденный склониться перед всесилием зла. «Вся линия внутренней ломки Жадова, его духовная драма подносится актером с большим тактом, с истинно драматической силой» [138].

К пьесе «Смерть Тарелкина» (1985) А. Сухово-Кобылина обратился **Давид Цискаришвили**, осуществивший на сцене театра имени А.С. Грибоедова ряд интересных постановок. В названном спектакле одну из своих наиболее ярких ролей сыграл заслуженный артист Грузии Волемир Грузец – мастер гротеска, о котором по сей день тепло вспоминает тбилисский зритель. Его работы в спектаклях «Утешитель вдов», «Старший сын», «Сон в летнюю ночь», «Святой и грешный»,

«Закон вечности» вызывали восхищение зрителей.

Запомнился и спектакль по пьесе грузинского драматурга Ш. Шаманадзе «Всего лишь раз – и то во сне» (1987) – в ней затрагивалась проблема одиночества. В спектакле были соблюдены три единства – времени, места и действия. Как в эпоху классицизма. Все события происходили в один вечер и в одной квартире, принадлежавшей сестрам Тамрико и Кетино.

«Два часа на сцене четыре женщины, четыре подруги, знающие друг друга уже не первый год, ждут перемен... По сравнению с героинями пьесы Ш. Шаманадзе «три девушки в голубом» из одноименной пьесы Л. Петрушевской деликатны и сдержанны, как «три сестры» А. Чехова. Бурный темперамент, экспансивность героинь Шаманадзе – Цискаришвили ищут выхода, и они хлещут друг друга словами, чтобы затем броситься друг к другу в объятья, молятся и матерятся, хохочут и рыдают. Спектакль идет без перерыва, да он и невозможен, так как сбил бы напряженный ритм, неумолимую последовательность «вспышек» и «разрядок» в настроении героинь. Все четыре актрисы, сильно играющие в этом спектакле – Этери Абзианидзе (Тамрико), Карина Кения (Кетино), Светлана Конюшенко (Тика) и особенно Ирина Квижинадзе (Дареджан; ее героиня наделена, пожалуй, самым неоднозначным характером) – выкладываются, кажется, до конца в каждом эпизоде. Но новый виток в развитии сюжета – атмосфера накаляется еще больше, и актрисы с новой энергией бросаются в море страстей» – это отрывок из рецензии М. Литовской «Образы Грузии», опубликованной в газете «Вечерний Свердловск» во время гастролей грибоедовцев в этом городе.

В том же году Д. Цискаришвили (второй режиссер В. Харютченко) выпустил спектакль, посвященный Илье Чавчавадзе, – «Путь» по пьесе Г. Батиашвили. В форме притчи в нем была показана история гибели великого поэта. Было представлено общество, при молчаливом согласии которого могло произойти убийство одного из лидеров нации.

Лейла Джаши (1940–2007) – неутомимый труженик, бескорыстная служительница Мельпомены, отдавшая театру имени Грибоедова 40 лет жизни, выпустила немало интересных спектаклей – чаще всего, в качестве второго режиссера, вместе с Александром Товстоноговым, Гизо Жордания. Но она ставила и самостоятельно. В основном – современную драматургию: «Восточная трибуна» А. Галина, «Наедине со всеми» А. Гельмана, «На большой дороге» А. Котетишвили.

Народная артистка Грузии Тамара Белоусова, Зема Бокоева и Сергей Дроздов – представители старшего и младшего поколения грибоедовцев – составили прекрасный ансамбль в спектакле Л. Джаши «Бабочка… бабочка» – это трагикомедия итальянского драматурга Альдо Николаи. Тамара Васильевна Белоусова очень дорожила этой работой.

Сцена из спектакля «Улица Шолом-Алейхема, дом 40»

Сцена из спектакля «Старый дом»

Много лет украшали театральный репертуар ее спектакли-сказки «Город без любви» Л. Устинова, «Золушка» Е. Шварца и «Принц-горбун» Ф. Кони. В 1985 году Л. Джаши поставила комедию Эжена Скриба «Стакан воды» (1985).

«…На сцене – легкие, изящные конструкции, в условной манере изображающие залы королевского дворца в Лондоне. Их подчеркнутая ажурность и ироническая стилизация «под эпоху» вводят в атмосферу утонченного великосветского этикета и искусственности отношений, царящих в окружении английской королевы. Создатели спектакля находят оригинальный художественный ракурс, помогающий углубить весьма схематичные фигуры пьесы французского драматурга: актеры смотрят на своих героев как бы со стороны. В жестах, мимике, мизансценах ощущается легкая ирония исполнителей, которые «насквозь видят» надуманность характеров и ситуаций комедии. Но ирония в отношении условности происходящих событий оборачивается и усилением социального звучания развлекательной истории, рассказанной Скрибом, который, как известно, не принадлежал к числу критически мыслящих художников: объектом насмешки в спектакле становится тот мир, что держится на условностях и искусственности» [139].

В спектакле были заняты звезды театра Грибоедова – Тамара Белоусова, Нелли Килосанидзе, а также молодые артисты: Светлана Конюшенко и Сергей Дроздов.

Борис Казинец сыграл в спектакле Болингброка. Болингброк в исполнении актера «органически сочетает в себе мудрость государственного деятеля и человеческое обаяние. Этот герой прекрасно понимает, что судьбы войны и мира зависят от прихотей людей, стоящих у кормила власти, но часто занятых совсем негосударственными делами» [139]. В этот же период Казинец сыграл декабриста Лунина в спектакле Котэ Сурмава «Гори, моя звезда» Э. Радзинского (1987).

Актер вспоминает: «Когда я углубился в материал, начал много читать, то буквально заболел этим образом. Погрузился в его письма к сестре, отправленные из Сибири. Эксцентричность Лунина доходила до невозможного. Будучи кавалергардом, он побился однажды об заклад с сослуживцем, что проскачет абсолютно голым на лошади по всему стольному Санкт-Петербургу. И выиграл пари! А однажды Лунин вместе с товарищами за ночь поменял вывески на всех магазинах Невского проспекта! Все это меня поразило... Котик Сурмава посадил меня, то бишь, моего героя в оркестровую яму как в тюрьму, соорудил мост, по которому проходил Сибирский тракт, прибегнул к выразительным режиссерским приемам – наездам и наплывам. Это был очень интересный спектакль. Я настолько дорожил этой работой, что даже выжег портрет Лунина на дереве...»

МАЛАЯ СЦЕНА. В конце 1987 года официально открылась, а в 1988-м заработала Малая сцена театра. Таким образом, осуществилась давняя мечта грибоедовцев. Этому способствовали энтузиазм, труд, единение, организованность и преодоление косности. А организаторами

Сцена из спектакля «Чудная баба... Ехай!..»

стали: актер и режиссер Игорь Пилиев и те, кто пошел за ним, отдавая делу свое, свободное от основной работы время, – Ирина Мегвинетухуцеси, Михаил Амбросов, Христо Пилиев, Заур Квижинадзе, Слава Караваев.

«Так, полтора года назад родился спектакль «Пеликаны в пустыне» по пьесе Анатолия Красногорова, работа свежая, оригинальная. Этих же актеров мы увидели и в новой постановке (по пьесам Нины Садур, которыми официально открылась в конце прошлого года малая грибоедовская сцена), к ним присоединились заслуженные артистки Грузинской ССР Мария Кебадзе и Ирина Квижинадзе, артисты Михаил Амбросов, Евгения Рогацкая, Светлана Конюшенко» [140].

Для своей дипломной постановки Игорь Пилиев, окончивший режиссерский факультет под руководством Темура Чхеидзе и ответственный за экспериментальную работу на малой сцене, выбрал одноактные пьесы представительницы русского абсурдизма Нины Садур – «Чудная баба», «Группа товарищей» и «Ехай!». И. Пилиев и его единомышленники пришли в театр со своей темой – в первую очередь, протестом против человеческой разобщенности. Это главная проблематика обоих спектаклей.

«Пьесы Красногорова и Садур остро ставят злободневные и сложнейшие вопросы нашей жизни и делают это в форме не забытовленной, а парадоксальной. И произведения эти, на наш взгляд, нашли достойное воплощение на малой сцене грибоедовского театра», – отмечал И. Химшиашвили [140].

ЛЕВАН МИРЦХУЛАВА. ГОРЕ ОТ УМА. Недолго театр Грибоедова возглавлял режиссер Леван Мирцхулава (1934–2013), поставивший в 1989 году «Горе от ума».

Мы вновь возвращаемся к комедии, впервые, и весьма неудачно, сыгранной на профессио-

Сцена из спектакля «Горе от ума». 1989

Леван Мирцхулава

нальной тифлисской сцене 8 октября 1846 года в бенефис «даровитой и любимой» артистки Вассы Петровны Маркс. «В выборе пьесы должно применяться и к публике, и к своим собственным средствам», – едко заметил рецензент «Кавказа». Однако, как считает И. Еникополов, странно было бы ожидать от театра той поры большой удачи: не было удобной сцены и хорошего режиссера, труппа не сыгралась [141].

Позднее комедия «Горе от ума» шла в сезон 1853-54 гг., она была показана и в 1868 году, когда русская труппа настолько окрепла, что могла состязаться со столичными. Александр Яблочкин, судя по отзывам, неважно сыгравший в 1846 году Чацкого, спустя двадцать лет с успехом предстал в образе Фамусова. «Фамусов (Яблочкин) был вообще настолько хорош, что мы не без основания думаем, что он смело мог бы перенести это свое амплуа и на московскую сцену. Правда, его скорая походка, быстрые движения, не в характере Фамусова – старого моралиста, подавленного приличиями света; но в местах патетических он выдерживал роль как артист...» Чацкий – Аграмов, не произведший впечатления вначале, позднее разыгрался: «В последней сцене с Софьей, когда для него вся тайна обнаружилась, он был очень хорош. Здесь блеснул его талант игрой огня, который при его старании дает каждому надежду, что в лице г. Аграмова со временем может выработаться настоящий Чацкий». Резюме рецензента такое: «Пьеса более или менее выдержана удовлетворительно и дает право новому в Тифлисе человеку думать, что труппа составлена удачно и управляется хорошим режиссером, понимающим сценическое искусство» (И. Ениколопов. Постановки «Горе от ума» на Кавказе).

Выше мы уже писали о том, что интерес к пьесе Грибоедова проявил и Всеволод Эмильевич

Мейерхольд, сыгравший Чацкого в тифлисский период его творчества.

Более или менее успешными были последующие обращения русского театра к пьесе «Горе от ума». Спектаклем Абрама Рубина 12 декабря 1935 года было открыто новое помещение театра, которому год назад присвоили имя А.С. Грибоедова. Мнения об этой постановке Рубина высказывались разные – можно даже сказать, диаметрально противоположные. Е. Шапатава в своей книге «Тбилисский государственный театр русской драмы имени А.С. Грибоедова» пишет об успехе спектакля, в котором были задействованы лучшие актеры театра: Владимир Брагин сыграл Чацкого, Иван Осипов – Фамусова, Константин Добжинский предстал в образе Скалозуба, а Екатерина Сатина – Хлестовой… По словам же Екатерины Сатиной, спектакль по ряду причин нельзя было отнести к лучшим постановкам театра. В своих воспоминаниях она пишет: «С приглашенным художником Сосуновым мы расстались еще до выпуска пьесы. Затем в труппе не оказалось актера, который мог бы хорошо сыграть Фамусова, и роль пришлось поручить Ж.А. Осипову, хотя она была совсем не в его возможностях. Очень хороший актер В.Д. Брагин по характеру своего дарования тоже не подходил к роли Чацкого. Правда, все эпизодические роли были сыграны удачно, но это не могло полностью спасти положения». Сегодня трудно сделать вывод о том, кто был более объективен – театровед или актриса, занятая в спектакле.

Екатерина Сатина, сыгравшая в спектакле Хлестову, вспоминала о том, какой была ее героиня, мнящая себя подобием матушки-императрицы: «Я, например, вела игру с табакеркой, по которой по-разному стучала, выражая те или иные чувства и настроения, зная из мемуарной литературы, что так делала Екатерина II. Эту игру с табакеркой я сохранила и позже, когда играла Хлестову в уже несколько ином толковании и внешнем оформлении. А тогда я и внешне оформила образ с подражанием моде времен Екатерины. На мне было белое с золотом декольтированное придворное платье с фижмами и придворный парик. Таким образом, я была скорее похожа на представительницу петербургского придворного круга, чем на московскую барыню типа Ахросимовой, какой ее, нужно думать, мыслил Грибоедов» [28, с. 150]. По всей видимости, спектакль Рубина «не грешил» режиссерскими новшествами и был поставлен в традиционной манере. Пройдет немногим меньше двадцати лет, и режиссер Александр Такаишвили вновь обратится к бессмертной комедии. Постановка 1954 года будет посвящена двадцатилетнему юбилею Грибоедовского театра. Роль Чацкого сыграл Иван Русинов. Отзывы о спектакле, увы, не сохранились.

Личность Грибоедова привлекала театр не только в плане его драматургии. В спектакле «Пламенный мечтатель» М. Мревлишвили (режиссер Ефим Брилль) в образе Александра Сергеевича предстал блистательный актер Юрий Шевчук. На гастролях в Днепропетровске (1961 год) пресса высоко оценила постановку грибоедовцев. Один из рецензентов подчеркивает, что «весь замечательный творческий коллектив взволнованно живет идеей пьесы, которая воспринимается зрителем с интересом». Разбирая игру актеров, критика особенно отмечала работу Юрия Шевчука. «Его стремление передать глубокую, всегда непокорную натуру поэта, его бунтарский дух и пламенную душу мечтателя во многих сценах достигает успеха. Достойной партнершей Юрия Шевчука выступила в спектакле и артистка М. Ковалева. Ее Нина – это беззаветно преданная и горячо любящая женщина, нежная и поэтическая в своих чувствах к Грибоедову».

Долго готовился к постановке «Горя от ума» Леван Мирцхулава. Приведем отрывок из газетной публикации, появившейся в «Заре Востока» накануне премьеры:

«Давайте откажемся от стереотипов, – так неожиданно начал разговор художественный руководитель Тбилисского государственного русского драматического театра имени А.С. Грибоедова, народный артист Грузинской ССР Леван Мирцхулава в канун премьеры «Горя от ума». – Комедией

Грибоедова 7 октября мы открываем 145-й сезон русского театра, но это не привычно-проходной спектакль, который «надо сделать!» Нынешняя постановка символична. Ведь именно с пьесы Грибоедова «Горе от ума» родился наш театр – театр имени А.С. Грибоедова – почти полтора столетия назад, когда ссыльные русские декабристы вместе с грузинскими артистами, общественными деятелями увлеклись его комедией и разыгрывали сценки из нее. Сейчас это назвали бы «художественной самодеятельностью». А к спектаклю я шел долго, если можно так выразиться, осторожно «подбирался». И не только потому, что постановка классики – всегда большая ответственность. Проблемы, поднятые в пьесе, актуальны, животрепещущи и сегодня. Острая социальность, трудно пробивающиеся ростки нового мышления, борьба с косностью, рутиной, нетерпимость к чужому мнению, глухая стена непонимания – разве не созвучны они нам и сейчас? А темы преданности и предательства, искренней и самоотверженной любви и холодного расчета, практицизма?» Коллегами, единомышленниками Л. Мирцхулава в работе над пьесой Грибоедова были режиссер Нина Иоффе, композитор Тенгиз Джаиани, художник Олеся Тавадзе, актеры Валерий Харютченко (Чацкий), Ирина Мегвинетухуцеси (Софья), Борис Казинец (Фамусов), Владимир Семин (Молчалин), Тамара Белоусова (Хлестова), Джемал Сихарулидзе (Скалозуб), Светлана Смеянова (Лиза)» [142].

Фамусова в спектакле сыграл Борис Казинец. Позднее он вспоминал: «В «Горе от ума» Валерий Харютченко сыграл Чацкого. Вспомним, к примеру, молодого Виталия Соломина, сыгравшего Чацкого в Малом театре. Можно играть и так. Тем более, что «Горе от ума» – это комедия, разобранная на пословицы и поговорки. Но можно играть Чацкого и по-другому, имея в виду личности Огарева, Писемского, Герцена, Белинского. Валера Харютченко играл именно про этих людей, воплощал на сцене не декабриста, а – народника. Человека этого интеллекта, этой формации. Как раз названным моментом спектакль Мирцхулава принципиально важен. Я тоже играл отнюдь не старичка, а очень грубого российского чиновника. Я видел на сцене разных Фамусовых – в том числе, добрячков, которые прислуживаться рады. Нет, я играл намного жестче! В роли Молчалина был занят совсем молодой и неопытный актер Владимир Семин, и он очень подошел к этой роли. Остро играла Ирина Мегвинетухуцеси – она была дочкой своего папы, тоже жесткой, волевой, и это было любопытно. Интересна была Лиза в исполнении Светланы Конюшенко. Производили сильное впечатление Алик Кухалеишвили в роли Репетилова, Джемал Сихарулидзе – Скалозуба. Его Скалозуб выглядел молодо, и это тоже по-новому ложилось на образ. Ведь обычно Скалозуба и Чацкого играли народные-разнародные, маститые актеры. Словом, это был очень хороший спектакль с эффект-

Сцена из спектакля «Пришелец»

ной сценографией – подиумом, колоннами» [143].

Пользовалась успехом у зрителей постановка Л. Мирцхулава «Пришелец». Это была очередная встреча грибоедовцев с оригинальной драматургией Михаила Ворфоломеева. «Пришелец» в постановке Л. Мирцхулава (музыкальное оформление Т. Джаиани) – это сатирическая комедия, превращающаяся в фарс. Влиятельные лица городка Ордынска, подобно персонажам гоголевского «Ревизора», ждут столичного корреспондента. Но вместо него появляется необычный гость с того света. Спектакль зло обличал местное мещанство, власть «хозяев» заштатного городишки. И все это было «наглядно подано в визгливо-разнузданных сценах, в шальной вакханалии, в амбициях хмельных, старающихся соответствовать времени персонажей» [144].

Сцена из спектакля «Всего лишь раз, и то во сне»

В 1990 году на малой сцене театра состоялась премьера спектакля «Воительница» – инсценировка рассказа Н. Лескова. Он был очень тепло принят зрителями и критикой. «Этот чудесный рассказ Н. Лескова, содержащий массив драматической формы, но воплощаемый зачастую как литературная композиция, усилиями автора инсценировки, исполнительницы главной роли Ирины Подкопаевой и постановщика Гурама Черкезишвили, был наиболее приближен к требованиям сцены. Не столько проникновение в дух лесковской прозы, но современное ощущение его произведения и, что важнее всего, исполнение Ириной Подкопаевой центрального образа – Домны Платоновны как воительницы наших дней, а не прошлого века, делают работу театра значительной и интересной». Об «особом мире спектакля» написал рецензент М. Каландаришвили на страницах «Вечернего Тбилиси (1990).

А через год в афише театра неожиданно появилось имя американского фантаста Рэя Бредбери. Актер Валерий Харютченко, выступив в качестве автора инсценировки и режиссера, осуществил экспериментальную постановку «Заплыв по реке забвения» по мотивам повести Р. Брэдбери «451 градус по Фаренгейту». В спектакле была создана гипертрофированная реальность. Но фантастическое в нем – лишь время и обстоятельства, в которых живут герои. За этим – мучительные поиски человека, стремящегося обрести себя в этом мире, преодолеть эгоизм и достичь понимания того, что ты должен жить для других, а не для себя. «Чем больше отдашь, тем больше вернется», – считает В. Харютченко.

Любопытным экспериментальным опытом на грибоедовской сцене стал спектакль «Перейти Ниагару» А.Алегрия. Это была дипломная работа ученика выдающегося режиссера Анатолия Васильева – Андрея Вишневского при участии помощника А. Васильева Бориса Юхананова. Оформил спектакль художник Марк Поляков. В сценографии были использованы стеклянные шары, в каждом из которых был воссоздан микромир известного художника: Георгия Алекси-Месхишвили, Серго Параджанова, Александра Мартиросова и других.

Сцена из спектакля «Анна Каренина»

ТРУДНЫЕ ДЕВЯНОСТЫЕ. ГОГИ КАВТАРАДЗЕ

В 90-е годы – очень сложный для Грузии и для грузинской культуры период художественным руководителем театра был назначен Георгий Кавтарадзе (р. в 1940 г.). Он оставался на этой должности семь с половиной лет, создавая, по собственному признанию, «эмоциональное искусство, затрагивающее человеческие сердца». В первую очередь, на материале русской классики – «Яма» А. Куприна, «Анна Каренина» Л. Толстого, «Вишневый сад» А. Чехова, «Женщина» Л. Андреева (по пьесе «Екатерина Ивановна»). При этом театр, вместе со всем грузинским театральным искусством, переживал серьезные экономические трудности. Грибоедовцы не получали зарплату, голодали, репетировали и играли в неотапливаемом помещении. Многие актеры вынуждены были покинуть страну. Но театр вопреки всему жил и выпускал новые спектакли. Хотя находились пессимисты, предрекавшие чуть ли не гибель театра. Причем прямо накануне 150-летнего юбилея. «Театр живет и работает, – говорил Г. Кавтарадзе в одном из интервью. – Не знаю, кто распространяет досужие вымыслы о нашей смерти. Посмотрите на наш репертуар – он говорит сам за себя. Да, у нас есть проблемы. В первую очередь, материальные. Но вообще русский театр в Грузии никогда не был пасынком. У всех была потребность ходить сюда – независимо от национальности» [145].

Однажды Г. Кавтарадзе собрал на пресс-конференцию представителей общественности, прессы, чтобы обсудить насущные проблемы Грибоедовского. Начал он с гоголевского «Ревизора»:

Гоги Кавтарадзе

«Знаете, в этой пьесе есть такой эпизод. Помещик Добчинский просит Хлестакова, дескать, будете при дворе, скажите государю императору только два слова, что есть на земле такой Добчинский. Вот и мы никак не можем докричаться ни до сильных мира сего, ни до простых смертных, что «Добчинский», невзирая ни на что, существует, репетирует, ставит спектакли, и, хотя не так часто, как хотелось бы, поднимает занавес». Вопрос на пресс-конференции был поставлен ребром: «Нужен ли вообще русский театр в Тбилиси?» И ответ на него был однозначным: «Нужен ли многоязыковому старому Тбилиси театр, за спиной которого сто пятьдесят сезонов? Вопрос, наверное, риторический. Он необходим, и не только так называемому русскоязычному, но и грузинскому зрителю».

Нужно отметить еще один важный момент: в самые тяжелые времена войны и гражданского противостояния театр Грибоедова не забывали российские коллеги – в Москве организовали фонд помощи грузинским театрам, кроме того, в театр поступали перечисления от Геннадия Хазанова, Олега Табакова, Ролана Быкова, помогали российские коллеги и с гастролями в России.

В 1991 году театр при финансовой поддержке государства отправился на незабываемые гастроли в Италию – грибоедовцы повезли сказку А. Островского «Снегурочка» в постановке Игоря Пилиева.

«ВИШНЕВЫЙ САД». Первой постановкой Г. Кавтарадзе на грибоедовской сцене был чеховский «Вишневый сад», единодушно признанный удачей режиссера. В 1994 году, на I Международном чеховском фестивале, проходившем в Таганроге, спектакль получил высокую оценку.

«Расшатавшийся век на излете. Он требует осмысления.

Свой приход в Грибоедовский театр в качестве главного режиссера Кавтарадзе ознаменовал постановкой в 1992 году «Вишневого сада» А.П.Чехова.

Крупный, размашистый и четкий режиссерский почерк Кавтарадзе, его трезвое отношение к персонажам и свободное прочтение классического текста со всей определенностью демонстрируют, что он не питает иллюзий по поводу происходящего.

Самое интересное в спектакле то, что не вполне соответствует представлениям о «чеховском стиле». Перед нами и не тот случай, когда постановщик, зная, «как надо», сознательно искажает пьесу, нагружая ее несвойственными для нее мотивами, выворачивая на свой лад ради оригинальничания и самопоказа. Для этого режиссера, в это время, в этой стране (добавим еще: в этом театре и с этими артистами) его решение – со смещенными акцентами, новыми ударениями и неожиданными зазорами – естественно и единственно возможно. Именно здесь кроются удача и художественная правда.

В спектакле есть главное действующее лицо – Лопахин (Д. Сихарулидзе). Он – главный, потому что он действует, а другие – нет. Он становится центром притяжения и отталкивания всего, что происходит. Все остальные персонажи рассматриваются не столько сами по себе, сколько в их связях и пересечениях с Лопахиным. Деловой, трезвый человек, коммерсант, нисколько не ро-

Сцены из спектакля «Вишневый сад»

мантик и не лирик. Цветущий мак не вызывает у него восторга (как было у Владимира Высоцкого), слова звучат вяло и тускло. Но зато выпукло, «вкусно» Лопахин произносит прозаическое: «Все равно циркуляция дела не в этом».

Варя (И. Квижинадзе) – полнеющая женщина не первой молодости, также лишена всякого романтизма. Экономка, ключница. Угадываются давние, вполне определенные, отношения ее с Лопахиным. Потому ее и дразнят. Потому она и надеется на его предложение.

Но у Лопахина другие жизненные задачи, другие планы. И эта Варя ему не нужна. Он охотно откликается на просьбу Раневской поговорить с Варей – ему и самому необходимо поставить все точки над «и». Фраза «В прошлом году об эту пору снег шел, а теперь тихо и солнечно» наполняется новым для нас смыслом: как все переменилось с прошлого года. При этом Лопахин делает двусмысленный непристойный жест, говорящий об их грубоватых интимных отношениях.

Этот Лопахин имеет виды на Аню, и Аня (И. Мегвинетухуцеси) очень замаскированно, но отвечает ему. Жизнь с Петей (Э. Кухалеишвили), никчемным пустословом, лишенным здравого смысла и основательности, ее не прельщает. Она пытается повернуть его к реальности, но безуспешно. Их общие мизансцены Кавтарадзе всегда выстраивает так: впереди – Аня, за ней – Петя. Она устремлена в новую жизнь, которая для нее нечто другое, чем для Пети Трофимова.

В этом распадающемся на части мире, о котором рассказывает спектакль Гоги Кавтарадзе, Ане нужен человек устойчивый, могущий поддержать. Аня – персонаж нашего времени: она трезва и обыденна. Обыденность – ее главная черта. В большом монологе, который в прежних спектаклях всегда звучал возвышенно и лирически, у тбилисской Ани – лишь холодная, ясная и спокойная констатация факта: начинается новая жизнь, мама. Как данность, как фиксирование случившегося. С тем же каждодневно сталкиваются и зрители тбилисского спектакля: началась

новая жизнь, она требует каких-то иных, новых качеств, надо научиться жить по-другому, научиться покупать и перепродавать, научиться считать деньги... И слова Гаева (В. Харютченко) «Я – банковский служака, я – финансист» воспринимаются, как узнаваемые сегодняшние реальные проблемы. То время кончилось. Начинается другое. Вот деловой и трезвый посыл Ани. «Мы насадим новый сад!» – в голосе ее звучит ярость, но лицо обращено к Лопахину. В сценической чеховиане это новый и любопытный мотив, который мог появиться только в конце XX века. В финале, после звука лопнувшей струны, в рамах появились персонажи спектакля. Они стояли спинами к нам и с вытянутыми вверх руками. Но вот зазвучали резкие звуки – рубили деревья. И с каждым ударом руки падали, как подрубленные деревья. Или люди?.. Потом внезапно фигуры повернулись к нам: на всех были белые маски, и руки были опущены с открытыми к нам ладонями...» [146].

В спектакле «Вишневый сад», который долго шел на грибоедовской сцене, в роли Раневской выступали три актрисы. Изначально спектакль ставился на Елену Килосанидзе, затем Раневскую играли Ирина Квижинадзе и Людмила Артемова-Мгебришвили. Каждая из них внесла в этот образ частичку своей индивидуальности.

Варю вначале играла Ирина Квижинадзе, позднее в спектакль вошла ее молодая коллега Нана Дарчиашвили – обе заслужили самых добрых слов. То же произошло с Шарлоттой – в этой роли была Людмила Артемова-Мгебришвили, а позднее – Карина Кения. В образе старика Фирса предстали тоже трое: Михаил Иоффе, Темур Шотадзе и Лев Гаврилов. Все три редакции были по-своему интересны.

Обратившись к купринской «Яме», Гоги Кавтарадзе коснулся так называемой запретной темы, о которой до сих пор не принято было говорить со сцены, – проблема проституции. К тому же с этим спектаклем в творчество режиссера вошла его излюбленная женская тема, продолженная Кавтарадзе на материале произведений Льва Толстого и Леонида Андреева.

«ЖЕНЩИНА». Интерес вызвал спектакль «Женщина» Л. Андреева. Действие предваряет сцена с библейскими мотивами греха и искупления. Этой идеей пронизан весь спектакль. Наиболее спорный образ – Екатерина Ивановна. Те необратимые изменения, которые в ней произошли, психологически вполне оправданный. Что случилось с героиней? Душевный надлом? Нет, надлом гораздо более серьезный – духовный. Душевные раны со временем затягиваются, гораздо труднее залечиваются болезни духа... Недоверие мужа, его несправедливые обвинения, безобразная сцена покушения на ее жизнь, разрушившая в итоге семейные устои, привели к серьезному «сдвигу» в Екатерине Ивановне, полнейшей трансформации ее личности. В спектакле грибоедовцев она не изначально порочное существо, испорченность которого до времени скрыта. Отнюдь. Априори Екатерина Ивановна – чистый и честный человек. Просто она, как писал сам Леонид Андреев, «танцующая женщина»... Такие, как она, «танцую-

щие», легче всего ломаются, когда их гармоничное «кружение» грубо прерывается. Именно так и происходит с Екатериной Ивановной, какой ее играет Людмила Артемова-Мгебришвили. Красивый, чистый, цельный человек попадает в обстоятельства, разрушающие красоту, чистоту и цельность. Вместо них приходят уродство, дисгармония... грязь. Рай уступает место Аду.

... Через весь спектакль проходит тема крыльев, полета. Руки-крылья Екатерины Ивановны поднимаются и... падают как плети. Она хочет, но не может взлететь. «Раньше, когда-то руки у человека были крыльями. И ты по-прежнему летаешь во сне?» – спрашивает жену Стибелев (Д. Сихарулидзе). «Нет», – отвечает она. Несколько раз по ходу действия Екатерина Ивановна, раненая, больная птица, подходит к окну, движимая желанием выпорхнуть, вырваться. Чего она хочет? Свободы, смерти, Голгофы? Ее крылья-руки бессильны, слабы... Но в финале Екатерина Ивановна прорывается сквозь тьму в свет, взлетает на своих кроваво-красных (окровавленных?) крыльях, восходит на Голгофу.

Критик Важа Брегадзе фиксирует внимание на другом моменте – «генетическом» коде взаимоотношений мужчины и женщины, их трагической и вечной предопределенности.

«Кажется, постановщики спектакля Георгий Кавтарадзе и Лейла Джаши услышали в пьесе именно этот грозный мотив, уловили его с самого начала. Потому вся так называемая банальная «требуха» жизни приобретает в спектакле масштаб, перестает быть «банальщиной», выводит героев пьесы на трагические высоты. Именно перерастание пошлого и привычного, низменного и порочного в высокое позволяет говорить о том, что спектакль состоялся в главном: он вслед за Андреевым возвысил человека в его драматическом и жалком бытии» [147].

Критики отмечали большую актерскую удачу заслуженной артистки Грузии Людмилы Артемовой-Мгебришвили, сыгравшей главную героиню – Екатерину Ивановну. «Находящаяся в расцвете своего дарования актриса владеет всей палитрой изобразительных средств и тратит краски, не скупясь» [147].

Сцена из спектакля «Анна Каренина»

«АННА КАРЕНИНА». За Екатериной Ивановной последовал еще один женский образ – Анна Каренина. Вполне логично, что Георгия Кавтарадзе заинтересовало именно это произведение (кстати, после первой постановки А. Ридаля, в которой блистала Людмила Врублевская, прошло, ни больше ни меньше, шесть десятилетий!). В центре его пристального внимания вновь оказалась загадочная, мятущаяся, грешная женская душа, которая «сама не знает, чего хочет и куда идет». Она приносит в окружающий мир трагическую дисгармонию и неизбежно гибнет сама, увлекаемая потоком неуправляемой стихии.

Г. Кавтарадзе предложил зрителям не инсценировку, а сценическую версию в двух частях по отдельным главам романа, не претендуя на полноту и всеохватность. Фабула Левин – Кити сведена к минимуму, и основной акцент сделан на треугольнике Каренин – Анна – Вронский.

В роли Анны Карениной выступила Ирина Мегвинетухуцеси. Во всем ее хрупком, словно сжатом в комочек, облике ощутима беззащитность, растерянность перед свалившимся на нее роковым чувством, обернувшимся несчастьем. Особенно удались молодой актрисе монологи: после тяжелых родов и перед самоубийством.

Ирине Мегвинетухуцеси ни разу не изменило чувство меры, а ведь граница, отделяющая подлинный трагизм от мелодраматизма, так тонка...

«Трагедия ее Анны заражает зрителей. Старым записным театралам даже кажется, что на сцене юная Бурмистрова» [148].

В образе Каренина предстал Валерий Харютченко. Актер отступает от традиционных канонов – в его педантичном внешне Каренине трепещет живая душа, бьется огненная мысль. Это вовсе не «машина, и злая машина, когда рассердится», а тонко чувствующий человек с неизжитыми страстями и мучительными духовными исканиями.

Джемал Сихарулидзе в спектакле «Распутин»

«Половодье эмоций, образующее море трагедии, огромная амплитуда переживаний – так бы я сформулировал принцип прочтения артистом образа» [149].

Всех, кто видел спектакль, поразил его финал – надвигающееся чудовище со страшными желтыми фарами – поезд и черный прозрачный «газ», окутавший жертву, – Анну Каренину. Удачной оказалась сценография спектакля (Бидзина Кавтарадзе) – начиная с тревожного света вокзальных фонарей и кончая солидным письменным столом Каренина со всеми необходимыми аксессуарами; игрушечной железной дорогой, которой играет маленький Сережа. Выразителен, хоть и традиционен присутствующий на сцене «черный человек» (Темур Шотадзе) – так в ткань спектакля вплетается тема рока.

Вронского сначала играл Дмитрий Бибилашвили. Затем в спектакль ввели Нико Гомелаури – эта роль стала его успешным дебютом на грибоедовской сцене. В образах Кити и Левина предстали молодые актеры Анна Балакирева и Сергей Дроздов.

«Новая премьера грибоедовцев – режиссерский спектакль. Это с первых же мизансцен до последних слепящих глаза огней надвигающегося поезда – детище постановщика, художественного руководителя театра, народного артиста Грузии Георгия Кавтарадзе. Почерк этого замечательного мастера не спутаешь ни с одним другим... Работа сделана. И сделана блестяще. Спектакль получился. Тронул за живое зрителя. Не изменив при этом великому Льву» [148].

«ВРАГ НАРОДА». С режиссером Гоги Кавтарадзе на сцену театра Грибоедова вновь вернулись темы остро социального звучания – впервые на грибоедовской сцене была осуществлена постановка одной из самых социальных пьес норвежского драматурга Генрика Ибсена «Доктор Штокман».

Если коснуться истории постановки этой пьесы, то из-за своей сложности она стала крепким

Сцена из спектакля «Яма»

орешком для многих режиссеров – впрочем, как и образ доктора Штокмана для исполнителей. Тем не менее, доктор Штокман стала любимой, «одной из немногих счастливых ролей», по его собственному признанию, Константина Сергеевича Станиславского. В Грузии ибсеновского героя сыграл замечательный актер Гоги Гегечкори.

Кто он, доктор Штокман? На чей-то взгляд, это фанатик, готовый ради идеи, принципа пожертвовать не только своим благополучием, но и благополучием близких, экстремист, способный погубить родной город. А другие увидят в нем честного человека, порядочного ученого, вовлеченнного в сложную борьбу. Штокман в спектакле грибоедовцев – его играл Валерий Харютченко – сочетал в себе мягкость интеллигента и твердость духа, незащищенность и мужество. За его чудаковатостью скрывалась целеустремленность и умение отстаивать свои принципы до конца.

Интересно было наблюдать за развитием образа Штокмана в спектакле. Вначале это поглощенный своей работой, несколько эксцентричный человек науки, далекий от политических дрязг и интриг, конъюнктуры. Он взволнован сделанным открытием о зараженности источника водолечебницы, ищет возможности исправить создавшееся положение, угрожающее жизни людей. Но обыватели, живущие лишь соображениями сиюминутной выгоды, ведь водолечебница – источник их благосостояния, не слышат голоса разума, и предают Штокмана анафеме. И мы видим его другим – растерянным, пораженным слепотой и предательством окружающих. Доктор ставит «диагноз» своим согражданам: «Все наши духовные жизненные источники отравлены, вся наша жизнь зиждется на зараженной ложью почве!»

Запомнились сцены-споры Штокмана с его братом – мэром города (Нико Гомелаури). Этот холодный, самоуверенный, амбициозный чиновник – полная противоположность подвижному, импульсивному брату. Главная движущая пружина всех его поступков – стремление любым путем сохранить за собой высокий пост.

Эмоционально насыщенной и впечатляющей в спектакле была сцена собрания. Георгий Кавтарадзе поместил актеров – участников собрания в зале. В духе времени, когда пробуждалось гражданское самосознание тех, кто пришел на спектакль. Они были словно вовлечены режиссером в действо, сопереживали происходящему, сочувствовали доктору Штокману, бросающему обвинения согражданам. Потому что за пределами театра наблюдали то же самое: борьбу политических партий за власть, пренебрежение общественными благами, приоритет личной пользы, использование служебного положения в своих интересах, обострение экологической ситуации. Все это характерные приметы времени. Важен и нравственно-психологический аспект. Каждый из нас, как Штокман, ежедневно стоит перед выбором...

«БЕЛЫЕ ФЛАГИ». Г.Кавтарадзе в поиске правды жизни заглянул однажды и в камеру предварительного заключения: поставил спектакль «Белые флаги» по произведению Н. Думбадзе. Калейдоскоп человеческих типов, представленных в постановке (романе), весьма разнообразен. Достаточно сказать о Тигране Гулояне в колоритном исполнении самого Гоги Кавтарадзе. Впрочем, и тяжесть преступных деяний, приведших их сюда, тоже неодинакова. Кто-то убил, кто-то украл, кто-то укрывается от уплаты алиментов. Есть среди них «крутые», есть расхититель государственной собственности, есть люди, попавшие сюда по роковому стечению обстоятельств. Но все они, так или иначе, «преступники, воры, убийцы, сволочи», поправшие нравственный закон. Каждый несет ответственность за совершенный поступок. Ведь нравственная планка достаточно высока, и соответствовать ей не просто. Это – вершина, над которой развевается белый флаг – своего рода нравственный императив, высший принцип нравственности. Режиссер считал необходимым напомнить о нем в контексте новых социально-исторических реалий, исказивших представления многих современников о совести и сути десяти заповедей.

«Каждому персонажу он (Г. Кавтарадзе. – *И.Б.*) четко определил его, и только его место в развитии действия, каждому придал черты особой характерности, особого мышления, если угодно, его неповторимости. Такая четкость режиссуры обеспечивает необходимый контакт со зрителем… Должна отметить, что такое точное и продуманное распределение ролей редко увидишь. Прекрасный образ Тиграна Гулояна создает сам Гоги Кавтарадзе. Трудно было поначало узнать в Тигране исполнителя роли. Тучный, неповоротливый, какой-то черный, обросший бородой, этот Гулоян нес в себе что-то нечеловеческое, страшное, звериное. Вот уж и впрямь перевоплощение! Сдержанно, степенно, но глубоко проникновенно сыграл Исидора Саларидзе Джемал Сихарулидзе. В исполнении актера – печаль и дешевный надлом, желание проанализировать свершившееся, разлад между своей невиновностью и объективно страшной виной. Понравился Лимон в исполнении Дмитрия Бибилашвили. Это новый ракурс в осмыслении образа. В нем живет безудержная сила, ожесточение, даже озлобленность… С оттенком характерности сыграл роль Мошиашвили Темур Шотадзе… Как всегда раскованно и легко создает образ Галактиона Чеишвили Элизбар Кухалеишвили. Тонкий юмор, соединенный с оттенком грусти и душевной неустроенности, продемонстрировал В. Харютченко в роли Шошии» [150].

Данью новому времени стал спектакль «Распутин» по сомнительной пьесе популярной французской писательницы Моник Лашер. Он был интересен отнюдь не интересной драматургией автора многочисленных пьес на историческую тему, но, в первую очередь, яркой актерской работой заслуженного артиста Грузии Джемала Сихарулидзе, мощно сыгравшего Распутина, – за нее он был удостоен приза как лучший актер.

«В БУДУЩЕМ ГОДУ, В ТО ЖЕ ВРЕМЯ». В репертуаре театра в 90-е появляются, разумеется, спектакли и других жанров. Успехом у зрителей пользовалась романтическая комедия для двоих «В будущем году, в то же время» (1992) по пьесе американского драматурга Бернарда Слэйда в постановке Игоря Сабо.

«Стремительно закрученная, я бы сказала, сквозная интрига, позволяет И. Сабо быть смелым и раскованным, не скупиться на выдумки и броскость мизансцен, искать точные пути к оправданию стремительных сценических метаморфоз, к крайним преувеличениям и гротесковым «выбросам». Режиссер исходил из предлагаемых автором данностей. Пьеса выстроена как бы в двух планах. Один план – реальный, зримый, он сразу вступает в свои права и властно овладевает вниманием зрителя. Второй план существует за пределами сцены и отражен лишь в диалогах двух героев – Дорис и Джорджа. Однако, несмотря на свою «запредельность», он, этот второй

Сцена из спектакля «В будущем году, в то же время»

план, воспринимается публикой как нечто объективно существующее и связанное тесными узами с героями пьесы» [151].

В спектакле были заняты любимые публикой заслуженные артисты Грузии Нелли Килосанидзе и Элизбар Кухалеишвили. Пресса отмечала легкость и непринужденность их сценического существования. «Здесь вершит свой полет пластика движений, ловкость и сценическая сноровка, радует глаз умение пользоваться аксессуарами, ощущать костюм, в целом атмосферу, столь удачно найденную прекрасным, тонким и думающим художником Тиной Гейне» [151].

Снова в комедии Элизбар Кухалеишвили выступил в 1996 году – в спектакле Нугзара Багратиони-Грузинского «Неаполь – город миллионеров» Э. Де Филиппо. Он оказался неожиданно созвучным той ситуации, в которой оказалось население Грузии. Невероятные трудности, переживаемые семейством Дженаро (его как раз и играл Э. Кухалеишвили), находили живой отклик в зрительном зале. «Для создания атмосферы холода и безысходной бедности грибоедовцам не пришлось придумывать специальных технических средств. Холод в зале стоял, так сказать, самый натуральный. Что касается бедности, то этим сегодня никого не удивишь: в зале сидели зрители, которые и в прежние годы не отличались особым материальным достатком. Но все эти «беды» с лихвой компенсировались создавшейся на сцене атмосферой полной творческой самоотдачи: интересная трактовка пьесы, прекрасная игра актеров, помноженные на незаурядность таланта автора знаменитого драматургического произведения» (С. Джапаридзе. Миллионеры тоже плачут, газета «Свободная Грузия»).

Постановщик спектакля Н. Багратиони-Грузинский, выстроивший спектакль в жанре трагикомедии, дал зрителям понять, что не хлебом единым жив человек, что доброта, любовь и взаимовыручка – это извечный путь нравственного спасения общества… «Спектакль, созданный грибоедовцами, что наиболее ценно в его нынешней трактовке, заставляет нас проводить параллели с той обстановкой, которая сложилась в нашем обществе за последние годы». По мнению автора рецензии, грибоедовцам «в невероятно сложных условиях выживания удалось сделать спектакль трагикомичный, как наша действительность, и мудрый как сама Жизнь».

Вероятно, исходя из библейского «любовь спасет мир», Гоги Кавтарадзе выпустил спектакль для двоих под названием «Запасной аэродром» А. Чхаидзе. И сыграл в этой красивой театральной истории любви в паре с Людмилой Артемовой-Мгебришвили.

Порадовал зрителей спектакль в постановке Лейлы Джаши «Любовь и деньги». Под этим названием театр объединил два французских водевиля – «Пощечина» Эжена Лабиша и «Лотерейный билет» Марселя Бернье-Маринье. «Режиссер Лейла Джаши сумела достигнуть желаемой

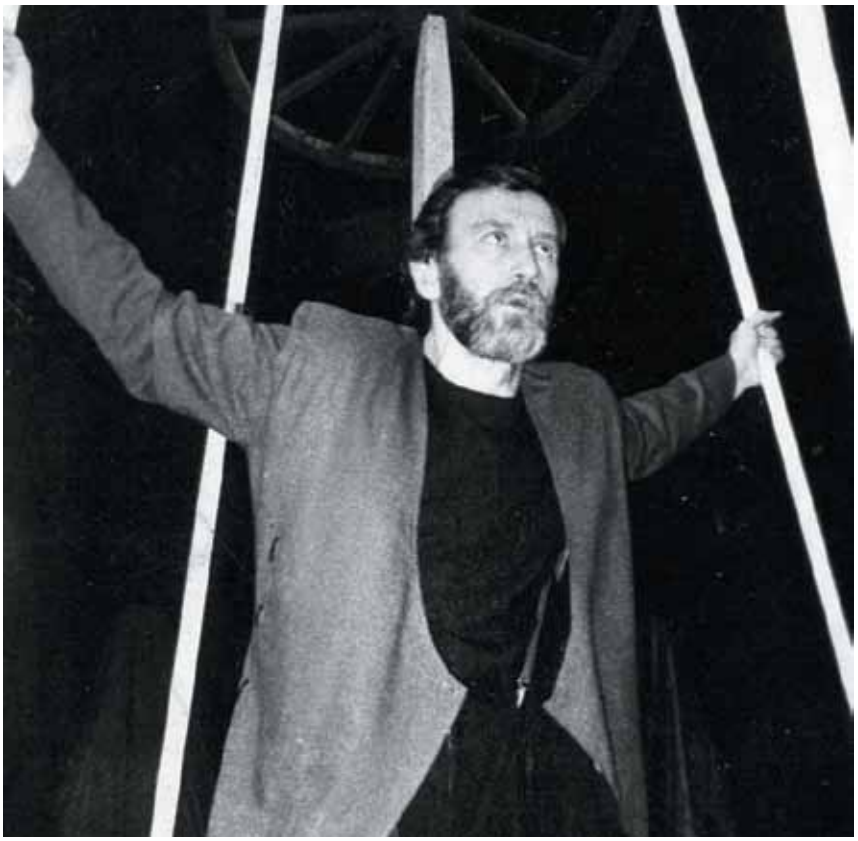
гармонии. Актеры играют и действуют с учетом жанрового своеобразия водевиля. Они уходят от бытового правдоподобия в сферу гротеска, не страшатся преувеличений и некоторой «взъерошенности» действий, играют остро, смело, раскованно, в заданном режиссером стремительном ритме» [152].

150-ЛЕТНИЙ ЮБИЛЕЙ. Празднование юбилея отложилось на два года. «Не до юбилеев было, – пишет В. Церетели. – Сгустившиеся над самим театром тучи – угроза слияния с русским Театром для детей и молодежи – сейчас, кажется, развеялись… И вот он, юбилей, да еще в торжественные дни Тбилисского международного фестиваля искусств. В этот день старейший Русский театр в Тбилиси вспомнил былые времена, когда он был властителем дум и носителем высочайшего искусства. В юбилейный вечер в театре было особенно торжественно – члены правительства во главе с Эдуардом Шеварднадзе, масса официальных лиц, гостей и, конечно, преданные театру зрители, не оставляющие его в самые трудные периоды жизни. Были и награждения – указом президента Грузии Орденом Чести была награждена замечательная артистка Русского театра, отдавшая ему полвека, Наталья Бурмистрова, а целая группа артистов – медалями. Среди гостей были российские артисты – так, Кирилл Лавров напомнил в своем поздравлении, сколько имен уже ушедших людей связывают театр Грибоедова и Большой драматический, в первую очередь, это Георгий Товстоногов, начинавший свой режиссерский путь в Грибоедовском театре. А приветствовавшая театр группа Ростовского драмтеатра оповестила о своем творческом союзе с нынешним художественным руководителем Грибоедовского театра Георгием Кавтарадзе, поставившим в Ростове три спектакля. Русский театр в свой юбилей не ограничился ролью благодарного слушателя: коллектив показал зрителям свою новую работу «Женщина» («Екатерина Ивановна») Леонида Андреева» [153].

ГАСТРОЛИ. В 1995 году – юбилейном для театра – труппа отправилась на гастроли в Москву. Они были приурочены к 200-летнему юбилею Александра Сергеевича Грибоедова. Привезли, как писала пресса, «небольшое и легкое» – детскую сказку «Принц-горбун» Ф. Кони, французскую комедию «Будьте здоровы!» П. Шено (режиссер обоих спектаклей – Лейла Джаши) и литературную композицию, посвященную А. С. Грибоедову, под названием «... для чего пережила тебя любовь моя!» – по повести Бориса Изюмского о Нине Грибоедовой. Поставила спектакль Елена (Нелли) Килосанидзе, она же выступила в роли Нины «в тактичном сопровождении московского артиста Эдуарда Митина» [154].

Сцена из спектакля «Запасной аэродром»

«Строго решенное пространство – белый крест в глубине затемненной сцены; на него можно набросить подвенечную фату или венок. Музыка, воспоминания, цветы. Тени реальных людей эпохи – братья Пушкины, Алек-



Валерий Харютченко в спектакле «Грузинская классика»

сандр и Лев; Кюхельбекер и Лермонтов; поэты Орбелиани и Бараташвили. И два героя в центре всего: незримый Грибоедов, каким он предстает в сочинениях и письмах своих; в воспоминаниях о нем, более всего, «в очах души Нины» – и сама Нина Чавчавадзе, на склоне лет заново переживающая свою жизнь […] Как сыграть такую женщину, да еще и на протяжении тридцати с лишним лет? Елена Килосанидзе и не играет в обычном смысле слова – скорее, обозначает, ненавязчиво и эскизно, приоткрывая, а не обнажая душу» [155].

В связи с именем Е. Килосанидзе вспоминается спектакль «Эдит Пиаф» В. Легентова. Он собирал аншлаги, и роль великой певицы надолго стала визитной карточкой Нелли Килосанидзе. Со спектаклем «Эдит Пиаф» в постановке Юрия Шевчука актриса много и успешно гастролировала.

Роль французского «воробушка» открыла новые грани дарования Нелли Килосанидзе. «Эдит Пиаф» на сцене театра Грибоедова – это был спектакль-исповедь, спектакль-песня, страстный рассказ. Образ великой певицы прошел через всю творческую жизнь актрисы.

«Эдит Пиаф щедро растрачивала свою жизнь – она постоянно жила на пределе, и так же щедро, с огромным накалом, почти все время на пределе ведет свою роль Нелли Килосанидзе». «Килосанидзе с честью преодолела все трудности, связанные со сценическим воплощением сложного образа, представ перед нами актрисой думающей, глубокой, эмоциональной» – так оценил ее работу И. Химшиашвили.

ДВУХТЫСЯЧНЫЕ. НОВАЯ ЭПОХА. АВТАНДИЛ ВАРСИМАШВИЛИ

На переломе эпох, накануне XXI века и нового тысячелетия, в театре имени А.С. Грибоедова появился новый художественный руководитель – Автандил Варсимашвили (р. в 1959 г.), окончивший режиссерский факультет Тбилисского театрального института им. Ш. Руставели (учился у Лили Иоселиани и Гиги Лордкипанидзе) и прошедший стажировку в Москве у Анатолия Эфроса и Юрия Любимова. Когда Авто был на IV курсе, его пригласил в театр имени Ш. Руставели Роберт Стуруа. Кстати, именно этого режиссера (наряду с Михаилом Туманишвили и Сергеем Параджановым) Авто считает своим учителем в профессии. Варсимашвили – лауреат Государственной премии Грузии, лауреат премий имени К. Марджанишвили и имени Д. Агмашенебели, кавалер Ордена Чести (Грузия) и Ордена Дружбы (Россия). Обладатель Гран-при XI московского международного театрального фестиваля «Золотой витязь» за спектакль «Холстомер. История лошади».

Вместе с Авто Варсимашвили в театр, переживавший времена болезненных перемен, пришла новая, современная театральная эстетика, новое театральное мировоззрение. Его спектакли, отмеченные жесткостью сценического языка, страстностью и динамизмом (в стиле «action»), рельефностью стилистики и оригинальностью режиссерских трактовок, искусным сплетением трагического и смешного, пронизанные музыкой, дали Грибоедовскому театру новое дыхание, говоря современным языком – драйв, стимулировали его развитие. Опустевшие залы (большой и малый) театра заполнила новая публика, привлеченная яркими, неожиданными постановками. В этот период наметилась и тенденция пополнения труппы актерами, играющими как на русской, так и на грузинской сцене. Среди них – Нико Гомелаури, Рамаз Иоселиани, Аполлон Кублашвили,

Дмитрий Мерабишвили, Слава Натенадзе, Лаша Гургенидзе, Михаил Арджеванидзе, Мариам Кития, Георгий Зангури. Это не только решает проблему обновления труппы, но и определяет лицо нынешнего Грибоедовского, своеобразие стилистики театра, обогащение ее палитры новыми красками, характерными для грузинской театральной школы. Синтез традиций русской и грузинской сценических культур породил необычный театральный феномен. Он проявляется практически во всех постановках театра. Даже пресловутый акцент актеров, если таковой проявляется на сцене, не мешает восприятию спектакля, и это уже часть новой театральной реальности.

«ТЕРЕЗА РАКЕН». Громким дебютом А. Варсимашвили на грибоедовской сцене стал спектакль «Тереза Ракен» (1999) по роману Эмиля Золя. И как всегда, работая с прозой, Авто Варсимашвили выступил и в качестве автора инсценировки...

Это было сильное, обжигающее впечатление. С первых минут выкристаллизовывался метафорический образ спектакля, создавалась непередаваемая атмосфера тревоги, ожидания катастрофы. Предельная обнаженность чувств, существование героев за гранью добра и зла, музыка как неотъемлемая часть спектакля – все это было ново и интересно.

В памяти зрителей сохранилась картинка. На сцене – двое. Мечется хрупкая женщина. Огненные волосы, пластика делают ее похожей то на затухающее, то на разгорающееся пламя. Она – Тереза Ракен (Ирина Мегвинетухуцеси), убившая мужа, он – художник Лоран (Джемал Сихарулидзе), ее любовник и соучастник преступления.

Сцена из спектакля «Тереза Ракен»

Спектакль с первой до последней минуты держал зрителей в напряжении, чему во многом способствовало музыкальное оформление спектакля (А. Варсимашвили и Г. Надирадзе), задающее темпоритм и эмоциональный настрой. Актриса Ирина Мегвинетухуцеси, игравшая заглавную роль, несла «чувственную стихию». Вначале ее Тереза скрывала свою суть за маской сдержанности и покорности. Но в резком жесте, нетерпеливом повороте головы, в жгучем взгляде обнаруживал себя «рыжий бес». Зал был буквально наэлектризован темпераментом актрисы.

Партнером И. Мегвинетухуцеси, выступившим в роли возлюбленного Терезы – Лорана, был Джемал Сихарулидзе. Его герой казался воплощением грубой силы, циничным человеком, как кажется, отнюдь не склонным к рефлексии и угрызениям совести. Однако и ему не удалось избежать душевных мук.

Жертвой любовников становится муж Терезы – Камилл. В спектакле это странное существо, вызывающее двойственное чувство, человек, обреченный на медленное угасание. Однако он цепляется за жизнь, называет себя романтиком, хотя это, ско-

рее, самоирония и вызов.

Камилл – не единственная жертва убийц. Узнав о смерти сына, фактически погибает и его мать, мадам Ракен: ее разбил паралич. В этой роли выступила Валентина Семина. Интересно было наблюдать за игрой этой потрясающей актрисы, героиня которой обречена на молчание и неподвижность. Обвиняют лишь глаза. В спектакле, в основе которого произведение Эмиля Золя – главы натуралистической школы, доминировали отнюдь не социальные или «биологические» мотивы, а скорее – нравственно-философские. И еще – тема рока. Так, бывший полицейский господин Мишо (четкая, профессиональная работа опытного актера Льва Гаврилова), рассказывает Терезе и Лорану, замышляющим убийство, об аналогичном преступлении, совершенном совсем недавно. А Лоран пишет какой-то странный портрет Камилла: Мишо видит в нем утопленника.

Предопределенность трагической развязки подсказана неожиданным, парадоксальным режиссерским приемом: роль мужа Терезы Ракен играли в спектакле два актера – Михаил Амбросов и Стас Красовицкий. Один начинал действие, другой его продолжал. Но если первый – это персонаж реальный и реалистичный (М. Амбросов с нежностью относился к своему герою), то другой – это фантом, как бы его двойник, сошедший с картины Лорана (созданию инфернальной сущности способствовала невероятная пластичность С. Красовицкого). На глазах зрителей происходило не только «раздвоение» Камилла, но и совмещение временных пластов. Будущее словно внедряется в настоящее, порождая некую сюрреалистическую связь: сон – явь.

Постоянно присутствовал на сцене навязчивый образ – лодка, точнее, ее остов. Как знак неотвратимости возмездия. Он навсегда врезался в сознание грешников – ведь именно с этой лодки они столкнули Камилла.

Сильное впечатление производила сцена зримого раздвоения героя – один актер по мере кругового вращения лодки садился в нее, сменяя другого. Неизбежное свершилось. Свершилось еще до реального убийства...

Время от времени лодка выплывала как бы из небытия и, очертив магический круг, словно обозначала цикличность времени и трагическую обреченность. Благодаря этому фантомному образу спектакль наполнялся глубинно-философским смыслом. Куда же плывет эта лодка? Это вечное движение по кругу или по спирали, вверх? Стержневой вопрос. Ему сообщал силу и другой элемент сценографии – большой круг на заднике сцены. Осуществлению художественного замысла режиссера способствовала талантливая работа художника-постановщика Георгия Надирадзе, сумевшего скупыми, лаконичными средствами воплотить идею спектакля.

В сцене – кульминации спектакля – герои (а может, их души!) парят над сценой, как бы освободившись от бремени низменных страстей, приведших их к преступлению. И осознав свою духовную сущность, Тереза и Лоран не находят себе прощения. Остается единственный выход – уйти из жизни. Лодка-фантом уносит героев в небытие...

Сцена из спектакля «Страсти по Гольдони»

Первый спектакль, поставленный А. Варсимашвили в 2000 году, с успехом принял участие в нескольких фестивалях: в Международном театральном фестивале «Встречи в России» (г. Санкт-Петербург, Россия), в Национальном театральном фестивале «Золотая маска» (г. Рустави, Грузия) и в Международном театральном фестивале «Золотой Лев» (г. Львов, Украина).

Следующий спектакль Автандила Варсимашвили – «Страсти по Гольдони» (2000 год, по мотивам пьесы «Трактирщица») – тоже был посвящен любви. Но другой – романтической. В этой красивой фантазии на темы Гольдони в главной роли выступила та же Ирина Мегвинетухуцеси (Мирандолина). Кавалера Риппафрата сыграл Нико Гомелаури.

В том же году французский режиссер грузинского происхождения Алекси Джакели выпустил спектакль «Тартюф» Мольера. В постановке соединились модерн и эстетика балагана, утонченный изыск и традиции народного представления. В инфернальном создании Валерия Харютченко – Тартюфа, с белым ликом, с длинной косой за спиной, окутанном в облако белой ткани, было что-то нечеловеческое, непостижимое. Он был похож на некое мифологическое существо, зловещее и вместе с тем притягательное. Жутковатый сарказм – такова была, пожалуй, доминанта образа, воплощаемого актером. Наделенный недюжинным умом, его Тартюф талантливо лицедействует, эпатирует, глумится, мимикрирует, ускользает… Удачны были сцены Тартюфа с Эльмирой в точном исполнении Л. Артемовой-Мгебришвили. Ее героиня была красива, но цинична и порочна во всех своих проявлениях.

Инна Воробьева в спектакле «Мистификатор»

На сцене театра Грибоедова успешно начался режиссерский путь Давида Мгебришвили. Первым его самостоятельным опытом стал спектакль «Мистификатор» по пьесе Инги Гаручава и Петра Хотяновского. В этой необычной постановке соединились два плана – реалистический и фантастический. Мистика и трагифарс – та захватывающая форма, в которой авторы размышляют на темы долга и ответственности, совести и вечных моральных ценностей. В спектакле были заняты Нико Гомелаури, Владимир Левицкий, Инна Воробьева. Спустя пять лет Д. Мгебришвили осуществил постановку спектакля «Самоубийца» Николая Эрдмана. Ярко дебютировал в гротесковой роли Подсекальникова Михаил Арджеванидзе – сегодня он один из ведущих актеров театра. В каждой своей новой роли артист демонстрирует широкий диапазон своих возможностей.

Продолжилось сотрудничество театра с драматургами Ингой Гаручава и Петром Хотяновским. В 2004 году вышел спектакль для детей «Превращения в Лукоморье», и названные авторы выступили не только в качестве драматургов, но и режиссеров. Запоминающуюся музыку к этому веселому, красочному и поучительному представлению написал Тенгиз Джаиани. Оформил спектакль Георгий Надирадзе.

ПАМЯТИ ГЕОРГИЯ ТОВСТОНОГОВА. Не забывать тех, кто строил русский театр в Грузии, кто создавал Грибоедовский, – добрая традиция театра. В ноябре 2000 года Центр российской культуры в Грузии вместе с театром имени А.С. Грибоедова отметили 85-летний юбилей Георгия Александровича Товстоногова и 155-летие театра. В связи с этой датой в столицу Грузии прибыла представительная делегация Санкт-Петербургского Большого драматического театра, носящего имя Г. Товстоногова. Возглавлял делегацию верный ученик мастера, народный артист СССР Кирилл Лавров. Гостей приветствовали ведущие актеры-грибоедовцы: заслуженная артистка Грузии Л. Артемова-Мгебришвили, заслуженный артист Грузии Э. Кухалеишвили, И. Мегвинетухуцеси, В. Харютченко, Н. Гомелаури. В дни юбилея председатель Союза театральных деятелей Грузии Гига Лордкипанидзе – кстати, тоже ученик Товстоногова, подчеркнул, что Георгий Александрович прежде всего – грузинский режиссер, воспитанный на традициях Котэ Марджанишвили и Сандро Ахметели. «Товстоногов чувствовал время! – отметила сестра режиссера Натела Товстоногова. – Ему не надо было бы, желая сохранить театр, ставить на сцене пошлость или сентиментальность, как это происходит сегодня. Георгий Александрович, кстати, чувствовал приближение распада культурных ценностей».

Московские «Известия» писали:

«Все слилось воедино: тбилисский День города, юбилей Театра имени Грибоедова и 85-летие главного режиссера питерского БДТ, вот ужу десять лет носящего его имя… «Не проходит дня, чтобы мы не вспомнили своего учителя и не ощущали его отсутствие», – сказал на торжественном вечере художественный руководитель БДТ имени Товстоногова Кирилл Лавров, которого зал приветствовал стоя. – Товстоногов принадлежит в равной мере русскому и грузинскому театрам, и это сильнее любых политических разногласий»…

А поздним вечером, за ужином при свечах, звучали тосты на русском и грузинском языках, анекдоты о знаменитом тбилисском Авлабаре, где благодаря блистательной товстоноговской «Хануме» «каждый ленинградец чувствует себя дома» (Ю. Кантор. Юбилейный вечер при свечах. Известия).

«Вечер в театре Грибоедова объединил русскую и грузинскую театральную интеллигенцию города с их российскими друзьями» (Михаил Сидлин. Товстоногов при свечах. Независимая газета).

Спустя два года после того, как театр отпраздновал 85-летний юбилей мастера, в фойе большого зала состоялась церемония открытия мемориальной доски, посвященной Георгию Товстоногову. Это произошло в дни фестиваля «Виват, Санкт-Петербург!», приуроченного к 300-летию города. А еще через год рядом с мемориальной доской Г. Товстоногова появились еще две: грибоедовцы почтили память двух гениев, также оставивших след в истории русского театра в Грузии, – Котэ Марджанишвили и Всеволода Мейерхольда. А уже в 2013 году была установлена мемориальная доска памяти нашего современника – выдающегося российского режиссера Петра Наумовича Фоменко. Первая после кончины режиссера в августе 2012 года. В ближайших планах театра – установка мемориальных досок в память Леонида Варпаховского и Гиги Лордкипанидзе.

«RUSSIAN БЛЮЗ». Вызвал живую полемику в обществе спектакль «Russian блюз» (2001) в постановке художественного руководителя. В его основе – инсценировка Автандила Варсимашвили по рассказу Чехова «На чужбине» и произведениям русских писателей XX века: Виктора Астафьева («Людочка»), Василия Шукшина («Микроскоп»), Виктора Ерофеева («Жизнь с идиотом») и Юза Алешковского («Николай Николаевич»).

Сцены из спектакля «Russian блюз»

Первое впечатление, которое возникло в процессе просмотра спектакля, шоковое: со сцены звучит ненормативная лексика, зрители становятся свидетелями двух изнасилований, жуткого убийства и самоубийства. Но почему-то на эту постановку собирался полный зал, многие приходили на нее не один раз. Причина очевидна: в спектакле Автандила Варсимашвили была ощутима печаль о человеке, искалеченном системой государственного терроризма, подавления личности.

«Герои произведений, использованных в новой постановке театра им. А.С. Грибоедова и совершенно разных по жанру и стилистике, органически сосуществуют, глубинно взаимодействуют. Происходит как бы диффузия, взаимопроникновение историй, тем самым сценическое повествование обретает многомерность и полифоничность. В сущности, почти все персонажи спектакля – порождение тоталитарной системы. Трагические искривления человеческой природы проявляются в каждом из них – и в фарсово-трогательных персонажах шукшинского «Микроскопа» (актеры И. Мегвинетухуцеси, Д. Сихарулидзе, В. Левицкий и Д. Спорышев), и в героях В. Астафьева – поруганной Людочке, ни в ком не нашедшей участие («Никому не нужна я, Господи!») и решившейся на самоубийство (И. Воробьева), и в ее матери и отчиме, живущих своими проблемами и невольно погубивших Людочку своим равнодушием (Л. Крылова и Х. Пилиев), и в парикмахерше Гавриловне, в которой не осталось ничего человеческого (В. Семина, позднее Алла

Мамонтова. – *И.Б.*), и в насильнике Стрекаче (М. Размадзе, позднее Д. Мерабишвили. – *И.Б.*).

Слова, поступки героев, ситуации, в которых они оказываются, смешны, ужасны и абсурдны. Возникает ощущение, что эти «человекоорганизмы» были подвергнуты какому-то дикому опыту. Все эксперименты над человеческой личностью чреваты трагическими последствиями для его природы – таковая главная мысль спектакля. Подобный опыт проводят одержимые идеей вырастить в колбе более счастливого человека профессор Кимза (Михаил Амбросов) и его ассистенка Влада Юрьевна (Нана Дарчиашвили). Участником эксперимента стал Николай Николаевич из одноименного произведения Юза Алешковского (в этой роли Нико Гомелаури), поставщик спермы. Он находится под пристальным оком тайных служб (И. Егерева, И. Мегвинетухуцеси). Этот обаятельнейший пьяница и матерщинник привлекает зрителей своей внутренней свободой, юмором. Используя ненормативную лексику, Николай Николаевич выражает отношение современного человека к негативному опыту прошлого, как, впрочем, и к нынешней, увы, по-прежнему абсурдной реальности, вне географических границ…

Наиболее остро социально-исторический и психо-философский контекст, облеченный в форму фантастического гротеска, проявлен в истории Виктора Ерофеева. «Господа, мне бы какого-нибудь блаженного», – молит безжалостного надсмотрщика (В. Левицкий, позднее – Г. Черкезишвили. – *И.Б.*) приговоренный к жизни с идиотом герой. И из-под земли вырастает жуткий призрак (замечательная работа Р. Иоселиани). Вскоре он парализует волю и сознание двух рафинированных интеллигентов, мужа (В. Харютченко) и жену (Л. Артемова-Мгебришвили).

Володя – так зовут идиота – это некий символ, выражающий дух психологического терроризма. «Чует мое усталое сердце, что ты жив!» – восклицает герой В. Харютченко после исчезновения монстра… Володя все еще среди нас, и страх перед ним жил и, увы, живет в душах людей по сей день. Моисей 40 лет водил свой народ по пустыне, чтобы искоренить в нем дух рабства…

Режиссер спектакля возвращает нас к истинным ценностям. По его мнению, главное – вновь

осознать себя. «Нам, людям, нужно побольше думать о том, чего не видно, – о воздухе, о любви, о смерти», – считает «исправившийся» Николай Николаевич. Об «оргазме» как очищении, катарсисе народа мечтает и профессор Кимза.

Спектакль начинают и завершают чеховские герои из рассказа «На чужбине» (Э. Кухалеишвили, позднее – Слава Натенадзе, и Лев Гаврилов. – *И.Б.*). В этой инсценировке через элементы комического просматривается тема ностальгии, тоски по родине и… ирония. Сильное, парадоксальное впечатление вызывают вбитые в сцену швабры-кресты, знак утраченной веры… Это кладбище, как немой урок.

Богатая фантазия художника спектакля Г. Надирадзе нашла воплощение и в необычных костюмах, соединивших элементы разных стилей и эпох. В контексте происходящего в спектакле событий костюмы создают ощущение странного фантасмагорического карнавала. Выразительна музыкальная форма спектакля (А. Варсимашвили). Она органично вписывается в сценическое действо, углубляя и обогащая его.

В финале в исполнении хора звучит русская народная песня «По диким степям Забайкалья», и мимо зрителей как бесконечная лента проплывают все персонажи спектакля» (Рецензия И. Безиргановой «Человечество, смеясь, расстается со своим прошлым» была опубликована в газете «Свободная Грузия»).

В апреле 2002 года спектакль «Russian блюз» принял участие в XII Международном театральном фестивале «Балтийский дом» (Санкт-Петербург), а до города на Неве театр принимали Москва и Севастополь. Организация гастролей в этих городах – подарок мэра Москвы Юрия Лужкова. Представления водевиля-сказки «Принц-горбун» Ф. Кони (режиссер Л. Джаши) проходили в переполненных залах.

«ЖИЗНЬ ПРЕКРАСНА». Добрые, светлые эмоции вызвал спектакль «Жизнь прекрасна» (2003), поставленный по рассказам Антона Павловича Чехова. В зале то и дело раздавался смех, хотя спектакль был пронизан горькой иронией по поводу тщеты человеческих усилий, непонимания между людьми, эгоизма и неспособности услышать друг друга. Чеховские герои мучаются от неразденнной любви, предательства, разочарований, потери близких, одиночества. Страдают от невозможности счастья и в то же время изо всех сил стремятся к нему. Как те, кто сидел в зале. Неудивительно, что зрители сопереживали чеховским персонажам. Спектакль грибоедовцев позволил почувствовать, что Чехов – писатель и нашего времени, – с его ощущением абсурдности. А на такой мир можно смотреть только через призму иронии. Недаром художественный метод писателя предполагает некое отчуждение автора от происходящего в его произведениях. В постановке Варсимашвили Чехов лишь однажды как бы являет нам свою душу – во всяком случае, именно такое ощущение возникает в монологе «Рыбья любовь» (В. Харютченко). Через странную, трагикомическую историю любви рыбы к дачнице нам, возможно, приокрывается, пусть на мгновение, парадоксальный внутренний мир писателя, глубины его души.

Режиссер-постановщик воссоздает чеховский мир, атмосферу творчества писателя. Возникают аллюзии с другими, не представленными в спектакле произведениями Чехова: попытка самоубийства земского врача Кириллова из «Врагов» невольно заставляет вспомнить Треплева или дядю Ваню... Вообще герои спектакля, выясняя отношения, часто берут в руки оружие – и всплывает в памяти известная чеховская мысль о ружье на сцене, которое обязательно должно выстрелить. И оно стреляет, и к ногам героев падает убитая чайка!.. А в финале маэстро, исполняя на скрипке печальную мелодию, произносит слова Фирса из «Вишневого сада»: «Уехали… Про меня забыли!».

Ткань постановки – кадейдоскоп чеховских историй, судеб. В спектакле как бы встречались персонажи разных произведений: их пути перекрещивались. Так, обманутый муж, «мститель» Михаила Амбросова сталкивался с героем другого рассказа, Иваном Карловичем Арчила Бараташвили («Добрый немец»), который подозревает, что ему тоже изменяют. Образы, созданные актерами, пульсируют, эмоционально насыщенны.

В спектакле было много прекрасных актерских работ. Чего стоит хотя бы замечательное партнерство представительницы вахтанговской школы Валентины Семиной и ученика Михаила Туманишвили Рамаза Иоселиани в инсценировке рассказа «Беззащитное существо»! Они демонстрировали поразительное мастерство гротеска. Позднее госпожу Щукину играла Валентина Воинова. Используя комедийные краски, актриса создавала яркий, узнаваемый образ внешне жалкого, а на деле упорного, цепкого «существа», готового пойти до конца для достижения своей цели (заслуженная артистка Грузии В. Воинова работала в театре с 1961 года).

Сцены из спектакля «Жизнь прекрасна»

Великолепен был дуэт Валерия Харютченко и Нико Гомелаури в новелле «Враги». Зрители с интересом следили за психологическими коллизиями этого рассказа, тонкими нюансами актерской игры. Перед нами разыгрывалась драма непонимания. Герои, пережившие несчастья, не способны выйти за круг собственного страдания, не могут преодолеть эгоизм и расстаются непримиримыми врагами.

Еще один блистательный творческий альянс представляли Людмила Артемова-Мгебришвили и Станислав Натенадзе – артисты, которым подвластны разные жанры и стили. В инсценировке юмористического рассказа «Хороший конец» они создали сочные образы, демонстрируя недюжинное комедийное дарование.

Запомнились и другие ансамбли: трио Нино Гачечиладзе, Нино Лория и Христо Пилиева («Хористка»), дуэт Михаила Размадзе и Аллы Мамонтовой («Предложение»).

Алла Мамонтова в театре Грибоедова уже 35 лет. «Замечательная драматическая актриса, она убедительна и в комедии, и в драме. Режиссеры Сандро Товстоногов, Гизо Жордания, Гоги Кавтарадзе, Гига Лорткипанидзе, Авто Варсимашвили, Георгий Шалуташвили разглядели в ней способность воплотить такие разные образы, как Юленька из «Доходного места» А. Островского и Варя из «Вишневого сада» А. Чехова, Соня из «Энергичных людей» В.Шукшина и Бетси из

Сцена из спектакля «Жизнь прекрасна»

«Анны Карениной» Л. Толстого, Гавриловна из «Russian блюз» и Зоя из володинских «Пяти вечеров…» – отмечает Н. Шадури (журнал «Русский клуб», №1 2015).

Солировала в спектакле «Жизнь прекрасна» Карина Кения – в монологе «Из дневника одной девицы» актрисе удалось передать трагический диссонанс между мечтой и реальностью. В театр Грибоедова она пришла в 1986 году. Карина Кения – яркая, острохарактерная актриса, органично чувствующая себя в жанре гротеска. И это помогло ей раскрыться в роли чеховской «девицы». Чехов оказался близок природе актрисы и в другом жанре: в спектакле «Вишневый сад» К. Кения замечательно сыграла Шарлотту. Родная стихия актрисы – сказка. В творческом арсенале актрисы немало симпатичных волшебных персонажей в спектаклях для детей...

Одну из своих последних ролей сыграла в спектакле Тамара Белоусова-Шотадзе – в новелле «Теща-адвокат», где ее партнерами были молодые актеры Инна Воробьева и Зураб Чипашвили.

Образец талантливого партнерства – Ирина Мегвинетухуцеси и Нико Гомелаури в пьесе «Медведь». Они с наслаждением погружались в игровую стихию произведения и виртуозно, легко вели свои партии, показывая извечный конфликт мужчины и женщины.

Автандил Варсимашвили вводит в спектакль «параллельный» дуэт, выполняющий роль хора, – здесь были органичны «вокально оснащенные» Михаил Размадзе и Нана Дарчиашвили. Музыкальный дуэт участвовал в действии, поддерживал героев, зеркально отражая их переживания (в вокале и пластике). «Медведь» в структуре спектакля демонстрировал торжество театральной стихии. А резюме подводил Нико Гомелаури. Он появлялся в каком-то чеховско-феллиниевском обличье с монологом из рассказа «Жизнь прекрасна», в котором в шутливой форме выражена теория относительности зла: «Если тебе изменила жена, радуйся, что она изменила тебе, а не Отечеству!»

А в финале из ящика с реквизитом, выполнявшего функцию гроба, со словами «Жизнь прекрасна!» выскакивал один из персонажей спектакля – обманутый муж (М. Амбросов) Да, в теа-

тре еще не такое возможно, но, увы, только в театре.

Сценография спектакля (художник Георгий Надирадзе) позволяла не только погрузиться в чеховскую атмосферу, но и ощутить течение времени. Движущиеся по кругу колонны – образ ушедшей культуры, медленно падающий снег и тут же – цветущие деревья вишневого сада (того самого!). А в центре – тумба с афишей как знак вечности театра. Ведь второе название спектакля – «Играем Чехова». Актеры, вдохновенно исполняя свои роли, как бы говорили: человек не меняется – и вместе с тем иногда способен разорвать порочный круг, выскочить как чертик из табакерки и прокричать: «Жизнь прекрасна!»

Увы, с уходом из жизни Нико Гомелаури, блистательно сыгравшего в спектакле сразу три роли, зрители попрощались с этой постановкой Автандила Варсимашвили. Вот как пишет о спектакле Т. Шах-Азизова: «На сцене, представившей русскую зиму, в заснеженном парке люди слоняются, объясняются, играют в снежки, составляя живой и подвижный фон, из которого вычленяются лица и эпизоды. Все эти обманутые супруги и мстители, свахи и блюстители порядка, помещики и банкиры мелькают в многонаселенном спектакле, пересекаются, сталкиваются, сменяют друг друга. Чеховский калейдоскоп нравов подан колоритно и смачно, с явным перебором краски, в духе сочной грузинской характерности, в жанрово-стилевых контрастах, что опять-таки близко грузинской традиции. Печаль и радость соседствуют, наслаиваясь друг на друга, – для нас смешно, а героям больно; фарсовые грубоватые сценки оттеняют другие – неторопливые, негромкие, сложные. Скрепляет это все ощущение бестолковщины, даже абсурдности происходящего – русский абсурд, у Чехова очевидный и признанный. Диалог невпопад, о разном, фатальность непонимания, парадоксальный зигзаг сюжета. Парадоксальность самого названия из ранней чеховской юмористики – «Жизнь прекрасна» – применительно к нескладехе житейской. В финале спектакля Нико Гомелаури прочитает эту чеховскую юмореску, одетый в смирительную рубашку, что не покажется странным – только безумец может назвать такую жизнь прекрасной. Чехов у Гомелаури – полнокровный и темпераментный, земной и театральный, герой дан крупным планом. Но наряду с «Медведем», где «бурбон и монстр» Смирнов сыгран лихо и броско, есть эпизод «Враги», глубокий и драматичный. Гомелаури и Валерий Харютченко тревожно, горестно и человечно играют коллизию «люди врозь», неспособность услышать другого – и проблески понимания и доверия. И, наконец, спектакль «по мотивам». Этих слов нет в программке, и не знаю, имели ли его создатели это в виду – или мотивы эти обнаружились сами собой, а то и пригрезились мне. И все же...» [155]

«КРОТКАЯ». Спектаклем-долгожителем можно назвать «Кроткую» (2004) – он уже не один сезон с успехом идет на сцене театра имени Грибоедова. Авто Варсимашвили поставил его по мотивам фантастического рассказа Ф. Достоевского «Кроткая». Сегодня никого не удивишь осовремениваем классики. Автандил Варсимашвили удивил. Потому что приближение к сегодняшним реалиям стало для него не самоцелью, а творческой задачей, потребностью художника. Он выстроил сценическое пространство, которое представляет собой две стены и «угол». Вспоминаются углы, тупики, комнаты-клетушки в произведениях Достоевского – в эти углы и загнаны его персонажи. Стены обклеены газетами, они же шуршат и под ногами героев. Это напоминание о том, что многие произведения писателя написаны на основе газетных публикаций, криминальных хроник. Над сценой парят зонтики. И опять ассоциации, связанные с дождливым небом Петербурга Достоевского. Холодно, мрачно, тоскливо. В перевернутых зонтиках – вода, квинтэссенция сути. Сути человеческих взаимоотношений, природы вещей вообще. То, что часто невозможно понять, постичь, что так и остается неразгаданной тайной. В этом бесприютном пространстве ме-

чется человек в сером плаще – Он (Валерий Харютченко). Мечется и пытается свести мысли в точку. А воображение выбрасывает фантомный образ Кроткой (Инна Воробьева). В спектакле Варсимашвили не расставлено четких акцентов: Кроткая – жертва, Он – палач. В том-то и дело, что оба – и то, и другое. В этом – суть конфликта. С обеих сторон – полная глухота и монологичность. И утверждение «своего» права. Он – архетип мужского начала, она – архетип женского начала. Вечное противоборство, пока мир стоит. Эффектно (и глубоко!) решена финальная сцена. Кроткая бросается из окна – и раздвигаются стены комнаты. На глазах у зрителей открывается бездна, вырастают огромные колонны. Отчетливо звучит тема смерти. Кроткая уходит. А Он остро осознает свое окончательное одиночество, пустоту. И погибает.

«Постановке в Грибоедовском театре предшествовал кинематографический опыт Варсимашвили, экранизировавшего эту новеллу. Спектакль он ставил на актера В. Харютченко. В свое время выдающийся исполнитель героев Достоевского Л. Леонидов писал, что играть Достоевского нельзя, его можно только «прострадать» на сцене. В. Харютченко ведет свой полуторачасовый монолог на высоком накале нервного напряжения, используя огромный диапазон чувств. Каждая реплика пронизана глубиной мысли – в роли нет ни одной проходной фразы. Такой подход заложен в индивидуальности актера. Без таких качеств, как глубина, профессионализм, нельзя было бы и подступиться к миру героев Достоевского. В спектакле сохраняется главное отличие произведений Достоевского – дискуссия слов и поступков. Режиссер А. Варсимашвили нашел театральную форму, используя на пространстве сценического действия арсенал психологического и метафорического театра. На сцене все реально и одновременно условно. Первая встреча проходит в дождливый день. Над сценой зонтики. С них струится вода. Зыбкая, как сама жизнь. Нервные, рваные ритмы струек воды отражают взаимоотношения героев, их настроения. Величественный финал спектакля раскрывает перед нами таинственные просторы потустороннего мира. Когда потеряна любовь, ничто не может заполнить бездонной пустоты. «Люди, любите друг друга!» – восклицает сраженный жизненной катастрофой герой. Спектакль идет на одном дыхании» [156].

«Кроткая» не раз была успешно представлена на разных фестивалях. 5 июня 2004 года спектакль принял участие в VIII Международном фестивале искусств им. М. Туманишвили «Подарок». 4 октября 2004 года – в фестивале «High Fest», проходившем в Ереване. 2 ноября 2005 года «Кроткая» отправилась в Омск, на IV международный фестиваль «Молодые театры России». А в 2009 году был Саранск – V фестиваль русских театров «Соотечественники»…

Сцены из спектакля «Кроткая»

По итогам последнего фестиваля появились публикации. Одна из них была напечатана в «Литературной газете». Наталья Старосельская писала: «Глубокое, сильное впечатление произвел спектакль «Кроткая» Ф.М. Достоевского Тбилисского государственного академического русского драматического театра им. А.С. Грибоедова. Выразительно и ярко сыгранный

артистами Инной Воробьевой и Валерием Харютченко спектакль открыл перед нами мир Достоевского – сложный, противоречивый, страшный мир, в котором все наивное, чистое, наполненное жизнью, обречено на гибель. Критики отмечали на обсуждении некоторые моменты «осовременивания» классики, подробно разбирали характеры героев, но для зрителей спектакль оказался необычайно волнующим. Вероятно, благодаря тому, что режиссер Автандил Варсимашвили сумел создать современную, эмоциональную и очень живую форму, не жертвуя содержанием этого грустного рассказа Ф.М. Достоевского» [157].

Валерий Харютченко пришел в театр Грибоедова в 1971 году после окончания Московского театрального училища имени М. Щепкина. «Каким только не видел его зритель на сцене. Трагичным. Забавным. Изломанным. Ироничным. И всегда разным», – писала Н. Узнадзе.

ВЕРТИНСКИЙ, ОКУДЖАВА. К юбилею Александра Вертинского на сцене Свободного театра под эгидой МКПС «Русский клуб» состоялась премьера моноспектакля «Желтый ангел» (2004), в котором песни выдающегося артиста и композитора прозвучали в обработке Тенгиза Джаиани. Постановку осуществил Авто Варсимашвили.

«Автандил Варсимашвили – режиссер новой, современной формации. Каждая его постановка вызывает интерес и споры. Казалось бы, в спектакле нет прямых аналогий с судьбой Александра Вертинского. Однако автором точно уловлен внутренний мотив. Спектакль интересен по форме. В нем четко выстроен визуальный ряд, найдены яркие метафоры. Скажем, «Маленькая балерина» представлена символическими образами вращающихся шаров. Все точно, никаких банальных отклонений. Многие сцены пропитаны болью и смятением чувств, мастерски переданных Ириной

Сцены из спектакля «Кроткая»

Мегвинетухуцеси. К кому обращен ее монолог? Кто он, этот «Желтый ангел»? Может, он и есть закодированный образ самого Вертинского?» – размышляет Н. Узнадзе [158].

В 2004 году спектакль принял участие в VIII Международном фестивале искусств им. М. Туманишвили «Подарок», в VIII Международном театральном фестивале «Белая Вежа» (Белоруссия, г. Брест), в Международном театральном фестивале «Золотой Лев» (Украина, г. Львов). В 2007-м «Желтый ангел» был представлен на Международном театральном фестивале русских театров республик Северного Кавказа и стран Черноморско-Каспийского региона в г. Махачкала (Дагестан, Россия), а в 2015-м – на XVII Международном театральном фестивале «Мельпомена Таврии» в Херсоне.

Памяти еще одной легендарной личности – Булата Окуджава – был посвящен одноименный спектакль Авто Варсимашвили, приуроченный к 80-летнему юбилею поэта. В спектакле ожили герои семейной хроники Булата Окуджава «Упраздненный театр» – его дед Степан Окуджава, однажды «осознавший, что мир рушится и его многочисленные дети причастны, оказывается, к этому разрушению» и покончивший жизнь самоубийством, родители Шалва и Ашхен, коммунисты, репрессированные в 1937 году, а также злой гений сталинской эпохи Лаврентий Берия и ее жертва – поэт Галактион Табидзе… Трагические события прошлого переплетались в спектакле с песнями Булата, дорогими всем, кто любит русскую поэзию, бардовскую песню.

В том же 2004 году Грибоедовский отправился на гастроли по городам юга России: Новошахтинск, Ростов-на-Дону, Шахты и Новочеркасск. Россияне увидели спектакли «Жизнь прекрасна», «Кроткая», «Желтый ангел» и «Принцесса и свинопас» по мотивам сказок Андерсена.

ГРИБОЕДОВСКОМУ – 160! В 2005 году театр имени Грибоедова масштабно отметил 160-летний юбилей, созвав гостей со всех уголков земного шара – в общей сложности приехали человек 60. Среди них были такие яркие личности, как князь Никита Дмитриевич Лобанов-Ростовский из Лондона, граф Петр Петрович Шереметьев из Парижа, актеры Кирилл Лавров, Донатас Банионис, Богдан Ступка, известные критики и театроведы Наталья Старосельская, Татьяна Шах-Азизова, Лана Гарон, Наталья Каминская, Марина Дмитревская, Елена Ямпольская, актеры, в разные годы работавшие на грибоедовской сцене – из России, Украины, США, Великобритании, Израиля, Турции, Франции.

К торжественной дате были приурочены три премьеры: «Ханума, или Поэма о старом Тбилиси» А. Цагарели в постановке Авто Варсимашвили, «Пять вечеров» А. Володина – режиссура Георгия Шалуташвили и «Чиполлино» Дж. Родари, поставленный Гоги Тодадзе.

Фантастический по красоте праздник пришелся на уик-энд. Его с нетерпением ждали, к нему тщательно готовились. Преобразившимся предстал фасад здания театра – его обтянул баннер, возродивший не только образ прежнего здания театра, но и облик старого Тифлиса… Город-мираж, город-сказка словно проявился из снов, мечтаний и воспоминаний. А продолжение сказки было уже на сцене – в шумном, веселом, ярком спектакле «Ханума» в постановке А. Варсимашвили, яркой сценографии Юрия Гегешидзе, фонтанирующей, полной жизни музыке Гии Канчели, возвративших зрителей в колоритный мир многоязыкого города, на его улочки и балконы, в его духаны и бани.

«ХАНУМА, ИЛИ ПОЭМА О СТАРОМ ТБИЛИСИ». Автандил Варсимашвили заявил спектакль как посвящение Георгию Товстоногову. Конечно, это – цитата из той знаменитой «Ханумы» БДТ, с теми же самыми песнями, но с современным тбилисским, а не петербургским акцентом. К тому же тифлисский «прононс» у актеров настоящий, а не сделанный. Правда, в остальном Автандилу Варсимашвили пришлось реконструировать старый Тифлис, даже воскресить ашугов – народных певцов-поэтов (в этих ролях – Карина Кения, Михаил Амбросов и Валерий Харютченко), некогда показывавших веселые и грустные представления почтеннейшей публике. Их пластика, грим, костюмы в спектакле грибоедовцев воскрешают в памяти эстетику танца ашугов Георгия Гурджиева.

Все происходящее в спектакле, по замыслу режиссера, придумано и разыграно ашугами. За коврами-ширмами, которые они выносили на сцену, скрывались действующие лица. И закручивалось веселое-грустное представление. В самом деле, веселье в этом спектакле было с грустинкой (как это часто у А. Варсимашвили). Наверное, потому, что этого пестрого, многонационального Тбилиси с особыми (конечно, идеализированными!) взаимоотношениями людей уже нет и в помине. Ведь нельзя дважды войти в одну и ту же реку…

Сцена из спектакля «Ханума, или Поэма о старом Тбилиси»

Потому и тексты звучали как-то уж очень современно. Тяжелое материальное положение и никчемность князя Пантиашвили (в колоритном исполнении Нико Гомелаури), тщетно пытающегося сохранить остатки человеческого достоинства, но при этом постоянно выпрашивающего у всех денег, вызывали живой отклик в зале, да и целеустремленная, «крутая» Ханума (Ирина Мегвинетухуцеси) скорее напоминала нынешних оборотливых персонажей – бизнес-вумен, для которых нет никаких преград, если речь идет о больших барышах, чем тифлисскую сваху. Словом, многое в спектакле актуализировано, заострено, что вполне в традициях нашего времени.

А главный герой постановки – вовсе не энергичная Ханума, а князь Пантиашвили, собирательный образ грузина, как это представляют себе авторы спектакля. Обаятельный кутила, прожигатель жизни, ленивый и в то же время бесконечно одинокий человек, предаваемый окружающими, даже друзьями. Таким его играет Нико Гомелаури.

Варсимашвили позволил себе и такую вольность – ввел в число персонажей Александра Дюма, Александра Пушкина и Льва Толстого. Со всеми этими литераторами князь Пантиашвили был вполне на дружеской ноге и даже просил у них взаймы. Кому-то, может быть, и не понравился этот режиссерский ход. Но почему бы не напомнить публике вполне реальные исторические факты? Нашелся бы зритель, который не знает, что эти писатели бывали в Грузии, что, к примеру, Александр Дюма потерял здесь штаны и какой-то грузинский князь возместил ему потерю… В

Людмила Артемова-Мгебришвили в спектакле «Ханума, или Поэма о старом Тбилиси»

Тбилиси всегда любили гостей – в этом смысле и на сегодняшний день все осталось по-прежнему, несмотря на радикально изменившиеся реалии.

Среди гостей была завотдела театра редакции московской газеты «Культура» Н. Каминская, и вот как она восприняла тбилисскую «Хануму»:

«Постановка А. Варсимашвили сильно отличается от знаменитой товстоноговской. Грибоедовская сделана в Тбилиси 2005 года, пережившем и продолжающем переживать весьма несмешные перипетии. Видимо, от этого легкая, искрящаяся юмором пьеса, получившая в нынешнем варианте второе название «Поэма о старом Тбилиси», нагружена откровенно публицистическим звучанием. Сцены «отбивают» не легкомысленные кинто, а комедианты с набеленными лицами, которые уже в прологе зовут публику в тот Тбилиси, которого больше нет. Драный князь Пантиашвили, не имевший ничего, кроме титула, и богатый армянский купец, жаждущий заполучить герб, – что за конфликт, тем более антагонизм по нынешним временам? Всем было хорошо, все любили друг друга. Здесь, в сутолоке базаров и духанов, обнаруживается и пьяненький Александр Дюма (его пребывание в Тифлисе – исторический факт), и развеселый Александр Сергеевич Пушкин (тоже, как известно, бывал), и Лев Толстой. Да и заканчивается спектакль не только свадьбами, а еще и сообщением об открытии русского театра» [159].

Незабываемое прошлое воскресло и на юбилейном вечере. На этот раз в рассказе о том, кем, когда и как создавался русский театр – любимое детище Тифлиса. Конечно, прозвучало имя графа Михаила Семеновича Воронцова… Страницы истории озвучили, причем в декорациях «Ханумы», грибоедовцы – бывшие и нынешние. Впрочем, разве можно представить себе «бывшего» грибоедовца – как и «бывшего» тбилисца? Ведь эта прописка навсегда! Наверное, поэтому актерский ансамбль продемонстрировал в тот вечер поразительную слаженность, взаимопонимание. Зрители с удовольствием встретились с теми, кого уже больше и не чаяли увидеть на сцене театра Грибоедова, – Ефим Байковский, Борис Казинец, Ариадна Шенгелая, Михаил Иоффе, Светлана Головина, Замира Григорян, Ирина Квижинадзе, Виктор Захаров, Нелли Килосанидзе, Волемир Грузец, Тамара Соловьева, Владимир Бурмистров, Лариса Крылова, Алик Кухалеишвили…

А гости соприкоснулись с прошлым не только в театре, но и в монастыре Джвари, а потом и в помещении акционерного объединения «Тбилисский винный погреб», представившего гостям свою продукцию – отменное вино.

Наверное, никогда в истории этого театра не было сказано столько добрых, искренних, благодарных слов, как в эти дни… Эмоции переполняли!

Грибоедовцев почтил своим присутствием на юбилейном вечере сам Святейший и Блаженнейший Католикос-Патриарх всея Грузии Илиа Второй. Он тепло поздравил героев дня.

На юбилее выступил тогдашний министр культуры, охраны памятников и спорта Грузии Георгий Габашвили, подчеркнувший, что театр Грибоедова – неотъемлемая часть грузинской культуры. «Какова бы ни была политическая конъюнктура, люди культуры будут дружить. Театр Грибоедова – пример того, как творцы могут помогать своим странам», – отметил он.

А глава российского дипломатического ведомства Владимир Чхиквишвили выделил сразу три момента: значение театра для развития грузинской культуры, его роль как очага русской культуры и русского языка, а также миссию сопряжения двух культур. Он зачитал собравшимся текст поздравления министра культуры России Александра Соколова. Российское культурное ведомство объявило благодарность худруку театра Автандилу Варсимашвили, директору Николаю Свентицкому, организовавшему этот незабываемый праздник, а также двум ведущим актерам – Ирине Мегвинетухуцеси и Валерию Харютченко. Позднее названным лицам были вручены высшие государственные награды Российской Федерации – Ордена Дружбы.

Грибоедовцы получили много подарков – от икон и сувениров в виде пасхальных яиц с разными изображениями, украинского рушника до стеклянного «автомата Калашникова», наполненного спиртным…

Сердечным, эмоциональным было выступление Кирилла Лаврова. По его словам, ничто не может омрачить дружбу между нашими культурами, театрами, артистами. «Артист – достояние всего мира. Мне кажется, грибоедовцы в полной мере оправдывают великое звание – «артист». Он отметил художественные достоинства нового спектакля «Ханума».

Вспомнили на вечере и тех грибоедовцев, которых уже нет на свете. Их лица появились на большом экране… Завершился вечер пышным фейерверком.

А в фойе была развернута экспозиция. В ней были представлены материальные свидетельства многолетнего творчества театра. Фотографии, костюмы, афиши, газетные публикации – все это позволило вернуться в замечательное прошлое русского театра в Грузии.

Сцена из спектакля «Ханума, или Поэма о старом Тбилиси»

«Что и говорить, не в лучшие времена довелось Театру Грибоедова справить громкую дату, – отмечала Н. Каминская. – Но в том, как сложился юбилейный вечер, как он был продуман и срежиссирован, прозвучало какое-то грандиозное неповиновение обстоятельствам» [159].

В дни юбилея состоялась еще одна премьера – «Пять вечеров» Александра Володина. Режиссер Георгий Шалуташвили осуществил постановку в стиле ретро. Ностальгический настрой создавали музыкальное решение и художественное оформление спектакля. Джазовые и блюзовые мелодии в исполнении духовых, свет уличных фонарей погружали зрителей в эпоху 50-х. Только чувства вечны и неизменны. Драматические перипетии любви, сохранившейся в долгой разлуке, разыграли в спектакле актеры Людмила Артемова-Мгебришвили и Валерий Харютченко. Герои теряют и вновь обретают друг друга через много

лет… Но здесь прочитывалась и другая, более глубокая тема. Ее нес Ильин – В. Харютченко. Речь шла не только об одной, отдельно взятой несостоявшейся судьбе, одиночестве человека, потерявшегося в истории, но и о неотвратимой трагичности бытия вообще. Новый, философский объем, экзистенциальное звучание придавали пьесе Володина и стихотворения, вплетенные в ткань спектакля…

А вскоре после юбилея театр отправился в Москву на гастроли, о чем написала на страницах журнала «Русский клуб» Вера Церетели:

«Эхо 160-летнего юбилея Тбилисского русского театра имени А.С. Грибоедова докатилось до Москвы. Среди торжеств юбилейного вечера в Тбилиси Государственный театр Наций, а точнее, его директор Михаил Михайлович Чигирь преподнес театру большой подарок – приглашение грибоедовцев с новым детским спектаклем на гастроли в Москву» [160].

Сцена из спектакля «Пять вечеров»

Юные московские зрители посмотрели «Чиполлино» в постановке **Гоги Тодадзе** – спектакль, уже девять лет с успехом идущий на грибоедовской сцене. Думается, секрет этого успеха в том, что «Чиполлино» отвечает всем требованиям постановки для детей: это легкий, смешной, красочный, неагрессивный спектакль, построенный по законам мюзикла, с участием молодых и для молодых. Не меньшей популярностью у детей до сих пор пользуется еще одна работа Г. Тодадзе – «Емелино счастье» по мотивам русской народной сказки.

АНДРО ЕНУКИДЗЕ. «ИЗБРАННИК СУДЬБЫ». После юбилейных торжеств и гастролей грибоедовцы с удвоенной энергией и воодушевлением продожили работу. Начались театральные будни. Дебютировавший в 2004 году на сцене театра Грибоедова спектаклем «Принцесса и свинопас» по мотивам сказки Г.Х. Андерсена режиссер Андро Енукидзе (род. в 1965 году) сразу заявил о себе особым стилем, сочетающим театральные концепции постмодернизма и традиции классики. В 2006 году режиссер представил на суд зрителей новую работу – «Избранник судьбы. (Рождение Наполеона») по пьесе Б. Шоу. Сегодня А. Енукидзе – художественный руководитель Батумского драматического театра имени И. Чавчавадзе, но не прерывает сотрудничества с Грибоедовским.

Отношения с публикой складывались на спектакле «Избранник судьбы» нетрадиционно. Зрители сидели на сцене, образуя круг. Актеры играли внутри этого круга. Так что контакт между ними и публикой был почти интимным, даже сакральным. А спектакль, таким образом, становился актом посвящения в искусство.

Выбор театра пал не на самую популярную и совсем не затасканную режиссерами пьесу мастера парадоксов. Правда, сначала закралось сомнение: а зачем нам, собственно, нужна эта история, названная самим драматургом «пустячком»? К чему нам этот выдуманный Шоу сюжет

об авантюристе Буонапарте, избраннике судьбы, грезящем о славе? А дело в том, что ироническое отношение к ницшеанским индивидуалистическим теориям, провозглашающим своим идеалом сильную личность, стремящуюся к власти любой ценой, развенчание милитаристских устремлений «горячих голов» сегодня так же актуально, как и в тот период, когда творил Бернард Шоу. А может, и более актуально, потому что в наш век сильные мира сего продолжают самоутверждаться за счет слабых. Причем в стремительном потоке бытия, мгновенно сменяющих друг друга кинокадров жизни становится все труднее что-то осознать и реально оценить. И в этом историческом контексте все меньше цены имеют морализаторские или религиозные рассуждения о том, «что такое хорошо и что такое плохо» и в какой степени «цель оправдывает средства». Бернард Шоу еще в конце XIX века взял и показал Наполеона, о славе которого мечтал Родион Раскольников из «Преступления и наказания», в негероическом ореоле – всего лишь обманутым мужчиной. И вот такие, с позволения сказать, рогоносцы, и вершат судьбы человеческие?

Слава Натенадзе в спектакле «Избранник судьбы»

Итак, Андро Енукидзе избрал необычную форму режиссерской подачи материала. Сравнительно немногочисленные зрители окружали пространство сцены, на котором и разыгрывался занятный «пустячок». Время от времени «пятачок» сцены вращался, меняя ракурс восприятия зрителем происходящего, заставляя его под иным углом увидеть мизансцену и сообщая действию новую энергию (сценография Айвенго Челидзе). Главная интрига пьесы разворачивается между Наполеоном и некой Дамой, укравшей его документы. В главных ролях были заняты ведущие актеры – Слава Натенадзе и Ирина Мегвинетухуцеси. Зрители с интересом наблюдали за их борьбой-игрой. На одном полюсе – сильный мужчина (хоть «его звезда и висит

на подвязке женщины» по имени Жозефина – по версии Шоу), на другом – весьма ловкая и умная женщина, готовая пойти на все ради достижения своей цели и в итоге одерживающая победу… Но интрига, будто бы разрешившись, закручивалась вновь: в финале выяснялось, что украдены и сожжены не те документы, и борьба-игра возобновлялась. Борьба-игра, в результате которой ставилась под сомнение безупречность репутации великого Наполеона, ради удовлетворения своего тщеславия готового пожертвовать тысячами искалеченных жизней, но при этом зависящего от «услуг» любимой женщины… Возникает законный вопрос: «А столь ли он велик, если существует зависимость от покровительства кого-либо?»

Наполеон в исполнении актера Станислава Натенадзе хоть и был наделен недюжинным умом и волей, но отнюдь не «сверхчеловек». Его можно провести, обольстить, ему можно изменить… уязвленное самолюбие героя, по мнению Шоу и авторов спектакля, могло стать стимулом для его дальнейших побед. Ведь, как сказал Наполеону трактирщик Джузеппе (Михаил Амбросов): «Вы заботитесь обо всем, кроме человеческих жизней».

Станислав Натенадзе – настоящий профессионал, мастер, работающий уверенно и стабильно. Участие этого актера в театральном проекте – залог его успеха. На сцене театра Грибоедова он сыграл, возможно, не так много ролей, но каждая из них произвела впечатление, запомнилась. Как, к примеру, роль Наполеона в спектакле «Избранник судьбы».

В спектакль введен Автор (Валерий Харютченко). В речи этого лощеного господина во фраке мы вдруг слышим (конечно, не в прямом контексте!)… предупреждение о возможных последствиях ницшеанских идей. Поднимаясь на деревянную конструкцию, символизирующую власть, он словно возвышается над толпой. Это образ будущего тирана.

«АНГЕЛОВА КУКЛА». Ярким событием театральной жизни Тбилиси стал спектакль «Ангелова кукла» (2006), поставленный приглашенным из Санкт-Петербурга режиссером Дмитрием Егоровым по рассказам художника и писателя Эдуарда Кочергина.

В журнале «Петербургский театральный журнал» был опубликован отзыв В. Церетели:

«Режиссер выбрал для спектакля три ленинградские истории, не стал делать инсценировку, полностью сохранил документальное повествование. Текст Кочергина –неприглаженный, порой тяжеловесный, но живой, емкий, приправленный сильно перченным юмором. Здесь и «островной фольклор», и уличный жаргон, и богатая, даже замысловатая матюгальная лексика.

Ирина Мегвинетухуцеси в спектакле «Ангелова кукла»

Это первая попытка перенести прозу Кочергина на сцену. Внешне – спектакль минималистский, но тем и выразителен. Идею сценографии предложил сам Кочергин, а реализовал грузинский художник Мириан Сагареишвили. Сцена утыкана костылями, сбоку деревянная тачка для безногих с водруженным на нее аккордеоном, в центре табурет и столб с черным раструбом громкоговорителя. Свешиваются тонкие провода с лампочками – синими, как во время войны. На их фоне моментами жжет глаза единственная красная лампочка – красноречивый символ одной из древнейших профессий. Так что световые эффекты стали здесь еще и смысловыми. Костыли, обмотанные тряпками, становятся

в спектакле и главным атрибутом времени, и многозначной метафорой. Сквозь лес одиноких костылей (в какие-то моменты они напоминают погост с покосившимися крестами) жизнь людей уже воспринимается иначе. Иногда статичные костыли становятся действующими лицами – набрось шинель, вот тебе и кавалер, пой и танцуй сколько хочешь. А если вдруг праздник – привесь букетики и радуйся жизни.

Озвучивают время и создают сильный эмоциональный фон спектакля знакомые песни военных лет и приблатненный городской фольклор – все это актриса выдает в соответствующих жанрах. Мелодии аккордеона звучат в исполнении замечательного тбилисского органиста Роберта Мерабова (совместное музыкальное оформление режиссера и исполнителя). Вообще соавторство – отличительная черта этого спектакля, не только в режиссерско-актерском тандеме, но во всем. Это безусловная заслуга режиссера.

Ирина Мегвинетухуцеси здесь во всех ролях сразу. Но главная роль – рассказчик. Иногда в повествование вкрапливаются игровые эпизоды. Отыгрываются они не впрямую, а как бы отраженным светом. Все происходит не здесь и сейчас, а там и тогда. Чувство меры и вкуса – отличительная черта этого спектакля.

Первый рассказ о безногом Васе Петроградском – самый трудный для сцены. Сама его повествовательность не выигрышна. Здесь перемешано все: географические «достопримечательности» послевоенного Ленинграда, характеры людей с нюансами их странных профессий и развлечений, крутые маршруты героя по питейным заведениям, где тот «трубадурил». За текстовой картиной встает и образ самого Василия — неуемного заводилы, запевалы и запивалы на деревянной тачке. Актриса вместо плащика натягивает бушлат и бескозырку, садится на коленки, меняет свою пластику на жесткую мужскую, прибавляет куражу – и перед нами Василий Петроградский, которого все уважали, а невские дешевки-«тельняшки» любили и обожали. Хрипловатый голосовой намек актрисы на его «бронетанковые» песни, и мы верим, что он «пел, баянил и дирижировал одновременно».

Ирина Мегвинетухуцеси в спектакле «Ангелова кукла»

Настоящий театр – зрелищный, игровой – разворачивается в следующей новелле «Жизель Ботаническая», где горечь жизни пересыпана каскадом острых словечек, подковыристой иронии и юмора. Это рассказ о девочке-сироте, которую взял под опеку проститутский цех с Васильевского острова – подруги ее погибшей матери. Они отдали девочку в балетное училище, и та стала балериной.

Мегвинетухуцеси представляет галерею характеров «островных красавиц». Она наводит марафет «косметикой» из жестяной коробки и демонстрирует своих героинь. Тут и шустрая Шурка Вечная Каурка, и томно-вальяжная Екатерина Душистая, и оторва Дашка, лихо флиртующая с кавалером, то есть с бушлатом на костыле. Мы видим и слышим этих бесшабашных женщин, их ошарашивающие реплики со второго яруса Кировского театра. Момент триумфа подопечной становится

их триумфом и оправданием всей жизни.

Третий рассказ «Ангелова кукла» – пронзительный до боли. Это история осиротевшей девочки Паши, которую соседи-алкаши сдали за водку не в детдом, а в артель «промокашек» на обучение древнему ремеслу. Вместо розового будущего – крушение жизни.

Режиссер построил действие на контрастах – чем страшнее, тем проще. Актриса ведет рассказ абсолютно бесстрастным голосом констатации. Полная статика, лишь детский мячик-«раскидай» на резинке ритмично прыгает в руке… Размеренный голос изредка взрывается вспышками уличных матерщинных перепалок. К финалу голос актрисы становится еще безразличней, а веселый бумажный мячик замирает в руке. Сквозь разорванную обертку медленно сыплются опилки. И актриса на полу строит из них то ли воздушный замок, то ли могилку… Горькая рюмашка на прощанье, свет в зал, на зрителей, а из уличного громкоговорителя несется звонкий голос передовой работницы: «Спасибо великому Сталину за счастливое детство!» – и гром аплодисментов. Их звучание тускнеет в шершавом шуме дождя, он будто смывает радужный ореол. Скрежещущее шуршание капель становится почти нестерпимым. И как последний выход долго сдерживаемых эмоций – удар кулаком по громкоговорителю. Черный раструб слетает со столба, повисает на проводе и мерно, угрожающе раскачивается в полумраке сцены» [161].

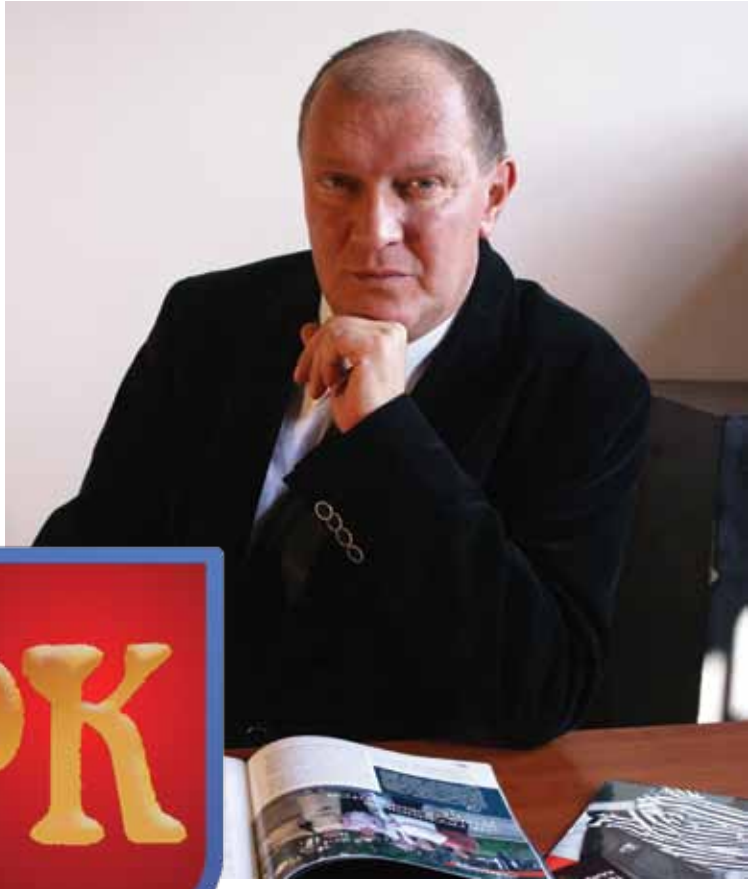
Дмитрий Егоров

В марте 2007 года «Ангелову куклу» увидели на сцене БДТ имени Г. Товстоногова петербуржцы. Вот отклики:

«Ангелова кукла» перешагнула жанр воспоминаний. Мемуарные новеллы сложились в настоящий роман, текст которого оказался настолько самодостаточным и живым, что слушать его истории, рассказанные в театре, оказывается, не менее интересно, чем читать книгу. Классик отечественной сценографии Эдуард Кочергин оказался одаренным литератором, в Тбилиси об этом рассказывают со сцены» [162].

«Актриса сама стала этими покалеченными героями, одна разыграла три истории («Василий Петроградский», «Жизель Ботаническая», «Ангелова кукла»), одна разговаривала за всех – за василеостровских безногих пропойц поневоле, за бывалых представительниц древней женской профессии из малолетних проституток; она с равнодушием констатировала что-то безнадежным надорванным голосом и смеялась гортанным, мстительным, враждебным, незвонким смехом вещуньи. В этом спектакле, помимо шуточного, чуть анекдотичного, естественного у Кочергина смеха, была злость, настоящая злая ирония, и, сверх иронии, было обвинение, кричащее в финале. Оно вылезало из громкоговорителя, материализованное в голосе идеального, планового человека: «Спасибо великому Сталину за наше счастливое детство!». Мегвинетухуцеси в «Ангеловой кукле» – сказительница человеческой трагедии в масштабе страны, говорящая не с котурнов, а с тачки безногого калеки, – вот образ, вычерченный метко и подсказанный самим текстом книги» [163].

Ирина Мегвинетухуцеси в театре Грибоедова с 1984 года. Репертуар актрисы насчитывает не одну блестяще сыгранную роль.



Николай Свентицкий

РУССКАЯ КЛАССИКА НА ГРИБОЕДОВСКОЙ СЦЕНЕ. Магистральной дорогой театра имени А.С. Грибоедова была и остается русская классика. Это приобрело особое значение в последние годы, когда сохранение русской культуры и русского языка на постсоветском пространстве вообще, и в Грузии в частности, стало одной из важнейших задач. С ней успешно на протяжении многих лет справляется Грибоедовский театр. В этом ему помогает Международный культурно-просветительский союз «Русский клуб», возглавляемый директором театра, заслуженным деятелем искусств РФ Николаем Николаевичем Свентицким (р. в 1956 г.). Многие крупные проекты театра инициируются и поддерживаются этой организацией. Симптоматично, что Николай Свентицкий является лауреатом Русской премии (2012) – специального приза «За вклад в развитие и сбережение традиций русской культуры за пределами Российской Федерации» – за многолетнюю культурно-просветительскую деятельность, углубление двухсторонних культурных связей между Грузией и Россией, организацию и проведение ежегодного русско-грузинского поэтического фестиваля.

«МАСТЕР И МАРГАРИТА». Театральной сенсацией сезона 2006-2007 гг. стал спектакль «Мастер и Маргарита» по одноименному роману Михаила Булгакова. Два премьерных спектакля грибоедовцы сыграли в родных стенах, в нетопленном помещении. Он продолжался четыре часа, с двумя антрактами. И, несмотря на холод, зрители, захваченные сценическими коллизиями, ощутившие булгаковскую магию, не покидали зал. Позднее спектакль долго шел на сцене театра имени Ш. Руставели с неизменными аншлагами.

Для каждого, кто прикасается к знаменитому роману, существует свое «золотое сечение» в его восприятии. Это вполне естественно, если учитывать конусность искусства: кому-то понятна одна «точка» конуса, другой постигает всю глубину «айсберга». «Мастер и Маргарита» принадлежит к тем произведениям, о которых у читателей практически любого типа восприятия сложилось «особое» мнение.

Поэтому неудивительно, что тбилисские поклонники Михаила Булгакова с таким нетерпением ожидали очередной интерпретации романа – теперь на сцене русского драматического театра имени А.С. Грибоедова. Ведь вокруг «Мастера и Маргариты» до сих пор не утихают споры… Как только не трактуют образы Воланда, Мастера, Иешуа!

Худрук Автандил Варсимашвили как всякий истинный художник отнюдь не стремился удовлетворить вкусы кого-либо. Он выбрал собственную «лунную» дорогу, «пробираясь» через бул-

Сцена из спектакля «Мастер и Маргарита»

гаковский текст, образную структуру, чтобы выразить свою философию жизни, свое отношение к миру и людям. Тем более, что режиссер долгие годы шел к этой премьере: постановка «Мастера и Маргариты» – давнее, выношенное желание Варсимашвили. Однажды он уже брался за реализацию замысла, но властно вмешалась некая мистическая сила, и режиссер на время отказался от своего намерения. А спустя годы получил благословляющий знак от самого Булгакова. Разумеется, Варсимашвили не мог перенести на сцену весь объем романа и ограничился наиболее значимыми его эпизодами. Выбранные же фрагменты были воплощены им бережно, «близко к тексту». При этом речь идет отнюдь не об иллюстрации эпизодов великого романа, а о новом, живом, неравнодушном его прочтении, бесстрашной попытке заглянуть в его бездну.

Метафорический язык сцены как нельзя лучше передавал метафизику произведения. На сцене был огромный (или кажущийся таковым!) дом с мерцающими глазами-окнами (художник – Мириан Швелидзе). Этот образ многосимвольный. Он связан и с вполне конкретными советскими реалиями конца эпохи нэпа, и с торжеством новой социально-политической системы, и с мирозданческими категориями. Оборотная «сторона» этого здания-монстра – она словно дышала древностью, мифологией, эзотерикой, – открываясь зрителю, отсылала нас к вечности, к

Сцены из спектакля «Мастер и Маргарита»

памяти, в глубину веков, и дальше – в невидимый, потусторонний мир. Две эти «стороны» были неразрывны… Пространство сцены жило, дышало вместе с героями. Оно было подвижно, изменчиво. Это ощущение создавалось не только вращением сцены, но и постоянно меняющимся освещением. Сцена внезапно погружалась во тьму, а затем снова озарялась светом окон. И эти превращения не были связаны с реальным временем действия. Они тревожили зрителя какими-то предчувствиями.

Авто Варсимашвили поставил спектакль не о московских Ромео и Джульетте эпохи нэпа. Герой Булгакова, написавший роман о Понтии Пилате и Иешуа Га-Ноцри, гордо, даже с вызовом говорит о себе незадачливому поэту Ивану Бездомному (Вано Курасбедиани): «Я – Мастер!», подчеркивая тем самым свое избранничество, мессианство. Но этим, естественно, не исчерпывается суть образа. Мастер (Аполлон Кублашвили) – художник, творец. И его взаимоотношения с Маргаритой (порывистая, страстная и одновременно нежная актриса Нана Калатозишвили) – прежде всего жертвенная любовь Женщины к Художнику. Эта тема подчеркивается в спектакле: именно Маргарита воодушевляет Мастера на художнический подвиг, заставляет его дописать роман, пытается защитить любимого от всякого рода латунских, становится ведьмой, чтобы спасти его. Она не только преданно любит автора романа о Пилате, но высоко ценит в нем Мастера, творца. Многозначительна сцена, когда Маргарита словно совершает ритуал посвящения возлюбленного в Мастеры – прикасается к его плечам, к голове, и Мастер выполняет свою миссию – создает роман, но… не может защитить свое творение. Он несет в себе не только черты Христа, как обычно принято думать, но и Пилата. Он отрекается от своего романа (и от своего героя), сжигает рукопись, в которой пытался рассказать миру известную ему одному правду о совершившейся казни. И эта слабость делает его не только жертвой, но и молчаливым свидетелем-соучастником. Правда, вопреки совершенному акту сожжения, «рукописи не горят». Поворот сцены – и голос Иешуа Га-Ноцри прорывался сквозь тыся-

челетия: «Всякая власть является насилием над людьми. И настанет время, когда не будет власти ни кесарей, ни какой-либо иной власти. Человек перейдет в царство истины и справедливости, где вообще не будет надобна никакая власть!»

По-разному трактовали и трактуют образ Иешуа. В спектакле грибоедовцев это менее всего Богочеловек. Вокруг него не было ореола святости или мученичества. Иешуа в исполнении Валерия Харютченко был личностью, излучающей свет, наделенной божественной чистотой и добротой. Совершенный человек, изначально именно таким задуманный Создателем. Мы не думали о воскресении Сына Божьего – мы сострадали погубленному «философу с его мирной проповедью», не понятой жестоким миром. И мучались вместе с Пилатом – Джемалом Сихарулидзе, совершившим выбор в пользу своего благополучия.

Нравственный выбор ежедневно становится перед каждым из нас, но каждый ли выдерживает это испытание на совесть? В спектакле были усилены какие-то моменты во взаимоотношениях Пилата и Иешуа – показана их человеческая близость. Особый смысл обретала сцена, когда Иешуа прислонялся головой к плечу Пилата, снимая его адскую головную боль. В то же время обнажался, делался жестким конфликт Пилата с первосвященником Каифой (Христофор Пилиев)… Какая-то безумная ярость Пилата, обрушившегося на Каифу, – это не что иное, как гнев про-

Сцены из спектакля «Мастер и Маргарита»

тив себя, проявившего трусость, – самый большой грех, по мнению Иешуа.

Иудейский первосвященник Каифа – Христо Пилиев – воплощение коварства и жестокости. Этот своеобразный артист, обладающий насыщенным, густым голосом, может сыграть в любой стилистике – буффонадной комедии, сентиментальной драме и веселой сказке. За более, чем 35 лет служения театру Грибоедова, Пилиев сыграл множество ролей. Он выходил на сцену в «Вишневом саде» Чехова, «Провинциальных анекдотах» Вампилова, «Смерти Тарелкина» Сухово-Кобылина, «Мастере и Маргарите» Булгакова, «Двенадцати месяцах» Маршака, «Золушке» Шварца. И в десятках других пьес – классических и современных.

Удался «дьявольский» ансамбль – Воланд, Коровьев (яркий, острохарактерный Дмитрий Мерабишвили), Азазелло (пластичный и подвижный Арчил Бараташвили), Кот-Бегемот (гротесковый и как всегда обаятельный Михаил Арджеванидзе) и Гелла (София Ломджария). Эти герои были не столько демонизированы, сколько привлекали «чертовским» и в то же время человеческим (именно человеческим!) обаянием.

Воланд – Нико Гомелаури – был ироничен, изменчив и очень одинок. Это – одна из лучших работ уникального актера. В рисунке его роли порой просматривался лермонтовский «печальный демон, дух изгнанья». В стремлении уйти от вселенского одиночества Воланд вдруг на какое-то мгновение прижимался к Маргарите, и вычерчивалась судьба обреченного на бессмертие «повелителя теней», который является «частью той силы, которая вечно хочет зла, но вечно совершает благо». В финале именно премудрый Воланд расставлял все точки над і, направляя, по просьбе Всевышнего, Мастера и Маргариту по дороге, ведущей к вечному дому, с неоднократно прозвучавшими в спекта-

кле словами: «Тот, кто любит, должен разделить судьбу того, кого он любит!». Это относилось и к прощенному и свободному Пилату, наконец последовавшему за Иешуа по лунной дороге…

«…Бесчеловечная система убивает Мастера. Его не смогла вернуть к жизни даже преданная любовь Маргариты. Но она разделит его участь. Любовь и творчество – вечные ценности на земле. Силы Мастера исчерпаны. Он зажат между добром и злом. Звучит приговор, согласно которому он не заслужил Света. Мастер заслужил Покой. Дьявол дарует ему смерть, как свободу от земных мытарств. Авторская позиция ясна, смерть меньшее зло, чем творческая гибель. Мера усталости должна исчерпаться покоем, прежде чем беспросветье обретет надежду на свет. Мастер и Маргарита уходят по дороге, освещенной лунным светом. Финал спектакля окутан печалью. Отметим, лунный свет рефреном проходит по всему действию спектакля. Он тревожит пробужденную душу Безродного, в нем, как жемчужина, сверкает наготой парящая над Москвой Маргарита.

Покидая землю, Мастер оставляет наследника – поэта Ивана Бездомного. Это завтрашний день. Поскольку жить без веры в будущее нельзя. В этом заключается нравственная мощь романа Булгакова, как никогда актуального сегодня», – пишет Н. Узнадзе [164].

В спектакле, поставленном при поддержке Министерства культуры, охраны памятников и спорта Грузии и международного культурно-просветительского союза «Русский клуб», было много эффектных сцен. Например, полет Маргариты. Намазавшись кремом Азазелло, героиня светилась в синевато-лунном свете, а затем парила над городом. Сцена стремительно вращалась (разумеется, вращался и дом с мистической изнанкой), и создавалось полное ощущение полета. Впечатлил и бал нечистой силы, на который многочисленные грешники приплывали в гробах.

Следует отметить актерскую удачу Михаила Амбросова, создавшего яркие, запоминающиеся образы Берлиоза и Степана Лиходеева.

Его Берлиоз был умен, чрезмерно образован, но так же чрезмерно самоупоен. Зрители увидели несколько чудаковатого, напыщенного, чванливого господина «с принципами», интеллектуала, «вещающего» истину в последней инстанции и при этом лишенного самоиронии… Его уверенная жестикуляция, походка, манера разговаривать (он не говорит, а излагает!) выдавали человека, который на все случаи жизни имеет готовые ответы. Этот Берлиоз, бузусловно, был интеллигентен и хорошо воспитан, но в любой момент мог настучать на неблагонадежного «куда следует» – это прочитывалось в трактовке образа Берлиоза. В его «дурном материализме» таилось нечто более опасное, чем даже в черных делах Сатаны. Тем не менее героя Амбросова охватило смятение,

когда Воланд предрек ему скорую и ужасную смерть – его материалистическое мировидение разлетелось в пух и прах…

Мгновение – и актер из несчастного Берлиоза перевоплотился в незадачливого пьянчужку Степу Лиходеева, директора варьете. И тут актер не жалел гротесковых красок, изображая беспринципного, жалкого субъекта – деградант. Сосиска, нанизанная на вилку, так и кричала о драме обезличенного человека, потерявшегося в этом мире из-за собственной несостоятельности. «Где я?» – горестно восклицал Степа, заброшенный по воле рока из Москвы в Ялту… Он потерял себя – как потерял свою голову умник Берлиоз, зацикленный на атеизме и жестоко поплатившийся за неверие.

Интересны были небольшие роли в исполнении Людмилы Артемовой-Мгебришвили (Наташа), Славы Натенадзе (буфетчик Соков), Георгия Туркиашвили (Левий Матвей), Валентины Воиновой (Аннушка), Гурама Черкезишвили (Бенгальский), Льва Гаврилова (Семплеяров), Аллы Мамонтовой (Семплеярова), Наны Дарчиашвили (Фрида).

«СНЫ О ГРУЗИИ». В самом начале 2008 года Авто Варсимашвили выпустил «Сны о Грузии» – поэтический спектакль об уникальной связи поэзий и – шире – культур двух народов. Русского и грузинского.

«Александр Грибоедов, Александр Пушкин, Михаил Лермонтов, Сергей Есенин, Владимир Маяковский, Осип Мандельштам, Борис Пастернак, Белла Ахмадулина. О них авторы постановки говорят подробно и, что очень важно, интересно. Актеры-грибоедовцы разыгрывают связанные с Грузией эпизоды жизни поэтов с должной мерой отстраненной условности и, в то же время, достоверности. Эпизоды бывали смешными, как, например, вызов Есениным на дуэль Георгия Леонидзе с предложением стреляться холостыми патронами, чтобы потом о поединке двух знаменитостей написали газеты, или встреча в Тифлисе того же Есенина с Владимиром Маяковским, закончившаяся, разумеется, кутежом, сначала в серных банях, а потом и в подвальчике на Пушкинской. Бывали и трагическими, такими, как реакция Бориса Пастернака на гибель Тициана Табидзе. Но они всегда значительны. Словно подтверждая мысль о том, что, не будь в жизни этих поэтов Грузии, их творчество было бы иным, со сцены звучали замечательные стихи, отдававшиеся радостью и болью в сердцах присутствовавших на спектакле зрителей. Заканчивается представление «Грузинской песней» еще одного замечательного поэта – Булата Окуджава, за которой следуют слова учителя о том, что тема Грузии в русской литературе им далеко не исчерпана. Что в той же мере к ней причастны и Марина Цветаева, и Андрей Белый, и Николай Заболоцкий, и Николай Тихонов, и Лев Толстой, и Максим Горький, и Арсений Тарковский, и Евгений Евтушенко, сказавший знаменитое: «О Грузии забыв неосторожно, / В России быть поэтом невозможно». В последнее время,

Сцена из спектакля «Сны о Грузии»

увы, начинает иногда казаться, что это не так. Вообще, последнее время отмечено низвержением устоявшихся максим. И рукописи, оказывается, горят (и еще как горят!), и в России вполне можно быть поэтом, вовсе о Грузии ничего не зная. Но вот нужно ли? Грибоедовцы выразили свою позицию: нет, не нужно. И привели в свидетели своих живых и давно почивших единомышленников, чьи ум и дела известны не только русской памяти. Низкий им за это поклон», – написал Д. Бердзенишвили («Головинский проспект»).

ДВА СПЕКТАКЛЯ ОБ ОДИНОЧЕСТВЕ. В сезон 2007-2008 гг. почти одновременно были выпущены две психологические драмы «Две пары, или Кто такой Чарли» по пьесе болгарского драматурга Яны Добревой «Тепло в ноябре», и «Эмигранты» Славомира Мрожека.

Сцена из спектакля «Две пары»

«Кто-то воспримет пьесу Яны Добревой как мелодраму, другие – как современную притчу, вероятно, читая историю об эмигранте, вернувшемся на родину, как библейскую притчу о блудном сыне. Режиссер Андро Енукидзе поставил спектакль об ответственности человека, совершающего судьбоносный выбор. «Две пары» – это размышление о сущности любви, несовместимой с предательством – даже если, отрекаясь от чувства, человек руководствуется соображениями высшего порядка: свобода есть необходимое условие для максимальной самореализации… Но всегда ли соображения высшего порядка оправдывают духовные потери, а также зло, вольно или невольно причиненное близким? Эта женщина с прошлым по имени Елена (Ирина Мегвинетухуцеси) ежедневно приходит в маленькое кафе на берегу моря (сценография Айвенго Челидзе), заказывает недорогой, но крепкий алкогольный напиток – мастику и изрядно надоевшую ей фасоль с колбасой. Она натянута как струна, ее поведение непредсказуемо, странно, моментами в этой особе ощущается какая-то затравленность. Одиночество, неприкаянность сквозит во всем ее облике, нервной пластике, напряженном взгляде… Героиня появляется на сцене в темных очках, словно спрятавшись от окружающего мира, отгородившись от него глухой стеной. Но Елена уже не страдает – все уже пережито. Это – пепелище… На этом пепелище, собственно, и происходит встреча женщины со своим прошлым. Это прошлое олицетворяет Алекс (Нико Гомелаури).

Некогда героев связывало сильное чувство, но однажды Алекс эмигрировал за границу, зачеркнув все прежние связи и привязанности. И, конечно, нашлось самооправдание, ведь высокая цель оправдывает средства. В недалеком прошлом эмигрантов осуждали как отрекшихся от социалистических идеалов, предателей родины. Совсем другие акценты расставлены здесь и сейчас. Главный вопрос, которым задаются Яна Добрева и Андро Енукидзе: какова на самом деле цена пресловутой свободы и феерического успеха на жизненном поприще. Алекс преуспел, но в итоге оказался… аутсайдером. Благополучный человек – врач мирового уровня («Я достиг всего!» – говорит о себе Алекс), реализовавший свои самые смелые амбиции, он так же одинок,

болен и несчастлив, как и полунищая, несостоявшаяся, раздавленная Елена с расшатанной психикой. Правда, есть один существенный нюанс: ему еще только предстоит испытать горе потери, давно пережитой подругой его юности, – узнать о смерти сына, о существовании которого он до сегодняшнего дня и не подозревал.

В спектакле происходит столкновение двух «правд». Первая озвучена Алексом. Он бежал не от родных и любимых, а от «воздуха нищеты, разложения… коррупции, абсолютного беззакония». Алекса заставила покинуть родину «необходимость пространства и огромной свободы». Казалось бы, вполне естественное, оправданное стремление – многие талантливые невозвращенцы добивались успеха «за кордоном». Однако у каждого поступка есть, как правило, и некрасивая сторона – свобода (невыносимая легкость бытия?) требует жертв. А Алекс пожертвовал очень многим – родными, друзьями, любимой, ребенком, родившимся уже после его исчезновения… Вот здесь и заявляет о себе другая правда. Ее выражает в спектакле Елена. Оставленная возлюбленным, она испила до дна чашу горьких разочарований и утрат. Мечтавшая о карьере певицы, Елена потеряла голос, а позднее – сына, ставшего наркоманом. И вот – встреча Алекса и Елены через много лет в кафе «У Николы». Кто же прав в этом поединке? Возможен ли однозначный ответ? Думается, ответ – в судьбе Елены и ее ребенка. Почему-то вспоминается пресловутое: а стоит ли счастье всего мира одной слезы замученного ребенка? Пусть эта изрядно замусоленная потомками мысль Достоевского «из другой оперы», однако, по сути, она очень близка идее спектакля – благополучие «по западному образцу», достигнутое Алексом, его блестящий талант врача, реализуемый в частной клинике, не стоили «одной-единственной» сломанной судьбы Елены и «одной-единственной» жизни ее сына, выросшего без отца, не стоили любви и дружбы, принесенных в жертву… Именно к этому выводу приходит зритель.

Понимает это теперь и смертельно больной Алекс, вернувшийся на родину умирать. «Ошибки копятся и копятся – и возникает болезнь, неизлечимая болезнь!» – говорит он. Елена почти и не обличает Алекса – все давно перегорело. Ее страшноватый рассказ – отнюдь не сатисфакция за погубленную жизнь. Обличает Алекса не Елена, а уже изжитое ею горе, перебродившее отчаяние. Именно эта тишина отчаяния, наступившая после всех жизненных потрясений, и производит впечатление кошмара. И лишь ближе к финалу мы становимся свидетелями последнего выплеска – по сути, агонии: когда Елена произносит свой надрывный монолог о несостоявшейся арии. По сути, это отчаянный крик о несостоявшейся судьбе…

Отметим сильную работу Ирины Мегвинетухуцеси. Ее нерв держит зрительный зал в напряжении от начала и до конца спектакля, а монолог о неспетой арии буквально переворачивает душу. Ее талантливый партнер Нико Гомелаури, показывая трагедию Алекса, переживающего духовный кризис, существует на сцене в более сдержанной манере, в его сознании происходит мучительный процесс переоценки ценностей. Но за этим не следует возрождение. Мы видим угасание, закат личности… Алексу даже не дано умереть рядом с близкими людьми: Елена навсегда уходит от него, сына нет на свете.

Герою суждено уйти из жизни в полном одиночестве. На одиночество обречена и Елена. Впрочем, она уже давно «как бы» существует. Это лишь ее фантом, явившийся Алексу, чтобы открыть ему истину, а затем снова и уже окончательно раствориться в небытии. Трагическая история Алекса и Елены находит зеркальное отражение в судьбе молодой пары – хозяина ресторана «У Николы» (Вано Курасбедиани), где происходит встреча Елены и Алекса, и его молодой жены (Наталья Метревели, Этери Маглакелидзе). «Мышонок» и «Котенок» – так называют друг друга юные герои – расстаются. Ее манят неведомые дали, «невероятные» перспективы за рубежом, его – стабильная, пусть и однообразная, серая, жизнь на родине. И она уезжает, как двадцать лет

Сцена из спектакля «Эмигранты»

назад, – Алекс. Вновь любовь, если таковая имела место, принесена в жертву, поставлена ниже стремлений к самоутверждению. Хотя любовь – это, прежде всего, компромисс, способность отказаться от своих амбиций ради другого человека» [165].

Вторая премьера, выпущенная в театре имени А. Грибоедова – «Эмигранты» Славомира Мрожека в постановке Ираклия Апакидзе, оказалась неожиданно близка первой. Не только потому, что их объединяет эмигрантская тема. Тем более, что у Мрожека она звучит иначе: создателей спектакля, как и автора, волнует проблема сохранения человеческого достоинства в экстремальных жизненных обстоятельствах – на чужбине, где эмигрант иногда вынужден заниматься почти рабским трудом… Действие происходит на пятачке убогой комнатушки, освещаемой лишь тусклой лампочкой, под лестницей. Опять приходят на ум слова Достоевского: «низкие потолки и тесные комнаты душу и ум теснят». Вверху проходят какие-то сантехнические коммуникации, и время от времени раздаются неприятные звуки… Словом, атмосфера еще та (художник Шота Глурджидзе)! Спектакль оказался интересен не только четко выстроенной режиссурой и емкой сценографией, но и яркими актерскими работами. Ираклий Апакидзе и Слава Натенадзе воплощают на сцене две противоположности: первый – интеллигент, писатель, интеллектуал, человек духа, второй – работяга, с примитивным, даже рабским самосознанием, готовый вкалывать как проклятый день и ночь ради того, чтобы скопить денег. Меткую характеристику ему дает интеллектуал: «Там (то бишь, на родине) ты был раб государства, здесь (в эмиграции) – собственной

алчности!» Тем самым он подчеркивает, что рабское самосознание не всегда связано с социально-политической системой, воспитавшей человека. Это – качество, вообще присущее природе некоторых людей. Слава Натенадзе играет суетливого, скупого, лживого субъекта с дурными манерами. И, тем не менее, его герой вызывает чувство сострадания – когда под Новый год почти по-детски скучает по дому и лежит на постели, спрятав голову под подушку, или когда в порыве оскорбленных чувств уничтожает с таким трудом накопленные деньги, а потом пытается свести счеты с жизнью. При всей своей правоте вальяжный интеллектуал, читающий Артура Шопенгауэра, в сценическом воплощении Ираклия Апакидзе кажется слишком жестоким в своих обвинениях и провокационных поступках в отношении соседа по комнате. Но это жестокость хирурга, удаляющего из организма больного опухоль. В итоге в рабе пробуждается самосознание свободного человека, к нему приходит острое понимание того, что он, по сути, мало отличается от животного, потому что живет, как собака…

Финал. Интеллектуал, утешающий своего соседа, только что уничтожившего многомесячный заработок, вдруг понимает, что тот уже… спит. Героя охватывает болезненное, жуткое ощущение тупика, безысходности, одиночества, и рыдание буквально душит его. Безуспешно пытаясь спасти, образно говоря, разбудить другого, он не в силах справиться со своими собственными бесами. Каждый, в итоге, остается со своим психологическим адом. Эти двое – несовместимы, что вообще является вечной и главной проблемой человеческого бытия.

«ХРАНИТЕЛИ НАШЕГО ОЧАГА». Этот спектакль Авто Варсимашвили, открывший театральный сезон 2008-2009 гг., был отмечен пронзительным лиризмом. Заставил задуматься о том, что все живые существа, люди и звери, «одной крови» и все – одинаково смертны. И эта изначальная обреченность сближает братьев наших меньших с нами, грешными. Помещение, в котором обитают животные и птицы, вызывает ассоциации с Ноевым ковчегом (художник Мириан Швелидзе)… На нем библейский персонаж, как известно, пытается спастись и спасти Божьих тварей в этом безумном-безумном-безумном мире, что и символизирует всемирный потоп. Все мы плывем в одной лодке! – убеждают нас создатели спектакля. И разница между нами, людьми и животными, в сущности, не так уж велика. Не зря старый Коняга обращается в финале к Всевышнему с такими словами: «Господи, благослови нас и людей!» Звери и птицы в постановке Автандила Варсимашвили общаются между собой и понимают все, о чем говорит человек. А вот обратной связи нет: homo sapiens (за исключением единиц избранных) не слышит бессловесных тварей, относится к ним

Арчил Бараташвили в спектакле «Хранители нашего очага»

потребительски, а порой – жестоко… Душераздирающий момент спектакля – убийство Хозяином (Михаил Амбросов) невинного Ягненка – агнца Божьего (Мария Кития). Библейские, религиозные ассоциации накладываются на нашу реальность, в которой человек человеку отнюдь не «друг, товарищ и брат». Чтобы выжить самому, часто приходится быть беспощадным к ближнему. Какие уж тут сентименты?

«В новом спектакле есть интересные актерские работы. Оживляет сценическое повествование Арчил Бараташвили в роли самодовольного, надутого, эгоистичного, но очень информированного Петуха, в котором угадываются не только птичьи, но и человеческие черты. Этакий шекспировский Мальволио! На помощь актеру приходят и внешние приспособления – выразительная, «говорящая» пластика, удачный грим и костюм. Обаятелен, игрив и чувствителен Пес – Михаил Арджеванидзе… А Нана Дарчиашвили создает романтичный образ Коровы. В ней ощущается мягкость женщины, ожидающей появления на свет ребенка. Трогает любознательный и любвеобильный Ягненок в исполнении Марии Кития, перевоплотившийся после гибели в Ангела… Наконец-то исполнилась мечта агнца – научиться летать! Но, подобно другому персонажу, знакомому по русской классической литературе, ТАМ он страдает от холода и одиночества, и полет не приносит наслаждения. Не менее убедителен в спектакле мир людей – актеры Михаил Амбросов, Ирина Квижинадзе, Ираклий Апакидзе создают образы далеко не совершенных и совсем не счастливых людей, живущих по обычным законам человеческого общества. В нем чаще всего глухи к боли братьев наших меньших. Но иногда случается чудо – опустившийся пьянчужка (И. Апакидзе), не утративший способность к состраданию, вдруг начинает понимать язык животных. И он готов скорее покончить счеты с жизнью, чем убить старого Коня (Георгий Туркиашвили)» [166].

«ДОСТОЕВСКИЙ. RU.» Тем не менее, русская классика остается доминирующей в репертуаре. За Булгаковым последовал Достоевский. В афише появилось еще одно произведение писателя – «Записки из Мертвого дома».

В 2009 году режиссер Андро Енукидзе обратился к этому произведению Достоевского, на первый взгляд, исключающему сценическое воплощение. Внимание создателя спектакля и автора инсценировки привлек рассказ «Акулькин муж», включенный в «Записки», – по его мотивам и была написана оригинальная пьеса, поставленная на сцене театра имени А.С. Грибоедова.

Персонажи, только обозначенные писателем, зажили благодаря фантазии А. Енукидзе полнокровной жизнью, а некоторые были просто выдуманы им, так что несколько страничек рассказа превратились в расцвеченное страстями и юмором представление с трагическим концом. В его центре – судьба треугольника: Фильки Морозова (Арчил Бараташвили), Ваньки Шишкова (Олег Мчедлишвили) и Акулины (Мари Кития). В спектакле трагическое сосуществует с комическим, реалистическое – с «фантастическим» (в понимании этого термина самим Достоевским, подразумевающим некую квинтэссенцию реальности).

По словам А. Енукидзе, «это пример грузинского театра на русском материале, в спектакле грибоедовцев соединились южное жизнелюбие, страсть к жизни с трагической воронкой, в которую всасывает нас автор».

Немногословная, гордая Акулина становится жертвой роковой любви-ненависти двух мужчин: один – Филька – страшно оклеветал, другой – Ванька – зверски убил. Но причина здесь отнюдь не только в рогожинских неудержимых, дьявольских страстях, но и в борьбе за самоутверждение: Филька – «авторитет», хозяин положения, дерзко бросающий вызов жизни, готовый на любое преступление ради достижения цели, Ванька – «тварь дрожащая», завидующая дерзости и популярности Фильки: тоже тема зрелого Достоевского, получившая яркое воплощение в «Преступлении

Сцена из спектакля «Достоевский. ru»

и наказании». За Филькой – поддерживающая его во всем, преданная и раболепствующая «братва», за Ванькой – никого и ничего, и он жаждет быть похожим на Морозова, который «так гуляет, что земля стоном стоит, так гуляет, что гул над городом идет». Кстати, в этой роли на сцене театра Грибоедова впервые заявил о себе Олег Мчедлишвили, только что вступивший в труппу. (Сегодня это актер, любимый зрителями и плотно занятый в репертуаре театра. Он сразу привлек внимание зрелым профессионализмом, точностью попадания в образ, естественностью актерской манеры – тем, что обычно называют правдой чувств. Каждая новая работа Олега Мчедлишвили только подтверждает первое впечатление. Его вдумчивый подход к каждой роли, глубинное ее проживание помогли созданию целого ряда классических образов).

Смертельная схватка Ваньки с Филькой (Арчил Бараташвили играет графически жестко) показана правдоподобно и страшно.

Однако страшнее другой конфликт – неявный, спрятанный. От него и беспредел. Конфликт – в ощущении пустоты и безысходности жизни – ску-у-ушно! Всем в этом спектакле «скушно». О скуке говорят Филька, пытающийся убежать от тоски в пьянство и разгул, а затем завербовавшийся на солдатскую службу вместо другого; Ванька, отчаянно добивающийся самоутверждения через выгодный брак; бабы, самозабвенно, в какой-то судороге промывающие косточки ближним; мать Ваньки (Ирина Квижинадзе), которой и словом-то не с кем перемолвиться в пустом доме, где «хоть зайца гоняй».

То ли полуслепой, то ли прикидывающийся таковым хитроватый купец Микита Григорьич как будто не отдает отчета в своих поступках и даже местонахождении (Михаил Арджеванидзе). «Все знают, что я за пять шагов ничего не вижу! Где я?» – говорит Микита Григорьевич. А на самом деле он просто лавирует в разных обстоятельствах. Очень точная работа актера.

В петле пытается найти избавление от кошмара жизни Мещанин (Михаил Амбросов). Этот несчастный, вертлявый человечек, всячески пытающийся выжить в жестоком мире, не выдерживает концентрации зла в окружающей реальности, не видит никакого смысла в людских страданиях. «В самом деле, – какое право имела эта природа производить меня на свет, разве я просил ее об этом?» – в отчаянии выкрикивает он. И тут вновь слышны отголоски протеста других героев Достоевского – того же Мармеладова из «Преступления».

В соответствии с домостроевскими установками существует преуспевающий купец Анкудим (Валерий Харютченко) – отец оклеветанной Акулины. Но, как говорится, нет приема против лома – Филька выбивает почву у него из-под ног. При всем своем кажущемся могуществе, уверенности в себе Анкудим оказывается колоссом на глиняных ногах. В финале это совершенно раздавленный человек, боль потери в нем сильнее веры в справедливость Божьего промысла. «Доченька!» – как бы угасая, произносит Анкудим.

В этом перевернутом мире, построенном на непримиримых, трагических противоречиях, любят ненавидя и ненавидят любя.

Стоит ли удивляться, если суть всей жизни этих людей выражена в образе серого сруба – избы с могильным крестом на крыше (художник Айвенго Челидзе). Они тщетно пытаются найти брод, выбраться из трясины – прежде всего внутренней.

В этом мрачноватом спектакле, тем не менее, много смешных сцен, ситуаций. Особую роль играет в спектакле «братва» – своего рода хор, собирательный образ народа – как в древнегреческом театре. Он активен, вмешивается в действие, жестоко карает или оправдывает, рассказывает зрителям о событиях, происшедших «за кадром».

Специфический язык героев, его близость к фольклору, речевые повторы заставляют текст как бы «бликовать», рождая не только новые смыслы, но и особую атмосферу, особую «ткань» спектакля, трагический взгляд на ирреальный, абсурдный мир, в котором люди общаются на языке, отражающем перевернутое сознание.

Повторы речевые сочетаются с повторами ситуативными. Вот сцена. Ванька стоит перед братвой, во главе – Филька, куражится. «Ты рассказывай, рассказывай, а я буду в тебя медные монетки кидать!» – нагло заявляет Морозов, стараясь унизить Ваньку. Другая сцена – во главе братвы Ванька, перед ним переминается с ноги на ногу Мещанин. Ванька говорит ему, подражая Фильке: «Ты рассказывай, рассказывай, а я буду в тебя медные монетки кидать!» Тем самым подчеркивая свое новое положение – положение лидера.

У актрисы Мари Кития практически нет текста, но ее Акулька – образ говорящий, насыщенный внутренней жизнью. Она почти неслышно скользит по сцене, словно тихая музыка. В этом персонаже угадываются черты Сонечки Мармеладовой с ее терпимостью, способностью к самопожертвованию, чувством собственного достоинства. Но может ли быть альтернативой злу это жертвенное начало, эта покорность, готовность безропотно принять свою участь? Впрочем, христианские идеи непротивления злу тоже были близки Достоевскому. И они звучат в анкудимовских словах, обращенных в финале к Мещанину, готовому расстаться с жизнью: «Грех это! Над всеми нами Бог, он все видит и любит нас!»

«Dostoevsky.ru» – ансамблевый спектакль. Здесь каждый на своем месте, каждый «в команде», и при этом индивидуален. Мать Шишкова – блестящая работа И. Квижинадзе. Не менее

профессиональна работа Л. Мгебришвили, сыгравшей мать Акулины – Марью Степановну. Но если героиня Квижинадзе – мать сочувствующая, то Марья Степановна – мать гордая, которая под давлением пресловутой братвы отрекается от дочери, обвиненной в прелюбодеянии.

Анкудим Трофимович в исполнении В. Харютченко – «старообрядец», патриархальный, негодующий, богатый сухарь, который оказывается очень тонким и страдающим за участь единственной и любимой дочери человеком.

Очень трогательным получился Микита Григорьич у М. Арджеванидзе. Здесь хочется поговорить о самом актере, справившемся с трудной возрастной ролью убийцы, при этом вложив в нее нечто детское, наивное и даже смешное. Мещанин М. Амбросова субтильный, будто уж на сковороде, гоняющийся за любой копейкой. Актер весь выкладывается на сцене, и здесь видна школа и, безусловно, опыт.

Машка (С. Ломджария), Юлька (Э. Маглакелидзе), Димка (Д. Спорышев) – три очень индивидуальных и важных персонажа. Машка, любящая, которую прокручивают в мясорубке общественного мнения. Юлька, за мужеподобностью которой спрятана любовь к Фильке Морозову и, что еще важнее – безграничная преданность ему. Димка, произносящий едва ли не главную реплику во всем спектале – «Тесно душе моей стало».

Братва – уменьшенная копия «людей», тех, которые «говорят», обвиняют, обличают и наказывают, неизвестно по какому праву. На удивление хорошо справились со своей задачей Три Девушки (М. Мумладзе, Н. Калатозишвили, Н. Нинидзе) – яркие, характерные, живые» [167].

Характерная особенность спектакля Андро Енукидзе – привлечение молодых актеров, только что влившихся в труппу театра. Режиссеру удалось добиться от них (и не только от них) невероятной слаженности актерского существования, прямо-таки «оркестрового звучания». Все здесь действительно разыгрывается как по нотам, в унисон, и «каркас» спектакля стоит твердо и незыблемо. Пожалуй, это одна из причин того, что «Достоевский.ru» – спектакль, по сей день собирающий полные залы. И он интересен молодым. Как отмечает пресса, «Dostoevsky.ru» – оригинальная сценическая версия истории, пронизанной живыми чувствами, болью, отчаянием и надеждой» [167].

В том же 2009 году Андро Енукидзе выпустил литературную композицию «Мцыри» по поэме М. Лермонтова. По словам режиссера-постановщика, «Мцыри» на грибоедовской сцене – это «не только способ еще раз прикоснуться к творчеству гения, но и возможность заново и по-новому переосмыслить классическое поэтическое наследие».

ПРЕРВАННОЕ МОЛЧАНИЕ. 2008-2009 годы оказались сложными для российско-грузинских отношений, для культурных взаимосвязей двух стран. После трагических событий августа 2008 года повисла долгая пауза, возникло взаимное отчуждение, в какой-то степени смягченное участием актера Грибоедовского театра Валерия Харютченко во II международном фестивале моноспектаклей «Соло».

«Впервые с прошлого августа в Москву приехал спектакль из Грузии» – так была озаглавлена заметка в «Независимой газете»:

«В театральном центре «На Страстном» в Москве прошел второй международный фестиваль моноспектаклей «Соло». Пожалуй, впервые с августа прошлого года в Москву приехал спектакль из Грузии – это был монолог Валерия Харютченко, актера Тбилисского академического русского драматического театра имени Грибоедова из Тбилиси, по «Маленьким трагедиям» Пушкина» [168].

«Спектакль, который я посмотрел на видеопленке, отличается от того, что мы увидели во-

очию, – подчеркнул директор фестиваля «Соло» Михаил Пушкин. – В прежнем варианте сильнее было эпикурейское, жизнеутверждающее начало, но сегодня спектакль обрел большую глубину, мудрость... В этом решении каждый герой как бы подводит итог своей жизни.

Актер и режиссер Московского театра на Таганке Игорь Пехович: «Когда я впервые посмотрел моноспектакль Валерия Харютченко «Мне скучно, бес... чур-чур меня!..», то понял, что эту постановку обязательно должна увидеть Москва. Это и произошло благодаря руководителю Российского национального центра Международного института театра Валерию Хазанову. Валерий Харютченко блестяще выступил на международном фестивале моноспектаклей «SOLO». За час мы увидели пушкинских героев – Скупого, Дон Гуана, Сальери, Председателя, Годунова. На черном круге – потертый дорожный ящик. С таким мог разъезжать в кибитке сам брат Пушкин. Но вот появляется хозяин. Он похож на Пьеро, точнее, на призрак Пьеро... Легкая прозрачная ткань, словно дымкой, окутывает фигуру, размывает ее очертания. Это некий вечный Шут, Паяц, разыгрывающий вечные сюжеты. Он приглашает к лицедейству, заводит игру. Одна маска сменяет другую. При этом он не переступает границ недозволенного – черный порочный круг – не заигрывает со зрителем, держит его на расстоянии. Герои Харютченко борются со злом внутри себя. В одном случае побеждает зло: Скупой страшен своим стяжательством; Дон Гуан доходит до предела цинизма, соблазняя Донну Анну прямо у гробницы мужа; Председатель бросает вызов чуме, понимая, что обречен. В другом случае герои каются: Годунову до смерти надоело носить клеймо детоубийцы; Сальери выпивает яд вместе с Моцартом... В этом спектакле присутствует редкая гармония слова, жеста, музыки, света. Играет все – тело актера, звукоряд, стих. Даже дорожный ящик оживает: для Скупого он превращается в сундук с сокровищами, для Дон Гуана – в гробницу Командора…»

Валерий Харютченко. «Мне скучно, бес... Чур-чур меня!..»

Заместитель директора Дома «Русское Зарубежье» имени А. Солженицына Ирина Лопухина: «Ничего подобного представить себе не могла. Смело до авантюризма! Впрочем, с бесом только так! А с кем еще о «Маленьких трагедиях» в период большой трагедии политических склок

может полемизировать тбилисский актер на московской сцене? Из Пушкина можно черпать до бесконечности, если это делает мастер. Валерий Харютченко подтвердил это, показав по-новому героев великого поэта в год 210-летия его рождения».

В том же году театр имени А.С. Грибоедова отправился в Саранск, на международный театральный фестиваль русских драматических театров «Соотечественники» со спектаклем «Кроткая». После показа состоялось обсуждение:

«Мне кажется, Автандилом Варсимашвили и Валерием Харютченко создан абсолютно «достоевский» характер. Удивительно точно выстроилась «достоевская» тема противоборства двух сильных личностей. Бесконечный поединок, битва самолюбий, человеческой воли… Герой спектакля хотел жениться на тихой, скромной девушке. А получилось, что она достойный его противник. Валерий играет классику, а Инна Воробьева – современность, и в этом тоже невероятно интересный конфликт. Думаю, он был задуман – конфликт классики с современностью. Он очень интересный, о нем хочется думать» (Н. Старосельская).

«Поливариантность восприятия спектакля – это, наверное, самое интересное, что может быть. А я увидела спектакль про любовь. Герой «Кроткой» – человек, который не мучает, а бесконечно мучается сам в поисках того, чего он был лишен всю жизнь, в чем заблуждался и заблудился. Конечно, она не Кроткая. Она разная… Он любит ее любую. Бесконечно. И про это абсолютно совершенно играет Валерий Харютченко. Правда, тут еще почти портретное сходство актера с Достоевским. Для меня Олег Борисов в роли героя «Кроткой» в спектакле Додина – определенная планка, абсолютный актерский идеал, но это тот случай, когда я про него совершенно забыла. Это не хуже и не лучше, это абсолютно другая ситуация: совершенно оригинальное, очень современное произведение Авто Варсимашвили. Когда весь Достоевский пропущен и выдан оригинальный как драматургически, так и режиссерски, исходя из тех огромных знаний, которые мы получили с тех пор, как жил Федор Михайлович...» (А. Ефремова).

Кроткая – одна из лучших ролей Инны Воробьевой. В театре Грибоедова она с 1999 года. В работах актрисы проявляется ее профессионализм и сценическое обаяние.

С годами актриса словно сроднилась со своей странной героиней – Кроткой, срослась с ее причудливой природой, болезненной нервной организацией… И зрители с напряженным вниманием наблюдают за ее говорящей мимикой, пластикой, молчаливым бунтом против диктата мужа, холодной войной двух индивидуальностей. Вспоминается другая «кроткая» актрисы – юная Людочка в спектакле «Рашен блюз», ставшая жертвой жестокого, безжалостного мира. Инна создает образ невинного, изначально обреченного существа, не способного противостоять злу… Именно Воробьева выступает сегодня в роли эксцентричной поэтессы Кейсуэлл в спектакле «Английский детектив», где доминирует игровое начало, актерский азарт, ироническое отношение к своему столь экстравагантному персонажу – роковой даме в черном, пишущей мрачные стихи на тему смерти.

«ГЕТТО». К 75-летию Победы, в 2010 году Авто Варсимашвили выпустил музыкальную драму «Гетто» по пьесе Джошуа Собола (это был также совместный проект театра и МКПС «Русский клуб») на музыку Иосифа Барданашвили.

… Синтез каких-то странных, тревожных звуков, напоминающих скрежет, лязг металла, отдаленный гул – первое, что слышат зрители. «Хаос!» – словно кричит в бездну немецкий оберлейтенант Киттель (Аполлон Кублашвили). И вспоминаешь первоначальное значение древнегреческого слова «хаос», соотносимого с ночью, тьмою, смертью, бесформенностью. В то же время хаос связывался с творческим началом; сущность хаоса – пустота и ничто, которые содержат и

Сцена из спектакля «Гетто»

порождают все. В нем совпадают начало и конец, жизнь и смерть. Этот философский посыл прочитывается в спектакле «Гетто».

Жизнеутверждающий пафос выражен режиссером-постановщиком Автандилом Варсимашвили через главную тему спектакля – тему театра. Ведь вслед за словом «хаос» Киттель бросает во тьму другие: «Свет!.. Больше света!». И огни софитов, ярко осветив сцену, словно рассеивают непроглядный мрак реальности.

Впервые пьеса «Гетто» была поставлена в 1983 году в Хайфе, а спустя шесть лет в переводе на английский язык – в Нью-Йорке и Лондоне. На постсоветском пространстве «Гетто», в котором изображены реальные события, не ставилось. В основе сюжета – создание театра в Вильнюсском гетто, а также история сложных взаимоотношений немца Киттеля и еврейской певицы Хаи (Мариам Кития).

Сценография спектакля лаконична (художник Мириан Швелидзе). Пустое, будто выхолощенное пространство; скученные на пятачке сцены фигуры – как продолжение миллионов жертв Холокоста, запечатленных на заднике. Над ними, в самом верху, – театральная ложа. Словно спасительный Ноев ковчег.

Эффектно начало – откуда-то сверху падает одежда уже убитых, а будущим жертвам предлагается выбрать из этой кучи что-то для себя. Красные блики на осиротевших вещах рождают вполне определенные ассоциации.

В спектакле развернут традиционный конфликт добра и зла: на одном полюсе – немецкий

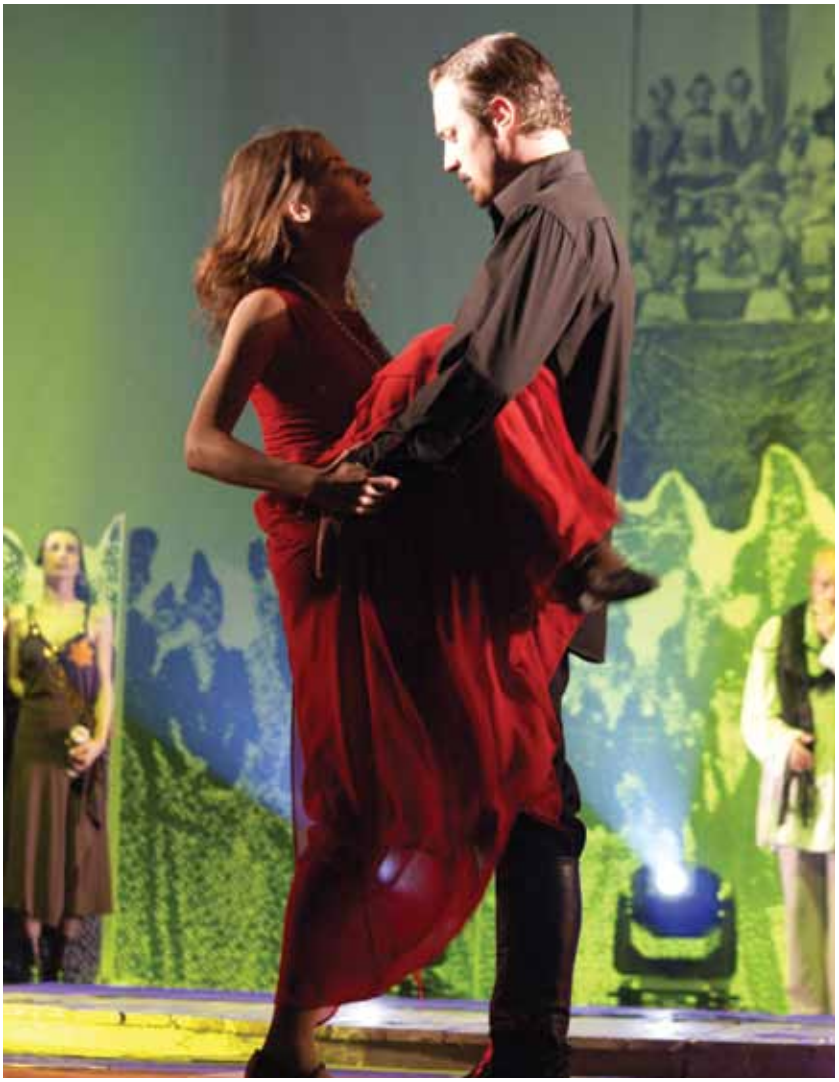
офицер Киттель, на другом – евреи гетто, пытающиеся сохранить не только свои жизни, но и человеческое достоинство. Этот конфликт выражен, в том числе, пластически. Так, защищая Хаю от Киттеля, узники гетто – будущие артисты театра – сплачиваются и буквально завораживают, «затанцовывают» фашиста.

Однажды немец требует, чтобы артисты гетто сыграли ему «чего-нибудь»! Евреи начинают свое неистовое кружение в танце, и в итоге Киттель оказывается в кольце. В финале своего хореографического этюда актеры, резко повернувшись, вдруг выставляют фашисту свои зады.

Разыгрывая байки, анекдоты, притчи, которыми буквально пронизан спектакль, узники гетто также поддерживают друг в друге жизненные силы, мужество. Это еврейское «чего-нибудь» – неистребимый дух народа, способного перенести невозможное.

Конфликт происходит не только между фашистом и артистами гетто, но и в душах людей – как жертв, так и их палача. Киттель разрешает евреям организовать театр. «Но театр на кладбище быть не может!» – считают кукольник Срулик (Михаил Амбросов) и библиотекарь Крук (Олег Мчедлишвили), ведь здесь были уничтожены тысячи евреев. «Вот ради этих людей мы должны создать театр! – уверен начальник гетто Яков Генс (Станислав Натенадзе), прижимая к груди ворох окровавленного тряпья. – Нам нужно сохранить нашу культуру, себя – немцы хотят уничтожить нас, прежде всего, духовно. Мы должны создать театр, чтобы сохраниться как народ!»

Сцена из спектакля «Гетто»



До войны немец был артистом, и он способен оценить настоящее искусство. Потому и не может преодолеть тяги к еврейке, будучи очарован ее талантом и красотой. Потому и дает согласие на создание театра. «Я в первый раз за долгую жизнь почувствовал себя счастливым! Вы подарили мне радость! Ваше искусство спасло вам жизни!» – говорит он актерам. И, тем не менее, когда Хая совершает побег из гетто, Киттель безжалостно расстреливает театр.

Одна из наиболее впечатляющих сцен – танго в исполнении Киттеля и Хаи. Это дуэль, смертельный поединок, квинтэссенция страсти-ненависти. Немец властно притягивает к себе девушку, она мечется, будто пытается вырваться из пут, а потом сама броса-

ет вызов Киттелю, становится лидером в танце, но в итоге все равно оказывается у его ног. Поверженная, но не побежденная.

Есть в постановке еще одно танго – его исполняют артисты театра гетто после «селекции» – отбора и уничтожения каждого третьего ребенка в еврейских семьях. Эта сцена – доминанта спектакля. И как утверждение спасительной силы театра – танго! Хореографом Гией Маргания подчеркнут графический момент. Он убрал из танго эротический элемент, предельно обнажив эмоциональный. Пластический язык, придуманный хореографом, передает пограничное состояние людей, постоянно находящихся под знаком смерти, существующих «на грани» бытия и небытия и, тем не менее, созидающих Театр.

Музыка израильского композитора Иосифа Барданашвили, уроженца Грузии, глубоко трагична. Все, кто ставил пьесу «Гетто» до сих пор, использовал уже существующий музыкальный материал – песни Вильнюсского гетто. Но Барданашвили создал свой, особый мир: это музыка общечеловеческого, философского звучания, при всей своей трагичности она освещает спектакль внутренним светом. Судьба артистов театра гетто фатальна – они погибают. Но живительна сила искусства: проникнутая трагическим пафосом финальная песня в их исполнении утверждает бессмертие театра.

Премьера «Гетто» состоялась 10 мая на батумской сцене, а уже первый тбилисский показ спектакля прошел 18 мая в большом зале театра имени А.С. Грибоедова, открывшемся после ремонта. «Гетто» увидела не только тбилисская публика, но и зрители Каира, Стамбула, Одессы, Санкт-Петербурга, Баку.

«Гетто» – так называется спектакль самого модного в Грузии режиссера. Несмотря на драматический сюжет, повествующий об уничтожении евреев в гетто, по жанру это мюзикл. Да-да, мюзикл, потому что еврейские артисты предлагают начальнику лагеря создать музыкальный театр. Таким образом, они могут существовать, а самое главное, чувствовать себя людьми, побеждать животный страх. Нравственно это или безнравственно, понимаешь только по ходу спектакля, но по тому, как нарастает трагическое напряжение, выраженное в безумных танцах, дрожании голоса и постоянной готовности к расстрелу, звезды гетто сделали выбор и если погибнут, то непокоренными» [169].

Так оценила спектакль российский журналист Любовь Лебедина. А вот что отметила бакинский театральный критик Валентина Резникова: «Так о чем же спектакль Варсимашвили? О Холокосте? О власти человека над человеком? О страхе перед жизнью и будущим? На мой взгляд – тема гораздо шире, а проблема, которую поднимает постановщик, – глубже. Потому что гетто у него – это не территория, ограничивающая право на жизнь отдельно взятого этноса. Гетто Варсимашвили – это пространство культуры, которая во все века была выразителем духа и души любого народа. А носители ее – гарант жизни будущих поколений, во имя которых и следует ее сохранять. Выжигая, истребляя это пространство, люди лишают себя завтрашнего дня. И происходит это с молчаливого согласия многих, кто предпочитает остаться сторонним наблюдателем. Как та толпа на заднике сценографа Мириана Швелидзе […] Спектакль эмоциональный, с точно расставленными режиссерскими акцентами. Он оставляет впечатление хорошей профессиональной работы, влекущей зрителя вслед за постановочной мыслью, заставляет думать, оставаясь с тобой в течение многих последующих дней. Концептуальный театр Автандила Варсимашвили был понят и принят бакинской публикой, закрепив возобновление дружеских отношений между русскими театрами двух стран – Грузии и Азербайджана. И это мне не кажется случайным, потому что у истоков этих театров стоял один и тот же человек – Владимир Швейцер (Пессимист)...» [170].

«ЖЕНИТЬБА». В 2011 году вышел спектакль «Женитьба» Н. Гоголя. Вместе с художником Мирианом Швелидзе режиссер-постановщик Автандил Варсимашвили создал довольно мрачное сценическое пространство – выдержанные в темно-серых тонах декорации, с луной, пробивающейся сквозь тучи фосфоресцирующим светом. Так что действие происходит будто бы в сумерках. В глубине сцены – вращающиеся двери-зеркала. Да к тому же кривые зеркала, превращающие любого человека в уродца… В них отражаются, естественно, не только персонажи спектакля, но и… зрительный зал. Вспоминается известное, тоже из Гоголя: на зеркало неча пенять, коли рожа крива. А еще с зеркалами всегда была связана мистическая тема. Как, впрочем, и с луной – таинственной, обладающей магическим кодом. Так что все происходящее в спектакле А. Варсимашвили воспринимается под неким мистическим углом. Общепризнано, что нет более загадочного русского писателя, нежели Николай Васильевич.

Начнем с Кочкарева. В спектакле Авто Варсимашвили Кочкарев (Олег Мчедлишвили) – это некое порождение «темной стороны луны». Он и появляется-то на сцене на словах «черт паршивый!», произнесенных Феклой Ивановной (Ирина Квижинадзе). Говорят же, не поминай нечистого всуе – а то лукавый появится! И потом, в следующей сцене, сваха буквально убегает от Кочкарева с воплями «черт, черт!» Прикрывая лицо руками в белых перчатках и глядя сквозь пальцы на Феклу Ивановну, он, конечно, просто валяет дурака, но в этом розыгрыше есть что-то пугающее. Поведение Кочкарева сбивает с толку даже его приятеля Подколесина (Аполлон Кублашвили). Вначале испуганный внезапным появлением гостя он роняет и разбивает зеркало (снова – зеркало, да еще разбитое!). В следующей сцене Подколесин даже вынужден остановить Кочкарева: неистово вращая зеркало-дверь, закрепленную на оси, тот слишком увлекается этой странной, бесовской игрой… Его прыжки и глумливый смех приводят Подколесина в настоящее смятение. «Пошутил!» – успокаивает друга Кочкарев. «Напугал!» – говорит не на шутку взволнованный Подколесин. Так же многозначительно решена сцена представления Кочкарева тетке невесты Арине Пантелеймоновне (Людмила Артемова-Мгебришвили). «Да неужели вы меня не узнаете? – искренне недоумевает Кочкарев. – Однако ж припомните. Вы меня, верно, где-нибудь видели!» И опять приходят в движение зеркала… Из этих дверей-зеркал появляются персонажи спектакля.

Сцена из спектакля «Женитьба»

Действительно, только из Зазеркалья могли явиться эти странные женихи: надворный советник Подколесин, экзекутор Яичница, моряк Жевакин, отставной пехотный офицер Анучкин… Они смешны и в то же время трагически ущербны

и одиноки. Возникает ощущение, что в них есть что-то иррациональное.

Есть в психологии такое понятие – страх успеха. Именно в этом суть комплекса Подколесина (Аполлон Кублашвили). Он хочет всегда оставаться «на грани» исполнения желания, в положении вечного жениховства. Актер абсолютно точно передает это состояние «и хочется, и колется».

«Болен» своей нелепой фамилией Яичница (Михаил Арджеванидзе). Интересно и очень смешно решены сцены, связанные с этим неприятным для Ивана Павловича обстоятельством. Представляясь, Яичница старается назвать свой чин как можно громче, а фамилию – как можно тише, почти шепотом, но, не расслышав, его неизменно переспрашивают «Ась?» И женихи-конкуренты дружно «разоблачают» экзекутора, громко и радостно произнося: «Яичница!» Во всем остальном Яичница – хорошо упакованный господин. И уверен, что вне конкуренции. М. Арджеванидзе мастерски разыгрывают свою партию, работает сочно, можно сказать, со смаком, и зрители, как правило, восторженно реагируют на актера.

(Михаил Арджеванидзе успешно дебютировал в театре Грибоедова в роли Подсекальникова в спектакле «Самоубийца» Н. Эрдмана. Актер не стоит на месте – он стремится к росту и от спектакля к спектаклю творчески развивается. В течение последних лет Арджеванидзе сыграл Кота Бегемота и Марка Крысобоя – две совершенно разные роли – в спектакле «Мастер и Маргарита» Булгакова, Сеньора Помидора из «Чиполлино» Родари, Кристофера Рена из «Английского детектива» по Агате Кристи, Собаку в «Хранителях нашего очага» по идее М. Ладо, Микиту Григорьевича в постановке «Достоевский.ru» по «Запискам из Мертвого дома», Кузовкина из тургеневского «Нахлебника», Симеонова-Пищика из «Вишневого сада» Чехова...

Каждое появление на сцене обаятельного, толстого, немного строптивого Кота Бегемота – Арджеванидзе вызывало оживление в зрительном зале. «Самый смешной персонаж – Кот Бегемот (М.Арджеванидзе). Этакий жирный, хитрый, усатый котяра в смешных коротких подштанниках с торчащим хвостом, на нем пушистая безрукавка, но как обязательный элемент джентльменского набора – нелепые перчатки без пальцев. Он любит валять дурака, изображая обманщика и привереду, ему позволены розыгрыши даже самого Воланда», – пишет В. Церетели. Тот же М. Арджеванидзе в роли Крысобоя – это был довольно зловещий тип с обезображенным лицом, всем своим существом преданный могущественному хозяину – Пилату... Особенной любовью публики пользуется Яичница – Арджеванидзе).

Свой «пунктик» – у слащавого, манерного Анучкина (Дмитрий Мерабишвили – актер острого рисунка, органично и легко ощущающий себя в комедийной стихии): по его почти маниакальным представлениям, невеста, как светская дама, должна обязательно говорить по-французски… Он настолько увлечен своими грезами о жене «с образованием», что абсолютно теряет чувство реальности.

Моряк Жевакин (Валерий Харютченко), совершенный идеалист, тоже живет в мире иллюзий. Но, в отличие от двух других, он вовсе не ищет богатую или светскую девушку и готов наделить Агафью Тихоновну всеми мыслимыми добродетелями, без всяких условий. Ведь все женщины для него – очаровательные «розанчики!» Но и он уязвим, потому что постоянно отвергаем столь любимыми им «красоточками».

Автандил Варсимашвили поставил спектакль о человеческом одиночестве и невозможности счастья. Одиночества боятся, об этом говорят практически все герои спектакля «Женитьба», и это акцентируется режиссерским решением.

«Неприятнее всего, когда в такую погоду сидишь один. Женатому человеку совсем другое дело – не скучно; а если в одиночестве – так это просто...», – признается Яичница. «О, смерть, совершенная смерть!..», – продолжает его мысль Жевакин. «Просто терзанье! жизни не бу-

дешь рад; не приведи бог испытать такое положение!» – неожиданно серьезно, даже с какой-то болезненной нотой в голосе, добавляет Кочкарев – без своего обычного фиглярства. И становится понятно, что вся его кипучая деятельность – это тоже бегство от одиночества… Сцена в очередной раз погружается во тьму. Вновь вращаются зеркала, и все ощущают холодное дуновение «оттуда». Небытие.

Герои обречены на одиночество. Все стремятся этого избежать, что, увы, невозможно! И каждый переживает крах иллюзий по-своему и мучительно.

До изнеможения неистовствует Яичница – он обманут, Кочкарев убедил его в том, что невеста вовсе не богата! В финале своего душераздирающего монолога герой выходит на авансцену и с горечью произносит: «Яичница я!» Этим все сказано. Как он ни пыжится, все его потуги обречены на обвал…

Кружится в вальсе Анучкин – со стулом как с воображаемой партнершей. А столб струящегося света олицетворяет эфемерность, призрачность его желаний.

Тщетно пытается удержать ускользающую мечту почти блаженный, такой нелепый Жевакин с широко распахнутыми глазами. Он мучительно пытается понять, «зачем, почему» ему отказывает уже семнадцатая невеста. «Разве во мне есть какой-то существенный изъян, что ли?» – почти по-детски изумляется он.

Зато в полушаге от семейного счастья Подколесин. Поначалу он, казалось бы, перешагнул через какой-то внутренний барьер. Но… что-то происходит в нем – им опять овладевает жуткий страх перемен. Вновь словно происходит затмение луны – сцена погружается во мрак, вращаются зеркала… и Подколесин убегает в свое одиночество, несущее смерть. Сломлен и Кочкарев, возомнивший себя чуть ли не Наполеоном (его бюст, кстати, находится на сцене), управляющим миром. На деле он всего лишь мелкий бес. Осознать ему это нелегко. «Он не мог уйти, он где-то здесь, в этой комнате!» – Кочкарев пытается убедить в этом не столько убитую горем Агафью Тихоновну (Мариам Кития), сколько самого себя… И вновь заливается своим бесовским, правда, уже натужным смехом.

Этой сценой заканчивается пьеса Гоголя. Но не спектакль Автандила Варсимашвили. В финале раскрываются двери, и появляется надутый, самоуверенный гостинодворец Стариков (Михаил Амбросов). Невеста, мечтающая о муже-дворянине, до сих пор отвергала купца. Но вот теперь, брошенная, вынуждена согласиться на этот «вариант». Ничего не поделаешь! Тем более, что исподтишка с ней флиртует молодой обаятельный слуга Подколесина Степан (Иван Курасбедиани), и перспектива вырисовывается вполне определенная…

«Женитьба» на сцене театра имени А.С. Грибоедова – спектакль ансамблевый. Каждая актерская работа примечательна. Очень удачно трио: М. Арджеванидзе – Д. Мерабишвили – В. Харютченко. Актеры перевоплощаются не только внутренне – они прибегают к краскам яркой характерности. С чувством юмора, с ироническим отношением к Агафье Тихоновне играет Мариам Кития – в этом новизна в подходе актрисы к этому хрестоматийному образу.

Маришу Кития называют одной из лучших актрис молодого поколения. «В грузинском театральном мире не так много молодых и ярких служителей Мельпомены. Одна из замечательных актрис, работающих как на грузиноязычных, так и на русскоязычных театральных подмостках столицы Грузии – это Мари Кития», – написала Н. Сахно на страницах газеты «Вечерний Тбилиси». Ее серьезный, вдумчивый подход к работе над ролью, как правило, дает результат: интересный, полнокровный образ.

Достойно выдерживает экзамен на профессионализм Аполлон Кублашвили – особенно в сложном финальном монологе, когда в герое происходит решительный поворот. Этот артист за-

нял ведущее положение в труппе, что вполне заслуженно: его мастерство растет от роли к роли. Аполлон Кублашвили, обладающей актерской харизмой, стремится к самосовершенствованию в профессии, что не может не видеть и не оценивать зритель, наблюдая за его работой в самых разных спектаклях.

Сцена из спектакля «Женитьба»

Восторг публики вызывает забавный диалог-пикировка Подколесина и Степана (Вано Курасбедиани) – актеры явно получают «кайф» от игры, и это чувствуют в зале. Интересен «мелкий бес» Кочкарев, с его подвижной мимикой и кошачьей пластикой, в исполнении О. Мчедлишвили.

Колоритны, рельефны актрисы: заслуженные артистки Грузии И. Квижинадзе (Фекла Ивановна) и Л. Артемова-Мгебришвили (Арина Пантелеймоновна). Одно удовольствие наблюдать за их спором по поводу того, кто лучше в качестве жениха – дворянин или купец. Немалое рвение, чтобы быть заметной и полезной окружающим, проявляет служанка Дуняша в исполнении Наны Дарчиашвили.

Нана Дарчиашвили запомнилась зрителям по многим своим работам, среди которых есть большие и эпизодические роли, но ни одной проходной, неинтересной. В любом материале она чувствует себя легко и уверенно – и в чеховских «Вишневом саде» и «Жизнь прекрасна», и в английском детективе, и в острохарактерном рисунке «Николая Николаевича» Юза Алешковского из «Russian блюз», и в колоритной «Хануме». Режиссеры охотно с ней работают – в актрисе есть кураж, горение, стремление к поиску. Даже в маленькой роли она находит изюминку.

Небольшую и весьма немногословную роль купца Старикова в «Женитьбе» Михаил Амбросов тоже сумел сделать яркой и интересной. Он показал зрителям самоуверенность, напыщенность и напор своего героя. Ясно, что этот человек привык всегда добиваться своего... В нем прочитывается торгаш, готовый за все заплатить.

В 2013 году спектакль «Женитьба» был с успехом показан на Восьмом международном театральном фестивале «Встречи в Одессе», причем театр Грибоедова был удостоен права открыть этот праздник. Пресса высоко оценила постановку тбилисцев.

«Гости сумели удивить – немало версий «Женитьбы» видела эта сцена, но вот такой озорной одноактной дьяволиады здесь еще не было, – писал рецензент. – Исследователи творчества Гоголя не открывали Америки, указывая на его внимание к мистике, фигуре черта, управляющей событиями, и вот таким чертом в тбилисской «Женитьбе» оказывается… кто бы вы думали? Правильно, Кочкарев, который пытается сладить свадьбу засидевшейся купчихи и аморфного надворного советника. Он и появляется после того, как сваха Фекла Ивановна (заслуженная артистка Грузии Ирина Квижинадзе) ругнулась: «Черт паршивый!». Эту реплику обиженно повторяет с вопросительной интонацией тут же, словно черт из табакерки, простите за каламбур, появив-

шийся из-за зеркальной двери-вертушки Кочкарев (Олег Мчедлишвили).

Инфернальная внешность, харизма, убийственная ирония, отрицательное обаяние – этот Кочкарев умеет подчинять людей своей воле. Особенно забавна сценка, когда он учит раскрасавицу невесту Агафью Тихоновну (ради исполнительницы этой роли Марии Кития пришлось переписать гоголевский текст – где было «полная», стало «стройная»!) разгонять ненужных женихов. Пару разудалых коленец, вскинутые вверх, словно капюшон у кобры, руки, и лишь затем выкрик: «Пошли вон, дураки!!!» А как он вместе с ней манипулирует огромными белыми пешками, наглядно доказывая, что та, под которой подразумевается Иван Кузьмич, то есть Подколесин, предпочтительнее пешки «Никанора Никаноровича» и остальных. С какой-то адской настойчивостью Кочкарев зомбирует невесту, возмущенно передергиваясь, если кто-то рядом ненароком перекрестится… И совсем бы свел эту пару нечистый, то есть Кочкарев, но выпустил из виду буквально на несколько минут в пылу предсвадебных хлопот, а жених удрал через воображаемое окно в отделяющей сцену от зала «четвертой стене», которое сам же горе-сват и «открывал» в начале спектакля…

Что же касается несостоявшегося жениха Подколесина (Аполлон Кублашвили), то в него влюбилась вся прекрасная половина зала, даром что не обнаруживает сей персонаж склонности к созданию семьи. Яркая внешность, еле заметный бархатный грузинский акцент при чистой русской речи, уморительные диалоги с еще одним красавцем, лакеем Степаном (Иван Курасбедиани)! «Как говоришь, по-при-гля-дис-тее? Еще одно хорошее русское слово!».

Степан в финале подмигнет Агафье Тихоновне, показав ей вынутую неведомо откуда гвоздику, любимый ее цветок, который «шибче пахнет», а она помашет ему ручкой благосклонно. Хоть ей и сыскался другой жених, не чета лоботрясу Подколесину, купчина Стариков (Михаил Амбросов), но кто ж устоит?.. Красота – страшная сила! Куда там черту и дьяволу вместе взятым!

Незадачливые женихи Агафьи Тихоновны – казалось бы, сколько их уже было в истории постановок «Женитьбы», но все-таки чудо как хороши: обаятельный увалень Яичница (Михаил Арджеванидзе), галломан Анучкин (Дмитрий Мерабишвили), мечтающий о говорящей по-французски невесте с причитаниями: «Мадам, мадам…». Ну и, наверное, в этот вечер самого Пьера Ришара в ролях влюбленных неудачников заткнул за пояс Валерий Харютченко, он же отставной моряк Жевакин – как красноречиво он напевал, надвигаясь на невесту и отплясывая чечетку: «Эх, яблочко, куда ты котишься?..»

Сцена из спектакля «Женитьба»

Ну, мы уже знаем, что к лакею Степану. Мы это и заподозрили, когда он пришел знакомиться с невестой вместе со своим барином и многозначительно произнес: «Степан. Но я не жених. Просто Степан». Те же и «просто Степан». Думаю, Гоголю понравилось бы, он был не только мистик, но и довольно-таки веселый человек!» [171]

«КАСТИНГ». Под занавес 2011 года заслуженная артистка Грузии Ирина Квижинадзе выступила в моноспектакле «Кастинг, или Белый танец для престарелой актрисы» Н. Квижинадзе. Жанр моно – не слишком частый «гость» на театральной сцене. Потому что требует от актера невероятной самоотдачи. Ведь в жанре моно артист работает без «страховки» – партнеров. Но он же позволяет актеру максимально проявить свои возможности. На протяжении всего спектакля актриса обращается к Маэстро – то есть к Театру, магическому месту, где сталкиваются человеческие амбиции и разбиваются мечты. К Театру, любимому и ненавистному одновременно. Ведь именно с Маэстро (для Актрисы это нечто одушевленное!) связано все самое лучшее, радостное и в то же время самое горькое, мучительное в ее жизни. Мгновения славы и годы забвения. Любовь и предательство.

Ирина Квижинадзе в спектакле «Кастинг»

История, рассказанная в спектакле, типична для многих известных актрис – вне времени и пространства. Так изначально было задумано создателями спектакля. В конце концов, кто из актрис не переживал смерть близких, измену возлюбленных, интриг соперниц и одиночество старости? Через все эти испытания проходит и героиня Ирины Квижинадзе.

На сцене мы видим немолодую, чудаковатую женщину, которая не прошла кастинг: забраковали. Чтобы получить роль, она пыталась «тряхнуть стариной», но помешали возрастные хвори. А как красиво начинался ее путь в Театре! Мечтательная девушка с ходу влюбилась в актера, игравшего Ромео. Но очень быстро развенчала своего кумира: герой-любовник в жизни оказался потрепанным пьяницей. Между этими двумя женщинами – юной и пожилой – долгий-долгий путь. И на этом пути – роли, роли, роли… Потери и обретения. Звездный дебют – гетевская Маргарита. А потом – Мария Стюарт, Медея, цвейговская «Незнакомка», Нефертити, Гамлет и даже цирковой клоун. Все они оживают на сцене – в воспоминаниях Актрисы, ее ностальгии по прошлому, когда Маэстро был еще к ней благосклонен, когда она была в зените славы, и даже политики, делавшие карьеру, искали ее расположения и поддержки.

Для любого актера жанр моноспектакля – это своего рода экзамен, проверка на профессионализм и творческую зрелость. Ирина Квижинадзе, ведущая актриса театра имени А.С. Грибоедова, в творческой копилке которой немало интересных, ярких образов, проживает жизнь своей героини на одном дыхании, не жалея психологических красок и эмоций. Работает в режиме нон-стоп. В этом творческом марафоне ей помогают две мимические фигуры в масках – Кристина Беруашвили, Тамара Бобохидзе (сценическое движение, пантомима – Георгий Осепашвили). Эти персонажи можно назвать духами театра. Хотя в спектакле они изображают людей, с которыми сталкивала Актрису судьба. Один штрих – небрежно перекинутый через плечо шарф – и перед нами Учитель, жестоко предавший начинающую актрису, свою ученицу. Красная шляпа и мунд-

штук с сигаретой – и мы видим Примадонну, соперницу актрисы. Букет ромашек – одноклассник, всю жизнь преданно любивший героиню.

Зрелищности спектакля способствуют эффектные костюмы, созданные Татьяной Чумаченко. Удачно подобрано музыкальное оформление – использована музыка Баха, Альбинони, Равеля, Шуберта, Верди, Чайковского, Брубека. Нельзя не отметить хореографию Давида и Гурама Метревели.

«Всегда больно смотреть, как прозябают стареющие актеры, обладающие огромным творческим потенциалом. Эта пьеса написана для таких актрис, я переработал массу материалов, проанализировал творческие биографии десятка знаменитых актрис разных эпох. А в результате получился этот моноспектакль, который, конечно, первой должна была исполнить моя сестра», – сказал режиссер, сценарист и журналист Ника Квижинадзе.

Ирина Квижинадзе в театре Грибоедова с 1967 года – это большой мастер, художник, работающий крупными мазками, создающий сочные, полнокровные образы. Наблюдать за ее талантливой игрой – огромное удовольствие для всех, кто любит театр. К тому же актерские способности счастливо сочетаются в Ирине Владимировне с педагогическими и режиссерскими, что проявляется в деятельности возглавляемого ею театра-студии «Золотое крыльцо».

«ХОЛСТОМЕР. ИСТОРИЯ ЛОШАДИ». Еще одной творческой вершиной худрука театра Авто Варсимашвили стал спектакль «Холстомер. История лошади» по произведению Л. Толстого (2012). Эта работа грибоедовцев (при поддержке МКПС «Русский клуб») была задумана как посвящение великим: Георгию Товстоногову и Евгению Лебедеву – исполнителю роли Холстомера в легендарной постановке Георгия Александровича.

Когда в театре имени А.С. Грибоедова принималось решение о том, чтобы представить петербургской публике, на фестивале «Встречи в России», спектакль «Холстомер. История лошади», то высказывались известные сомнения: не слишком ли это рискованно, учитывая, что в памяти зрителей сохранилась легендарная постановка БДТ. Но все сомнения развеялись, когда взыскательная публика российской культурной столицы бурными аплодисментами и криками «браво!» выразила свой восторг и свое признание гостям из Грузии.

Режиссер Авто Варсимашвили предложил собственную инсценировку произведения. «Холстомер» грибоедовцев не имеет ничего общего со спектаклем Георгия Товстоногова. Как отмечает пресса, «режиссер Варсимашвили и вся его труппа лишь черпали вдохновение из того легендарного спектакля БДТ, не пытаясь скопировать его. Их «Холстомер» – спектакль нового времени. Он жестче, динамичней, акценты в нем расставлены четче, вопросы, которые ставятся перед зрителем, не просто резкие и неудобные, они еще и сформулированы так, что уйти от ответа никак не получится…»

Когда читаешь рецензии на спектакль БДТ, то понимаешь, как остро воспринималась в ту эпоху – эпоху застоя – основная идея постановки: как убивают Холстомера человеческое тщеславие и расчетливость, как совершается насилие над личностью. Причем «только ли его, только ли старого мерина убивали – вот главный вопрос товстоноговского спектакля», – писали критики. В спектакле театра Грибоедова эта тема тоже отражена – особенно в сцене, когда молодой табун неумолимо, безжалостно наступает на Холстомера… Но Авто Варсимашвили поставил спектакль и о другом: о мудрости, обретенной через мучительные страдания, о том, как непривлекательна и беспомощна старость, о смерти, которой никому не избежать. О любви и сострадании. О благородстве, наконец. Тема прочитывается, прежде всего, в образе Холстомера, каким его трактует режиссер. Это старый мерин, на пороге смерти вспоминающий всю свою нелегкую жизнь. Она

Сцена из спектакля «Холстомер. История лошади»

научила его многому, но главное – терпению и терпимости к несовершенству мира, к человеческим слабостям. Эта нота становится камертоном для всего спектакля.

Есть здесь еще один аспект: противопоставление духовного начала – стадности и заурядности. Для табуна Холстомер «совсем чужой, посторонний, совсем другое существо» – но не потому только, что пег, не потому только, что стар, тощ и уродлив… Причина – в его индивидуальности, особенности… В полной мере она раскрылась, когда Холстомеру был дан шанс проявить себя. И тогда он прославился и стал «Мужиком первым» – ведь именно так назвали Холстомера при рождении!

В спектакле Авто Варсимашвили в образе Холстомера предстают трое. В роли жеребенка – актер Лаша Гургенидзе, играющий юную горячность, чистоту и невинность. Это выражено, прежде всего, через пластику. Л. Гургенидзе в театре всего несколько лет, но уже успел проявить себя как талантливый артист.

Другой актер – Вано Курасбедиани (до него в этой роли выступал Олег Мчедлишвили) представляет своего героя в расцвете его сил – счастливого победителя, позднее загнанного обожаемым хозяином…

По воле режиссера троица в какие-то моменты «сходится». Запоминается «зеркальная» сцена: Валерий Харютченко и Вано Курасбедиани вглядываются друг в друга, повторяя одни и те же движения. И возникает ощущение «двойного бытия», совмещения временных пластов…

Все события в спектакле разворачиваются перед глазами старых Холстомера и Вязопурихи (заслуженная артистка Грузии Людмила Артемова-Мгебришвили играет умудренную жизнью, много повидавшую на своем веку лошадь) – их связывает общее прошлое: любовь и измена, рас-

каяние и прощение. Здесь тоже интересна «сцепка» времен: пожилые Холстомер и Вязопуриха приникают к юным (в роли молодой лошади – пластичная и трепетная София Ломджария).

В синтезе с экспрессивной музыкой (композитор Заза Коринтели, музыкальное оформление Элисо Орджоникидзе) и вращающимся сценическим кругом развернутые пластические картины выражают самые разные чувства – любовь, страх, агрессию, боль.

Такими же средствами решена линия «любовного треугольника»: Холстомер – Вязопуриха – Милый (Василий Габашвили). Страстные объятия изменившей любимой и красавца Милого, безумные пробежки обуреваемого ревностью Пегого, затем – сцена изнасилования, за которой следует душераздирающий эпизод оскопления Холстомера… Это – острые «пики» кардиограммы спектакля. Действие происходит в каком-то сюрреальном пространстве. Художник Мириан Швелидзе создал на сцене пронзительную, тревожную атмосферу… В этом пространстве, окутанном синей дымкой, обитают потерянные души. Когда-то здесь все цвело, ныне же потускнело и окаменело. А над этой пустотой возвышается крест.

Сцены из спектакля «Холстомер. История лошади»

Остро-щемящее чувство оставляет сцена встречи Холстомера и некогда великолепного, а сегодня изрядно потускневшего и опустившегося князя Серпуховского (Аполлон Кублашвили). «Ну, узнай, узнай же меня!» – молча, изо всех лошадиных сил взывает Холстомер, но тщетно. Князь, погруженный в воспоминания о прошлом, не слышит его… С Серпуховским в спектакле Варсимашвили тоже связана тема беспомощной и некрасивой старости. Как говорил Холстомер, старость бывает величественная и бывает жалкая. Старость князя Серпуховского, увы, именно жалкая.

Просто и от этого особенно страшно поставлена сцена убийства Холстомера… Один удар ножа конюшего Нестора (Сандро Маргалиташвили, позднее в спектакль вошел Георгий Зангури) – и кончена лошадиная жизнь. Старый мерин освободился, сбросив непосильное бремя прожитых лет, перенесенных страданий и печальных воспоминаний.

«Смысловой стержень спектакля подчеркнут в сценографии заслуженного художника Грузии Мириана Швелидзе. Его оформление, как всегда, лаконично и выразительно. Вращающийся круг сцены напоминает о былом лесе, превратив-

шемся в останки деревьев – теперь здесь возвышаются лишь сухие стволы с безжизненными обрубками торчащих веток. Как символ старости, увядания жизни. Так угасает на наших глазах обреченный на одиночество Холстомер. В центре круга стоит самое большое, почти гладкое дерево с дырой в середине ствола, от которого отходят всего две плоские, горизонтально расходящиеся ветки. Символ ясен, это крест распятия. И он станет основным пристанищем для трагической исповеди старого, загнанного мерина в исполнении Валерия Харютченко, а моментами – и для других героев повести, распятых судьбой. Для начала режиссер дает короткую картину жизни, окружающую Холстомера. В зыбком дыму бродит пьяный мужик Васька, подносит солому Холстомеру, готовому съесть ее, и тут же выбрасывает, оставляя его голодным. На движущемся кругу сцены появляются поющие цыгане, потом пьяный конюший с кнутом, выгоняющий табун под бравурную музыку. При этом молодая кобыла не упускает случая лягнуть старого Холстомера. Его старость была «и гадкая и величественная вместе». Трагическая жизнь изгоя, никому не нужного, подается режиссером с самого начала и отслеживается на протяжении всего действия.

В повести речь идет о лошадях, но мы, зрители, воспринимаем происходящее как изгибы человеческих характеров и судеб в отпущенное им для жизни время, узнаваемое нами. А времена, как известно, не выбирают… Актеры не пытаются перевоплотиться в лошадей, они лишь намеками, жестами напоминают о животной природе. Вот табун молодых лошадей на выгоне – резвых, оголтелых, для них нет никаких внутренних запретов. Полные сил забияки с презрением смотрят на грустно-покорного старого мерина и делают ему всякие гадости – лягают, вырывают сено и отгоняют от кормушки, еще и фыркают, брыкаются. При этом Холстомер Харютченко ничему не сопротивляется, покорно принимает их агрессию, даже сохраняет улыбку, продолжая свой рассказ: «Я – чужой, посторонний». Эта улыбка всепрощения, которая уже не покидает старого мерина, дорогого стоит. По точности и пронзительности актерских реакций для Харютченко это одна из самых сильных его ролей. Он умудряется передать свои ощущения, например, от запаха дыма, он старается найти и выделить детское, слабое, нежное в душе Холстомера, в душе, оставшейся в вечном одиночестве» [172].

У тбилисского «Холстомера» оказалась счастливая судьба. Его увидели во многих городах и странах, и повсюду спектаклю сопутствовал огромный успех. Без преувеличения можно утверждать, что вокруг постановки Авто Варсимашвили уже возник некий ореол легенды.

Начнем с того, что Грибоедовский открыл «Холстомером» программу шоу-кейса Тбилисского международного театрального фестиваля в 2012 году. В этот же день состоялась премьера экс-

Сцена из спектакля «Холстомер. История лошади»

перимента льного авторского проекта Валерия Харютченко «Мистическая ночь с Сергеем Есениным, или Прыжок в себя», осуществленного при поддержке театра имени Грибоедова. «История, рассказанная Харютченко о мистической ночи с Сергеем Есениным ничего общего не имеет с набившими оскомину полудетективными версиями и обвинениями власть предержащих в трагическом финале великого поэта. Постановка строится не на документах, а на кирпичиках экзистенциального сознания. Поэтому лейтмотивом пьесы стали вечные вопросы об ответственности Личности за каждое свое деяние, о «черной пропасти» под нашими ногами, которая может разверзнуть свою страшную пасть после каждого неверного слова или греховного шага. А также об искуплении вины. О цене, которую приходится платить Поэту за успех, славу, вхождение в сферы, когда уже трудно разобраться, кто водит по бумаге пером – кто нашептывает строки, ложащиеся на «стекла вечности». Мистика? Безусловно. Плюс фантасмагория. Говоря словами Валерия Харютченко, – постреалистическая фантасмагория. Трагически звучат в таком контексте строки знакомых с детства есенинских стихов. (Одно дело петь на дружеской вечеринке «Письмо матери», совсем другое – слушать о нанесенном «под сердце остром ноже» из уст героя, стоящего у последней черты)» [173].

ТРИУМФ. На редкость удачным для Грибоедовского театра оказался 2013 год. Вначале он отправился с «Холстомером» в Санкт-Петербург, на XV международный фестиваль русскоязычных театров «Встречи в России» – спектакль состоялся 12 апреля.

И вот – отклики.

«Театр имени А.С. Грибоедова из Тбилиси сделал настоящий подарок театралам – спектакль «Холстомер. История лошади» по мотивам повести Льва Толстого. И посвятил его памяти Евгения Лебедева и Георгия Товстоногова» – написала «Комсомольская правда» [174].

«Жизнь держится на внутренних рифмах, субстанции эфемерной, но прочной, как слюна ласточки. Вот и тбилисский русский театр имени Грибоедова показал в Петербурге 12 апреля 2013 года – за неделю до сороковин Нателы Товстоноговой – постановку, посвященную одному из самых знаменитых ленинградских спектаклей. За ней, Нателой Товстоноговой, как будто дверь эпохи закрылась. Получился спектакль-реквием: по людям, по ушедшему времени. Но ушедшему ли? Крест в глубине сцены (это и надгробный крест, и распятье, и дуга, и хомут, и ясли) – это крест по всем прошлым и будущим ушедшим. Наш общий крест», – отметила литератор Наталья Соколовская.

«Этот показ в программе фестиваля русских театров стран ближнего и дальнего зарубежья «Встречи в России» стоит особняком. Во-первых, не столь часты в наши непростые времена визиты артистов из Грузии. Во-вторых, спектакль посвящен Георгию Товстоногову и Евгению Лебедеву, а также легендарному «Холстомеру» БДТ. Режиссер Автандил Варсимашвили не пытался повторить легендарную товстоноговскую постановку, но создал по ее мотивам впечатляющую театральную фантазию. Красочные декорации и костюмы сочинены художником Мирианом Швелидзе»[175]. «Холстомер» Автандила Варсимашвили – дань глубокого уважения первоисточнику. Увяданием и предчувствием неминуемого ухода полон спектакль. Лаконична, самодостаточна сценография спектакля (Мириан Швелидзе): в ней обрубки деревьев, высохшие ветви, вырастающие из тумана и мрака сцены обретают тотемные черты. Появляется человек, высекает огонь, закуривает и туман, пыль (от топота копыт) усиливается сигаретным дымом. Здесь и смешиваются «в кучу кони, люди». Иссушенный жизнью Холстомер и потерявшая изящество молодости Вязопуриха (в этой роли – заслуженная артистка Грузии Людмила Артемова-Мгебришвили, молодую Вязопуриху играет София Ломджария) вспоминают историю своей любви. «Страдаю от молодежи больше, чем от людей», – жалуется пегий конь, но количество молодых лиц и их деликатное восприятие спектакля радует. В спектакле много музыки, света, танцев, но динамика его регрессирует по мере того как движется к финалу жизнь Холстомера. Три возраста из жизни лошади, три драмы (три актера исполняют эту роль – Валерий Харютченко, Иванэ Курасбедиани, Лаша Гургенидзе) и одна любовь, одно счастливое мгновение, затмевающее боль, унижения и невзгоды. История Л.Н. Толстого о «гадкой и величественной вместе» старости завершается в спектакле победой и одновременно поражением царя природы. Холстомер служит живому и после смерти, его останки оказываются полезнее, чем вся никчемная жизнь князя Серпуховского (Аполлон Кублашвили), от которого не осталось ни на земле, ни в чьей-то памяти и следа. Разве что в родословной» [176]. 2013-й принес театру почетную награду – Грибоедовский стал лауреатом международной премии «Звезда Театрала», учрежденной журналом «Театрал» и газетой «Новые известия», как лучший русский театр зарубежья.

В том же году театр принял участие в XI Международном театральном форуме «Золотой витязь», который проводит одноименный постоянно действующий Московский международный кинофорум (МКФ). В итоге «Холстомеру» было присуждено сразу две награды. Первая – это Гран-при фестиваля «Золотой витязь» за лучший спектакль. Вторую – Золотой диплом – вручили актеру Валерию Харютченко за исполнение роли Холстомера.

«Сердечно благодарю за огромную работу, осуществленную вами, для творческого захвата Москвы. Работа не пропала даром – вы триумфаторы форума, показавшие высокий класс теа-

Сцена из спектакля «Холстомер. История лошади»

тральной режиссуры и актерской школы. Еще раз поздравляю Вас, Автандила Варсимашвили и всех артистов, причастных к празднику, подаренному тбилисцами – Москве. Желаю новых творческих дерзаний. До встречи. Ваш Н. Бурляев», – говорится в письме президента МКФ славянских и православных народов «Золотой Витязь», адресованном директору театра Николаю Свентицкому.

«Нынешний год был для нас очень плодотворным, удачным, – отмечал художественный руководитель театра имени А.С. Грибоедова Автандил Варсимашвили на пресс-конференции, которая прошла в Тбилисском международном пресс-центре РИА Новости. – Весной мы показали спектакль «Холстомер. История лошади» в рамках петербургского фестиваля «Балтийский дом» – «Встречи в России», там нас приветствовала потрясающая публика, ожидал горячий прием. На наш спектакль пришли знаменитости, известные всему театральному миру, – Роман Виктюк, Кама Гинкас, Йонас Вайткус, Генриетта Яновская и другие. Наш успех в Санкт-Петербурге дал толчок для дальнейшего движения театра Грибоедова и его участия в международном театральном форуме «Золотой витязь». После Питера мы показали в Херсоне спектакль Георгия Маргвелашвили «Убить мужчину» Э. Радзинского и получили прекрасные отзывы. А в Одессе представили комедию «Женитьба» Н. Гоголя в моей постановке. Причем были удостоены чести открыть международный фестиваль «Встречи в Одессе». На этих трех фестивалях были замечательные критики, отметившие наши спектакли. И когда стали подытоживать, какой русский театр за пре-

делами России лучший, выбор пал на нас.

Премию «Звезда Театрала» называют театральным Оскаром, даже сам приз напоминает известную на весь мир статуэтку. Кстати, русских театров в мире очень много – более 500! Только в Украине их более 40, в Израиле – более 20. Есть русские театры в Канаде, в США… Достаточно успешно они работают на постсоветском пространстве. Один из них – Русский драматический театр Литвы – возглавляет выдающийся режиссер современности Йонас Вайткус. Кстати, ни один русский театр на территории бывшего Союза не прекратил существование. Так что конкурс театр выдержал действительно большой – тем престижнее было получить премию «Звезда Театрала». Церемония награждения прошла 2 декабря в театре имени Евгения Вахтангова. Эта премия по традиции вручается деятелям российского театра. И только одна номинация, объявленная впервые, касается иностранцев – «лучший русский театр зарубежья». Хочу отметить высокий уровень этой международной премии. Достаточно назвать такие имена награжденных, как режиссер Римас Туминас и актриса Алиса Фрейндлих…

Сразу после награждения премией «Звезда Театрала» грибоедовцы показали на масштабном театральном форуме «Золотой витязь» спектакль «Холстомер. История лошади» – это произошло в прекрасном, уютном помещении обновленного Московского губернского театра. Так получилось, что мы своим спектаклем завершили работу театрального форума «Золотой витязь». Но до последней минуты я даже не знал, что существует конкурс, что мы станем победителями… Награждение проходило в Зале церковных соборов Храма Христа Спасителя. В нем собралось четыре тысячи зрителей! Я чуть-чуть опоздал на торжественную церемонию из-за пробок. Во время вручения награды Николай Бурляев сказал, что у жюри поначалу было другое предположение по поводу того, кто станет обладателем Гран-при, но триумфальное выступление театра Грибоедова изменило расклад, ведь мы показали спектакль, потрясший всех… И жюри пересмотрело

Николай Свентицкий на вручении премии «Звезда Театрала»

свое решение…»

«У меня было ощущение, что мы не просто театр, приехавший наконец-то в Москву, но, прежде всего, мы представители Грузии! – рассказала заслуженная артистка Грузии Людмила Артемова-Мгебришвили. – Трудно даже подобрать слова, чтобы описать, как горячо нас принимали. Нас не отпускали со сцены более пятнадцати минут! Москва по праву считается театральной Меккой, и, конечно, все нервничали перед спектаклем. Я особенно волновалась за молодых – чтобы не подвели, не растерялись. Но они молодцы – выступили очень уверенно, достойно. Большая заслуга наших руководителей в том, что они привлекли в театр Грибоедова талантливую грузинскую молодежь».

«Ключевым словом я бы назвал слово «радость», – продолжил Валерий Харютченко. – Радость была уже в процессе создания спектакля. Радость – потому что режиссер Авто Варсимашвили предложил глубокую, интересную партитуру, и нам, актерам, нужно было вдохнуть в нее свое дыхание, свою душу. И, судя по итогам, результат тоже оказался радостный. Радостный еще и потому, что зрители – в Питере, в Москве, в Тбилиси – испытали на спектакле радость – несмотря на трагическую историю. А радость – это результат творческого акта. Душа человека жаждет света, потому что жизнь сложна, а порой и страшна. В спектакле действительно происходят страшные вещи, но когда искусство настоящее, возникает состояние радости. И, конечно, радостно было от того, что на спектакль пришли бывшие грибоедовцы: актер театра имени Владимира Маяковского, народный артист России и Грузии Ефим Исаакович Байковский, поэт, драматург Заур Квижинадзе, актриса театра имени Марии Ермоловой, заслуженная артистка России Светлана Головина, поэт, драматург, актер Юрий Юрченко, актриса МХАТ имени Максима Горького Лариса Некипелова, актер, педагог Анатолий Смиранин. Они пришли за кулисы, благодарили, были воодушевлены, сопереживали, даже проливали слезы. Николай Петрович Бурляев отметил современность, изысканность, глубину трактовки Авто Варсимашвили и произнес еще много-много высоких эпитетов в его адрес, в адрес театра. Отметил, что на сцене были личности. Николай Николаевич Свентицкий, как всегда, блестяще все организовал – например, встречу с грузинской диаспорой».

«Все произошло так неожиданно! Мне запомнились слова Николая Петровича Бурляева, отметившего, что он несколько раз видел легендарный спектакль Георгия Товстоногова, но наш – не хуже!» – поделился Аполлон Кублашвили.

«Спасибо Авто Варсимашвили, который дал мне возможность сыграть в спектакле одну из главных ролей, – сказал Лаша Гургенидзе. – Когда в кулисах я готовился к спектаклю, то не нервничал, был до конца мобилизован. Потому что понимал: это значительный фестиваль, и на нас всех лежит большая ответственность. До сих пор я чувствую сильное волнение, когда вспоминаю, как нас награждали».

Московский триумф «Холстомера» прокомментировала московский журналист Ирина Шелия:

«Безусловной удачей режиссерской инсценировки «Холстомера» стала ее абсолютная самостоятельность. Подчеркнута линия критической оценки мыслящим существом нравственного перерождения человека, института собственности – оценки прямой и опосредованной, обозначенной Виктором Шкловским на примере этой повести Льва Толстого, как прием «остранения». И, конечно, умным и чутким режиссером Автандилом Варсимашвили проявлено бережное отношение к основе произведения русской классической литературы. Чрезмерное рвение к «осовремениванию» классики – давно набившая оскомину беда сегодняшнего театра в целом. Версия грибоедовцев, при всей ее визуальной современности, избежала упрощения сути мудрости великого русского писателя. Соответствие определенным требованиям зрелищ-

ности сегодняшней театральной реальности достигается здесь рисунком пластического решения темы. Убедительным оказался режиссерский ход в решении образа главного героя. Холстомер, представленный в трех ипостасях, в трех разных временных измерениях, представляет зрителю трагическую историю лошади во всем объеме толстовского живописания и философского осмысления образа. Не явно, но подспудно ощущается намерение режиссера-постановщика выстроить по-своему интонированную концепцию смыслов и подсмыслов толстовской повести, и в полемике с авторитетными предшественниками он опирается на опыт творческого дерзания в ранее осуществленных им постановках сценических версий «Гамлета» Шекспира, «Мастера и Маргариты» Булгакова, «Кавказского мелового круга» Брехта…

Не буду углубляться в разбор спектакля, думаю, о нем говорилось и еще будет сказано много. Но, признаюсь, мне, уже давно не поддающейся воздействию театральных страстей, несколько раз пришлось прослезиться: была глубоко тронута искренним и очень изящным драматизмом старого Холстомера в исполнении замечательного, эмоционально трепетного актера Валерия Харютченко.

Многих добрых слов заслужили создатели спектакля, его лаконичная и емкая сценография, яркие неожиданные находки художника Мириана Швелидзе, впечатляющая музыка композитора Зазы Коринтели и органичное ее оформление Элисо Орджоникидзе, профессиональные достоинства актеров. Щедрым и согревающим душу предновогодним подарком стала впечатляющая победа Тбилисского театра имени А.С. Грибоедова в Москве, и понятно воодушевление, с которым принимала его московская театральная публика. Осыпая цветами и овациями, как самых дорогих и родных людей. В зале Церковных Соборов Храма Христа Спасителя на торжественном закрытии IV Международного славянского форума искусств «Золотой Витязь», «Холстомер» грибоедовцев был удостоен главной награды – Гран-при этого почетнейшего форума, полученной из рук его президента, члена Патриаршего Совета по культуре, народного артиста России Николая Бурляева» [177].

В 2014 году «Холстомеру» аплодировали в Махачкале, Ереване, Баку. Везде – единодушное признание и горячий прием.

«Эта «История лошади», конечно же, совсем не о лошади. Несчастный, старый и больной пегий мерин Холстомер не просто вспоминает свою тяжелую, наполненную болью и страданиями, жизнь, но и предстает в трех возрастных ипостасях (артисты Валерий Харютченко, Иванэ Курасбедиани, Лаша Гургенидзе). В течение пары десятков минут молодой, полный сил тонконогий жеребенок превращается на наших глазах в разбитую клячу. И от этого превращения, от этого напоминания о скоротечности жизни вздрагиваешь, как от пощечины, и начинаешь совсем иначе воспринимать происходящее. Словно тебя, не спросив, засунули в эту облезлую лошадиную шкуру, сделали изгоем, лишили права на счастье, на любовь, на жизнь, в конце концов. История лошади учит нас оставаться людьми», –

Автандил Варсимашвили с Гран-при форума «Золотой Витязь»

так оценили спектакль тбилисцев в Махачкале [178].

А в юбилейном 2015-м «Холстомер» отправился на международный фестиваль «Соотечественники» в Саранск, затем в Астану, Минск и Брест. В московском журнале «Страстной бульвар, 10» была опубликована обзорная статья, посвященная фестивалю «Соотечественники». В ней дается оценка и спектаклю «Холстомер»:

«На первом плане, конечно, история самого Холстомера, чей образ оказался по воле режиссера разделен на три возраста, три образа, созданных Валерием Харютченко, Иванэ Курасбедиани и Лашей Гургенидзе. В речах самого старшего из них, в исповеди и воспоминаниях Холстомера, замечательно сыгранного Валерием Харютченко, боль об ушедшем смешивается со светом молодости, вдруг озарившим старого мерина (или все же немолодого человека с палочкой?). Не таким важным кажется знаменитый текст про непонимание людского «мой, моя, мое», он лишь включен в ткань воспоминаний старика, но не выделяется из них. Куда более важным для него оказывается потеря возлюбленной Вязопурихи (также разделенной режиссером на два образа в исполнении Людмилы Артемовой-Мгебришвили и Софии Ломджария). Но точно так же как пластика табуна спорила и в то же время соединялась с бытовым существованием людей, история Холстомера спорит и рифмуется с историей Князя Серпуховского (Апполон Кублашвили), потерявшего свою Матье (Мариам Кития). Едва ли можно забыть ссутулившегося Князя, уходящего от зрителя и волочащего за собой стул, его вскрик: «Матье!» и жест: Князь резко поднимает стул в воздух, держа его за одну ножку. Право, в этой сцене содержалось много больше, чем в моих словах, описывающих ее» [179].

Саранск встретил грибоедовцев с распростертыми объятьями, как старых друзей, хорошо помня приезд театра на фестиваль «Соотечественники» в 2009 году, когда была с большим успехом представлена «Кроткая» Ф. Достоевского.

ПУШКИН, МАЯКОВСКИЙ. В 2013 году Андро Енукидзе представил на суд зрителей своего, авторского «Дон Гуана» Пушкина. Напомним, что пушкинские «Маленькие трагедии» были поставлены на грибоедовской сцене в 1937 году А. Смеяновым. Следующее обращение к этому материалу произошло уже спустя много лет – в форме моноспектакля драматические произведения Пушкина представил В. Харютченко. И вот – новая постановка (правда, режиссер взял только одну «трагедию»), отличающаяся необычностью формы. И она во многом разрушает сложившиеся представления о том, как надо ставить классику. Ясно одно: сегодня нужен новый театральный язык, способный выразить отношение современного человека к литературному наследию. Взгляд со стороны – слегка отстраненный, иногда ироничный на героев и события. «Играем Пушкина» – почему бы и нет? Это направление режиссерской мысли задается с самого начала спектакля. На сцене появляется актер, играющий Дон Карлоса, – Арчил Бараташвили. И объявляет: «Одна… одна «маленькая трагедия». Ему хлопают предполагаемые зрители, скрытые за ширмами: мы видим только аплодирующие руки. Тремя подвижными ширмами исчерпывается лаконичная, предельно условная сценография спектакля (художник Айвенго Челидзе). Ведь театр, как известно, родился на площади – вот и мы

Андро Енукидзе

становимся свидетелями в каком-то смысле площадного представления, и здесь вполне уместна… детская лошадка, на которой в Мадрид (у Пушкина – Мадрит) въезжает Дон Гуан (Олег Мчедлишвили) вместе с Лепорелло (Михаил Амбросов).

В спектакле правит бал игровая стихия. Вот сцена с участием Лауры (София Ломджария) и Дон Карлоса. В образе Лауры с ее ярким чувственным ртом, поющим беззвучно, изломанной пластикой сквозит эстетика декаданса… В покоях ветреной красотки разыгрывается трагифарс. Внезапно появившийся Дон Гуан хладнокровно пристреливает вспыльчивого Дон Карлоса. Но тот все никак не желает умирать, и тогда Дон Гуан просто-напросто душит живучего соперника… Лаура накрывает его простыней, однако Дон Карлос опять напоминает о себе – уже как привидение. «Не верю!» — кричит новопреставленному разгневанная Лаура и вновь набрасывает на него простыню, заставляя Карлоса принять, наконец, неизбежность своей смерти. Эта, по сути, жутковатая сцена вызывает смех… Впрочем, в средневековом народном театре еще и не такое вытворяли!

Сцена из спектакля «Дон Гуан»

София Ломджария – актриса тонкая, нервная,импульсивная – в последние годы раскрылась интересно и по-новому, причем на самом разном материале. Она сыграла роли, о которых может только мечтать молодая актриса: Катерина Островского, толстовская Вязопуриха, Нина из «Старшего сына», Гермиона из «Зимней сказки» Шекспира, пушкинская Лаура.

...С пушкинского текста в спектакле – как и с взаимоотношений героев – полностью снят романтический пафос. Мы ведь живем в абсолютно неромантическое время, и Андро Енукидзе предлагает, скорее, философский взгляд на несовершенство мира и людей, на их вечную трагедию – проходят века, и наша реальность все больше и больше становится похожей на библейские Содом и Гоморру. Именно это прочитывается в режиссерской трактовке: увы, современный скептик не верит ни в любовь, ни в чистоту, ни в честь, ни в благородство. Шокирует сцена осквернения могилы Командора Дон Гуаном и Лепорелло. Крайнее проявление цинизма. Каков слуга – таков и господин, ведь Лепорелло здесь – зеркальное отражение своего хозяина. Циничен даже монах (Христофор Пилиев), с трепетом произносящий имя Доны Анны, что не мешает ему заглядывать ей украдкой под юбку и делать двусмысленные жесты.

В спектакле Андро Енукидзе мы становимся свидетелями «препарирования» нашей реальности, в которой живут люди без иллюзий. Кстати, сегодня в обиходе молодежи сленговое слово «жесть» – от прилагательного «жесткий». Оно имеет прямое отношение к нашей действительности. Тема «жести» прослеживатся и в том, что происходит в спектакле грибоедовцев.

Дон Гуан, не верящий ни в Бога, ни в черта, казалось бы, не на шутку взволнован, услышав имя Доны Анны. Ведь все, кого он встречал на своем пути, – либо «куклы восковые», либо распутницы. А Дона Анна для Гуана – это отголоски давней, очень давней мечты о чистоте и верности. Но святыня свергнута с пьедестала. И не без помощи «безбожного развратителя». Гуан ощущает какую-то внутреннюю пустоту, а главное – невозможность существования в прежнем качестве и в то же время неспособность к реальному «перерождению» (Хотя и убеждает Дону Анну: «Но с той поры, как вас увидел я, Мне кажется, я весь переродился!»). Все слишком поздно – в нем уже произошел слом. И Гуан предчувствует смерть и даже выражает готовность принять свой уход. «Что значит смерть? За сладкий миг свиданья безропотно отдам я жизнь!» – без всякого пафоса произносит герой Олега Мчедлишвили. Смерть для него – фатальная неизбежность. Гуан знает, что, пригласив Командора в гости, приговаривает себя к смерти…

Вызывает сочувствие Дона Анна в исполнении Ирины Мегвинетухуцеси. Ведь молодая вдова впервые открыла в себе способность преодолеть запреты – внутренние и внешние, даже совершая кощунственный поступок. Она отчаянно хочет любить, ей трудно, невозможно смириться с пустотой одиночества. Но Дон Гуан – всего лишь фантом. Не веря глазам и ушам своим, Анна в замешательстве переспрашивает уже «окаменевшего» Дон Гуана: «Так завтра? Вечером?». Однако в этом мире любое просветление невозможно, и Дона Анна – очередная жертва обольстителя. Все становится бутафорским, искусственным. Судьба Доны Анны предрешена…

Спектакль завершается так же, как начался: зрителям вновь напоминают, что они – в театре и что здесь «играли Пушкина».

А спустя несколько месяцев грибоедовцы напомнили о поэте другой эпохи – Владимире Маяковском. Постановку осуществил Автандил Варсимашвили в рамках VI Международного русско-грузинского поэтического фестиваля «Во весь голос», по традиции проводимого МКПС«Русский клуб». Премьера состоялась на сцене Кутаисского театра имени Л. Месхишвили в день рождения поэта – 19 июля.

Спектакль «Маяковский» – документальная драма, посвященная жизни и творчеству Маяковского. На сцене – металлическая конструкция с длинным помостом, по которому актеры – участники спектакля – выходят к авансцене, к зрителям. Актеры представляют калейдоскоп лиц эпохи, имеющих отношение к жизни и творчеству поэта. В прологе и в финале Маяковский (Вано Курасбедиани), подобно мифологическому герою Гераклу, приводит в движение махину сценической конструкции – словно вращает жернова истории, словно несет тяжелый груз своей судьбы – поэтической и личной. Эта метафора сродни масштабным, гиперболическим образам поэзии Маяковского. В сценографии спектакля выражен стиль конструктивизма, получившего развитие в 1920-е годы.

В этом условном сценическом пространстве (художник Мириан Швелидзе) происходит действо, гармонично выстроенное А. Варсимашвили, автором инсценировки и режиссером-постановщиком. Оно охватывает практически все важнейшие моменты жизни и творчества поэта – место рождения, первые шаги в литературе, увлечение «левыми» идеями и «левым» искусством, любовь, пестрое поэтическое окружение, краски новой эпохи, трагедия художника, перекликающаяся с трагедией, переживаемой страной, творческий кризис, самоубийство…

Авто Варсимашвили стремится показать драму художника, которому всю жизнь приходилось наступать «на горло собственной песне». Как сказала Марина Цветаева, «двенадцать лет подряд человек Маяковский убивал в себе Маяковского поэта, на тринадцатый год поэт встал и человека убил».

Спектакль начинается и заканчивается самоубийством поэта. Мы становимся свидетелями

Сцена из спектакля «Маяковский»

расследования причин случившегося. «Показания» дают последняя возлюбленная поэта Вероника Полонская, Михаил Зощенко, Лиля Брик, Николай Шенгелая, Валентин Катаев… Следствие было заинтересовано в том, чтобы «перед лицом заграницы, перед общественным мнением представить самоубийство Маяковского как смерть поэта-революционера, погибшего из-за личной драмы». Хотя, как писала Лиля Брик, Веронику Полонскую (в спектакле – Нина Нинидзе) можно винить лишь «как апельсиновую корку, о которую поскользнулся, упал и разбился насмерть» поэт. Но что же на самом деле стало причиной самоубийства Владимира Маяковского?

Чтобы ответить на этот вопрос, Авто Варсимашвили предлагает шаг за шагом проследить жизнь поэта.

В спектакле сильна «грузинская» составляющая – подчеркивается, что Владимир Маяковский не забывал о своих корнях, родном Багдати. Не случайно Галактион Табидзе писал: «Маяковский обязан природе Имерети. Темперамент Маяковского подобен темпераменту имеретинца. Все творчество Маяковского темпераментно...»

Именно в Кутаиси Владимир Маяковский, сын потомственного русского дворянина и кубанской казачки, увлекся революционными идеями. В тот период его вдохновляли стихи основоположника грузинской пролетарской литературы Иродиона Эвдошвили и народная «Песнь об Арсене» – герое грузинского крестьянского движения первой половины XIX века.

Еще одна «грузинская» страница – кутаисский театр, созданный актером, режиссером, педагогом Ладо Месхишвили. Семья Маяковских была дружна с ним. Владимир часто посещал театр, а многие спектакли вместе с сестрой Ольгой – даже по нескольку раз. Дружил с Тицианом Табидзе, Паоло Яшвили, Валерианом Гаприндашвили, был свидетелем на свадьбе Николая Шенгелая

и Наты Вачнадзе. Даже за границей он скучает по Грузии: «Мне так хочется побродить не по Парижу и Бродвею, а по окрестностям Багдати!»

«Ты знаешь, как жарят шашлыки в Грузии?» – этот вопрос задаст Маяковский Веронике Полонской накануне самоубийства…

В постановке звучат две основные музыкальные темы. Одна – грузинская, она буквально пронизывает спектакль. Другая – тема художника, глубокая, драматичная.

Внутренняя связь Маяковского с Грузией никогда не прерывалась. «Только нога ступила в Кавказ, я вспомнил, что я – грузин!» – писал поэт в своем знаменитом стихотворении «Владикавказ – Тифлис». Без него просто невозможно представить тбилисскую постановку о Владимире Маяковском!

Лиля Брик (ее сыграла Нино Кикачеишвили) – еще одна глава спектакля. Не женщина, а «исключение», как говорил поэт. Роковая любовь Владимира Маяковского. И тут вспоминаются слова другого поэта той же эпохи – Бориса Пастернака: «Любимая – жуть… Когда любит поэт, влюбляется бог неприкаянный!» Лиля ворвалась в жизнь Маяковского как неудержимая стихия. Стала его возлюбленной и музой, но причинила поэту немало страданий. В первый раз Маяковский стрелялся именно из-за этой женщины.

Еще одна «стихия» в жизни Маяковского – сродни Лиле Брик. Это – революция. Поэт обращался к ней как к живому существу, как к женщине: «Революция! О, четырежды славься, благословенная, О, звериная! О, детская! О, копеечная! О, великая!» Революция создала поэта Маяковского, но она же погубила его – стала одной из причин его депрессии и раннего ухода. И вновь – Пастернак: «Я знаю, ваш путь неподделен, но как вас могло занести под своды таких богаделен на искреннем вашем пути?» Но Владимир Владимирович всю свою «звонкую лиру поэта» отдал «атакующему классу», хотя и предвидел трагическое развитие событий: «В терновом венце революций грядет семнадцатый год!»

Между тем тучи сгущались – начались репрессии, русская интеллектуальная элита покидала Россию – уезжала в эмиграцию. Очень выразительна в спектакле сцена, связанная с судьбой русской интеллигенции – раздавленной, уничтоженной. Скончался Блок, расстреляли Гумилева, покончил с собой Есенин.

Эти события совпали с творческим, человеческим кризисом Владимира Маяковского. Его произведения не воспринимают, поэта оскорбляют, бойкотируют, пьеса «Баня» провалилась. Пресса была столь же беспощадна, как и публика… Но не это главное. Главной была его внутренняя драма художника. Маяковский был гением, попавшим в жернова истории. «Оставаясь официально признанным поэтом вплоть до падения советского режима, он стал объектом острой либеральной критики со стороны диссидентской культуры, отождествлявшей официозное с одиозным», – пишет Евгений Купавых.

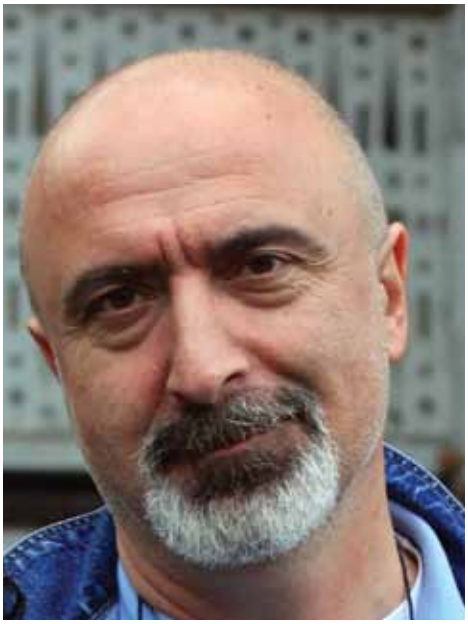
Заключительные сцены спектакля – хроника последних нескольких дней поэта. 10 апреля, 11 апреля… 14 апреля. День смерти. Круг замкнулся.

ГОГИ МАРГВЕЛАШВИЛИ. «УБИТЬ МУЖЧИНУ». Отдавая предпочтение русской классике, театр иногда обращается и к более современному материалу. Так, главный режиссер театра Грибоедова, ученик Михаила Туманишвили, Гоги Маргвелашвили (род. в 1958 году), кстати, в 1982 году дебютировавший на грибоедовской сцене пьесой «Момент истины» Р. Ибрагимбекова, остановил свой выбор на пьесах «Убить мужчину» Эдварда Радзинского и «Старший сын» Александра Вампилова. Строго говоря, их сегодня сложно назвать «современными» авторами: «Я стою у ресторана...» (именно она лежит в основе спектакля «Убить мужчину) написана в 1987

Сцена из спектакля «Убить мужчину»

году, а «Старший сын» и того раньше – в 1967-м. Это уже действительно классика советской драматургии. Однако Г. Маргвелашвили сумел «встряхнуть» и по-новому взглянуть на эти пьесы...

«Убить мужчину» (2011) – это спектакль для театральных гурманов. То есть, искушенных зрителей, умеющих слушать длинные монологи, вникающих в каждое сказанное актером слово, улавливающих «подводное течение». В то же время он может увлечь и публику, предпочитающую легкий жанр. Ведь здесь есть детективная интрига с неожиданной, в общем-то, развязкой – убийством! А главное – игра, виртуозная, завораживающая, неумолимо затягивающая в гибельный водоворот. Лила! «Жизнь – это Игра, в которой каждый из нас исполняет свою роль. Эту игру жизни в Индии называют Лилой, а играет в нее наше Высшее «Я», создающее весь мир имен и форм. Лила, универсальная игра космической энергии, божественная игра, присущая природе Высшего «Я», проявляющаяся в мириадах мыслей, чувств и событий» – так трактуют это понятие источники. В эту игру вовлечены герои спектакля «Убить мужчину». Она и Он. Женщина и Мужчина. В такой последовательности. Ведь именно Она начинает игру. Уже с зачина, до собственно действия, когда, расположившись



Гоги Маргвелашвили

на широкой кровати – «ложе любви», Она слушает саму себя, записанную на видеопленку. Когда устанавливает видеокамеру и превращает квартиру в съемочную площадку, тщательно помечая мелком ее границы. Когда ведет долгую беседу с мнимой собеседницей по отключенному телефону. И, наконец, когда разыгрывает с партнером несколько сцен из его пьесы «до полной гибели всерьез». А Он? Театрально эффектно, почти эстрадно его появление «в кадре» – в танце, в фехтовальной маске и с букетом алых цветов. Потом – перевоплощение то в смешного туркмена с «дегенеративной» ногой, то в рыжего клоуна. Также переменчив темпоритм спектакля – он то стремителен, то замедлен, страсти то накаляются до предела, то будто бы сходят на нет. Эта сложная кардиограмма, эти синкопы держат зрителя в постоянном напряжении, в тревожном ожидании взрыва и, тем не менее, трагическая развязка оказывается неожиданной, вызывает потрясение, шок! В основе постановки – пьеса Эдварда Радзинского, у которой два названия на выбор – «Убьем мужчину» или «Я стою у ресторана: замуж поздно – сдохнуть рано».

Гоги Маргвелашвили значительно сократил пьесу, все-таки излишне многословную для современного зрителя. Но этим не ограничились его «вольности» в отношении оригинала. Маргвелашвили внес принципиальные изменения в трактовку образов. Если в пьесе Э.Радзинского (ее жанр определен как «монолог женщины») – герой функционален, однозначен, то в спектакле это гораздо более сложная фигура. Тем интереснее наблюдать за развитием отношений персонажей, их конфликтом – ведь режиссерское решение превращает монолог женщины в ожесточенный диалог людей, так и не сумевших стать счастливыми, разрушивших свою любовь. Очередное появление Саши в доме давно брошенной им женщины по имени Нина – на самом деле последняя попытка вернуться к ней, остаться с ней. Так у Г. Маргвелашвили. В пьесе этого нет – у Э. Радзинского Саша появляется только для того, чтобы забрать свои вещи и уйти навсегда. Герой спектакля в итоге приходит к такому же решению, однако лишь после окончательного осознания невозможности быть вместе. Но пришел-то он все-таки с надеждой. Она звучит в словах Саши, обращенных в Нине: «Заяц, я пришел!..» Но одержимая маниакальной идеей мщения за перенесенные обиды, она будто бы не услышала подтекста сказанных слов. Поздно! Решение мужчины прийти и остаться после всего того ада, который они вдвоем прошли, опоздало. Да и ее решение просто забыть, освободиться от него опоздало тоже! Но она все-таки пытается осуществить его, осуществить в такой страшной форме – совершает убийство. Таким образом, в спектакле неоднозначен не только «экс-любимый Саша», как называет его Нина, – неоднозначны их отношения, в которых нет правого и виноватого. Ее полусумасшедшие фантазии, неуравновешенная психика, постоянное существование на грани нервного срыва исключают всякую возможность нормального диалога и, как следствие, прочного союза. И это отчетливо звучит в спектакле. Впрочем, его создатели не являются адвокатами ни Саши, ни Нины. Их взаимные обвинения и оскорбления, жесткий стиль выяснения отношений перед трагической развязкой так и не дают окончательного ответа на вопрос, кто же из двоих виноват в большей степени. Но это и не суть важно – главное, герои роковым образом связаны друг с другом, и этот узел может развязать только смерть. Любовь – кровь. «Любовь – это ненависть, дружок», – почти спокойно объясняет Саше Нина, вовлекая партнера в свою смертельную игру. «Убить мужчину» – безукоризненно выстроенный спектакль с четко выписанными, тщательно разработанными ролями, с потрясающим партнерством актеров, виртуозно ведущих свои партии.

Высокопрофессионально ведет свою линию Ирина Мегвинетухуцеси. Ее Нина – на грани нервного срыва. Эта полубезумная женщина с несостоявшейся как творческой (она – актриса!), так и личной судьбой, кажется то страшной, то смешной, то жалкой. Ее короткие, сухие смешки, какая-то истерическая взвинченность, иногда напряженный, больной

Сцена из спектакля «Убить мужчину»

взгляд, устремленный куда-то вглубь себя, странно-нелепые пробежки по сцене выдают смятение души. Эти перепады, переходы героини из одного состояния в другое заставляют зрителя напряженно следить за ее действиями, сострадать, недоумевать или негодовать.

Партию Саши блестяще разыгрывает Валерий Харютченко. Сначала он весел, игрив, благодушен, с твердыми намерениями восстановить отношения с все еще любимой, вероятно, женщиной. Он по-хозяйски оглядывает комнату Нины, даже что-то меняет в обстановке, подготавливая пространство для своей игры. Однако очень скоро его эйфория проходит. Нет, иллюзий быть не может! Он словно сникает, от его игривости не остается и следа – только последнее, острое осознание своего одиночества. Саша, успешный актер, запутался в своих проблемах с близкими, устал от постоянных претензий с их стороны, от потребительского отношения к себе – в нем происходит переоценка ценностей, и ему начинает казаться (наверное, так оно и есть), что именно Нина – главный человек в его жизни. Трагичнее всего то, что она даже не видит этих его перемен, не понимает серьезности его намерений остаться. Не хочет, не может понять. Слишком много было боли, разочарований, предательства. В душе – пепел. В висках стучит только выношенное, болезненное желание убить этого мужчину! В пьесе Радзинского она отравляет его грибами – не слишком-то романтичное убийство. Какое-то бытовое преступление. В спектакле же Г. Маргвелашвили она стреляет в него из пистолета – в романтическом духе. И это действительно становится достойным завершением ее Лилы. Обла-

чившись в черное платье, Нина скрепляет союз со своим Сашей – с помощью наручников и как-то странно улыбается. Она поставила последнюю трагическую точку в своих отношениях с любимым.

Гоги Маргвелашвили использует в спектакле интересный прием – на сцене постоянно присутствует камера и сценическое действие проецируется на экран. С одной стороны, камера приближает к нам героев, предлагает крупные планы Нины и Саши, с другой – способствует как бы сценическому остранению, отчуждению. Этот двойной эффект усиливает впечатление от происходящего на сцене. Впрочем, здесь присутствует еще одна пара – на старинных фотографиях, запечатленных на заднике сцены и ширмах (сценография Мириана Швелидзе). Все это еще раз помогает осознать, что история двоих носит вневременной, перманентный характер, она вечна и бесконечна, пока на свете существуют Мужчина и Женщина.

«СТАРШИЙ СЫН». Спустя почти сорок лет после первой постановки пьесы одного из самых загадочных драматургов XX столетия Александра Вампилова «Старший сын», осуществленной Александром Товстоноговым, театр имени А.С. Грибоедова вновь обратился к этому автору. Из писем Вампилова узнаешь, как поначалу трудно пробивались на сцену (в первую очередь – московскую) его произведения, и эта картина борьбы писателя за право «быть», как-то не увязывается в сознании с тем, что ныне он признан выдающимся драматургом современности, изучаемым за рубежом наряду с Чеховым. Одними из первых Вампилова оценили Товстоноговы – Георгий Александрович и его сын Александр Георгиевич, что выразилось в их желании увидеть пьесы «загадочного» Вампилова на сцене. Так, незадолго до того, как Сандро Товстоногов выпустил в Тбилиси спектакли «Прощание в июне» и «Свидания в предместье» (первое название пьесы «Старший сын»), он ставил Вампилова в Москве и Петербурге.

Премьера «Старшего сына» в Тбилиси состоялась в феврале 1974 года, спустя полгода после того, как здесь же увидел свет спектакль «Прощание в июне». Появление Вампилова (впрочем, как и Шукшина и Горина) в репертуарной афише Грибоедовского было расценено как начало новой театральной эпохи. Ведь Вампилов как художник сформировался в годы оттепели – отсюда и особенности его пьес, ворвавшихся в советские театры с ветром перемен. Как пишут критики, «это была драматургия сладких грез и чудесных превращений, торжества добродетели и вознаграждения по заслугам,.. зачастую неосознанной задачей которой было вселять в человека веру в чудесный выигрыш, счастливый случай, могущий повернуть жизнь самого несчастливого и затюканного члена общества».

Именно таким был спектакль, поставленный на сцене театра имени А.С. Грибоедова, – светлым, позитивным. Многие из тех тбилисцев, кому довелось его увидеть в уже далекие 70-е, когда была очень популярна телеверсия с участием Николая Караченцова, Михаила Боярского и Евгения Леонова, отдавали предпочтение работе Александра Товстоногова. Это факт неопровержимый.

И вот – новое решение, предложенное Георгием Маргвелашвили (2014). Разумеется, сорок лет, минувшие после первого спектакля, не могли не отразиться на художественном восприятии комедии (драматург, хоть и назвал пьесу «комедией», в одном из писем все-таки определяет ее как «трагикомедию»). Несмотря на то, что режиссер-постановщик не акцентирует свое внимание на эпохе – его интересуют, прежде всего, человеческие взаимоотношения, психология поступков, – новые времена не могли не изменить «угол зрения». Даже если в основе идеи спектакля лежит мысль о том, что человечество представляет собой древо, произрастающее из единой корневой системы (отсюда – «Все люди братья!»), это, скорее, идеалистический посыл, обнаруживший за нашу долгую историю свою несостоятельность. И особенно в последние годы, когда разобщен-

Сцена из спектакля «Старший сын»

ность людей, их взаимное отчуждение приобрели характер глобальный. А. Вампилов, затронув в пьесе эту болезненную проблему еще в 60-е годы прошлого столетия, все-таки показал стремление человека к преодолению отчуждения. Глубокий режиссер, ученик Михаила Туманишвили, Георгий Маргвелашвили в своем решении посмотрел на психологическую коллизию, предложенную драматургом, иначе. Без оптимизма, что ли. Поэтому герои спектакля в театре Грибоедова спасаются отнюдь не в объятьях друг друга, а… поодиночке. Собственно, с чего начинается пьеса А. Вампилова, тем она и заканчивается, – одиночеством. В первую очередь, экзистенциальным кризисом музыканта и отца семейства Андрея Григорьевича Сарафанова.

С чего начинаются пьеса и спектакль? С невинной, эксцентричной выходки молодых людей, имевшей глобальные последствия для всех персонажей. Авантюрное вторжение «старшего сына» Володи Бусыгина в дом Сарафановых оказалось как нельзя кстати: семья катастрофически рушилась, дети покидали отчий дом. «Один бежит из дому, потому что у него несчастная любовь. Другая уезжает, потому что у нее счастливая», – говорит Сарафанов Бусыгину. Озабоченные своими эгоистическими желаниями, Нина и Васенька, как это вообще свойственно людям, категорически не хотят учитывать проблемы кого-либо, даже ситуацию своего отца. Тем более, что он – «блаженный», «сумасшедший», как любят повторять его отпрыски. Ведь пример жесткости когда-то подала им мать, оставив Сарафанова, да и детей в придачу, ради «серьезного» мужчины.

Вот и ходит сегодня по квартире рациональная, «серьезная, очень серьезная» Нина – ее играют в очередь актрисы Мари Кития и София Ломджария (героиня С. Ломджария более нервная, импульсивная – в отличие от хорошо контролирующей себя Нины в исполнении М. Кития) – и взвешенно строит планы спокойного будущего вдали от родного дома; рвется куда-то бурно жестикулирующий, «пульсирующий» от бушующих внутри него страстей Васенька, готовый отправиться

на край света, спасаясь от своей беды (Лаша Гургенидзе)… А где-то рядом – неприкаянный отец, в шестьдесят лет доверчивый как ребенок, не один год самозабвенно сочиняющий то ли кантату, то ли ораторию и предающийся воспоминаниям молодости (Валерий Харютченко).

В спектакле подчеркивается (больше, чем в пьесе, или других сценических версиях), что Сарафанов – музыкант. Что у него тонкая и восприимчивая душа художника. Что он тяжело переживает свою неудачно сложившуюся творческую и личную судьбу, но это не мешает ему смотреть на мир через розовые очки. Про все это играет актер Валерий Харютченко. А еще он несет тему, если так можно выразиться, «несчастного отца» – «короля Лира, преданного своими детьми». Впечатляет взрывная сцена, когда сдают нервы у всех Сарафановых (и не только у них) и страсти рвутся в клочья (не без оттенка мелодраматизма). Оскорбленный бестактным, как он считает, вмешательством отца в его личную жизнь, Васенька бросается на него чуть ли не с кулаками, а Сарафанов, тоже совершенно потерявший самообладание, на словах как будто гонит прочь неблагодарного сына, но при этом крепко-накрепко прижимает его к своей груди: «Раз так, пусть он убирается! Силой мы его держать не будем!». Этот момент создает трагикомический эффект.

Не менее искусно построены «тихие» сцены. В первую очередь, диалоги Бусыгина и Нины и задушевный ночной разговор Сарафанова с Володей, когда между собеседниками постепенно протягивается тоненькая нить доверия и симпатии; когда возникает острое ощущение родства душ; когда теплеет домашняя атмосфера, и это тепло наполняет зрительный зал (тем более, что действие происходит буквально в двух шагах от первого ряда); когда шелуха легкого высокомерия, иронии и отчуждения слетает с Бусыгина, и он проявляет себя истинным – благородным и нежным человеком.

Володя – актер Аполлон Кублашвили – красив, сдержан, умен. Он из тех мужчин, кто легко нравится женщинам. По-другому, но тоже обаятелен Сильва (его играет Дмитрий Мерабишвили), обладающий ослепительный улыбкой, активный, экстравертный человек, живущий по принципу: «лови момент». В спектакле цинизм Сильвы по сравнению с оригиналом смягчен, он вообще ближе к Бусыгину, нежели вампиловский персонаж… Так, в пьесе именно Сильва в мстительной злобе раскрывает Сарафановым обман Бусыгина, а вот в спектакле в нем признается сам «старший сын».

Сцена с Кудимовым – кульминация спектакля. Того, что предложил театр Грибоедова, у Вампилова нет. В день знакомства с женихом Нины, «серьезным» летчиком Кудимовым, Сарафанов решил представить близким начало своего будущего сочинения. К этому событию – своему композиторскому дебюту – он шел, по сути, всю жизнь. Но дебюту не суждено было состояться: прямолинейный и не очень умный гость невольно разоблачил потенциального тестя в глазах окружающих, вспомнив, что видел музыканта играющим на похоронах. Эта сцена блестяще сделана режиссером и замечательно сыграна актерами. Хорошо работает Иванэ Курасбедиани, смело и легко лепя образ солдафона, который никогда не врет и не опаздывает. Он полная противоположность «блаженному» Сарафанову и склонному к авантюре Бусыгину.

Молодому актеру Иванэ Курасбедиани доверяют серьезные, разноплановые роли, и, как правило, актер успешно справляется с ними. Так, ему удается передать и масштаб личности Владимира Маяковского, и приземленность Кудимова, и надрыв Холстомера в одноименном спектакле, и противоречивость Ивана Бездомного из булгаковского «Мастера и Маргариты».

Убитый случившимся Сарафанов закладывает в футляр так и не зазвучавший в этот вечер кларнет, садится спиной к зрительному залу, и мы видим по сжавшейся, несчастной фигурке музыканта глубину его душевной травмы. Но «старший сын» находит слова нежности и поддержки: «Папа, ты на правильном пути!» В эту минуту Бусыгин не иронизирует и не играет – он полон на-

стоящих чувств…

В спектакле много комедийных ситуаций, вызывающих восторг зрителей (прежде всего, юных). Вампилов называет пьесу комедией или трагикомедией, хотя на самом деле жанр «Старшего сына» трудно определить. Пьеса начинается с водевильной интриги, продолжается как бытовая драма, а заканчивается как мелодрама или лирическая комедия. Гоги Маргвелашвили следует в своей режиссерской трактовке за Вампиловым… до финала.

Сцена из спектакля «Старший сын»

Но финал спектакля – отнюдь не лирическая комедия и не мелодрама. Обман раскрыт, и на глазах зрителей происходит душераздирающая драма. Сарафанов переживает случившееся как крушение своего хрупкого мира, как жизненную катастрофу. На протяжении долгого времени ощущая себя аутсайдером, причем «по всем фронтам», наталкиваясь на стену непонимания с самими близкими людьми, он хватается за мнимого старшего сына как за соломинку. Бусыгин для него – некое высшее оправдание жизни, обретение по-настоящему близкого по духу человека. И вот этой последней духовной опоры, этой иллюзии не стало… Сарафанов в отчаянии кричит Володе: «Не верю! Ты сын! Ты настоящий Сарафанов!». Пытается как-то удержать созданный миф, но правда жестока и неумолима… Последняя картина: Сарафанов один. С кларнетом – это то единственное, что никогда не предаст – Музыка. С ней он и остается. И еще – со звездным небом, в которое пристально вглядывается в финале. Вспоминается кантовское: «Две вещи на свете наполняют мою душу священным трепетом – звездное небо над головой и нравственный закон внутри нас». Это, думается, имеет прямое отношение к Сарафанову, каким его играет В. Харютченко…

А у детей – своя жизнь, своя драма, свои желания и иллюзии. Что вполне естественно. Обрели друг друга и уединились Нина и Володя, собирается продолжить свою любовную атаку Васенька, в то время как его пассия Наталья уже находится в объятьях Сильвы… Если уж говорить об иллюзиях, то «нахал» Сильва – это тоже иллюзия очень одинокой Натальи. Актриса Инна Воробьева играет привлекательную, но разочарованную, уставшую женщину, относящуюся к людям с недоверием. Отсюда – ее закрытость, жесткость. Но и ей, как и всем вокруг, нужны любовь и нежность… Пусть даже и на короткое время.

Существует такое выражение: режиссер «умирает» в актерах. Если это происходит и актеры обретают легкое дыхание, происходит чудо. На «Старшем сыне» зрители это ощущают и благодарят создателей спектакля щедрыми аплодисментами…

Сцена из спектакля «Старший сын»

Хочу отметить, что актерам минимально «помогает» музыкальное оформление – музыка в спектакле звучит только между картинами. Действие разыгрывается на двух площадках – впереди на уровне зрительного зала (это квартира Сарафанова) и в глубине сцены (там улица со скамейкой и светофором). Художественное оформление (Мириан Швелидзе) ограничивается скупой домашней обстановкой обычной советской семьи. Но ее одушевляют персонажи, их подлинные чувства и переживания.

«Старший сын» в Грибоедовском – классически элегантный и по-современному очень динамичный спектакль. Два часа действия на подмостках разной высоты (актеры в основном находятся на одном уровне со зрительным залом, в шаге от первого ряда) пролетают стремительно. Режиссерское отношение к сценическому пространству сдержанное. Никакого насилия, никакой искусственности. Даже небольшая коррекция текста и сюжета воспринимается естественно. Режиссер оставил авторское определение «Старшего сына» – комедия. А поставил драму о том, что «на свете счастья нет», умудрившись сохранить при этом вампиловские юмор и чувство комического. Получился смешной и грустный спектакль. О вечном противостоянии отцов и детей, опыта и надежды, знания и мечты, жертвенности и эгоизма. О том, что человек по своей природе одинок. И одиночество – его удел. Приговор, который оглашают только в конце жизненного пути» [180], – считает Н. Шадури.

Как отмечает М. Филина, «проблема отцов и детей в нашем поколении проявилась трагически остро, и режиссер точно проводит эту мысль, не педалируя ее. Дети выросли в ситуации, когда под родителями развалилась страна и произошла не переоценка ценностей, а полный их провал. Родители оказались беззащитными перед историческими катаклизмами и дети остро ощутили, что старшие не могут стать их оплотом в безудержно меняющемся мире. Родители сами требуют опеки, поскольку в большинстве своем растерялись, потеряли уверенность в завтрашнем дне. Это не произносится вслух, но становится основным лейтмотивом разобщения. Кларнетист по фамилии Сарафанов, что уже само по себе, как, скажем, фамилия Девушкин у Достоевского, говорит о несколько женском, утонченном состоянии души, уже давно не работает в филармонии, а играет на свадьбах и похоронах. Дети знают об этом, но продолжают молчать. Не сговариваясь, они делают вид, что верят, будто композиция отца, застрявшая на первой странице, завершится.

Сын-подросток безответно влюбился в соседку, старшую на много лет. Дочь обманывает себя, придумав свое чувство к недалекому, может быть, и симпатичному, но примитивному солдафону – своему жениху. Соседка, как любая одинокая женщина, ждет любви, но влюбленность

мальчишки для нее совершенно нелепа, и она гоняет его, как глупого щенка. В общем, все чего-то ожидают, и все живут невпопад. Атмосфера полна нервозности, словно дети уже устали от жизни, впитав в себя усталость отца, да и всей окружающей жизни. Это – в спектакле о наших днях, об изначально усталом поколении. Вот в такую ситуацию и вваливаются два подвыпивших оболтуса. И один из них неожиданно выпалил, что второй, то есть Бусыгин, является сыном Сарафанова. Тот вдруг вспоминает свою давнюю любовную историю и вмиг уверяет себя, что этот гость не просто мог быть его сыном, но именно он нужен ему более всех.

В жизнь всех участников вмешивается случай. И оказывается, что эта глупая ложь обнажает тайные струны в душах участников драмы, и вся атмосфера преображается, обретает иные краски. Кратко спектр чувств переливается от напряженного застоя к удивлению, радости, надежде, нарастанию новой личной драмы и отчаянию одиночества с примесью отчаянной надежды. Считается, что Вампилов, как и Чехов, был атеистом, и считал, что судьбой управляет случай, а не божественная сила. Вера в Господа – внутренняя душевная тайна, и нельзя однозначно считать человека атеистом, тем более, когда речь идет о великих. Но, безусловно, случайные обстоятельства играют у Вампилова важную роль, направляя человеческие намерения по неожиданному пути.

Актерский состав играет в спектакле слаженно и на одном дыхании, характеры и темпераменты, разные, контрастные, составляют единый оркестр. Бусыгин – Аполлон Кублашвили – молодой человек со своим, постепенно раскрывающимся миром. Беззаботность покидает его, когда он начинает постигать, сколь сильное чувство вызвал в этом нелепом «отце», и, быть может, впервые в жизни Бусыгин начинает ощущать ответственность за содеянное – он проникается таким почтением к вчера еще незнакомому человеку, что искренне защищает его от собственных детей. Правда, чувство, возникшее к дочери «отца», заставляет его саморазоблачиться.

Дмитрий Мерабишвили лихо играет второго авантюриста с неожиданным для юного донжуана прозвищем Сильва, но и он оказался не совсем примитивен, ибо раньше приятеля испугался возникшей, безудержно несущейся в тупик, ситуации. Лаша Гургенидзе – младший сын Васенька – естественен, он полон юношеского максимализма и поглотившей его страсти к соседке Макарской, а она несет в себе свою драму, и это убедительно воплотила Инна Воробьева. Кудимов – Иванэ Курасбедиани, единственный почти водевильный персонаж – жених Нины – сыгран актером этаким молодым карьеристом, уверенным в необходимости жить по правилам. Нина поразному представлена двумя замечательными актрисами – Мариам Кития и Софией Ломджария, но обе передали богатую палитру ее переживаний – усталость от провинциальной жизни, заботы о брошенной матерью семье, сомнения в женихе и желание вырваться в другой мир из провинциального предместья. И одновременно – жалость к отцу и отношение к нему как к ребенку. И вдруг – возникшее совсем не сестринское чувство к новому брату. Даже удивительно, что грузинские актеры смогли синтезировать черты далеких по времени и пространству русских персонажей и современных молодых людей с их куражом, желанием все взять от жизни поскорее и одновременно неуверенностью в себе.

И, наконец, сам Сарафанов. Валерий Харютченко еще раз удивил своим актерским темпераментом. Он играет соответственно своей поэтике, своему дару – страстно, порой с надрывом. Актер передал все доступные краски и переливы настроения – от притупленной привычки жить по принуждению к огромной радости, ликованию, и полному фиаско, как бы на последних аккордах жизни. Конечно же, благодаря его игре центр тяжести спектакля переносится, и он становится, в первую очередь, повествованием об отце.

Хочется отметить прекрасное сценографическое решение художника-постановщика Мириана

Швелидзе – действие происходит в комнате Сарафановых с ее старательно прикрытой бедностью, и наверху – у входа в дом Макарской, откуда и начинается действие. Сцена не меняется, но напряжение душевных переживаний так велико, что столь лаконичное пространство вполне оправдано.

Режиссер обострил финал. У Вампилова он светел и лиричен, пьеса завершается вопросом о будущей судьбе ее участников. Таковым был и финал известного фильма. У Маргвелашвили Сарафанов, узнав о том, что сын, ставший воплощением его надежды, таким родным за одни сутки, вернувший ему яркие краски жизни, не является сыном, впадает в глубокое отчаяние. Все уходят. Он остается в полном одиночестве со своей разбитой мечтой. Возникает ощущение, что настал его последний день. Хотя вопрос остается открытым – «сын» может стать зятем, дочь влюбилась, но все это уже остается за сценой. Харютченко блестяще передает крах своего героя» [181].

ВАХТАНГ НИКОЛАВА. «ГРОЗА». В разных жанрах и стилях пробует себя молодой режиссер Вахтанг Николава (род. в 1982 году). Его дебютом в театре Грибоедова стал спектакль «Английский детектив» А. Кристи (2008), пользующийся большой популярностью у зрителей уже семь лет. Вахтанг Николава поставил целый ряд успешных спектаклей для детей – «Рождественская сказка», «Аленький цветочек» по мотивам сказки С. Аксакова, «Алые паруса» по А. Грину, «Маугли» Р. Киплинга.

В 2009 году он выпустил «гангстерское обозрение по пьесе Бертольда Брехта» – «Карьера Артуро Уи». Спектакль, поставленный в фарсово-гротескной стилистике, стремительной и легкой. «Карьера Артуро Уи» – спектакль-плакат, каждый персонаж которого был шаржирован. На сцене не было положительных героев, нормальных людей. Герои спектакля – уроды, нелюди, приведшие к власти будущего монстра, готового на все ради достижения своей цели.

Впервые на грибоедовской сцене Вахтанг Николава поставил спекталь «Гроза» А. Островского (2012). Режиссер-постановщик передал на сцене атмосферу скрытой агрессии и тревоги, что весьма созвучно современным реалиям. Такое ощущение рождает у зрителей, в большой степени, спиленная часть ствола дерева – по сути, это плаха (сценография В. Николава). Плаха, к которой прикреплен топор. На цепь «посадил» потенциальное орудие убийства механик-самоучка Кулигин (Олег Мчедлишвили) – книжник, философ, в спектакле грибоедовцев почти спившийся человек, тем не менее, старающийся удержать агрессию жителей небольшого приволжского городка Калинова. В возбуждении за топор хватаются многие персонажи спектакля, но цепь не позволяет развернуться их разрушительным эмоциям.

Вахтанг Николава

Сцена с Диким (Михаил Арджеванидзе): он в ярости пытается сорвать топор с цепи и тащит за собой «плаху»… За топор не раз берется разъяренная Кабаниха (Ирина Мегвинетухуцеси). В одной из сцен она дает выход своим до поры до времени сдерживаемым «бесам», чтобы проучить вороватую девку Глашу (Нина Калатозишвили), – кладет на «плаху» завернутые в тряпку украденные часы и в каком-то безумии топором разбивает их. В эпизоде свидания Варвары (Анна Арутюнян) и Ваньки Кудряша (Василий Габашвили) «плаха» превращается в ложе любви, а в финале на нее кладет голову признавшаяся в измене Катерина (София Ломджария). С этого «лобного» места звучит и знаменитый монолог:

София Ломджария в спектакле «Гроза»

«Отчего люди не летают так, как птицы?»

Монолог Катерины вообще решен В. Николава выразительно. Сначала она обращает свой мучительный вопрос «отчего люди не летают?» мужу Тихону (Иван Курасбедиани)… В следующей сцене эти слова повторяются, но произносит их не только Катерина, но и Варвара. При этом из их рук сыплется древесная мука, что вызывает ассоциации с песочными часами, а значит – мысли о бренности бытия, быстротечности жизни… Но не только это: струящийся из ладоней «песок» – это и ощущение свободы, невесомости полета, мечты о счастье. Обе героини (удачные работы актрис), конечно, по-разному, мечтают о любви и воле, но над ними «висит», как Дамоклов меч, перевернутое ведро. Оно вроде бы должно напоминать колокол, но в спектакле это, скорее, знак диктатуры, несвободы. Варвара изо всех сил бьет по железному монстру, словно бросая вызов жестоким устоям общества. В постановке причудливым образом соединяются христианская традиция и язычество, его символы – огонь, вода. Вода, легенды об очистительной силе которой бытуют в культуре многих народов, присутствует на сцене – ею как бы смываются, гасятся негативные эмоции… Не менее выразительна в спектакле стихия огня – через разожженный костер перепрыгивает молодежь, что обычно происходило на праздник Ивана Купалы – в мистический и очень красивый день, связанный с самой сильной движущей силой человечества – любовью, страстью, сексуальным влечением. В этот водоворот страстей вовлечены героини спектакля – Катерина, опьяненная влюбленностью в Бориса Григорьевича (Арчил Бараташвили играет «лишнего человека» – в русской культурной традиции), и неудержимая в своих желаниях Варвара. Очень красива сцена развешивания белья… Белый цвет – знак целомудрия и невинности. Звучит русская народная песня «Разлилась речка быстрая» (автор музыкального решения спектакля – В. Николава). Вполне в духе язычества – появление полусумасшедшей барыни, предсказывающей трагические события, апокалипсис (острое, неожиданное исполнение Людмилы Артемовой-Мгебришвили). То же самое «носом чует» слепая странница, юродивая Феклуша (интересная работа Нины Нинидзе), таскающая за собой обувь самоубийц… Позднее к

Сцена из спектакля «Гроза»

ним прибавятся туфли Катерины.

Герои спектакля жаждут любви и понимания, однако, задавленные жестокой реальностью, они не способны услышать друг друга, и поэтому очень одиноки… Эта тема заявлена и в том, как в постановке В. Николава решены образы традиционно отрицательных персонажей – Кабанихи и Дикого. В исполнении Ирины Мегвинетухуцеси Кабаниха – трагическая фигура. Это, в первую очередь мать, которая тревожится за свое обожаемое чадо – сына Тихона и болезненно ревнует его к жене. Она настолько ослеплена ревностью, что даже не отдает отчета в своих поступках. Но это не только деспотичная мать, но и женщина с неизжитыми желаниями, недолюбленная, несчастная. Мы можем только догадываться о том, как сложилась жизнь молодой Кабанихи в «темном царстве». Будучи «палачом», Кабаниха – Мегвинетухуцеси является в то же время жертвой этого мира. Так же «ужасен» и одновременно «несчастен» Дикой, если можно говорить о несчастье человека, угнетающего всех вокруг. Протест, даже самый незначительный, пресекается купцом мгновенно – как это происходит в сцене с Шапкиным (Дмитрий Спорышев), когда Дикой наступает ногой на руку «бунтаря». Герой М. Арджеванидзе не может справиться с испепеляющей его самого агрессией и по-своему мучается этим. Гнев Дикого, «разжигающий» ему «всю нутреную», – это следствие патологической привязанности к «добру», то есть, к собственности. И эта привязанность непреодолима! «Кому своего добра не жалко?!» – в сотый раз задается он вопросом, подыскивая себе оправдание. Запомнилась сцена, когда Дикой и Кабаниха одновременно хватаются за «оружие» – он за какой-то первый попавшийся под руку предмет, она – за топор. А потом… остывают, садятся на пенек (все та же «плаха»!) и от души хохочут над собой и друг над другом. Сладкая парочка грешников…

А возмездие – возмездие для всех! – происходит в финале. На сцену буквально врывается стихия: ураганный ветер, готовый смести все на своем пути. Дождались… Тоже в духе нашего времени, когда участившиеся катаклизмы воспринимаются многими как кара небесная за грехи человечества и ведутся постоянные разговоры о приближающемся конце света.

«Молодой режиссер Вахтанг Николава, ученик художественного руководителя Грибоедовского театра Автандила Варсимашвили, уже заявил о себе в кругах тбилисских театралов постановками сказок и таких пьес, как «Английский детектив» по А. Кристи и «Карьера Артура Уи» по Б. Брехту. По мнению ряда критиков, Николава переживает период творческого поиска, и многие его находки и экспериментальные решения видятся перспективными и успешными. Вот и этот спектакль, возможно, самый серьезный вызов в набирающей высоту творческой биографии Вахтанга Николава, равнодушным зрителя не оставил... Во время просмотра спектакля периодически привязывалась мысль, что именно эта интерпретация «Грозы» прежде всего об одиночестве среди людей. И каждый из персонажей спектакля Вахтанга Николава пытается спастись от этого одиночества своим способом – самоедством, разгулом, изменой, юродством, прорицательством, деспотизмом, наконец, самоубийством…» [182].

«ЗИМНЯЯ СКАЗКА». Впервые (опять впервые!) в истории грузинского театра вообще на грибоедовской сцене была поставлена шекспировская «Зимняя сказка» (в 2013 году, и это всего лишь третье за последние восемь десятилетий обращение тбилисского русского театра к Шекспиру). Жанр пьесы трудно определить. Прежде всего, потому что начинается она как трагедия сродни «Отелло», трансформируется в пасторальную комедию, а завершается как драма. Поэтому чаще всего «Зимнюю сказку» называют трагикомедией. Так и подошел к пьесе Шекспира Вахтанг Николава, оставаясь верным существующей традиции ее восприятия. Не пытаясь искать правдоподобия в поступках героев этого противоречивого сочинения, он поставил спектакль о человеческих страстях и заблуждениях, о роковых ошибках и позднем раскаянии, о том, что все и всех примиряет Время. По словам режиссера, «все персонажи «Зимней сказки» сталкиваются с гордыней, со своими амбициями. А гордыня – один из самых больших пороков человека».

Сцена из спектакля «Зимняя сказка»

Именно гордыня лежит в основе конфликта, возникшего между королем Сицилии Леонтом, с одной стороны, и королем Богемии Поликсеном – с другой в спектакле Вахтанга Николава. Это прочитывается уже в первой сцене, когда Леонт (Арчил Бараташвили) настаивает на том, чтобы Поликсен (Вано Курасбедиани) задержался у него в гостях, но получает отказ и просит жену Гермиону (София Ломджария) уговорить упрямца.

Исследователями давно было отмечено, что ревность, зародившаяся в душе Леонта, совершенно безосновательна, не подкреплена никакими доказательствами, пусть даже мнимыми, как в «Отелло». В спектакле грибоедовцев Леонт, скорее, раздосадован, что Гермионе легко удается добиться согласия, в то время как ему, королю Сицилии, Поликсен отказал. «А мне ты отказал!» не однажды повторяет Леонт – Арчил Бараташвили. И нехорошо посмеивается. Леонт в спектакле В. Николава не столько ревнивец, введенный в заблуждение подобно другому шекспировскому герою, сколько параноик, закомплексованный человек, глубоко уязвленный самим фактом отказа друга детства. «Гордец!» – полушутя-полувсерьез говорит ему Поликсен, еще не

ведая, во что выльется их невинная перепалка. «Гордец? Не в меру горячо! Так близким в дружбе быть – кровь примешать! В груди моей щемит, и сердце бьется невесело», – «подогревает» свои явно нездоровые сомнения Леонт. Забавно, что он сам спровоцировал эту ситуацию. Прося жену «уломать» друга, он намекает ей на то, что она может пустить в ход все свое обаяние и женское кокетство. Впрочем, об этом мы можем только догадываться, исходя из сценического действия: Леонт что-то шепчет Гермионе, но она отвечает ему: «Нет!», – видимо, считая неприличным то, на чем настаивает муж… А потом это же ставит ей в вину!

Сцена трудного объяснения Гермионы и Леонта, когда оба говорят одновременно и не слушают друг друга, – это тоже столкновение гордынь. Гермиона проявляет твердость духа и с христианским смирением, как мученица, принимает решение мужа заточить ее в тюрьму… «Я повелел!» – говорит Леонт, поднимая дрожащую руку. Кажется, что, проявляя параноидальную жестокость, он готов заплакать. Беспощадна в своем обличительном пафосе Паулина – Ирина Мегвинетухуцеси. «Я это заслужил!» – признает, наконец, Леонт, обнимая бездыханное тело жены и уже потеряв сына Мамилия (Анна Арутюнян)… Нежные звуки ксилофона, – тема Мамилия, агнца Божьего, ставшего жертвой гордыни, амбиций взрослых людей.

Людмила Артемова-Мгебришвили в спектакле «Зимняя сказка»

Тема насилия последовательно обозначена в спектакле холодным оружием – кинжалом. Его используют (вынимают из ножен, предъявляют как аргумент в споре, угрожают им) в самые напряженные моменты спектакля. Но над всеми страстями царствует Время – оно предстает в образе красивой женщины (Людмила Артемова-Мгебришвили). «Самым главным символом справедливости Шекспир в своей пьесе определяет время, – говорит режиссер. – Все слышали такие выражения, как «утро вечера мудренее», «время рассудит», «история покажет». Человеку нужно время, чтобы осознать допущенные ошибки, что-то исправить, попрощаться, попросить прощения».

Тема Времени емко отражена в сценографии (Вахтанг Николава) – это протянутые из кулисы в кулису подвижные белые полотна ткани. Они выражают течение, движение времени из прошлого в будущее. Во второй части спектакля трагедия остается как бы за чертой – вместе с создателями спектакля зрители вступают в новый жанр: пасторальную комедию. Она представляет собой полный контраст первой части спектакля.

Выразительные пластические сцены, обилие цветов, двое юных влюбленных (сын Поликсена Флоризель – Лаша Гургенидзе полюбил дочь Леона и Гермионы Утрату – Медея Мумладзе), кораблик, плывущий по волнам времени, – эти художественные средства позволяют нам окунуться в мир

красивой сказки со счастливым концом: влюбленные воссоединяются, а Гермиона, которую Леонт считал умершей, жива… «В финале не понять, жива или не жива супруга Леонта. Шекспир говорит, что она жива. Герои говорят то же самое. Но Паулина, которая на самом деле прятала Гермиону все эти годы, настаивает, что это камень, а не живая женщина. Но зритель понимает, что она живая. Так почему же Паулина утверждает обратное? Мистифицирует? И сцена приобретает новый, драматический смысл. Финал спектакля – это настоящий интерактив. Если нет в зале зрителя, то непонятно, что играть. Зал видит, что Гермиона живая – вопреки словам Паулины. Но если бы Гермиона играла камень и чудо оживления, спектакль бы провалился. Дело в том, что она живая с самого начала! В этом и заключается игра – Гермиона жива, но она не встает, пока Леонт не выразит раскаяния», – размышляет Вахтанг Николава.

Сцена из спектакля «Зимняя сказка»

В спектакле задействован замечательный актерский ансамбль. Кроме названных артистов, это еще и Михаил Арджеванидзе (Камилл), Олег Мчедлишвили (Антигон), а также Василий Габашвили, Дмитрий Спорышев, Нина Калатозишвили, Нина Нинидзе. Художник Наталья Кобахидзе одела актеров в изящные костюмы.

В 2015 году Вахтанг Николава выпустил спектакль «Ах, водевиль, водевиль!», в основе которого«Соломенная шляпка» Э. Лабиша. Это творческий эксперимент молодого режиссера, использовавшего в постановке прием интерактивного общения со зрительным залом. В спектакле играют в основном начинающие актеры, обладающие куражом и обаянием молодости. Заметно выросла как актриса Медея Мумладзе (ее роли в спектаклях «Достоевский. ru», «Алые паруса», «Маугли», «Аленький цветочек» и т.д. не остались незамеченными). Любопытно наблюдать за творческим становлением Василия Габашвили (в спектаклях «Холстомер», «Алые паруса», «Гроза», «Нахлебник»), Нины Калатозишвили («Холстомер», «Морозко», «Двенадцать месяцев», «Зимняя сказка»), Нины Нинидзе («Двенадцать месяцев», «Гроза», «Маяковский»); первыми, но уже уверенными шагами в профессии Мераба Кусикашвили («Маугли», «Нахлебник»). Невозможно не отдать должное творческой самоотдаче Аннушки Арутюнян, что в полной мере проявилось в спектаклях «Аленький цветочек», «Гроза», «Достоевский. ru», «Зимняя сказка», а также в новой ее должности (дополнительно к основной) – заведующая труппой. Пополнилась труппа молодым, но уже опытным двуязычным актером Георгием Зангури (он был введен в спектакль «Холстомер» вместо уехавшего из страны Сандро Маргалиташвили). Вернулась в театр Грибоедова перспективная актриса Нино Кикачеишвили. Удачно влились в труппу две молодые актрисы, приехавшие в Тбилиси из Украины: Анастасия Гарматюк и Наталья Воронюк, уже показавшие себя с самой лучшей стороны. Наталья Воронюк недавно была введена в спектакль «Нахлебник».

«НАХЛЕБНИК». Театры не слишком часто обращаются к этой комедии Ивана Сергеевича Тургенева, а в Грузии она вообще никогда не ставилась – ни на русской, ни на грузинской сценах. И вот спустя сто пятьдесят с лишним лет после первой постановки, в которой заглавную роль сыграл Михаил Щепкин, в Тбилиси решили-таки остановить свой выбор именно на этой тургеневской пьесе, тем более что и повод нашелся соответствующий – 195-летний юбилей писателя. Спектакль на сцене Тбилисского государственного русского драматического театра им. А.С. Грибоедова поставил лауреат Государственной премии Грузии, лауреат премий им. К. Марджанишвили, С. Ахметели, А. Церетели режиссер Нугзар Лорткипанидзе. Поставил он ее не как комедию (так у Тургенева), а как мелодраму, смикшировав социально-обличительный контекст и усилив ее общечеловеческий смысл. Даже мотив поруганной чести «маленького человека» почти растворился в печальной истории отца и дочери и в не менее грустной истории романтической любви «нахлебника» Кузовкина к хозяйке дома, ушедшей из жизни при трагических обстоятельствах. Дух возлюбленной (в этой роли – Нина Нинидзе) время от времени появляется на затемненной сцене, иногда вместе с маленькой девочкой (Барбаре Конджария). Для Кузовкина это самое дорогое воспоминание, единственное светлое пятно в его серой, безрадостной жизни. И уже взрослая дочь Ольга, дитя грешной любви «нахлебника», связывает его с прошлым, с образом обожаемой женщины. Элегическая интонация является в постановке доминирующей, чему способствуют музы-

Сцена из спектакля «Нахлебник»

кальное решение (русская романтическая музыка, романсовая лирика) и художественное оформление заслуженного художника Грузии, лауреата премии им. А. Церетели Джейран Пачуашвили. Конечно, все ждали, прежде всего, Кузовкина. Перед сильным актером Михаилом Арджеванидзе стояла нелегкая задача (кстати, эту роль уже в XX веке играл Михаил Яншин) – передать драму своего героя и при этом избежать сентиментально-слезливого тона. А такая опасность, безусловно, существовала – жанр ведь требует свое, диктует определенную стилистику актерского существования! Но М. Арджеванидзе ни в одной сцене не изменяет чувство меры – он прост и органичен в выражении мыслей и чувств. Его Кузовкин, вызывая сострадание, отнюдь не жалок. Он не жертва! И поэтому бунт «нахлебника», спровоцированный Елецким, не кажется неожиданным всплеском эмоций. Чувство собственного достоинства априори присуще этому Кузовкину, хоть и смирившемуся со своей участью приживалы, но отнюдь не превратившемуся в раба. В определенных обстоятельствах в нем пробуждается протест отнюдь не рабский, и проявляется он очень ярко. «Я столбовой дворянин, вот кто я-с! Каков ни на есть, а купить его нельзя-с!» – заявляет Кузовкин своему обидчику Елецкому. И дальше еще более резко, что так не похоже на его обычное кроткое поведение с хозяевами и «благодетелями». «Это вы в Петербурге с вашими подчиненными извольте так обращаться», – бросает Кузовкин Елецкому. Словно другой человек говорит – отнюдь не добряк, готовый, казалось, сносить любые издевательства и обиды. Кротость – отнюдь не раболепство. Именно это дает нам понять М. Арджеванидзе, герой которого до последнего отражает атаки помещика Тропачева, пытающегося представить его шутом. И это, надо признать, неравный бой...

«В пьесе «Нахлебник» Тургенев делал своих читателей или зрителей свидетелями чудовищной моральной пытки, которой подвергли простодушного бедняка «дюжинный, не злой, но без сердца» «цивилизованный» помещик и его добрая, мягкая супруга. Господа Елецкие проявляют подлинную тонкость, играя на самых святых чувствах старика: его отцовской нежности, деликатности, беззаветной преданности «благодетелям» и способности к самопожертвованию. Они совершают гнусное насилие над Кузовкиным, заставляют его отречься от всего, что ему дорого, топчут в грязь его человеческое достоинство. Характерно, что бессердечный, по-чиновничьи сухой Елецкий и его прекраснодушная жена действуют заодно, безжалостно расправляясь с осложнившим было их жизнь стариком», – так раскрывает суть конфликта, лежащего в основе пьесы, исследователь творчества Тургенева Л. Лотман.

Но драматургия тем и отличается, что дает широкое поле для сценических трактовок. И если Л. Лотман рассматривает вынужденный уход Кузовкина из дома Елецких как расправу над ним, то авторы, придерживающиеся других точек зрения, акцентируют совсем иные моменты. Например, такой: нахлебник Кузовкин – человек, сумевший обрести самого себя, вернуть утраченное, казалось бы, навсегда самоуважение. Ведь Кузовкин – отнюдь не опустившийся деградант. Он амбициозен и самолюбив. Достаточно послушать, как горячо он рассказывает о долгой и болезненной тяжбе за право обладания маленьким имением Ветрово. Что больше всего уязвило Кузовкина в тоне, в каком с ним разговаривал Елецкий, убеждавший его принять «отступные» за молчание о кровном родстве с Ольгой? Именно крайняя степень неуважения со стороны чиновника. И перенести это Кузовкину невозможно!

В разных сценических трактовках по-разному показывали отношение Ольги к внезапно объявившемуся отцу. Кто-то подчеркивал, что дочери неприятен отец даже на физическом уровне, она тяготится им. По-другому это видится режиссеру Нугзару Лорткипанидзе. Сцены объяснения Ольги (сначала – Натия Меладзе, позднее – Наталья Воронюк) с отцом очень эмоциональны. Зрителям передается волнение героев, их внутреннее смятение. Это проявляется и в пластическом рисунке ролей. Ольга искренне тянется к отцу – невзирая на его сомнительное положение в обществе.

Сцена из спектакля «Нахлебник»

Ведь, по сути, она сирота, рано потерявшая родителей. Однако, испытывая симпатию к Кузовкину, Ольга вынуждена подчиниться решению мужа. А вот финал кажется несколько неожиданным: режиссер, видимо, решил совершенно реабилитировать Кузовкина: конверт с деньгами, который он принял из рук Ольги под большим прессингом Елецких, он оставляет-таки на столике, прежде чем навсегда исчезнуть из жизни этих людей. Что его ожидает в будущем, неизвестно… Впрочем, ничего хорошего. В лучшем случае, вновь роль «нахлебника» в каком-нибудь богатом доме.

Хотя в спектакле грибоедовцев шанс у героев, по идее, остается. Очень уж горячо отец и дочь обмениваются обещаниями продолжить общение, слишком уж неподдельны переживания Ольги! И все-таки точит червь сомнения: куда без гроша в кармане денется Кузовкин, совершенно неприспособленный к жизни старый человек?

В спектакле театра им. А.С. Грибоедова есть целый ряд достойных актерских работ. Одна из них – Елецкий в исполнении Дмитрия Спорышева. Созданный им образ соответствует тургеневской характеристике. Он показывает холодную расчетливость героя – особенно в сцене, когда тот цепким глазом осматривает вновь приобретенное имущество (соответствует ли то, что он видит вокруг, зафиксированному на бумаге); когда дотошно, въедливо, как на допросе, выясняет у управляющего положение дел в имении.

Вообще нужно отметить, как творчески «набирает» Дмитрий Спорышев от роли к роли, как обогащается его актерская палитра. Герой русской народной сказки Емеля из спектакля «Емелино счастье», граф Вишенка из «Чиполлино» Дж. Родари, пьянчужка Васька из «Холстомера» Л. Толстого и вдруг – чопорный аристократ, высокопоставленный чиновник Елецкий...

Помещик Тропачев, каким его изображает Олег Мчедлишвили, напоминает гоголевского Ноздрева – наглостью, разнузданностью и подлостью. Тропачев – Мчедлишвили виртуозно пластичен

и очень активен на сцене, буквально парализуя окружающих тотальным цинизмом и хамством. Удачен его дуэт с «Карпаче» – в этой роли Василий Габашвили. У Тургенева Карпачов представлен как «очень глупый человек, с усами, нечто вроде адъютанта Тропачева». В спектакле это манекеноподобный персонаж, как робот, повторяющий за Тропачевым каждое слово и действие.

Не меньше впечатляет еще один дуэт: Кузовкин и его верный друг Иванов. Очевидно, что их связывают давние дружеские отношения, что они духовно близкие люди, и Иванов – Георгий Туркиашвили искренне, горячо переживает за своего приятеля. Это еще один бедный, но гордый, в нем тоже живет бунтарский дух. Иванов – Туркиашвили остро ощущает социальное неравенство, относится ко вновь прибывшей чете Елецких настороженно, не разделяя восторгов друга, предвидит «расправу» над Кузовкиным, т.е. воспринимает реальность без иллюзий и бурно выражает желание как можно быстрее покинуть богатый дом, дабы не ощущать психологического дискомфорта.

Узнаваемый образ дворецкого Нарцисса Трембинского создает Зураб Чипашвили. Тургенев характеризует этот персонаж так: «Пронырлив, криклив, хлопотлив». У З. Чипашвили Нарцисс самоуверен, чванлив и полон презрения к окружающим. Он нравится женщинам и не прочь этим воспользоваться.

Зрители оценили успешный дебют молодого актера Мераба Кусикашвили в роли управляющего Егора. Этот суетливый, хитроватый, готовый услужить малый – как говорится, себе на уме. Забавен старичок Феликс Шимбельский – Михаил Амбросов в своем упорном и нелепом стремлении преподнести хозяйке цветочек. Он давно уже не у дел, но очень уж старается быть полезным. Выживать-то надо! Удачный ансамбль составляют актеры Алла Мамонтова, Нана Дарчиашвили, Медея Мумладзе, Александр Лубинец.

«ВИШНЕВЫЙ САД». ВЕЧНО. ВСЕГДА. Спустя тринадцать лет после выхода спектакля Гоги Кавтарадзе на сцене театра имени А.С. Грибоедова вновь расцвел чеховский «Вишневый сад» (2014). Правда, его «цветение» было стремительным – спектакль в постановке Андро Енукидзе идет всего полтора часа... Но каких!

Режиссер Андро Енукидзе умеет взглянуть на конкретное художественное произведение в контексте всего творчества его автора, и сделать это в необычной форме! Его спектакли – это, как правило, оригинальное высказывание. Не стал исключением и спектакль «Вишневый сад» (кстати, приуроченный к 155-летнему юбилею А.П. Чехова и поставленный при поддержке «Русского клуба» и Международного благотворительного фонда «Карту») в сценической версии режиссера. Но здесь контекст проявляется еще шире: Андро Енукидзе предлагает нам посмотреть на самую, пожалуй, популярную пьесу А. Чехова через призму не только всего его творческого наследия, но – в контексте русской литературы и культуры.

Мы видим в спектакле театра Грибоедова «вечные» персонажи, архетипические образы (Раневская, Гаев, Петя Трофимов, Лопахин...) и символы русской культуры («его величество» шкаф). Енукидзе дает зрителю возможность стать, вместе с ним и актерами, участником своего рода «игры в бисер», «с головой» окунуться в духовную реальность. Отдаться театральной стихии, причудливым ритмам и импрессионистическому настроению спектакля, пропитанного ностальгией по безвозвратно утраченному.

Если в пьесах Чехова обычно переплетаются два временных пласта, то в спектакле А. Енукидзе их целых три. История, явленная тбилисцам, – плод фантазии режиссера на заданную тему, подсказавшей ему неожиданное решение: Раневская в спектакле – уже очень немолодая женщина, на закате жизни в Париже вспоминающая и анализирующая свое прошлое. Рядом с ней –

Ирина Мегвинетухуцеси и Гуранда Габуния в спектакле «Вишневый сад»

Женщина (именно так обозначено в программке). То ли Аня, то ли Варя… То ли ни та и ни другая. Не суть важно… А за спиной у обеих – Эйфелева башня (большая фотография на заднике сцены). Еще один архетипический символ (читается как «эмиграция», «чужбина»). Отношения между двумя одинокими женщинами трудно назвать идеальными. К тому же у пожилой серьезные проблемы с памятью – она тщетно пытается понять, кто эта женщина: Аня или Варя? А молодая едва справляется со своим раздражением, в досаде даже плюет на Эйфелеву башню – ее состояние можно определить словосочетанием «на грани нервного срыва». Снимает напряжение вездесущий и вечный кофе… Тоже некий символ стабильности, чего-то незыблемого и устойчивого в нашем быстро меняющемся мире.

Женщины, лакомящиеся вишней и восстанавливающие в памяти старинные способы обработки вишни, вновь и вновь пытаются разобраться чуть ли не в самом больном вопросе, связанном с прошлым: как же в итоге сложилась судьба несчастного Фирса, как известно, забытого в доме, – позаботились о старике или бросили-таки его на произвол судьбы?.. Что это, как не запоздалый голос раскаяния?

Такое допущение, порожденное игрой воображения режиссера, влечет за собой новый выплеск фантазии: из старинного шкафа, который становится как бы волшебным окном в прошлое (кстати, в шкафу обычно хранится не только одежда, но и книги!), на сцену выходят Гаев, Лопахин, Петя Трофимов, Симеонов-Пищик… И разыгрывается, в ретроспективе, грустная история «Вишневого сада». История болезненных утрат и потрясений. История симпатичных, интеллигентных, чистых людей, живущих красивыми иллюзиями о любви и всеобщем счастье, но в итоге поте-

Сцена из спектакля «Вишневый сад»

рявших все, абсолютно все, вместе с иллюзиями, мечтами и даже собственной жизнью. Перед самым финалом персонажи (кроме Раневской и Женщины) вновь оказываются в пресловутом шкафу (что-то вроде лифта «оттуда»). «Потом в Россию пришла смута!» – говорит Женщина. Раздается взрыв, на секунду вспыхивает красный свет – и шкаф наполняется дымом. Прошлое взорвано, уничтожено – на сцене это выглядит как террористический акт, мгновенная вспышка (есть выражение – «мгновение истории»). А в реальности методическое уничтожение прошлого (мира Чехова, Бунина, Толстого, Тургенева) продолжалось не один год…

Полтора часа, что идет «Вишневый сад», – это ощущение полета и легкости существования актеров в музыкально-ритмической, пластической и логической структуре спектакля, архитектоника которого безупречна. Это блестящий ансамбль солистов, подчиняющихся единой режиссерской воле и точно исполняющих партитуры своих ролей. У Андро Енукидзе всегда жестко выстроен мизансценический и психологический рисунок ролей, взаимоотношения персонажей и, в целом, – концепт спектакля. В созданном им (вместе с художником-постановщиком спектакля – Мирианом Швелидзе) сценическом пространстве актеры чувствуют себя комфортно. Действие происходит под большим «тюлевым» зонтом, под которым время от времени кружатся изысканные бальные платья; в «кружевных» стенах, так что «коробка сцены» напоминает старинную шкатулку. Как известно, изящный тюль часто используют в романтических и чувственных интерьерах. Открывается «шкатулка», а в ней – чеховские персонажи. О чем-то спорят, на что-то надеются, кого-то любят…

Потрясающий, глубокий, мудрый художник-сценограф Мириан Швелидзе обладает невероятной фантазией и вкусом. Он оформил, наряду с «Вишневым садом», многие спектакли Грибое-

довского театра последних лет. Мириан Швелидзе работает в тесном тандеме с постановщиком, и его идеи, как правило, серьезно обогащают режиссерский замысел. Вообще русскому театру, как правило, везло с талантливыми, незаурядными художниками: Ираклий Гамрекели, Ладо Гудиашвили, Елена Ахвледиани, Вячеслав Иванов, Борис Локтин, Михаил Чиковани, Эдуард Кочергин, Ирина Штенберг, Василий Шухаев, Евгения Донцова, Юрий Гегешидзе, Роберт Налбандян, Георгий Гуния, Тинатин Гейне, Айвенго Челидзе, Самеули в составе Александра Словинского, Олега Кочакидзе и Юрия Чикваидзе, Михаил Чавчавадзе, Дмитрий Тавадзе, Георгий Месхишвили, Лариса Федоренко, Марк Поляков, Тенгиз Мурванидзе, Георгий Надирадзе…

Теперь – об актерах. Лопахин – интересная работа Арчила Бараташвили. Актер представляет свой персонаж сложной, неоднозначной личностью с драматической судьбой, с какой-то «трещинкой», несмотря на брутальный облик. Казалось бы, он, сын крепостного, выиграл, победил в этой схватке с жизнью. Но к его радости примешивается горечь, глаза его наполнены слезами. Он ликует и в то же время разрываем печалью. Бараташвили создает образ порядочного человека – это в первую очередь. И только во вторую – хозяина жизни, который «за все может заплатить». Возникает острое предощущение грядущих катастроф в судьбе самого Лопахина. Это лежит, прежде всего, в основе концепции образа. Ведь в торжестве Ермолая Лопахина слышен надрыв много пережившего, слишком дорого заплатившего (конечно, не в смысле выплаченной суммы) за свою победу человека.

Арчил Бараташвили – актер неожиданный, демонстрирующий во многих своих работах яркую характерность и прямо-таки огненный темперамент («Жизнь прекрасна» А. Чехова, «Зимняя сказка» У. Шекспира, «Карьера Артуро Уи» Б. Брехта). В других спектаклях его актерская палитра скупее, сдержаннее – «Достоевский.ru», «Гроза» А. Островского. Одна из лучших работ Арчила Бараташвили – Артуро Уи из одноименной пьесы Бертольта Брехта – здесь актер использует «шершавый язык плаката», острогротесковые, фарсовые краски. Артуро Уи в его исполнении – обобщенный образ среднестатистического мерзавца, дорвавшегося до власти благодаря другим мерзавцам. Бараташвили резкими, крупными мазками рисует эдакого истерика, труса, мелкого авантюриста и шантажиста, только в силу обстоятельств сделавшего преступную карьеру. Этапной в театральной карьере артиста стала роль Азазелло в спектакле «Мастер и Маргарита» М. Булгакова. Зрители оценили не только виртуозную пластику Арчила, но и его эмоциональную, психологическую пластичность…

Гаев в «Вишневом саде» – Олег Мчедлишвили. Сибарит, подвижный, обаятельный, жизнелюбивый человек, легко раздающий невыполнимые обещания. Прямо-таки толстовский Стива Облонский. Его «приподнятый» монолог о шкафе произносится на фоне монотонного «подвывания» Женщины (то ли Ани, то ли Вари). Благодаря этой детали происходит снижение пафоса произносимого спича.

Петя Трофимов – Михаил Амбросов. Архетип идеалиста. В создании образа артист использует приемы гротеска, даже эксцентрики. Петя – М. Амбросов экспрессивен, нелеп и смешон в своих высокопарных речах и позах. Примечательная картинка – лодка, «выплывающая» из шкафа, а на ней – Петя Трофимов с книжкой и удочкой. Это тоже некая литературная реминисценция. Смешно обыгрывается тема необходимости «искупления вины страданиями или трудом», озвученная Петей. Он сначала будто собирается спилить себе руку пилой («страдания»), а потом пытается «добыть огонь» («труд»).

Симеонов-Пищик – Михаил Арджеванидзе. Милый, всеми любимый увалень, живущий сегодняшним днем, эпикуреец и постоянный должник. Забавная сцена: Симеонов-Пищик просит у Раневской дать ему взаймы и буквально подпрыгивает на каждом слове от пронизывающей боли:

Сцена из спектакля «Вишневый сад»

подагра замучила. Меняется и его голос – он то «взлетает» вверх, то «опускается» вниз. Это передает и психологическое состояние вечного просителя.

Один из главных фокусов спектакля – Женщина в исполнении Ирины Мегвинетухуцеси. Это, можно сказать, «текучий», изменчивый, бликующий образ. Раз – и перед нами Аня, два – и появляется Варя, три – и это уже гувернантка Шарлотта. И такие превращения происходят не только за чудо-пледом Шарлотты, показывающей собравшимся свой фирменный трюк, а на протяжении всего действия спектакля. Речь, конечно, не идет о полном перевоплощении актрисы. Это и невозможно, и ненужно. Потому что слишком быстро, с кинематографической скоростью, происходит смена эпизодов. Так что актриса в своих мимолетных зарисовках лишь обозначает какие-то моменты, штрихи, сохраняя остранение. Ведь, в сущности, все они, Аня, Варя, Шарлотта, – это Женщина в разных своих проявлениях: наивная, взбалмошная, разочарованная, влюбленная, добрая, злая, веселая, одинокая… И. Мегвинетухуцеси мягко, но быстро «скользит» по сцене. Ее легкие переходы-перебежки, меняющаяся окраска взгляда, голоса, пластического и психологического жеста создают ту стихию театральной игры, в которую вовлечены все персонажи спектакля.

Одна из наиболее удачных сцен – объяснение Вари и Лопахина. Варя, растерянная и рассеянная, «что-то» ищет – именно «что-то», потому что названия у «этого» нет. Между ней и Лопахиным – притяжение-отталкивание. И не только Лопахин тому виной – Варя тоже внутренне скованна, будто заморожена. И ее обвинение в адрес Лопахина: «Он богатеет, занят делом, ему не до меня» звучит не очень убедительно – ей, вроде, тоже «не до него». До этого момента послед-

него объяснения Ермолай Лопахин бросает ей гамлетовское: «Офелия, ступай в монастырь!» Это – тоже фантазия автора. И словно в ответ на призыв «Гамлета» – Лопахина Варя в отчаянии произносит: «Если бы были деньги, хоть немного, хоть бы сто рублей, бросила бы я все, ушла бы подальше. В монастырь бы ушла...» Таким образом, отношения между ними весьма неоднозначные. Оба как-то перегорели и, видимо, уже не способны быть открытыми, любить... К тому же в спектакле А. Енукидзе Лопахин интересует сразу двух женщин (и Аню, и Варю). Но он не может ответить на их чувства ничем, кроме… «бе-е-е!» (именно таким блеянием Лопахин «остужает» влюбленность Ани).

В центре спектакля – Гуранда Габуния в роли Раневской (кстати, актриса однажды уже выходила на грибоедовскую сцену в спектакле «Прощеное воскресенье» И. Гаручава и П. Хотяновского, причем играла на русском языке). Это очередной пример того, как грузинского актера приглашают в театр имени А.С. Грибоедова для участия в спектакле. Верико Анджапаридзе, Георгий Давиташвили, Отар Коберидзе в разные годы выступали на тбилисской русской сцене, и всегда таким экспериментам сопутствовал успех. Как и в данном случае. Народная артистка Грузии Гуранда Габуния с глубоким чувством играет женщину, подводящую итоги собственной жизни. И это нерадостные мысли о немощной старости, совершенных ошибках, утраченных связях, о близких людях, которых давно нет рядом, о родине. И захлестывающие воспоминания, воспоминания, воспоминания…

Ударные сцены-монологи актриса проводит на гребне эмоций, на пределе отчаяния. Прощание Раневской – Гуранды Габуния с садом, домом трогает зрителей до комка в горле, до слез. Ведь для Раневской – это прощание с молодостью, родителями, сыном, братом, с малой и

Сцена из спектакля «Вишневый сад»

большой родиной… Это, по сути, конец ее пути, и Гуранда Габуния дает нам это почувствовать.

С азартом исполняет актриса известную сцену объяснения с Петей Трофимовым. В ней Раневская – Гуранда Габуния другая: она насмешлива, саркастична, наступательна и буквально загоняет осуждающего ее «чистюльку» Петю в угол.... И зал взрывается аплодисментами.

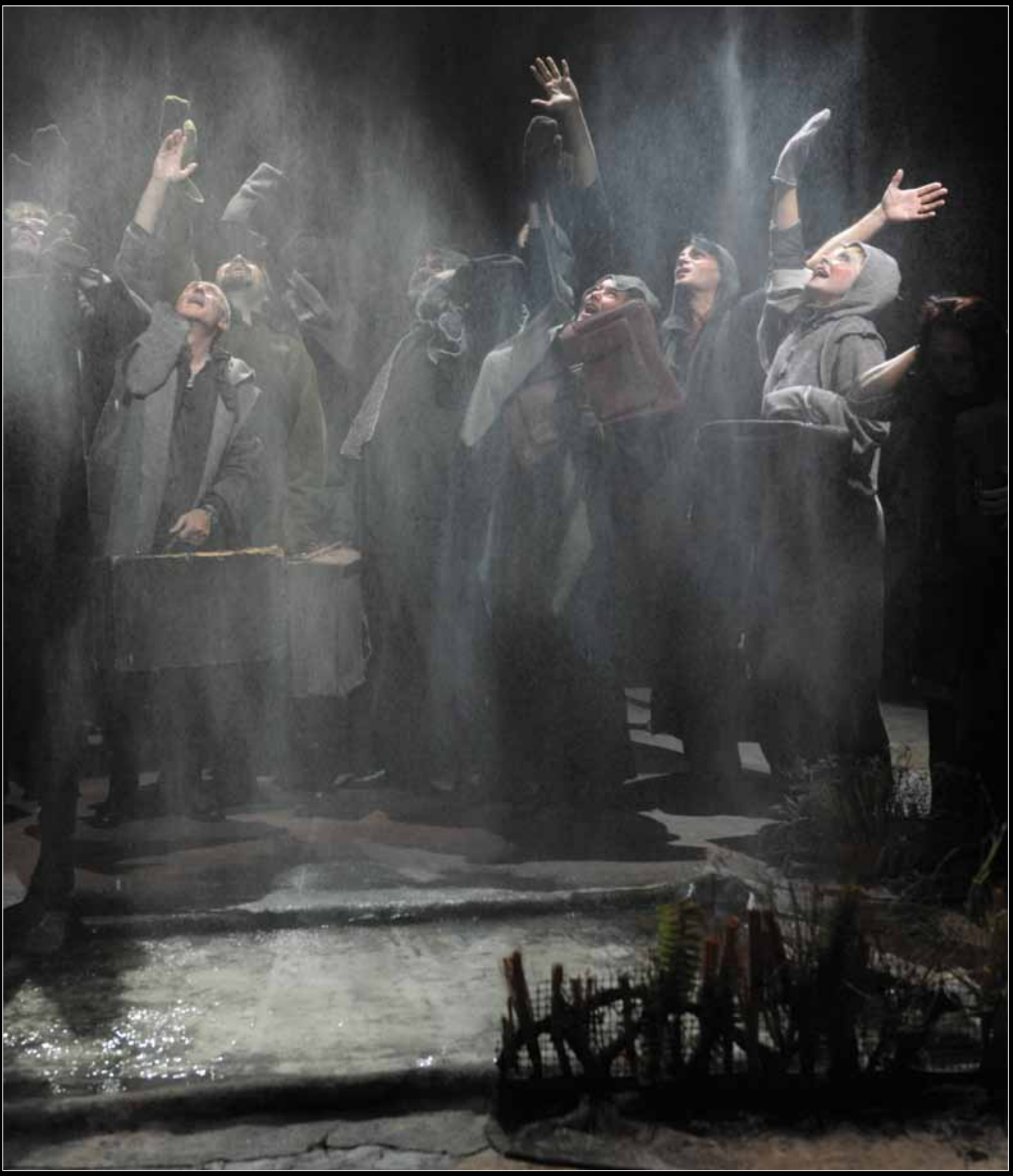
«Вообще-то этот красивый спектакль можно просто разглядывать как изысканную картинку – эдакий чудный ностальгический винтаж (сценограф Мириан Швелидзе, художник по костюмам Тео Кухианидзе), – отмечает Н. Шадури в своей рецензии. – Но лучше все-таки слушать, да не просто слушать, а внимательно следить за каждой фразой, каждым словом, ведь Чехов ни одного слова не бросает на ветер. Любое имеет смысл, на вес золота, произнесено не просто так. Ставить «Вишневый сад» трудно, и это знают все. Задолго до появления театра абсурда Чехов написал комедию абсурда и опередил всех. Сбылось пророчество Мейерхольда, который написал Чехову: «И в драме Западу придется учиться у Вас». В пьесе очень сложная структура. Но Чехов-драматург верен себе, и эта пьеса так же симфонична, как и другие его произведения. Герои не слышат и не слушают друг друга, и диалоги как будто превращаются в собрание самостоятельных реплик и монологов. Но их звучание все равно слаженно. Собрать на сцене гармонию из кажущейся дисгармонии – задача невероятная. Андро Енукидзе это удалось.

«Вишневый сад» почти сразу прозвали китайской шкатулкой. Открыть ее пытаются по сей день. Именно эта пьеса – драматургически и сценически странная – оказалась самой глубокой и непознаваемой. Она написана человеком, который стоял на пороге смерти и наверняка знал – дни его сочтены, он уходит навсегда. И пьеса о том, что уходит навсегда: утонул мальчик, живьем заперли Фирса, сад продан и по нему сразу «хватили топором»… Смерть и невосполнимые утраты. И все-таки автор назвал «Вишневый сад» комедией. Чехов любил пошутить. Но с ним самим шутки плохи. Его пьесы не прощают дурного вкуса, пошлости и дешевых трюков. Антон Павлович сразу разоблачает таких «шутников», и те с треском проваливаются. У Андро Енукидзе есть и вкус, и стиль, и он виртуозно сохранил в своей постановке чеховское сочетание смешного и грустного, грубого и тонкого, комического и трагического. Вообще, надо заметить, он умеет сочетать несочетаемое: работая в современном европейском, если угодно, постдраматическом стиле, Енукидзе умудряется примирять в своем творчестве психологизм русской театральной школы и котурны грузинской. А еще он напоминает о том, что Чехов и в самом деле написал комедию – комедию жизни. Комедию нравов. Человеческую комедию. Божественную комедию… «Мы шутим там, где шутит Чехов, – говорит режиссер. – Мы не навязываем ему экспериментов, которые его недостойны, и не интерпретируем того, что есть самое важное» [183].

В 2015 году спектакль «Вишневый сад» был показан на Украине, на XVII международном театральном фестивале «Мельпомена Таврии», проходящем в Херсоне. Народная артистка Грузии Гуранда Габуния была награждена дипломом в номинации «За преданное служение театру».

К сожалению, невозможно назвать всех, кто преданно служил русскому театру в Грузии на протяжении всей его истории. Это были не только потрясающие актеры, режиссеры, художники, композиторы (З. Палиашвили, И.Туския, К. Певзнер, Н. Богословский, И. Барданашвили, А. Раквиашвили, Т. Джаиани), хореографы (И. Сухишвили, Д.Мачавариани, Ю. Зарецкий), но и представители администрации: в XX столетии это – К. Шах-Азизов, Д. Антадзе, М. Русланов, П. Канделаки, Ш. Габескирия, О. Папиташвили, П. Мургулия, В. Лоладзе, Г. Бараташвили, заместители директоров Гайк Гевенян, Светлана Казинец… Много лет служит театру звукорежиссер Рафаил Гайкович Гевенян.

На репетиции спектакля «Ревизор»



Сегодня русский театр в Грузии не собирается, как говорят, почивать на лаврах, вспоминая свои 170 прожитых лет и творческие достижения этого огромного временного периода. Вчерашние успехи – это уже история. А Грибоедовский живет настоящим и нацелен на будущее. Не зря художественный руководитель театра имени Грибоедова Авто Варсимашвили часто говорит о необходимости живого театра – только такой по-настоящему интересен зрителю. Грибоедовский готовится осенью 2015 года торжественно отметить свой 170-летний юбилей, в рамках которого состоится премьера гоголевского «Ревизора». Полным ходом идут репетиции, и все в нетерпеливом ожидании: какой будет постановка Варсимашвили? Но уже сегодня можно предвидеть: она вновь удивит зрителя свежим взглядом на вечную классику, нестандартным, современным подходом к хрестоматийным сюжетам и темам. Словом, будет не скучно… А это одно из главных условий привлекательности театра для сегодняшнего зрителя. Грибоедовский будет жив, пока идет творческий процесс, пока ставятся спектакли, пока залы заполняет публика. Это возможно не только благодаря таланту художественного руководителя Авто Варсимашвили и артистов его труппы, но и – блестящему менеджменту Николая Свентицкого. Слава о тандеме худрука и директора, Авто Варсимашвили и Николая Свентицкого, вышла далеко за пределы Грузии.

В ближайшие месяцы театру предстоят не только юбилейные торжества, премьера, Конгресс русских театров зарубежья, но и длительные гастроли по городам Сибири. Удачи, грибоедовцы!

ИСПОЛЬЗОВАННЫЕ МАТЕРИАЛЫ

1. «Столетие русского театра в Грузии. 1845-1845». Тбилиси. 1947.
2. Центральный государственный архив Грузии. Фонд 3, Опись 1, №4102.
3. Центральный государственный архив Грузии. Фонд №8, опись №1, №3486.
4. Ю. Кобяков. Очерки из прошлого Тифлисского театра.
5. Центральный государственный архив Грузии. Фонд 55, опись №1, №37.
6. Письма А.Н. Островского к жене М.В. Островской. Статья Л.М. Лотман. Публикация Б.Н. Капелюш, М.И. Маловой и Г.Г. Поляковой. www.old.imli.ru/litnasledstvo/Tom%2088-1/LN88-1_6_Письма.pdf
7. И. Ниорадзе. Театральная архитектура в Грузии, 2005.
8. И.Тухарели. «Товарищество Новой драмы» Всеволода Эмильевича Мейерхольда в Тифлисе в 1904-1906 гг.».
9. Новая драма. Мейерхольд в русской театральной критике: 1898 – 1918. 1997.
10. К. Рудницкий. Мейерхольд. 1981.
11. Де-Линь. Смерть Иоанна Грозного. Юг, 1902, 6 декабря. Мейерхольд в русской театральной критике: 1898 – 1918. 1997.
12. Н. М. Послесезонные выводы и заключения. Кавказ 1905, 2 марта. Мейерхольд в русской театральной критике: 1898 – 1918. 1997.
13. «Театральная газета», 27 сентября 1915.
14. Е. Мазурова. «Я развернула бурную деятельность». Местный спрос. www.mspros.ru/main?article=3769.
15. Калужский драматический театр. В предреволюционную пору. 1905 год. http://okaluge.com/kaluzhskij-dramaticheskij-teatr-v-predrevolyucionnuyu-poru-1905-god/
16. «Кавказ», 4 апреля 1913.
17. «Кавказ», 20 апреля 1913.
18. М. Любомудров. Театральная молодость А.Я. Таирова. У истоков режиссуры: Очерки из истории русской режиссуры конца XIX – начала XX века: Труды Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии. 1976.
19. «Кавказ», 1 мая 1913.
20. «Кавказ», 3 мая 1913.
21. «Кавказ», 16 июня 1913.
22. «Кавказ», 9 февраля 1913.
23. «Кавказ», 12 февраля 1913.
24. «Кавказ», 24 февраля 1913.
25. «Театральная газета», 6 сентября 1915.
26. «Театральная газета», 4 октября 1915.
27. «Театральная газета», 22 ноября 1915.
28. Е. Сатина. Воспоминания. 1965.
29. «Театральная газета», 6 декабря 1915.
30. Т. Никольская. Фантастический город. http://www.orientalstudies.ru/rus/images/pdf/b_nikolskaya_2000.pdf
31. А. Николеишвили. Русский театр в Демократической Республике Грузия (май 1918 – февраль 1921). 1998.
32. «Новости дня», №654, 1920.
33. М. Киракосова. Пела не для славы. Журнал «Русский клуб», №9, 2010.
34. Александр Черепнин. Долгое странствие. www.olgasleeps.ru/.../aleksandr-cherepnin.
35. Лидия Яновская. Записки о Михаиле Булгакове. 1997.
36. Леонид Зорин. Авансцена. Глава из мемуарного романа. Зарубежные задворки, апрель 1913. za-za-verlag.net/bumzur/zaza2.pdf
37. И. Халымбаджа. Беглый Володюша. www.fandom.ru/about_fan/hal_23.htm
38. В. Резникова. Авантюра Пессимиста, журнал «Иные берега», №3, 2008.
39. Тифлисский рабочий театр. 1929.
40. Знаменитые спаниелисты – А.С. Любош. wap.russianspanielspb.forum24.ru/?1-7.
41. В. Тихонова-Марташова. Нас водила молодость в сабельный поход. Русский клуб, №3, 2005.
42. Э. Гугушвили. Котэ Марджанишвили. 1979.
43. А. Петраковский. Открытие сезона в Государственном русском театре. Заря Востока, 6 ноября 1932.
44. Тифлисский рабочий, 15 августа 1934.
45. Г. Габуния. Великий Моурави. Заря Востока, 11 марта 1941.
46. Е. Шапатава. Тбилилисский государственный театр русской драмы имени А.С. Грибоедова, 1958
47. Б. Жгенти. «Последняя жертва» на сцене театра Грибоедова. Заря Востока, 22 сентября 1944.
48. Театральный архив актрисы Элеоноры Морской. Театральная студия при Ташкентском русском драматическом театре. 1946-48 годы. teatr-archiv.livejournal.com/6857.html)
49. В. Александров. Сирано де Бержерак в театре имени А.С. Грибоедова. Вечерний Тбилиси, 20 ноября 1936.

50. Н. Светлов. Эрнани. Заря Востока, 13 сентября 1940.
51. К. Шах-Азизов. Десять лет работы театра им. А.С. Грибоедова. Заря Востока, 25 ноября 1943.
52. С. Михайлов. Георгий Товстоногов: вечный диалог. Электронная версия «Смены». smena-online.ru/stories/georgii-tovstonogov-vechnyi-dialog.
53. Ю. Рыбаков. Г. Товстоногов. Жизнь и творчество. sias.ru/upload/voprosy_teatra/2011_3-4_132-170_ribakov.pdf
54. Ю. Георгиев. Фельдмаршал Кутузов. Заря Востока, 22 ноября 1942.
55. Н. Новицкий. Парень из нашего города. Заря Востока, 19 октября 1941.
56. Н. Новицкий. Русские люди. Заря Востока, 2 октября 1942.
57. Н. Новицкий. Инженер Сергеев. Заря Востока, 14 июня 1942.
58. Н. Новицкий. Машенька. Заря Востока, 6 февраля 1942.
59. Г. Крейтан. Свадьба Кречинского. Заря Востока, 28 мая 1944.
60. Н. Новицкий. Опасный возраст. Заря Востока, 27 декабря 1944.
61. Н. Новицкий. Школа злословия. Заря Востока, 4 января 1942.
62. Н. Новицкий. Лисички. Заря Востока, 20 ноября 1945.
63. В. Щербина. Страницы вдохновляющей борьбы. teatr-lib.ru/Library/Tovstonogov/premieres/
64. Р. Чхеидзе. Его уроки незабываемы. Георгий Товстоногов: собирательный портрет. teatr-lib.ru/Library/Tovstonogov/tov1.
65. А. Такаишвили. Нерешенные вопросы. Театр, №7, 1948.
66. В. И. Петровский. Мавр Пясецкий. Тбилиси, 1982.
67. С. Гвелесиани. «Раки». Новая постановка театра имени Грибоедова. Заря Востока, 23 июня 1953.
68. Н. Шахбазов. Поиски счастья. «Таня» А. Арбузов в театре им. Грибоедова. Молодой сталинец, 27 октября 1948.
69. Н. Бурмистрова. Путешествие во времени. Тбилиси, 2001.
70. С. Горный. Последние. Пятигорская правда, 24 июня 1951.
71. З. Владимирова. Имени Грибоедова. Декада грузинского искусства и литературы в Москве. Сборник материалов. 1958.
72. Л. Варпаховский. Наблюдения. Анализ. Опыт. 2012.
73. Б. Савченко. Колымские мизансцены. 1988.
74. Л. Маркозов. Чайка. Молодой сталинец, 4 февраля 1954.
75. Э. Косничук. Дважды погребенная. Еженедельник 2000 – Аспекты.
76. А. Дубровский. Веселый спектакль. Советская Абхазия, 6 июля 1955.
77. Обсуждение спектаклей театра русской драмы имени А.С. Грибоедова. Декада грузинского искусства и литературы в Москве». Сборник материалов. 1958.
78. В. Анджапаридзе. Радостный успех. Заря Востока, 7 февраля 1958.
79. Э. Гугушвили. Будни и праздники театра. Тбилиси. 1971.
80. Э. Гугушвили. Бичуя и исправляя. Заря Востока, 30 декабря 1960.
81. Г. Мухранели. Человек хочет мира и счастья». Заря Востока, 3 декабря 1960.
82. Р. Смелянская. «Мы боролись за вас!» «Барабанщица» в театре имени А.С. Грибоедова. Вечерний Тбилиси, 10 декабря 1960.
83. Р. Смелянская. Весело о серьезном. Вечерний Тбилиси, 4 мая 1961.
84. Г. Мухранели. А в зале смеются! Заря Востока, 31 мая 1961.
85. Н. Шалуташвили. Мир обреченных. «Орфей спускается в ад» на сцене театра имени А.С. Грибоедова. Заря Востока, 7 июня 1962.
86. И. Безирганова. Она была звездой. 2014.
87. Э. Шерман. «Сто четыре страницы про любовь» в театре имени Грибоедова. Театральный Тбилиси. Май 1965.
88. Н. Шалуташвили. На сцене – современники. Заря Востока, 2 ноября 1963.
89. Г. Бухникашвили. Секрет успеха. Заря Востока, 1 апреля 1964.
90. Э. Гугушвили. В борьбе с ложью. Вечерний Тбилиси, 17 марта 1964.
91. Н. Шалуташвили. С позиций современности. Вечерний Тбилиси, 7 декабря 1962.
92. Ю. Немиров. Трамвай, сошедший с рельсов. Вечерний Ростов, 9 июля 1968.
93. С. Фих. Слушающая прибой. Театральная жизнь, №23 1966.
94. Э. Гугушвили. Спектакль о судьбе человеческой. Заря Востока, 5 января 1967.
95. И. Мухранели. Странности «странной» миссис Сэвидж. Молодежь Грузии, 28 марта 1968.
96. https://ru.wikipedia.org/wiki/Эшба,_Нелли_Ражденовна
97. В добрый путь! Вечерний Тбилиси, 26 февраля 1968.
98. Ю. Бобошко. Мастерство и вдохновение. Литературная Украина, 27 июля 1971.
99. Н. Шалуташвили. В поэтическом мире. Вечерний Тбилиси, 17 декабря 1970.
100. Г. Мухранели. Ответственность поколений. Заря Востока, 16 декабря 1970.
101. Л. Прага. В театре – премьера. Заря Востока, 16 марта 1972. .

102. К. Бушкин. И премьера, и дебют. Вечерний Тбилиси, 5 февраля 1971.
103. В. Салеев. Шаг в бессмертие. Вечерний Минск, 1 сентября 1971.
104. С. Андриевич. Открытия и просчеты. «Раденьска Украина», 21 июля 1971.
105. Н. Швангирадзе. Уступи место завтрашнему дню. Заря Востока, 8 декабря 1970.
106. М. Яхонтова. Новая встреча с театром. Коммунист, 19 июля 1975.
107. Г. Трейманис. В центре внимания современник и его точка зрения. Ригас Баллс, 13 сентября 1976.
108. А. Абшилава. Ветер перемен. Советская культура, 6 июня 1975.
109. М. Сваринская. Встреча с героями Шукшина. Советская Латвия, 19 сентября 1976.
110. Н. Бокерия. Две пьесы А. Вампилова. Советская Аджария, 9 августа 1974.
111. Н. Николаюк. Л. Яковлева. Память, игра, фантазия. Смена, 7 июля 1979.
112. Г.Чарквиани. Разговор о чести. Заря Востока, 26 июня 1977.
113. Л. Джаши. Гори, гори, моя звезда. Вечерний Тбилиси. 18-19 октября 2005.
114. Э. Коган. О самом главном и ценном в нашей жизни. club.berkovich-zametki.com/?p=7194
115. И. Гаручава, П. Хотяновский. Ваал, спаси нас. Русский клуб, №4 2006.
116. «Заря Востока», 8 августа 1979 года.
117. Цит. по материалу «На берегах Невы», опубликованному на страницах газеты «Заря Востока» от 24 июля 1979 года.
118. И. Фридкина. «Новый дом грибоедовцев». Заря Востока, 9 мая 1977.
119. Э. Какабадзе. «С новосельем, грибоедовцы!». Молодежь Грузии, 12 мая 1977.
120. Н. Николаюк. Л. Яковлева. Пусть встречи станут традицией, 8 августа 1979.
121. С. Пономарева. На сцене – современники. Черноморская здравница. 18 марта 1979.
122. И. Химшиашвили. Осторожнее – жизнь!.. Заря Востока, 9 июня 1978.
123. И. Химшиашвили. И вновь Шекспир. Заря Востока.15 мая 1979.
124. Ю.Юрченко. К 170-летию Александра Георгиевича Товстоногова. yuri-yurthenko.livejournal.com/28395.html126.
125. И. Адамашвили. Ему было что сказать современникам… Заря Востока, 10 апреля 1979).
126. М. Эристави. Черты нашего времени. Заря Востока, 18 сентября 1982 г.
127. Поднимать проблемы современности. Вечерний Тбилиси, 5 октября 1979.
128. Добиваясь современного стиля игры. Советикан Айястан, 26 июля 1980.
129. М. Яхонтова. Увлеченность творчеством. Коммунист, 25 июля 1980.
130. З. Мухина. Чтобы творить добро. 12 июля 1981 года.
131. М. Порошина. Религия Бачаны Рамишвили. Вечерний Свердловск, 10 июля 1988.
132. Д. Велиева. Спасибо тебе, театр! Заря Востока, 14 августа 1984.
133. В. Надирова. Приятная женщина хочет любви. Баку, 13 июля 1984.
134. О. Даустон. Как же жить дальше? Ставропольская правда, 17 августа 1883.
135. Е. Шапошникова. Звезда немого кино. Вечерний Тбилиси, 1 июля 1985.
136. Д. Канделаки. Дуэт для солистов. Вечерний Тбилиси, 18 апреля 1990.
137. Н. Шалуташвили. Перед выбором. Вечерний Тбилиси, 17 октября 1986
138. Н. Шалуташвили. Возвращение к Островскому. Вечерний Тбилиси, 21 января 1987.
139. В. Паверман. Взгляд со стороны. Вечерний Свердловск, 17 июля 1988.
140. И. Химшиашвили. За пеликанами в пустыне. Вечерний Тбилиси, 14 января 1988.
141. И. Еникополов. Первые спектакли. «Горе от ума» на тбилисской сцене. Заря Востока, 6 февраля 1979.
142. М. Донина. Накануне премьеры. Заря Востока, 6 октября 1989.
143. И. Безирганова. Закон вечности Бориса Казинца. 2015.
144. Н. Потапова. Такие разные спектакли…Правда Севера, 20 июля 1985.
145. Г. Кавтарадзе. В Грузии русский театр никогда не был пасынком. Закавказские военные ведомости, 19 марта 1997.
146. Л. Гарон. Сад. Русский клуб, №10 2010.
147. В. Брегадзе. Мужчина и женщина: страсти по Андрееву. Вечерний Тбилиси, 16-19 августа 1997 г.
148. Г. Безиргани. Анна с петлей на шее. Свободная Грузия, 9 августа 1998 г.
149. В. Саришвили. Преступление (?) и наказание (?). Аргументы и факты – Тбилиси, №38 1998.
150. Э. Гугушвили. На сцене – герои Нодара Думбадзе. Свободная Грузия, 7 мая 1998.
151. Э. Гугушвили. В будущем году, в то же время. Вечерний Тбилиси, 10 июня 1992.
152. Э. Гугушвили. На сцене – французские водевили. Свободная Грузия, 1 октября 1997.
153. В. Церетели. «Я родился «наизнанку». Культура, 11 декабря 1997 г.
154. Т. Шах-Азизова. Почему мы должны быть врозь? Экран и сцена, 16 февраля 1995.
155. И. Безирганова. Пять лет пролетели незаметно. Русский клуб, октябрь 2010.
156. Н. Узнадзе. Достоевский на сцене грибоедовцев. Разгадай кроссворд, №20, 2004.
157. Н. Старосельская. Мы – соотечественники. Литературная газета, выпуск №14, 14 апреля 2010.
158. Н. Узнадзе. Желтый ангел. Разгадай кроссворд. №14, 2004.

159. Н. Каминская. «Дверь отперта для званых и незваных, особенно для иностранных». Культура, №45, 17-23 ноября 2005 года.
160. В. Церетели. Грибоедовцы в Театре наций. Русский клуб. №3 2006.
161. В. Церетели. «На дне» Васильевского острова. Петербургский театральный журнал. №4 2006.
162. Е. Герусова. Городской роман Эдуарда Кочергина в Тбилисском театре русской драмы». Коммерсант.ru. www.kommersant.ru/Doc/746890
163. С. Щагина. Собранье пестрых глав. Петербургский театральный журнал. №49, 2007.
164. Н. Узнадзе. «Мастер и Маргарита» у «Грибоедова». Разгадай кроссворд. №7 2007.
165. И. Безирганова. Стокновение «правд», или экзистенциальное одиночество. Русский клуб. №4 2008.
166. И. Безирганова. Немножко нежности и сентиментов. Русский клуб, №12 2008.
167. Н. Цитланадзе. Искусство из ошибки, или четвертый способ репетирования. Русский клуб, №4 2009.
168. Впервые с прошлого августа в Москву приехал спектакль из Грузии. Независимая газета, 19 октября 2009.
169. Л. Лебедина. Русский акцент. Трибуна, 5 мая 2011.
170. В. Резникова. Сколько стоит жизнь артиста? Иные берега, №2 2012.
171. М. Гудыма. Мистическая «Женитьба» с грузинским акцентом. Таймер. http://timer-odessa.net/.
172. В.Церетели. История лошади и не только. Русский клуб, 2012.
173. И. Владиславская. Покаяние мистической ночи. Тбилисская неделя, 20 февраля 2013.
174. Диалог культур: пространство без границ. Комсомольская правда, 19 апреля 2013 г.
175. А. Пронин. Холстомер. История лошади. Афиша Plus, Фонтанка.ру, 8 апреля 2013.
176. Эмилия Деменцова. Театр на холмах Грузии. Интернет-журнал «Театрон». 4 октября 2012.
177. И. Шелия. Сбылось сокровенное. Русский клуб, №1 2014.
178. Р. Алибекова. Магия и реализм современного театра. «Дагестан», №11 2014.
179. Д. Хованский. Фестиваль, изменивший город. Страстной бульвар, №8, 2015.
180. Н. Шадури. Концерт для кларнета с оркестром. Русский клуб, №10 2014.
181. М. Филина. Старший сын, не его отец и… Аргументы и факты, от 4 марта 2015.
182. В.Саришвили. Идут на «Грозу». Аргументы и факты, 7 ноября 2012.
183. Н. Шадури. Все – в сад! Аргументы и факты, 4 февраля 2015.

Памятник М.С. Воронцову

СТАНОВЛЕНИЕ РУССКОГО ТЕАТРА: 1845-1855

НИНЕЛЬ МЕЛКАДЗЕ

Тифлисский театр по праву можно назвать старейшим среди ряда культурных учреждений Кавказа. Инициатива его создания принадлежит наместнику кавказскому, генерал-губернатору Новороссии, наместнику Бессарабии Михаилу Семеновичу Воронцову. То, что Михаил Семенович рассматривал учреждение театра в качестве своей первоочередной задачи неудивительно. Театральное искусство прочно вошло в повседневный быт российского дворянства вместе с другими видами искусства. Достаточно вспомнить, что Роман Илларионович Воронцов – дед Михаила Семеновича – первый владимирский, пензенский и тамбовский наместник и генерал-губернатор, давал в своем доме театральные представления, которые стали событием в жизни города. Во Владимирской губернии интересен, как порождение дворянского просветительства, крепост-

Михаил Воронцов

ной музыкальный театр дяди Воронцова – Александра Романовича. Вся организация театрального дела в этом поместье приближалась к уровню профессионального. Александр Романович сам разрабатывал репертуар, был режиссером, обучал театральному мастерству в созданной им школе подготовки актеров; все артисты получали жалованье «смотря по способности к исполнению ролей» Театр Воронцова в Андреевском по праву считался одними из лучших в России [5; 30; 31]. Имела свой театр и тетя Михаила Семеновича – Екатерина Романовна. Сама автор ряда пьес, она была инициатором издания сборника «Российский феатр, или Полное собрание всех российских феатральных сочинений», цель которого заключалась в публикации как оригинальных, так и переводных пьес, шедших на Императорской сцене. Выдающимися музыкальными способностями обладала мама Михаила Семеновича – Екатерина Алексеевна, дочь адмирала Алексея Наумовича Сенявина и Анны - Елизаветы фон-Брадке, талантливая пианистка, обещавшая со временем стать первой в России женщиной-композитором. На месте ее последнего упокоения в Греческой церкви св. Георгия в Венеции, С. Р. Воронцов положил капитал на вечное проведение ежегодной панихиды в день ее смерти; тетя - Мария Алексеевна искусно лепила бюсты и барельефы. За красоту и грациозность сестер Сенявиных называли нимфами. Муж Марии Алексеевны – Александр Львович Нарышкин, находясь в должности директора Императорских театров, много сделал для развития театра в России. Незаурядной женщиной с прекрасными вокальными и артистическими данными была сестра Михаила Семеновича – Екатерина (леди Пемброк). Михаил Семенович впитал в себя достоинства и таланты двух прославленных старинных русских родов и приумножил их в служении России. Судьбу Михаила Семеновича предопределило напутствие отца: «Рождение твое всех нас порадовало, веди такую жизнь, чтобы все сокрушались о твоей смерти». Александр Романович высказал надежду, что племянник станет вторым Михаилом, прославившим фамилию Воронцовых. И Михаил Семенович еще в большей степени прославил род Воронцовых , чем его тезка, двоюродный дедушка Михаил Илларионович Воронцов, российский канцлер с 1758 года. Ему суждено было стать выдающимся государственным деятелем и прославленным военачальником, генерал-губернатором Новороссии и Бессарабии, наместником кавказским, генерал-фельдмаршалом и светлейшим князем. Известно, М. С. Воронцов превратил юг России, который представлял собой клубок национальных, экономических, культурных, военных проблем, в процветающий край. О деятельности Воронцова в Крыму современник писал: « ... он посвятил себя созиданию нового края, и все, что может сделать созидатель, он делал из личной любви к гражданскому развитию страны. Воздвигая города, развивая торговлю, пути сообщения, возводя крымские дворцы, виноградники, он создал из Одессы третью столицу, которая во многом была для жизни приятнее первых двух»[11,с.174-175]. На Кавказе положение дел не улучшалось. Для скорейшего решения кавказских проблем Николай I решил учредить наместничество и предложил этот пост М. С. Воронцову. В рескрипте от 17 ноября 1844 года говорилось: «Считаю нужным избрать исполнителем Моей непременной воли лицо, обличенное всем моим неограниченным доверием и соединяю-

щим, с известными военными доблестями, опытность гражданских дел, в сем поручении равномерно важных...» [31, с.212]. В записках личного врача Воронцова мы нашли интересные наблюдения, за его реакцией на это назначение: «...Утром я видел графа и графиню за завтраком. У графа на щеке показался багровый кружок, которого я никогда у него не замечал. ... Я (...) понимал, что должно было происходить в душе графа. Мне как-то навернулись на ум слова Макиавелли, который говорит: «большая опасность грозит тому, от которого много ожидают, при возложении на него трудного поста»[9, с.50]. Ответ М. С. Воронцов сочинил и переписал сам: « Я стар (...) боюсь, что не в силах буду оправдать ожидания Царя; но русский царь велит идти, и я как русский, осенив себя знаменем креста Спасителя, повинуюсь и пойду»[32: с.214]. В декабре 1844 года Воронцов прибыл в Петербург для обсуждения проблем подведомственных ему теперь земель, а также для пополнения местной администрации кадрами опытных и компетентных чиновников. Двадцать седьмого декабря 1844 г. Николай I официально назначил главноуправляющим гражданской частью на Кавказе и главнокомандующим Отдельным Кавказским корпусом М. С. Воронцова, сохранив за ним должность генерал-губернатора Новороссии и наместника Бессарабии. В речах, произнесенных в английском клубе в Петербурге на обеде в честь нового назначения Воронцова, звучала уверенность в его умелой созидательной деятельности на Кавказе. Рескриптом от 30 января 1845 г. «Об усилении прав Главноуправляющего гражданской частью на Кавказе» Воронцову были даны широчайшие полномочия, позволявшие ему самостоятельно, с учетом специфики региона, решать возникавшие проблемы на месте, докладывая непосредственно императору. Должность с третьего февраля 1845 г. официально именовалась «наместник кавказский», что было зафиксировано в положении о канцелярии Кавказского комитета [17]. Кавказское наместничество было выведено из общероссийского управления, а регион стал более самостоятельным в реализации экономических и управленческих вопросов. Окончательно институт наместничества сформировался с утверждением шестого января 1846 года «Правил об отношениях Кавказского наместника». Резиденцией наместника и административным центром Кавказского наместничества стал Тифлис. В августе 1846 г. при канцелярии наместника был учрежден особый стол для произведения дел по Новороссии и Бессарабии, что позволяло Воронцову, находясь в Тифлисе, управлять краем [17]. Новость о новом назначении Воронцова взволновала Одессу. Вот что писал другу очевидец событий поэт Яков Петрович Полонский: «Граф назначен наместником на Кавказе... Вся Одесса в волнении - все здешнее население движется за ним, как за конновожатым. Одесса опустеет и вряд ли я останусь здесь. Хочется быть на Кавказе и увидеть природу лицом к лицу»; и в своем автобиографическом романе «Дешевый город»: «Ради Бога, перетащите меня туда, где вы, где борьба, где закипает новая жизнь и где, как видно, еще не умерла поэзия. Если не будет места в Тифлисе, я поступлю в юнкера...»[29; 36]. Все с интересом ждали, как будет под управлением М. С. Воронцова преображаться Кавказ. Многие блестящие умы России устремились вслед за ним. Одним из них был писатель и общественный деятель В. А. Соллогуб, прибывший в марте 1851 года в Тифлис по Высочайшему повелению состоять в распоряжении наместника. Он писал: «... – меня ... тянуло на Кавказ. ... личность (...) Михаила Семеновича Воронцова, много способствовала этому желанию посетить вверенный его управлению край. (...), он оставил во мне навсегда впечатление одного из замечательных людей своего времени» [22: с. 430-431]. С этим назначением Кавказ стал ареной состязания, призванных стоять на рубеже двух эпох, личностей. Дикая мощь и неустрашимая отвага горных племен выдвинули Шамиля – имама Чечни и Дагестана. Россия противопоставила ему М. С. Воронцова, образованнейшего человека своего времени, выдающегося государственного и военного деятеля, цивилизатора и устроителя края: «Между ними была целая бездна, но на рубежах ее они пристально

всматривались друг в друга и если боролись неравными средствами, то обладали почти одинаковым гением» [18, с. 104]. Седьмого марта 1845 года на фрегате «Бессарабия» Воронцов отплыл из Одессы в Редут-кале. Прибыл М. С. Воронцов в Тифлис в праздник Благовещения 25 марта 1845 года. Несмотря на позднюю ночь, жители приветствовали кортеж наместника на всем пути его следования и буквально внесли его на руках в ликующий Тифлис, который по этому случаю был иллюминирован. Это было волшебное зрелище: пылающие костры на окружающих возвышенностях, освещенные рядами горящих плошек улицы и площади, живописно размещенные разноцветные горящие шкалики и фонари, караван-сараи, роскошно убранные произведениями Востока, фонтаны с кахетинским вином [32, с. 219]. Следующие девять лет жизни, практически до самой смерти, Воронцов провел в военных походах и небезуспешных попытках построить мирную жизнь для мирных людей. С приходом М. С. Воронцова наступила новая эра для Кавказского края. Этот выдающийся государственный деятель вдохнул в управление краем новую жизнь, положил прочное основание гражданского строя и дал толчок культурному развитию Кавказа. Заслуги его в деле распространения в крае просвещения, развития промышленности, устройства его общественной жизни неоспоримы. Театр, пресса, публичная библиотека, учебные заведения, городское благоустройство, улучшенное сельское хозяйство и пр., одним словом, все, что сделано на Кавказе относительно культуры края, сделано или начато Воронцовым [1; 2; 3; 6; 8; 9; 10; 11; 16; 18; 19; 22; 24; 25; 26; 27; 32]. При М. С. Воронцове складывалась такая система формирования культуры личности, которая, опираясь на общее образование, стимулировала потребление культурных ценностей, фокусируясь на лучших образцах музыкального, театрального, изобразительного и других жанров высокого искусства. Население расцвело и ожило надеждами; страна приняла вид праздничный и шумный. Еще до въезда в Тифлис наместник в беседе с выехавшим ему навстречу в Душет гражданским губернатором ген.–м. Василием Семеновичем Сотниковым поднял вопрос о театре. Выяснилось, что в Тифлисе есть частный театр отставного губ. сек. Георгия Павловича Яценко, но у театра нет собственного помещения, и что Яценко желал бы устроить временный театр в казеном манеже. Считая учреждение русского театра крайне необходимым в своем наместничестве для доставления постоянно находящемуся здесь обществу гражданских и военных чинов, лишенных всякого столичного развлечения, средства лучшего препровождения времени в минуты досуга, а также для ознакомления многоэтнических жителей с удовольствиями сценического искусства и изучения русского языка, М. С. Воронцов уже на пятый день по приезде в Тифлис предписанием от 28 марта 1845 года передал здание манежа в ведение начальника обустройства города Тифлиса, инж.-полк. Дмитрия Ивановича Сонина, который вместе с городовым архитектором Ивановым должен был реконструировать манеж под театр. На устройство сцены, лож и зрительного зала на 340 зрителей, а также на приезд из Ставрополя труппы Яценко, из сумм, находящихся в распоряжении наместника,

Гавриил Тамамшев

Воронцов выделил 2.900 р.. Через неделю после приезда М. С. Воронцова в Тифлис (второго апреля 1845 года) был заключен контракт с Яценко сроком на три года, при условии, что труппа не будет посредственной. Для управления театром учредили Тифлисскую театральную дирекцию (Дирекцию) в составе: начальника гражданского Управления Закавказского края ген.-л. Иосифа Антоновича Реута, поэта и общественного деятеля, ген.-л., кн. Александра Гарсевановича Чавчавадзе, помощника начальника штаба Кавказских войск, ген.-м. Ивана (Иоганн Мориц) Ивановича Норденстама, директора гражданской канцелярии наместника кавказского, писателя и общественного деятеля д.с.с. Степана Васильевича Сафонова, начальника тифлисского гарнизона, полк. Владимира (Вольдемар-Густав) Ивановича Фелькнера, начальника обустройства города Тифлиса, инж.-полк. Дмитрия Ивановича Сонина, переводчика с восточных языков при М.С. Воронцове, знатока восточных языков колл. асс. Александра Алексеевича Борзенко, городского головы Степана Хатисова, комерции советника Соломона Абесаломова. Двадцать шестого июня 1845 года на заседании Дирекции был составлен протокол, согласно которому: 1) из Ставрополя приехали и привезли с собой декорации актер Львов (=отставной шт.-кап. саперного батальона Яковлев) с женой и дирижер Каменский, должны были приехать актер Фролов и декоратор; из Таганрога – Дорошенко с женой и сестрой; из Екатеринодара: Д. А. Смирнов с женой, Пряженковский с женой и матерью, и еще четыре других артиста. 2) Яценко представил Дирекции письма-согласия актеров о вступлении в Тифлисскую труппу: из Харькова – К. Т. Соленика с женой; из Симферополя – г-на Пилони с женой; из Одессы – Максимова, Иванова, Балабина и Кочевского с женой. 3) Театр в помещении манежа был устроен, но требовались мелкие доработки, а также изготовление кресел и партера. Дирекция признала контракт с Г. П. Яценко несостоявшимся и приняла на себя управление театром и формирование труппы. Всю связанную с этим переписку возложили на И. И. Норденстама; кроме того ему и Д. И. Сонину поручили хозяйственное управление театром и труппой. Так как, выделенная наместником на создание театра сумма была уже израсходована, то гражданский губернатор В. С. Сотников ссудил на эти цели 100 р. с., начальник гражданского управления ген.-л. Петр Антонович Ладинский и члены Дирекции – по 50 р.с.. Наконец, 20-го сентября 1845 года актеры Тифлисский театральной Дирекции открыли свой первый сезон в приспособленнном под театр здании манежа [14, с.4]. С этой даты началась в Тифлисе история русского казеного театра.

Одновременно с устройством временной сцены в манеже М. С. Воронцов решил выстроить здание театра. Для этого он попросил Тифлисское городское общественное управление уговорить горожан и хозяев торговых рядов в крытых базарах, на выгодных для них условиях, организовать товарищество для возведения на городской земле на Эриванской площади театрального здания. Из всех частных лиц готовность изъявил лишь почетный гражданин Тифлиса Гавриил Иванович Тамамшев. Контракт на постройку Г. И. Тамамшевым в Тифлисе на Эриванской площади, на казенной земле, на собственный свой капитал, каменного двухэтажного здания для лавок, погребов и театра, *«во всем сообразно с планом и фасадом»*, а также на передачу Тамамшеву *«на вечное и потомственное владение всей земли, под строением находящуюся»*, и предоставление ему потомственно в театре в бельэтаже ложи под №15, *«без платежа за оную театральной Дирекции суммы»* М. С. Воронцов утвердил 4 ноября 1846 года. Торжественная закладка так называемого «Тамамшевского караван-сарая» с театром происходила 15 апреля 1847 года. В фундамет южного угла здания была заложена медная доска с вырезанной на ней надписью: *«В XXI лето благополучного царствования Императора Николая I, Самодержца Всероссийского, при управлении и в присутствии наместника Кавказского генерал-адъютанта Воронцова, начальника гражданского управления генерал-лейтенанта Ладинского, Тифлисского военного губернатора*

Ермолова и многих почетных лиц, заложено здание первого русского театра в Тифлисе, иждивением почетного гражданина Гавриила Тамамшева, по проекту, составленному итальянским архитектором Скудиери, XV АПРЕЛЯ MDCCCXLVII года по Р.Х» [14, с.21].

Описывая это торжество газета «Кавказ» (1847 года №16) добавляет: *«В нем поместится 180 кресел, в 1-м ярусе 22 ложи, во 2-м – 23 и в амфитиатре, против сцены, 9 лож и, сверх того, пространная галерея на 200 чел., так что всего может поместиться в театре до 800 чел. (вдвое против настоящего, что в манеже). По наружным сторонам расположится до 100 просторных лавок»*.

Для руководства работами по внутренней отделке театра князь Воронцов в начале 1850 года, учредил под председательством недавно прибывшего в Тифлис генерал-майора Кирилла Осиповича Годлевского особую «комиссию для устройства постоянного в гор. Тифлисе театра». Членами комиссии были: директор театра Валериан Иванович Хрысцинич, Григорий Григорьевич Гагарин и архитектор Джованни Скудиери. Орнаментация, роспись театрального зала и фойе, а также лепнина, для украшения потолка и стен выполнялись по рисункам Г.Гагарина. Все рисунки и чертежи утверждались М. С. Воронцовым. Роспись театральной залы и фойе красками с позолотой выполнил петербургский художник Михаил Трощинский. Листовое золото выписали из Москвы. Коридоры и внутренние стены лож покрыли в высоту человеческого роста восковой мастикой такого свойства, что стены от неизбежного обтирания посетителями не только не пачкались, а напротив, получали от трения больше лоска.

Выполнение лепных работ поручили лучшим персидским штукатурам. Г. Г. Гагарин, по своей инициативе, с ротой солдат построил и оборудовал небольшой завод картонной массы, из которой лепились орнаменты «без всяких со стороны комиссии издержек, кроме платы за прикупление украшений к стенам». Часы заказали местному часовому мастеру Газеру. Шерстяной бархат бирюзового цвета для отделки парапетов лож, а также голубой бархат для перил выписали из Парижа. В Париже, через российского военного агента, полк. гр. Эрнеста-Густава Штакельберга, фабриканту Клемансону, за 8.996 фр. заказали люстру и канделябры по рисункам Гагарина. Будучи уложена в двенадцати ящиках, весом 1.218 кило, она была отправлена в Марсель, откуда на пароходе доставлена через Одессу в Редут-кале, а оттуда перевезена в Тифлис на обывательских подводах в исходе 1851 года. При перевозке много стеклянных шаров, накрывающих лампы, изломалось и пришлось выписать другие. Люстра и канделябры были украшены на местах только летом 1852 года. Столярные работы и резьбу по дереву выполнили мастера Лихачев и Мириманов. Лампы для сцены сделали в Тифлисе; лампы для освещения коридоров – в Москве. Кресла и стулья изготовил мастер Лубинский из чинарного (букового) дерева, как самого прочного, и при том светлого цвета, гармонирующего с цветом залы [14, с.31-35]. Восьмого декабря 1851 года комиссия представила М. С. Воронцову рапорт о завершении постройки и отделки интерьера здания. Строительная комиссия, освидетельствовав театральное здание Тамамшева, передала его по описи в ведение Тифлисского городового управления, а наблюдение за театральным зданием М. С. Воронцов возложил на губернского архитектора [14, с.36]. В. А. Соллогуб, под впечатлением увиденного, написал эти эмоциональные строки: *«Я вижу как во сне (...) здесь, на каждом шагу, то задача для художника, для экономиста, для ученого, то зародыш какого-нибудь богатого надеждами предприятия. (...) Повсюду водворяется безопасность, усиливается торговля, обстраиваются города,(...); один уже Тифлис изменяется с каждым днем (...). Ныне в один год выполняется более, чем прежде выполнялось в целое столетие. При этом (...) расширяются и самые умственные потребности края, просвещается его вседневный быт. Так, например, здешняя торговля ежилась по темным рядам, по узким беспорядочным базарам, составляющим впрочем, одну из живописных особенностей Тифлиса, но изобилующим в то же время (...) и неудобствами. Ныне*

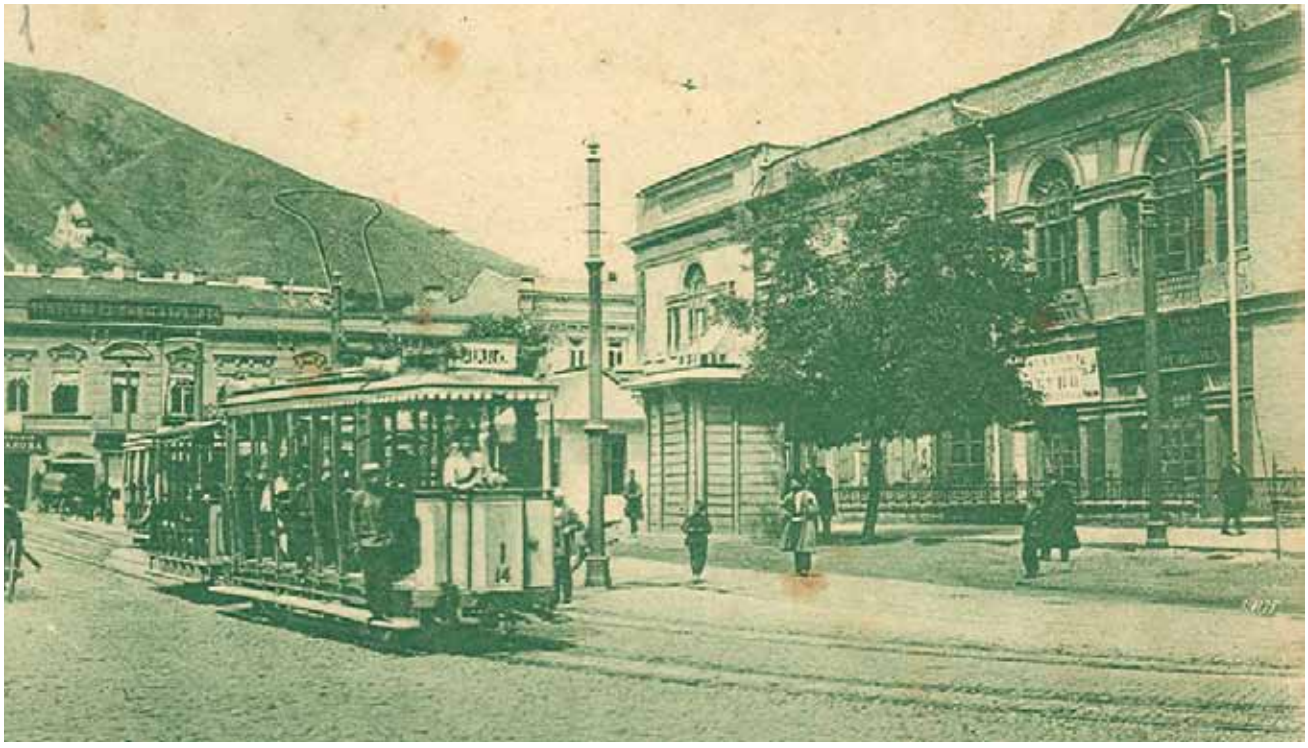
прекрасное здание в четыре яруса возникло на Эриванской площади. Здание это, построенное искусным архитектором Скудиери, вмещает театр. Промышленность и искусство зажили рука об руку, – и даже промышленностью поддерживается искусство, потому что театр выстроен на счет лавок. Правильная торговля и эстетическое наслаждение сливаются в этом храме возникающей образованности, – две важные стихии для усовершествования здешнего быта указаны вместе целому населению, – и это указание составит здесь, без сомнения, эпоху. Конечно, открытие театра в просвещенной Европе – событие самое обыкновенное: (...) Но здесь (...) Высшие сословия находят еще удовольствие в слушании сазандарей, читающих нараспев отрывки цветистой персидской поэзии, а простой народ забавляется своей так называемой музыкой. (...) Но, отдавая полную справедливость относительным достоинствам сазандара, зурны и кахетинского, нельзя однако же забыть, что просвещение даровало человечеству высшие наслаждения, и что диплипито далеко отстает от опер Мейербера или от Бетховенских симфоний. Какими же путями объяснить это целому разноплеменному населению? Как внушить ему постепенно вкус к изящному? (...) Очевидно, средством к тому мог бы служить театр (...) говоря о крае, я разумею (...) целый Кавказ и Закавказье. Тифлису предстоит только очевидно честь начать великое дело народного образования, и дай бог, чтобы направление, принятое в самом начале, повело к пользе и благу. (...) Кн. Эристов начал писать комедии на грузинском языке, а Мирза-Фет-Али-Ахундов – на татраском. (...) Все это, как мне кажется, обнаруживает бесспорно развивающуюся духовную потребность и доказывает, что для здешнего края скоро нужны будут уже не зурна и диплипито, а Россини и Мейербер, что в особенности русский водевиль, который в своем роде едва ли не тот же диплипито, не может соответствовать вкусу края, нуждающемуся в разумном руководстве. Нельзя не пожелать от души, чтобы здешняя драматургия, поняв свое призвание, заняла достойное место в общем стремлении к пользе и чтобы мысль, одарившая Закавказье театром, нашла отголосок в русских и грузинских писателях и пополнилась, осуществилась их произведениями [21, с.396-409]. Для информации: диплипито – грузинский ударный музыкальный инструмент; род керамических литавр: два глиняных горшка с натянутыми на горловину кожаными мембранами.

Дворцовая улица

Завершение строительства нового здания театра было отмечено в четверг на Святой неделе, 12 апреля 1851 года, публичным маскарадом с лотереей-аллегри в пользу Тифлисского женского учебного заведения св. Нины. В. А. Соллогуб в подробностях описал здание и интерьер: *«Князь Гагарин (...) поселившись в Тифлисе, увековечил свое имя уже не иллюстрациями, не картинами, а целыми памятниками. Им-то и отделан теперь новый Тифлисский театр в усовершествованном арабском стиле, и в этом памятнике та странная особенность, что поражая всех красотой, он и*

русским и азиатам кажется своим. Мертвым пером нельзя выразить всей щеголеватости, всей прелести, всей ювелирной отделки нового зала. Он похож на огромный браслет из разных эмалей, сделанный Стромом и Мортимером по восточным рисункам. Равным образом он напоминает те предметы древней русской утвари с разноцветной финифтью, которыми мы восхищаемся в богатом хранилище Московской оружейной палаты; (...) Когда вы входите в театр, вас поражает нижний ярус лож, обозначенный широкой и нежной арабеской белого и голубого цвета на бледносиреневом фоне. Над ним первый ряд лож украшен широкой золотой лентой, поперек которой симметрически расписаны серебряные продолговатые сосуды, наполненные различными цветами, верхняя галерея, вместо балюстрада, окаймлена прозрачной белой решеткой самого хитрого узора, где игриво вьется золотая полоса, а по ровным местам расставлены, сделанные в том же вкусе, канделябры; нельзя себе представить ничего воздушнее, роскошнее и щеголеватее этой верхней галлереи. В глубине театра выступает, под золотым мавританским купулом, царская ложа, по сторонам которой устроено два яруса по две отдельных лож с золотыми решетками. Первые боковые ложи отличаются особыми известными арабскими украшениями в виде сталактитов, а равным образом и арабесками, где, как и в прочих частностях зала, повторяются бирюзовый цвет и позолота; на авансцене белые с голубым лепные украшения нежно выдаются на сиреневом фоне, а посередине вставлены стеклянные матовые часы. Плафон голубого цвета, так сказать, залитой золотыми арабесками, удерживает люстру в виде золотого восьмиугольного резного фонаря с приделанными к нему со всех сторон жирандолями и висячими пунцовыми кистями. Таковые же, но в меньших размерах, повешены в царской и в боковых ложах. Кроме того, на плафоне, как бы в ободрение всем будущим драматическим писателям, размещены медальоны с именами: Эсхила, Плавта, Судрака, Шекспира, Кальдерона, Мольера, Гольдони, Гете и Грибоедова. Само собой разумеется, что перилы обиты голубым бархатом. Я Вам рассказал все это слогом присяжного оценщика, чтобы дать Вам хоть приблизительное понятие о новом подвиге князя Гагарина. Но мне невозможно будет передать Вам общего впечатления целого и, извините бедность русского языка, его роскошной грации. Тут все придумано, даже окружающие залы коридоры нарочно выкрашены ярким красным цветом с широкой черной каймой и такой же куфической надписью, чтобы по резкому впечатлению, произведенному ими на глаза, еще бы легче и нежнее казалась внутренность театра; за (...) коридором первого яруса здания осбый зал (foyer), весь исписанный белыми и зелеными узорами, по которым кругом зеркал и каминов и огибая свод потолка, пущены извилистые украшения коричнево-малинового цвета. С другой стороны выстроен буфет с наружными антресолями для помещения кофейной; отделка этой части здания, хотя и проще остальной, но тоже в одном стиле и выкрашено оранжевой краской с коричневыми узорами. Весь этот кусочек новой русской алгамбры был открыт в праздничном сверкающем виде, на удивление края, в прошедший четверг, минувшего 12 числа апреля и был открыт маскарадом, а не драматическим представлением, потому что до сего времени нет еще в виду представлений, которые бы могли согласоваться с великолепием театра и с его нравственной целью» [21, с.403-406].

В газете «Кавказ» от 16 февраля 1852 года некто М*** писал: *«Говорить ли тебе о необыкновенно красивом тифлисском театре? Он описан графом Соллогубом и изображен в иллюстрации Парижской. Одно могу сказать, ты знаешь, что я видел все (от высокой до смешной) сцены в театрах главных городов средней Европы... но нигде не видел я такого миленького, свежего, архитектурно-щегольского театра, на котором бы местный колорит отразился ярче, лучше, облагороженнее, роскошнее, как в Тифлисском»*. Александр Дюма, посетивший Тифлисский театр в 1858 году, посвятил ему и его создателю такие строчки: *«Признаюсь, с самого вестибюля, я*



Караван-сарай Г.Тамамшева. Начало XX в.

был поражен простотой и в то же время характерностью орнаментов: можно было подумать, что входишь в коридор театра Помпеи. В верхнем коридоре орнамент изменяется, делается арабским. Наконец мы вошли в зрительный зал. Зал – это дворец волшебниц не по богатству, но по вкусу, в нем может быть, нет и на сто рублей позолоты; но без зазрения совести скажу, что зал тифлисского театра – один из самых прелестных залов, какие я когда-либо видел за мою жизнь. Занавес очарователен: в центре рисунка возвышается основание статуи, на котором нарисована группа, представляющая с левой стороны от зрителя Россию, а с правой – Грузию. Со стороны России Санкт-Петербург и Нева, Москва и Кремль, мосты, железные дороги, пароходы, цивилизация, – все эти образы потом теряются в так называемой мантии Арлекина. Со стороны Грузии виднеется Тифлис со своими развалинами крепостей, базарами, откосами скал, с яростной и непокорной Курой, чистым небом и, наконец, со всем своим очарованием. У основания пьедестала, со стороны России, – крест Константина, рака св. Владимира, сибирские меха, волжские рыбы, украинские хлебные продукты, крымские фрукты, т. е. религия, земледелие, торговля, изобилие. Со стороны Грузии – роскошные ткани, великолепное оружие, ружья с серебряной оправой, отделанные слоновой костью и золотом кинжалы, шашки с золотой или серебряной насечкой, кулы из позолоченного серебра, мандолины (род лютни), украшенные перламутром, барабаны с медными бубенчиками, зурны из черного дерева, т. е. парады, война, вино, танцы, музыка. Признаюсь, лестно быть потомком Рюрика, иметь самодержавных предков, царствовавших в Стародубе, производить свое имя от Гагара Великого, являться при дворе и в салонах под именем князя Гагарина; но если бы сказали князю Гагарину «Вам надо отказаться или от вашего княжества с коронованными предками, или от вашей кисти»,– думаю, что князь Гагарин сохранил бы за собой кисть, называясь господином Гагариным безо всякого титула. Художники такого дарования

трудятся для того только, чтобы называли их просто Микельанджело, Рафаэль, Рубенс. (...) После отделки передней ада, как называют театр, князь Гагарин принялся за портик рая, называемый церковью. Кафедральный Сионский собор в Тифлисе украшен живописью этого великого художника, подобно тифлисскому театру, если не лучшему, то, по крайней мере, одному из самых лучших театров мира» [8, с. 167-168].

Как было отмечено выше, до возведения здания Тифлисского театра актеры Тифлисской театральной Дирекции открыли свой первый сезон 20-го сентября 1845 года в приспособленнном под театр здании манежа. Представления начались комедией С. П. Соловьева в одном действии «Что имеем, не храним, потерявши плачем» и водевилем Д. Т. Ленского в двух действиях «Стряпчий под столом».

Театр как вид искусств не сохраняется в таких вещественных памятниках, как живопись и скульптура, как произведения литературы и музыки. Но история театра рассказывает о великих актерах прошлого, как они играли, какие чаяния современников воплотили в своей игре, на какие запросы времени откликнулись. До появления в Тифлисе в январе 1846 года газеты «Кавказ» отзывы рецензентов о молодом Тифлисском театре отсылались в столичные периодические издания. Первая информация в кавказской прессе о Тифлисском театре – «Отчет о Тифлисском театре с 20-го сент. 1845 по 1-е янв. 1846 года» – появилась в газ. «Кавказ» (1846, № 6). В отчете представлен список сыгранных пьес, проанализированы спектакли, дана оценка мастерства актеров: *«Первый театральный сезон открыли: молодой Львов с женой, хотя он был ангажирован на драматические амплуа, ему приходилось выступать в комедиях и водевилях, так как драмы давались редко. Смирнов – комик с дарованием, с знанием дела и любовью к своему искусству, играл умно, естественно и без фарсов, но иногда нуждался в помощи суфлера. Маркс был одинаково талантлив в драмах, комедиях и водевилях. Всякий театр мог бы гордиться этим артистом, хотя иногда он утрировал в игре. И. Х. Дрейсиг в малороссийских пьесах играл превосходно; в остальных же ролях, им игранных, он являлся актером посредственным и небрежным в изучении ролей, что заставляло его обыкновенно смотреть в каюту суфлера. Рязанцов обладает неподдельным юмором, который резко выражается в каждом его слове, наружности и манерах, так что Рязанцов, человек весьма просвещенный, но не имеющий никакого сценического образования, может стать на ряду лучших буфов. Одно его появление уже производит в публике невольный смех и встречается громкими аплодисментами, но жаль, очень жаль, что его талант, как большей частью бывает у нас, гибнет от дурных привычек. Г-жа Пряженковская 1-я для выполнения ролей благородных старушек и пожилых провинциальных и вздорных барынь не оставляет надобности в лучшей актрисе. Г-жа Маркс имеет талант – и талант усовершенствованный многолетним упражнением и игрою на сценах разных театров. Она жива, развязна и всегда тверда в своих ролях; в особенности она превосходна в малороссийских пьесах и в ролях субреток. Г-жа Петрова актриса одаренная хорошею наружностью и очень порядочною игрою в ролях молодых женщин. Г-жа Смрнова вступила на сцену еще очень недавно и в прошлые четыре*

Владимир Соллогуб

месяца уже много усовершествовалась. Г-жи Львова и Пряженковская 2-я имеют претензии на хороших актрис; но у первой нет голоса, а у второй он не обработан и без выражения. Г-жа Надеждина в ролях простых старух – чиновниц, купчих и кухарок – превосходна. Наконец должны мы перейти к лицам, исполняющим на нашей сцене роли первых любовников, это – гг. Пряженковский и Лиханский.Что сказать нам о них? Хорошего ничего, а дурного много, да это слишком неприятно; оставим их лучше в покое и пожелаем, чтобы вместо них явились на нашей сцене другие лица, которые могли бы удовлетворительно исполнить эти важные роли. Г-н Фролов очень хороший декоратор, а г-н Петров мог бы быть хорошим дирижером оркестра, но жаль, что их взманила сценическая слава и они иногда, являясь на сцене, бывают очень плохими актерами. Об остальных же актерах и актрисах скажем одним словом: сердечные, больно плохи».

При таком составе труппы театр довольно часто был заполнен только наполовину. Равнодушие публики объяснялось тем, что *«роли распределялись не сообразно способностям; по неимению афиш, до дня представления никто не знал, что будут давать на сцене; каюта суфлера устроена была до того дурно, что слова его отдавались громко в партер, отчего каждая пьеса слушалась публикой вдвойне; оркестр был плох; актеры, занимавшие второстепенные роли, не имея за собой строгого надзора, являлись иногда на сцену в неприличном виде»*[14, с. 38-40].

Дирекция театра, стремясь усилить состав русской драматической труппы, попросила М. С. Воронцова обратиться к директору Императорских театров с просьбой помочь в подборе актеров для тифлисской сцены. Восьмого февраля 1846 года М. С. Воронцов написал два письма: одно директору Императорских театров Александру Михайловичу Гедеонову, а другое – известному актеру Михаилу Семеновичу Щепкину с просьбой о содействии в подборе для театра в Тифлисе небольшой, но хорошей труппы русских актеров. Письма были отправлены в Москву и Петербург с чиновником канцелярии наместника Иваном Федоровичем Золотаревым. В отношении своем, от 8 февраля 1846 года директору Императорских театров М.С. Воронцов написал: *«С самого приезда моего в Тифлис я обратил внимание не недостаток в нем театра и считал учреждение оного здесь не только не лишним, но и во многих отношениях крайне полезным, и приказал войти в сношения с находившейся тогда небольшой русской труппой в Ставрополе, которая потом была сюда приглашена и в сентябре месяце давала здесь представления в небольшом, нарочно для того устроенном, театре. Первый успех, хотя и довольно плохой труппы, оправдал наши ожидания. В продолжении четырех месяцев, при троекратных в неделю представлениях и ценах, по здешнему, очень умеренных, театр был постоянно посещаем, сбор был довольно значителен, и теперь оказывается потребность в лучшем устройстве театра и в лучшей труппе»*[14, с. 7]. Письмо А. М. Гедеонову завершалось словами: *«Позвольте мне надеяться, что вашему просвещенному вкусу и благосклонному участию обязаны мы будем приятными минутами нашего досуга и что вы не откажете в содействии вашем в этом деле, столь полезном для здешнего края по многим отношениям»*[14, с. 7].

М. С. Щепкину наместник писал: *«С особым удовольствием припоминая себе знакомство с вами в Одессе, я рад, что мне представляется теперь случай писать к вам и обратиться с просьбой по делу, слишком хорошо вам знакомому, и в котором содействие ваше может быть залогом самого успеха. Мы здесь недавно устроили небольшой театр и пригласили труппу из Ставрополя. Желая теперь иметь что-нибудь лучше, я отнесся к директору Императорских театров т. с. Гедеонову с просьбой о содействии его в этом деле и присылке нам сюда небольшой русской труппы. Уверен будучи, что вы более других и ему, и нам можете пособить в этом деле, и полагая, что часть просимой труппы будет найдена у вас в Москве и удобнее к нам оттуда может быть выслана, я покорнейше прошу вас не отказать принять в деле этом ваше деятельное участие. Чиновник*

Сцена из постановки Тифлисского артистического общества

Канцелярии моей тит. сов. Золотарев, который вручит вам это письмо, сообщит Вам некоторые подробности по предмету, о котором я пишу вам»[14, с.7-8].

В ответном письме М. С. Щепкина от 25 марта 1846 года говорилось: *«Почитаю себя счастливым, что, имея случай заслужить лестное для меня внимание в. с. в Одессе, я удостоился доверия вашего и теперь, когда среди разнообразных работ о благоденствии вверенного вам края, вы уделяете часть их на устройство русского театра в закавказских провинциях, желал бы всей душой оправдать в полной мере ожидания в. с., содействуя всеми средствами благим намерениям вашим, но, к сожалению, положение мое при Императорском Московском театре в сию минуту дозволяет мне только указать присланному вами чиновнику на те молодые дарования, которые, по крайнему моему разумению, наиболее могут соответствовать потребностям новоучреждаемой тифлисской сцены. Совершенное же исполнение желания вашей светлости будет зависеть от распоряжения директора театров Александра Михайловича Гедеонова. Впрочем, я сделаю, конечно, все, что могу для облегчения Золотареву его стараний и поисков: в этом порукою в.с. и любовь моя к искусству, и искренняя признательность к тому вниманию, которым вам угодно было меня удостоить»*[14, с.8].

На это и на другие письма М. С. Щепкина директор канцелярии наместника С. В. Сафонов в отсутствие М. С. Воронцова отвечал: *«Позвольте принести вам совершенную благодарность за то участие и содействие, какие вам угодно было оказать при выборе и ангажировании московских артистов на тифлисскую сцену. Дирекция здешняя совершенно уверена, что ангажированные артисты вполне оправдают ваш выбор и мы заранее уже восхищаемся тем наслаждением, какое они доставят. В письме своем Золотарев сообщает, что для переезда артистов из Москвы в Тифлис нужно до 1000 р.с.; кн. Михаил Семенович, всегда готовый на все полезное, без сомнения, не откажет в отпуске этой суммы; я теперь же довожу об этом до сведения е. с. и, по получении разрешения, надеюсь с будущей почтой выслать и деньги к директору Московских театров А. Н. Верстовскому...»*[14, с.10].

Командированных в Тифлис актеров, по поручению М. С. Воронцова, сопровождал И. Ф. Золотарев. Газета «Кавказ» (1846, № 36), довольно взыскательная к местному театру, приветствовала обновление труппы к осеннему сезону следующими строками: *«С особым удовольствием спешим уведомить тифлисскую публику о прибытии к нам артистов Императорских театров: из С.-Петербурга – гг. Яблочкина, Иванова, Мухина, Фомина и г-ж: Авенариус, Медведевой, Дмитриевой и из Москвы г. Бурдина. Дирекция Тифлисского театра, заботясь об улучшении своей труппы, уволила многих из актеров менее способных и просила князя-наместника о содействии к замене их артистами Дирекции Императорских театров. Попечительная заботливость е. с. не оставила без внимания и удовольствий наше общество, и мы теперь имеем, со вновь приехавшими в Тифлис 26 августа артистами и прежними, снискавшими уже нашу признательность, прекрасную*

труппу, какую едва ли можно найти на другом провинциальном театре».

Знакомя актеров с тифлисской публикой, театральный критик отмечал: *«Публика наша очень взыскательна, и при том есть некоторые такие ценители, которые, хотя и не плачут на местах истинно комических, но зато смеются в патетических сценах, трогательно и не дурно сыгранных; значит: они, дескать, видели московский театр и этот им нипочем, все гадко и смешно. Какое эстетическое чувство! ... Для таких строгих ценителей нужно быть очень осторожным… До настоящего времени выбор пьес тем более был затруднителен, что Дирекция, поневоле, должна была, по ограниченности средств артистов, выбирать более удобные для исполнения и, нужно отдать ей справедливость, не прибегая к надувательной системе – громкими названиями, огромными афишами привлекать любопытство зрителей. Теперь же, с прибытием столичных артистов обстановка, костюмы не будут помехой, и репертуар нашего театра увеличится. Еще важное усовершенствование приобрел наш театр, ангажировав в дирижеры музыки прибывшего недавно из Одессы Д. Малаголли (Малагалли). Двухмесячное управление им театральным оркестром улучшило его до того, что трудно узнать в этом стройном хоре тех самых виртуозов, которые прежде – то друг друга обгоняли целой нотой, то пищали и подирали по коже»*.

Со значительно обновленными силами и с большими надеждами на эти силы шестого сентября 1846 года Тифлисский театр открыл свой второй театральный сезон постановками водевилей «Страшная тайна» Н. А. Полевого и «Новички в любви» Н. А. Коровкина, которые были очень хорошо сыграны. Театр был полон, и если бы он был вдвое обширнее, то и тогда бы не вместил всех желающих посмотреть на столичных актеров, писали в газете «Кавказ» (1846, №38). Актеры хорошо зарекомендовали себя, и строгий рецензент газеты «Кавказ» (1846, №39) написал: *«Дебюты кончились; теперь мы имеем хороших артистов для всех амплуа»*.

Через месяц, восьмого октября 1846 года, в бенефис «даровитой и любимой» артистки Вассы Петровны Маркс была поставлена впервые молодым режиссером Александром Александровичем Яблочкиным комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума». Публика «с трепетом в сердце» ожидала выступление актеров в жемчужине русской драматургии. Роль Чацкого играл А. А. Яблочкин, Скалозуба – С. О. Маркс, Лизы – В. П. Маркс, Репетилова – Д. А. Смирнов, Фамусова – г-н Генделевич, Молчалина – Ф. А. Бурдин. Театральная постановка не оправдала ожиданий: актеры, по мнению театрального критика («Кавказ»,1846, №41), при выборе пьесы *«переоценили свои возможности и недооценили публику»*, удачной по его мнению была только актерская игра В. П. Маркс в роли Лизы и А. М. Медведевой в роли Хлестовой.

Вторая рецензия была более суровой: *«В Тифлисе, где Грибоедов жил, где написал свое лучшее произведение, где покоится прах его и любовь к нему еще долго не погаснет во многих сердцах, где память о нем священна, должны были с большей ответственностью подойти к постановке его пьесы»*. Критик («Кавказ»,1846, №42) резко негативно оценил игру А. А. Яблочкина: *«Яблочкин (в роли Чацкого) взял добровольно на себя горе (...). Он слишком рассчитывал на свой талант, или на равнодушие и незнание публики, но ошибся и в то, и другом (...) С падением Чацкого упала и вся пьеса (...). Публика доказала истинное уважение к сочинению и к памяти Грибоедова многочисленным сбором, но и равнодушием, и даже знаками неудовольствия, заслуженными труппою, исказила заветное произведение»*.

В статье, посвященной Тифлисскому театру, опубликованной 20 февраля 1851 года в газете «Кавказ», №14 писали: *«К замечательным, но грустным и прискорбным явлениям на тифлисской сцене принадлежит исполнение четвертого действия «Горе от ума». Произведение Грибоедова требует от актера большой опытности, большого знания света и вообще людей, и большого сценического такта и умения говорить. «Горе от ума» нужно исполнять или артистически, или вовсе не*

браться за него; исполнять же так, как было оно разыграно на здешнем театре, значит, оскорблять литературную память покойного автора. В особенности в Тифлисе очень щекотливо браться за выполнение трудных ролей этой пьесы: здесь есть лица, которым покойник был близок и дорог, которым очень прискорбно видеть, как безжалостно влачат на сцене его любимое детище, на которое он растратил столько дарования, ума и наблюдательности».

Леонид Константинович Ильинский (книговед, библиограф, литературовед) считал, что суровые отзывы об исполнении пьесы в повышенно-лирических рецензиях объясняются, может быть, тем, что в Тифлисе, действительно, память Грибоедова среди театралов чтилась, и когда в 1851 году был построен новый театр, то в медальонах плафона на потолке наряду со знаменитыми мировыми драматургами был и портрет Грибоедова [12].

Следует отметить, что положение Кавказа, как наместничества, позволяло ставить «Горе от ума» без цензурных вымарок. Наместник Кавказа не посылал в III Отделение (*для информации – III Отделение – орган административного надзора и центр политического сыска в стране, осуществляло цензуру (до 1865), боролось со старообрядчеством и сектантством, расследовало дела о жестоком обращении помещиков с крестьянами и т. д. Как часть императорской канцелярии, III Отделение, подчиняясь только Николаю I, стояло вне общей системы государственных учреждений, а в известной степени – и над ними*) ни афиш, ни газеты «Кавказ». Об этом мы узнаем из донесения управляющему III Отделением Леонтию Васильевичу Дубельту: *«Не приказано ли будет написать к князю наместнику кавказскому, чтобы своевременно были доставляемы в III Отделение как газета «Кавказ», так и афиши о театральных представлениях, без которых цензуре невозможно знать о существовании в Тифлисе театра»* [12, с. 344]. Дубельт наложил лаконичную резолюцию: *«Там кн. Воронцов сам разрешает»*, совершенно отстранив III Отделение от контроля над Тифлисским театром.

Приведем одну резолюцию М. С. Воронцова от 15 января 1851 г., где он пишет, что *«Кавказский цензурный Комитет имеет полное право рассматривать драматические грузинские пьесы к напечатанию»*, и хотя упоминает о праве III Отделения разрешать или запрещать их к представлению на театре, но в то же время заключает: *«для представления же этих на театре дирекция оного будет испрашивать разрешения от меня»* [14, с.133]. Из вышеизложенного следует, что предполагаемые к постановке на сцене грузинские пьесы в Цензурный Комитет не поступали, а через дирекцию представлялись наместнику, который поручил их рассмотрение редактору «Закавказского вестника» Платону Иоселиани [14, с.133]. Но чего не могло III Отделение, сделала неудачная постановка. После таких критических статей комедия «Горе ума» на тифлисской сцене долго не ставилась. В бенефис Д. А. Смирнова, 22 октября 1846 года была поставлена пьеса Н. Беклемишева «Майко», написанная на сюжет повести П. Каменского. Анонимный театральный критик крайне негативно оценил игру актеров: *«Одна лишь г-жа Маркс победила свою роль, а прочих роли победили». И пришел к заключению, что «лучше любоваться водевилями, чем видеть дурно исполненные драмы и трагедии»* («Кавказ»,1846, №43).

В конце 1846 года Дирекция Тифлисского театра, поместила в газ. «Кавказ» (1846, № 48) отчет о проделанной работе, а также проанализировала критические статьи о спектаклях театра. Считая этот отчет важным источником исторических фактов, мы решили процитировать его полностью: *«Наступил второй год существования в Тифлисе театра, и Дирекция, которой было поручено устройство оного, считает обязанностью дать беглый отчет в своих деяниях. Представ перед судом публики, она льстит себя надеждой, что, взвесив все трудности, сопряженные с исполнением возложенных на нее обязанностей, она признает Дирекцию не совсем недостойной оказанного ей лестного доверия. Едва лишь блеснула мысль об учреждении в столице Закавказья арены для*

драматических представлений, мысль эта осуществилась. Манеж превратили в театр, явились артисты, присоединились к ним другие. Тифлисская публика, столь разнородная по языку и обычаям, слилась в единую, познакомилась с произведениями «Русской Талии» I – и, как водится, пошли толки, суждения, разборы и проч. и проч. 20 сентября 1845 года впервые взвился занавес на тифлисской сцене и до 20 сентября 1846 года дано было 104 представления, из которых 91 в пользу Дирекции, а остальные 13 в пользу артистов. В течение этого времени представлено было драм – 10, комедий – 11, мелодрам – 2, небольших опер – 7 и водевилей – 74. Из числа сих пьес 39 были повторяемы 2 раза, 9 – три раза, а 5 – четыре раза, и к числу сих последних должно отнести только малороссийские оперы. Незначительное число повторенных пьес происходит не от дурного исполнения или выбора оных, но от того, что посетители Тифлисского театра (исключая бенефисных дней) большей частью одни и те же, – и потому следовало разнообразить представления, как это ни затруднительно при ограниченном еще числе артистов, недостатке репертуара и тесноте сцены, затрудняющей обстановку пьес. Сознаемся, что в числе представленных нами драматических произведений встречались такие, в которых ощутителен был недостаток сценического достоинства, но не извинительно ли это при младенчестве театра? В бенефисы, как некоторые любители замечают, действительно давались большие и более заманчивые пьесы, собственно по выбору бенефициантов, но не всегда они были отчетливо исполняемы, а особенно драмы, – и потому Дирекция, не желая допускать представления не соразмерные силам артистов, держалась преимущественно водевилей. Из этих последних некоторые имели успех, другие пали, но едва ли падение это можно отнести к вине Дирекции; она заботилась и не перестает заботиться об улучшении театра и счастливой себя считает, содействуя благому правительству, положившему основание общественному увеселению, досель незнакомому Тифлису. Но не всегда средства соответствуют усердию и многие причины не дозволяют еще довести театр наш до желаемой степени совершенства, дабы содействовать вполне достойным благосклонного приема публикой новорожденной нашей сцены. Дирекция составлена из лиц служащих, отвлеченных прямыми своими обязанностями и уделившими театру небольшой избыток свободного времени; но она действует добросовестно, по мере средств и, руководимая желанием угодить публике, покорно просит любителей драматического искусства сообщать ей свои замечания, которые всегда принимаемы будут с благодарностью. Высказав свою исповедь, Дирекция испрашивает дозволение вместе с тем повергнуть на суд читателей следующие суждения. Нельзя не сознаться, что статьи, подобные некоторым, помещенным в периодических изданиях, вместо достижения своей цели – исправления замеченных недостатков – могут иметь последствием упадок духа у артистов, едва вступивших на драматическое поприще и в которых возникающий талант требует одобрения, дабы развернуться. Робость, возбужденная в них слишком строгой оценкой их игры, не может не угасить в них дарования и заставляет их уклоняться от исполнения тех ролей, которые не совсем относятся к их амплуа. Вот почему некоторые из лучших пьес, предполагаемых к постановке в течение нынешней зимы, должны быть отложены; артисты опасаются подвергнуть себя

Васса Маркс

испытанию в ролях, не совсем соответствующих, дабы не уронить себя во мнении публики. Нам заметили недостаток в опытном режиссере, но, смеем думать, что с тех пор, как вступил в исправление этой должности прибывший из С.-Петербурга актер Императорских театров Яблочкин, обстановка пьес много выиграла; она сделалась полнее и отчетливее, – и если она еще не достигла совершенства, то нельзя не принять во внимание недостаток, вовсе от него не зависящий, в средствах, которые Дирекция не всегда может ему доставить; нельзя не быть ему (Яблочкину) признательным за его усилия, тем более, что вместе с исправлением должности режиссера он выполняет роли первых любовников и часто является на сцену – и, следовательно, трудно ему на репетициях наблюдать за ходом пьес и исправлением сценических погрешностей. Сверх всех других затруднений к приведению театра в желаемую степень совершенства, достойную столицы обширного края, простирающегося от моря Черного до Каспийского, нельзя умолчать и о том, что трудно завлечь артистов на Кавказ, являющийся в воображении многих в виде чудовищного исполина, поглощающего отважных его посетителей. Пройдут годы, предрассудки исчезнут, и вскоре неаполитанское небо страны нашей привлечет – и артистов, и зрителей, и все, чем гордиться могут столицы образованной Европы. Но потерпите господа! Не забывайте, что La critique est aisйe, et l'art est difficile; сообщайте нам свои замечания, мы их примем с признательностью, постараемся исправиться, но не подавляйте своей безмерной строгостью возникающие таланты, еще не развернувшиеся; не лишайте их тем ожидающей их будущности. Мы имеем много примеров сценических знаменитостей, рожденных на ограниченном поприще провинциальной драматургии, взлелеянных и усовершенствованных благоразумной критикой; многие певцы, явившиеся впервые в Одесской итальянской опере, постепенно там усовершенствовались и впоследствии прославились повсюду; – кто их создал? – публика. Но для того, чтобы мнение публики имело вес, надобно дать ценность ее похвалам и укоризнам, а этого нельзя достигнуть, вызывая на сцену актеров без разбора, когда они игрой своей того не заслуживают, или вызывая для того, чтобы их зашикать и тем – или нанести им удар, от которого они не легко поднимутся, или, что может быть еще хуже, возродить в них совершенное равнодушие к рукоплесканиям, вызовам или шиканьям, т.е. к оценке публикой их дарований»[14: с. 45-47].

Под влиянием вышеизложенного или по какой иной причине, критика стала более доброжелательна к игре актеров. Вот, например, отзыв, помещенный в конце 1846 года в газете «Кавказ» (1846, №52): *«Вопрос о пользе и успехе театра в Тифлисе решен окончательно и теперь даже странно, как мог до сих пор Тифлис существовать без него. Приезд новых артистов – одно из замечательных событий настоящего года, имевшее сильное влияние на общественную жизнь нашего города. Представления театральные чрезвычайно разнообразны, обстановка пьес весьма удовлетворительна, театральный оркестр оказал удивительные успехи, а с некоторого времени выбор мотивов водевильных куплетов стал заметно улучшаться; артисты видят, что старания их оцениваются, и теперь вы смело можете идти на каждый спектакль, – вы не будете зевать, особенно, если в пьесах принимают участие любимцы публики, талантливые г-жи Авенариус и Медведева, и г-н Иванов»*[14: с. 47].

Представления в Тифлисском манежном театре не прекращались во время самого разгара холеры летом 1847 года, когда по местным климатическим условиям, подобные зрелища в закрытых строениях были немыслимы. Дирекция Императорских театров стараясь угодить стремлениям Воронцова, постоянно обновляла состав труппы новыми лучшими силами из столичных театров. В октябре 1847 года директором театра по репертуарной части назначили Алексея Александровича Харитонова, председателя Тифлисской казенной палаты; занимаясь пением под руководством А. Даргомыжского, Харитонов был исполнителем его романсов, отрывков из опер. В 1847 году

получали содержание следующие артисты тифлисского театра: А. А. Яблочкин (он же режиссер), А. М. Медведева, г-н Иванов, В. В. Мухин, г-н Фомин, г-жа Авенариус, С. О. Маркс, В. П. Маркс, г-н Генделевич, г-н Рязанцов, г-н Наседкин, г-н Дютур, г-н Поляков, г-жа Никольская, г-жа Петровская, дирижер Д. Малагалли (после отъезда Малагалли, дирижером был нанят иностранец Дичь, он был уволен в 1849 году. Место дирижера знял капельмейстер Тифлисского егерского полка Шенинг), декоратор г-н Троицкий, суфлер г-н Петровский, машинист г-н Чуйко, полицмейстер театра, прислуга (три унтер офицера и два инвалида)[14, с.51].

Станислав Маркс

В 1849 году публика впервые увидела разнообразные сценические эффекты, основанные на применении театральных механизмов. В этих спектаклях на первый план выдвигалось мастерство машиниста и декоратора, которые создавали всевозможные полеты и превращения. Несмотря на ограниченность средств и сложности, с которыми была сопряжена постановка живых картинок на столь малой сцене, было дано три таких спектакля, которые удачным выбором сюжетов и искусством постановки вызвали общий восторг публики. По отзывам театралов, по художественному воплощению они могли стать украшением каждого столичного театра [14, с.56].

Грузинский поэт и публицист М. Б. Туманов 20 марта 1849 года записал свои впечатления: *«В этот вечер мы получили истинное наслаждение зрелищем живых картинок на сцене здешнего театра в постановке выдающегося знатока искусств Гагарина. Это событие редкое, почти невообразимое для Тифлиса, но участие в их постановках человека, который является художником в полном смысле этого слова, оказалось достаточным, для того, чтобы привлечь на этот спектакль многочисленную публику»* [23, с.157; 35: с. 116].

Из отчета о деятельности актеров Тифлисской театральной дирекции следует, что в 1849 году было дано 67 представлений, из них 53 в пользу Дирекции и 14 бенефисов, кроме того были устроены 3 спектакля живых картинок и два маскарада [14, с.55]. 1850 год был знаменателен постановкой актерами русской сцены пьес с сюжетами из местной жизни: 12 января 1850 года – водевиль «Встреча Ивана Ивановича с Шамилем в Кавказских горах» (шутка в 1 д. Шпанова); 3 декабря 1850 года, в бенефис комика Иванова была представлена комедия-водевиль И. Евлахова «Свадьба» в двух действиях и трех картинах с сюжетом из быта тифлисских армян. Всего в 1850 году было поставлено 52 спектакля и 3 маскарада, из них 2 – с лотереей-аллегри. В пользу же труппы дано, сверх того, 15 бенефисных представлений [14, с.57]. В статье, посвященной закрытию зимнего театрального сезона высказывалось сожаление, что в репертуаре актеров Тифлисской театральной Дирекции нет драматических представлений, созвучных с великолепием нового здания Тифлисского театра и его нравственной целью. Несмотря на резко критический отзыв о пустом, развлекательном репертуаре Тифлисского театра, автор статьи отметил актерское мастерство г-жи Маркс, назвав ее игру художественным совершенством; хорошо отозвался об игре В. В. Мухина: *«не лишен истинно-самобытного дарования, владеет искусством придать своему лицу оригинально-смешное выражение и всегда одевается совершенно сообразно роли. В г-не Мухине есть много наблюдательности – иначе он не подметил бы и не передал бы тех*

уморительных движений, взглядов, улыбок, которые бывают у многих темных индивидуумов человеческого рода, у многих, кого дурное общество и воспитание лишило хороших манер, кому невежество навязало на плечи столько смешного». [«Кавказ»,1851, №14].

Вступление в марте 1851 года В. А. Соллогуба в состав Дирекции Тифлисского театра с самого начала ознаменовалось заботами об улучшении репертуара и состава русской труппы. Режиссер А. А. Яблочкин был смещен с должности. Не желая оставаться в труппе рядовым актером, он в апреле 1851 года вместе с женой А. М. Медведевой уехал из Тифлиса. Вместе с ними уехал и актер Генделевич.

В. А. Соллогуб, считая, что никакая труппа, никакое зрелище не смогут привлечь публику без полного и правильного оркестра – основного начала драматического представления, обратился к М. С. Воронцову за содействием в создании постоянного оркестра из хорошо обученных музыкантов. В результате, по согласованию со штабом для работы в театре были отобраны 22 полковых музыканта, из-за границы были выписаны искусные и опытные музыканты и полный строй инструментов на весь оркестр.

В конце лета 1851 года и музыканты, и инструменты были уже в Тифлисе. Для пополнения артистов русской труппы М. С. Воронцов командировал В. А. Соллогуба в Одессу и Харьков, 7 октября 1851 года он уже был в Тифлисе. По окончании зимнего сезона, в феврале 1852 года, В. А. Соллогуб писал об игре актеров: *«Русская труппа в Тифлисе не велика, но можно и даже должно сказать, что она из лучших, если не лучшая из всех второстепенных русских трупп. В ней господствует какой-то особый тон приличия и благородства, который не заменяет искусства, но уже доказывает уважение к искусству. (...)Комические роли, как самые легкие и благодарные, находят здесь хороших исполнителей в гг. Иванове, Арнольде, Марксе, Мухине и в г-же Маркс. Каждый из них отличается, разумеется, некоторыми свойственными ему оттенками. Иванов, например, обладает драгоценным для сцены спокойствием и оттого не смущается ролью, даже ролью иногда мало ему известной, и управляет ею свободно. На сцене Иванов у себя дома, а не в гостях, как это обыкновенно бывает; он говорит громко и внятно, обладает истинным комизмом и по всей справедливости сделался любимцем здешней публики. Арнольд прекрасно исполняет роли повес; но, несмотря на то, что, характер его дарования несколько серьезен, он ожидает еще развития на поприще более обширном. Артур, недавно прибывший в Тифлис, весьма неровен в исполнении своих ролей, которые много зависят от расположения его духа. Он – то слишком развязан, то чересчур застенчив, к тому же не поет и не декламирует, а рубит куплеты. В нем есть зародыш замечательного таланта и следы некоторых других сценических привычек, нравящихся зрителям второстепенного разбора, взирающим на искусство, как на проявление какой-то особой удали. Мухин очень хорош в ролях простаков и наивных любовников; но, к сожалению, дикция его далеко не безукоризненна. Мухин еще молод и старателен, исправив свой главный недостаток, он сделается отличным артистом. Маркс совестливый и полезный сценический деятель, то, что по-французски называется grande utilite, а по-русски можно назвать артистом на все руки. Если можно упрекнуть в чем-нибудь Маркса, то это в том, что он иногда слишком старается и от того смущается своей ролью, чего бы ему, однако же, не следовало, благодаря его сценической опытности, теплому чувству и любви к искусству. О г-же Маркс в роли старух, кроме похвального, ничего и придумать нельзя. Первых любовников у нас в Тифлисе нет, но где же теперь их найти. Примерные любовники теперь так же редки, как и примерная любовь. Первых кокеток у нас тоже нет, что очевидно делает честь тифлисским нравам, но для сцены составляет существенный недостаток. Г-жи Максимова, Арнольд, Лилеева и Цветкова, при всей их миловидности и столичных нарядах, еще далеки от требований высшей комедии и не знаю – дойдут ли когда-нибудь*

до исполнения ролей драматических. Все они актрисы водевильные, представительницы мира, изображенного Скрибом, мира искаженного и переложенного столько раз на русские нравы отсутствием нашей сценической изобретательности. Первое место между ними занимает г-жа Максимова, которой слабость голоса и природная робость не позволяет иногда выказать всего ее таланта, истинного и совестливого. Г-жа Арнольд тоже не без дарования, но читает до того торопливо, что речь ее часто становится непонятна. Г-жа Лилеева отважная актриса, с блестящими способностями и прекрасной наружностью, но, к сожалению, игра ее не всегда подчиняется утонченным эстетическим требованиям, которым г-жа Цветкова, может быть, слишком подчиняется, от чего в ее игре бывает иногда много монотонного. Г-н Максимов по болезни почти не участвовал в представлениях нынешнего сезона. С таким ограниченным составом русская труппа не могла, конечно, одолеть многосложных пьес, но ей надо отдать полную справедливость за неутомимое ее рвение. С осени до великого поста она играла 34 раза, как в прежнем, так и в новом театре» [21, с. 415-419].

Михаил Маркс

Некоторые игранные пьесы шли в особенности хорошо. Таковы: «Дедушка русского флота» Н. А. Полевого; «Парики» К. А. Тарновского; «Жоржетта», комедийный водевиль пер. с фр. П. И. Григорьева; «Комедия с дядюшкой» П. И. Григорьева; «Школьный учитель», П. А. Каратыгина; «Медведь – победитель разбойника» М.Ф. Ахундова в переводе В. А. Соллогуба, и пр. [21: с. 419].

В ноябре 1851 года Дирекция Тифлисского театра обратилась к М. С. Воронцову с ходатайством применить порядок отчетности от великого поста до великого поста, т. е. с 1 марта по 1 марта, как заведено во всех императорских и провинциальных театрах. В результате Дирекцией 17 марта 1852 года был представлен отчет за четырнадцать месяцев работы, т.е. с 1 января 1851 года по 1 марта 1852 года. Согласно отчету, были даны 34 русских представления, 22 русских вместе с грузинскими, одно представление живых картинок с вокальным и инструментальным концертом. Кроме того было представлено 13 русских бенефисов.

Весной и летом 1852 года в Тифлисской русской труппе произошли некоторые перемены. Умерли актеры Максимов и Петриевская, оставила сцену г-жа Лилеева, собирался уехать в Россию актер Артур.

В апреле 1852 года В. А. Соллогуб оставил пост директора репертуарной части театра, так как М. С. Воронцов поручил ему составление биографии П. С. Котляревского и редактирование «Записок Кавказского отдела императорского русского географического общества, но по решению наместника продолжал заниматься делами театра в составе его Дирекции.

Театральный сезон 1852-1853 года начался 31-го августа 1852 года представлениями русской и грузинской трупп. В 1852 году на русской сцене успешно ставилась пьеса, переделанная с английского неизвестным автором: «Хорошо, что я вчера не застрелился»; в бенефис суфлера Петровского сыграли комедию М. Ф. Ахундова: «Визирь Серабского ханства» («Визирь ленкоранского ханства», «Приключения визиря ленкоранского ханства») в авторском переводе на русский

язык; в бенефис Маркса (в январе 1853 года) – водевиль «Итальянские соловьи в Тифлисе»; 15 февраля 1853 года в комедии «Новички в любви» в первый раз выступила дочь супругов Маркс [14, с.78]. Исключительный успех комедий М.Ф. Ахундова на русской сцене обеспечили за ним имя «тюркского Мольера».

В сезон 1852-1854 гг. в составе русской труппы вновь произошли некоторые изменения: вернулась любимица тифлисской публики г-жа Яблочкина, уехала в Россию овдовевшая здесь г-жа Максимова, а взамен ее прибыли г-жи Белоусова и Коблукова. Главные роли исполняли г-жа Маркс, гг.: Иванов, Арнольд, Маркс, Мухин и другие. Двадцать первого октября 1853 года граждане Тифлиса чествовали восемь эскадронов драгунского наследного принца Вюртембергского полка и Донскую батарею. Вечером того же дня М. С. Воронцов пригласил эти войска в театр: было показано одно действие оперы Г. Доницетти «Лючия ди Ламмермур» и водевиль-анекдотическая шутка в одном действии Ф. Кони «Не влюбляйся без памяти, не женись без расчета» и разные танцы [14, с.84-85].

Десятого декабря 1853 года в бенефис талантливого актера Иванова на сцене показывали пять картин из романа Н. В. Гоголя «Мертвые души», водевиль В. А. Соллогуба и Вердеревского «Горбун» и «Тамаша» (дословно – развлечение, театральное представление; один из наиболее популярных видов индийских музыкально-танцевальных представлений, распространен в штате Махараштра). В день бенефиса прибыл в Тифлис и был в театре Иван Малхазович Андроников, герой недавнего поражения турок под Ахалцихом [14, с.87].

Двадцать четвертого января 1854 года в бенефис другого артиста – Арнольда были поставлены живые картинки «Мастерская русского художника». Представлялись три сна художника, в которых грезятся венчающие его Слава и Любовь. Одна из картин имела сюжетом эпизод из Баш-Кадыклярского дела. В ярко освещенной царской ложе, приветствуемый супругой Кавказского наместника, находился В. О. Бебутов, виновник нового торжества русских войск [14, с. 88]. Вслед за закрытием театрального сезона 1853-1854 года Дирекция занялась подготовкой небывалого в Тифлисе грандиозного концерта в пользу раненых русских воинов [14, с. 89-95]. В сезон 1854-1855 гг. в составе главных представлений русской труппы перемен не было. Несмотря на отсутствие в ней сильных, ярких талантов, здешняя труппа стояла тогда выше всех других провинциальных трупп. Оценивая исполнительское мастерство актеров, критик пишет: *«Г-н Мухин (он же и режиссер) по-прежнему остался довольно забавен в ролях простаков и простосердечных любовников, но зато по-прежнему пренебрегает своей дикцией и по-прежнему не в силах взять на себя исполнение ролей, хотя сколько-нибудь требующих высшего комизма или патетической дикции. Г-н Иванов как бы в противоположность г-ну Марксу, обладает совершенным сценическим спокойствием и самоуверенностью. Но этим качеством он злоупотребляет: надеясь на невозмутимость своего aplomb, он редко знает свою роль и часто чересчур фамильярен. Вообще Иванову, как даровитому комику, можно пожелать более вкуса, т.е. благородства в оттенках его несколько тривиального комиз-*

Григорий Гагарин

ма. Такой недостаток делается достоинством в роли Ноздрева, и потому в этой роли Иванов очень хорош. Г-н Арнольд более всех артистов напоминает собой предания хорошего сценического воспитания и приемы замечательных сценических талантов. Видно, что он не с улицы попал на сцену, что он актер – и по призванию, и по воспитанию; но зато видно также, что он получил свой окончательный сгиб, свою окристаллизированную форму прежде, чем успел вполне развить свое дарование или воспользоваться всеми уроками театрального образования. Поэтому он, как и прежде, постоянно только намекает зрителям, что из него мог бы образоваться серьезный драматический актер. Искры воодушевления и жар мелькают здесь и там в его игре. Но они скоро гаснут. От этого игра его неровна, шероховата; это особенно заметно в роли Чацкого. Дикция, особенно декламация Арнольда однообразна, отчего в особенности пострадал текст оды-симфонии «Россия перед врагами» соч. гр. Соллогуба и Вердеревского. В ролях повес Арнольд безукоризнен – и публика имела полное право хохотать от души, наслаждаясь игрой Арнольда в роли бездарного провинциального поэта в водевиле «Горбун». Г-жа Арнольд недурна в ролях сварливых, разбитных женщин, и только в этих ролях ей не вредит существенный и уже не новый недостаток ее дикции: странная и бесполезная торопливость. Г-на Никитина, молодого еще артиста, можно по справедливости причислить к кандидатам на роли первых любовников. Только надобно поучиться и поучиться ... Г-н Салов – случайный гость на чужом пиру, т.е. на театральных подмостках. Тифлисская сцена служит ему элементарной школой искусства, которому предается юный артист, очевидно, более из любви к искусству, чем вследствие истинного призвания. Драматических артистов здесь не имеется. Добросовестная, привлекательная г-жа Белоусова была бы, как кажется, замечательна в драматических пословицах, может быть, даже высокой комедии (что и доказала она в роли Софьи в Горе от ума). Г-жа Яблочкина – опытная, добросовестная и полезная артистка. Г-н Маркс, владея дикцией правильной и добросовестностью в изучении своих ролей, по-прежнему, часто смущается, часто как будто не тверд и суетлив на сцене, даже в лучших своих ролях, как, напр., в роли Фамусова. Но эта нетвердость и суетливость чрезвычайно как помогли ему в роли Чичикова, в Мертвых душах, переделанных гр. Соллогубом для здешней сцены. Чичиков – эта осуществленная золотая посредственность, этот пройдоха, умышленно не твердый, суетливый, добровольно затемняющийся в своей пошленькой скромности, – одним словом, знаменитый Павел Иванович Чичиков не мог найти для себя представителя лучше г-на Маркса. Удачнее передать эту личность – невозможно. Девица Маркс на здешней сцене начинает, и начинает не робко свое сценическое поприще. Ей от души можно пожелать более совершенных образцов и более опытного руководства, потому что она, не взирая на свою молодость, уже успела усвоить несколько провинциальных приемов и какую-то слишком не юную, слишком бойкую кокетливость» [«Кавказ»,1854, №47; 14, с.95-98].

Таков отзыв прессы о состоянии тифлисской русской труппы в сезон 1854-1855 гг.

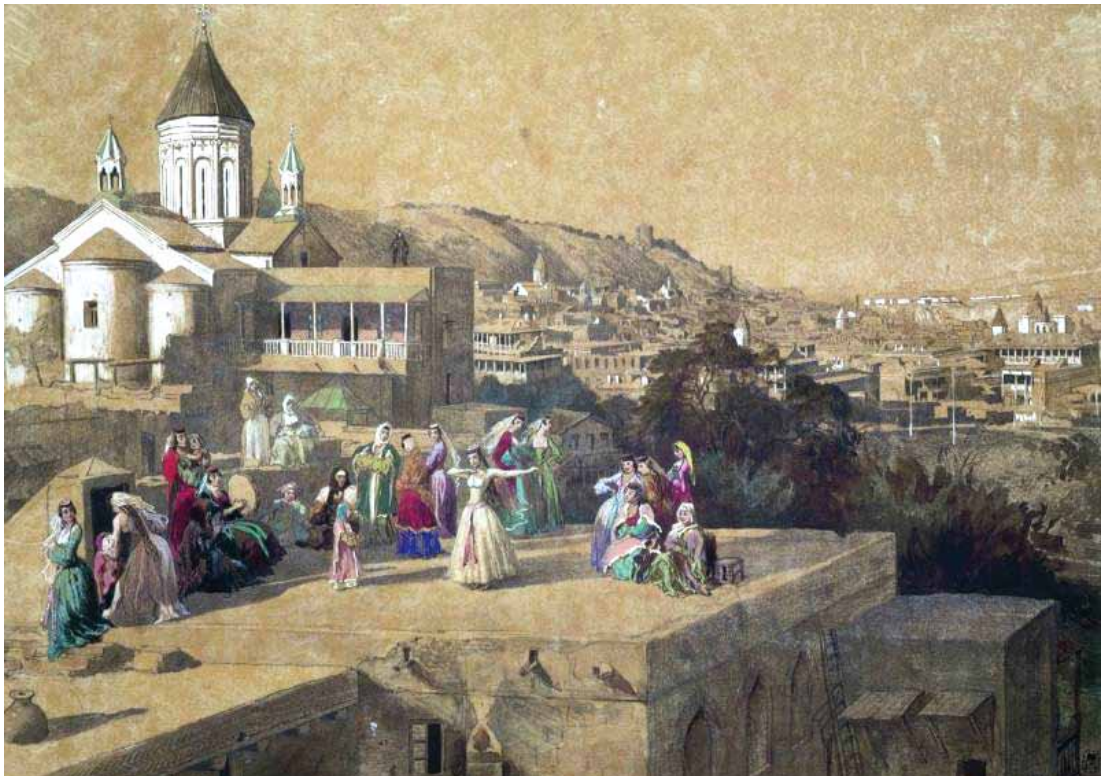
«В дарованиях приятной посредственности, – говорит газ. «Кавказ», – здесь нет недостатка, и в этом отношении здесь существует полное ensemble, или такой аккорд дарований, в котором ни один звук не заглушает собой других, не выходит вперед и не слишком остается позади. Жаль только, что медленность в усовершенствовании себя составляет всегдашний признак дарований посредственных. Некоторые русские тифлисские артисты в последние два года ни в чем не изменили постоянства своих особенностей, достоинств и недостатков. Хотя ни публика, ни Дирекция не были скупы на поощрения: из 42-х русских представлений они подарили русской труппе 16 бенефисов, а это более чем значительно для не столичного театра, особенно, если принять во внимание, что «все бенефисы были весьма успешны»[14, с.96].

Кроме того, Тифлисский театр находился под постоянным покровительством наместника кав-

Гр.Гагарин. «Лезгинка»

казского. М. С. Воронцов в ходатайстве к председателю Кавказского комитета А. И. Чернышеву от 14-го июля 1849 года, №145 писал: *«В первый год по прибытии моем в Закавказский край я признал полезным учредить в Тифлисе публичный русский театр, как для развлечения значительного числа служащих там военных и гражданских чинов, так и в особенности для ознакомления местных жителей с русским языком, русскими нравами и для постепенного сближения их с Россией. С этой целью и при содействии Дирекции Императорских театров составлена в Тифлисе небольшая, но хорошая труппа актеров, которая с успехом продолжает свои представления. В. с. известно, что ни один хороший театр не может существовать без пособия от правительства, и я, по временам и по мере надобности, должен был отпускать в распоряжение Тифлисской театральной Дирекции денежные пособия из городских доходов. По заключенному с почетным гражданином Тамамшевым контракту строится теперь в Тифлисе каменное красивое здание для театра. Убедясь трехлетним опытом в нужде и даже пользе Русского театра в Тифлисе и желая обеспечить навсегда его существование, я имею честь покорнейше просить в. с. испросить Высочайшее Государя Императора соизволение на дозволение главному начальнику в Закавказском крае отпуск ежегодно в пособие русскому театру в Тифлисе двенадцать т. р. с. – частью из доходов Тифлиса, частью из находящихся в распоряжении его сумм»*[14, с. 52-53].

Двадцатого апреля 1850 года по журнальному постановлению Кавказского комитета ходатайство М. С. Воронцова было удовлетворено[14, с. 54]. М. С. Воронцов заботился также о будущем вызванных им в Тифлис артистов. Так, например, 14 июля 1849 года М. С. Воронцов обратился к кн. П. М. Волконскому с просьбой приравнять службу актеров в Тифлисе со службой в столичных



Гр.Гагарин. «На тифлисских кровлях»

театрах. Он писал: *«По благосклонному распоряжению в. св. командировано несколько артистов императорских театров в Тифлис для учреждения там Русского театра. Эти артисты, будучи довольны пребыванием в Тифлисе, опасаются, чтобы командировка их из Петербурга и Москвы в Тифлис не послужила препятствием к получению следующего им со временем пенсиона. Желая успокоить актеров и актрис Тифлисского театра, присланных Императорской Дирекциею и заслуживающих общее одобрение публики своим поведением и игрою, я обращаюсь к в. св. с убедительнейшей просьбой сделать благосклонное распоряжение, чтобы служба их в Тифлисе считалась наравне со службою актеров в столичных театрах и чтобы время их там (в Тифлисе) пребывания было зачитаемо для получения того пенсиона, который будет им следовать. Смотря на Русский театр в Тифлисе не как на одно только средство к удовольствию и развлечению, а как на учреждение, имеющее важную цель: знакомство населения с русским языком, русскими нравами и постепенное слияние их с Россиею, я считаю долгом стараться о том, чтобы в Тифлисе был хороший русский театр, и смею надеяться, что в. св. не откажете мне в этом случае в вашем содействии»*[14, с. 54-55].

Того же 14 июля 1849 года кн. Воронцов обратился к директору императорских театров с просьбой: 1. позволить артисту Арнольду и его жене остаться в Тифлисе еще на некоторое время и 2. позволить актеру московского театра Максимову приехать в Тифлис, в местную труппу [14, с. 55].

Говоря о театральных постановках, необходимо рассказать и о зрительском контингенте. Это, прежде всего, авторы сохранившихся отзывов о театре, представители ин-

Сочин. Н. Гоголя, вновь переделанныя для Тифлисской сцены.

КАРТИНА 1-я.

ПОМѢЩИКЪ МАНИЛОВЪ.

ДѢЙСТВУЮЩИЯ ЛИЦА:

Манилов . . . . . Г-нъ Арнольдъ.
Г-жа Манилова . . . . . Г-жа Новикова.
Павелъ Ивановичъ Чичиковъ . . . . . Г-нъ Марсъ.
Фемистоклюсъ } Дѣти Манилова . . . . . } Г-нъ Смирновъ. Д-ца Смирнова.
Алкидъ . . . . . Г-нъ Дютуръ.
Правдивый . . . . . Г-нъ № №.
Гувернеръ . . . . . .

КАРТИНА 2-я.

ПОМѢЩИЦА КОРОБОЧКА.

ДѢЙСТВУЮЩИЯ ЛИЦА:

Настасья Петровна Коробочка . . . . . Г-жа Яблочкина.
Павелъ Ивановичъ Чичиковъ . . . . . Г-нъ Марсъ.
Фетинья, служанка Коробочки . . . . . Г-жа Смирнова.

КАРТИНА 3-я.

ПОМѢЩИКЪ СОБАКЕВИЧЪ.

ДѢЙСТВУЮЩИЯ ЛИЦА:

Собакевичъ . . . . . Г-нъ Смирновъ.
Феодулія Ивановна, жена его . . . . . Г-жа Марсъ.
Павелъ Ивановичъ Чичиковъ . . . . . Г-нъ Марсъ.
Бѣлая дѣвушка жившая у Собакевича . . . . . Г-жа Новольская.

КАРТИНА 4-я.

ПОМѢЩИКЪ ПОЗДРЕВЪ.

ДѣЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА.

Поздревъ . . . . . Г-нъ Новиковъ.
Мишуша, братъ его . . . . . Г-нъ Сазоновъ.
Чичиковъ . . . . . Г-нъ Марсъ.
Капитанъ-исправникъ . . . . . Г-нъ Дютуръ.
Порфирій } Слуги Поздрева.
Пантелей }
Полицейскіе служители.

КАРТИНА 5-я.

ГУБЕРНСКІЯ СПЛЕТНИ.

ДѣЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА.

Анна Григорьевна, дама пріятная во всѣхъ отношеніяхъ . . . . . Г-жа Бѣлоусова.
Софія Ивановна, просто пріятная дама . . . . . Г-жа Арнольдъ.
Иванъ Андрѣевичъ, почтмейстеръ . . . . . Г-нъ Ивановъ.
Собакевичъ . . . . . Г-нъ Смирновъ.
Манилов . . . . . Г-нъ Арнольдъ.
Маскуенъ . . . . . Г-нъ Сазоновъ.
Полицеймейстеръ . . . . . Г-нъ Львовъ.

ВЪ ПЕРВЫЙ РАЗЪ:

ГОРБУНЪ.

Оригинальный водевиль въ одномъ дѣйствіи, соч. Графа В. А. Соллогуба и Е. А. Бердяевскаго, музыка Г. Шенина.

ДѣЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА.

Иванъ Ивановичъ Брежесъ, Одесскій житель, обрусѣвшій немецъ . . . . . Г-нъ Ивановъ.
Елизавета Ивановна 20 лѣтъ } Дочери Брежеса . . . . . Г-жа Бѣлоусова.
Елена Ивановна 17 лѣтъ } . . . . . Д-ца Марсъ.
Альфредъ, его племянникъ, возвратившійся изъ Италіи . . . . . Г-нъ Мухинъ.
Трилоновъ, мѣстный поэтъ . . . . . Г-нъ Арнольдъ.

Дѣйствіе происходитъ въ Одессѣ.

ВЪ ПЕРВЫЙ РАЗЪ.

ТАМАША.

НА ВЕНЕФИСЪ АВТЕРА ИВАНОВА.

1) Г. СМИРНОВЪ (имя будетъ объявлено) БУЗИЛЕТЪ (имя не будетъ объявлено).
2) Г. СМИРНОВЪ — МАЛОРОССІЙСКУЮ ПѢСНЮ.
3) Г. БОРТОЛОТТИ и Г-жа РАМОНИ будутъ дѣлать дуэтъ изъ оперы БУРИТАНЕ.
4) Г. ФИСКЕТИ — НЕАПОЛИТАНСКУЮ ПѢСНЮ.
6) ЧЕСНОКА — ROXDELA.
7) Г-жа ЛИТАНЦКИНА, ШЕБЕКЪ, ГОЛЬДЪ, ШИШИНГОРОВА, ЦУКАНОВА — PAS de CINQ.
8) Г. ВАНОХИНЪ и Г-жа НАВЛОВА — ПОЛЬКУ ВЕНГЕРКУ.
9) Въ заключеніе ЛЕЗГИНКА.

теллектуальной элиты обеих столиц, Одессы, других городов Российской империи, потянувшиеся на Кавказ вслед за М. С. Воронцовым. Все они по мере своих сил и способностей, поощряемые понимающим дело начальником, работали на пользу кавказского края. С легкой руки М. С. Воронцова боевое товарищество Кавказа приняло тот рыцарский характер, которому так удивлялись впоследствии попавшие сюда представители официальной России. За его столом, в его кабинете, в его залах не оказывалось начальников и подчиненных: встречались только (...) слуги одного и того же великого дела. (...) Престиж власти возрос при нем до недосягаемой высоты»[18].

Николай Васильевич Исаков, офицер Генерального штаба, вспоминал: *«Его высокая, худая фигура, темного цвета лицо без усов, короткие седые волосы и приветливая улыбка, все это было для нашего молодого воображения украшено его прошлым. В нем был и Краон, и Георгий второй степени и, созданный им Новороссийский край, и дворец Шехерезады на Крымском берегу, стоивший миллионы, и огромное богатство, и европейская известность, и все формы вельможи не наших времен»*[11, с. 192].

«Для окружающей его молодежи и приближенных, – вспоминал князь Александр Михайлович Дондуков-Корсаков, адъютант Воронцова, – *нельзя было вообразить себе более снисходительного, внимательного и доброго начальника. Все шалости молодежи, разумеется, не имеющие*

характера ни буйства, ни явного неприличия, встречали скорее в нем симпатичный интерес к проявлению молодости, чем взыскательное отношение начальника к своим подчиненным»[4, с.139].

Однажды, возвращаясь из театра в весеннюю тифлисскую ночь, Дондуков-Корсаков зашел поужинать в клуб, расположенный на площади перед домом главнокомандующего. К зданию клуба примыкал сад, в котором он нашел приятелей, ужинающих на открытом воздухе. Молодые люди решили для услаждения слуха послать за оркестром. Затем процессия отправилась гулять по городу, устраивая серенады своим товарищам. Проснувшись в первом часу ночи от неимоверного шума, М. С. Воронцов приказал камердинеру разобраться, в чем дело. Узнав о происходящем, он не только запретил тревожить собравшихся, но даже говорить, что они его разбудили, сказав при этом: *«Слава Богу, что моя молодежь довольна и веселится»* [4, с.143-144].

История учреждения Тифлисского казенного русского драматического театра будет неполной, если не коснемся истории возникновения грузинской сцены, итальянской оперы и балета. Именно реализация идеи создания в Тифлисе русского театра и популярность комедии грузинского драматурга Георгия Эристова (Эристави) сподвигли М. С. Воронцова на создание грузинской казенной сцены, а великолепие здания Тифлисского театра притянуло идею итальянской оперы и балета. Учредителем всего этого каскада обычного для европейской цивилизации времяпрепровождения является М.С. Воронцов [1; 2; 3; 6; 7; 9; 14; 16; 22; 23; 24; 25; 26; 27;34].

Известно, что увлечение домашним театром было общим культурно-бытовым явлением для дворян. Наряду с заботами об устройстве казенного русского театра в Тифлисе, благородные любители сцены из окружения Воронцова проводили досуг в постановке домашних любительских спектаклей. Художник от Бога Григорий Григорьевич Гагарин, прибывший в Тифлис в 1848 году в распоряжение Михаила Воронцова, чтобы «был употребляем в ученом и артистическом отношении», построил для этих любителей маленькую сцену в зале Тифлисской дворянской гимназии и украсил ее прекрасными декорациями своей работы. На этой сцене в зимний сезон еженедельно давались спектакли в пользу бедных, на которые собиралась вся тифлисская знать. Играли обыкновенно лица приближенные к дому князя-наместника: гр. Воронцов-Дашков, кн. Дондуков-Корсаков, кн. Голицын, известный меломан и музыкант, кн. Гагарин, кн. Гагарина (урожденная кн. Дашкова), графиня Шуазель-Гуфье и другие. Пьесы давались на русском и французском. На этих спектаклях стало известно, что из рук в руки передается комедия Георгия Давидовича Эристова, посвященная жизни грузинских помещиков, тогда и зародилась мысль о постановке пьесы на грузинском языке. На приеме Г. Д. Эристов преподнес в дар М. С. Воронцову свою пьесу «Раздел». Наместник выступил с идеей: *«Пока мне переведут эту комедию на русский язык, ступайте и скажите всем любителям сценического искусства из грузин, чтоб они разучили роли и под вашим наблюдением разыграли вашу комедию на сцене Тифлисской гимназии. Тогда мы и увидим, каково ваше произведение и каковы сценические способности у грузин»*[14, с.125].

Накануне нового года появилась афиша, уведомляющая о том, что второго января 1850 года на сцене Тифлисской гимназии благородными любителями будут даны в пользу бедных: на французском языке «Michel et Christine» (Эжена Скриба). Участвующие: баронесса Мейендорф, кн. Дондуков-Корсаков, Минчиаки (столоначальник в Дипломатической Канцелярии наместника) и Башмаков (поручик Кавалергардского полка, состоял по особым поручениям при главнокомандующем); на грузинском языке «Раздел». Участвующие: кн. И. Орбелиани, кн. О. Эристов, Д. Кипиани, В. Г. Андреевская, кн. Г. Эристов (автор), княж. К. Орбелиани, княж. А. Орбелиани, Г. О. Шаншиев, кн. Н. Эристов, М. Е. Чиляев, кн. Г. Эристов, княж. М. Эристова. Успех спектакля на грузинском языке, дружно разыгранного грузинской знатью, превзошел все ожидания. М.С. Воронцов присутствовал на спектакле с семьей и свитой и более всех аплодировал доброволь-

ным актерам; особенно усердно М.С. Воронцов аплодировал автору, замечательно сыгравшему в спектакле [14, с.126]. Позднее он сделал запись в своем дневнике: *«Грузинский театр удался превосходно…, все играли как нельзя лучше, никогда еще в Грузии такого явления не было»* [28; 7].

Довольный успехом Михаил Семенович заказал талантливому рисовальщику и акварелисту, преподавателю Тифлисской гимназии Г. В. Коррадини рисунки всех сцен из комедии. Этот альбом с золотым теснением слова «გაყრა» (**Раздел**) на голубом бархате, сохранил для истории рисунки грузинских дворян в сценических образах и, возможно, образец бархата, украшавшего интерьер тамамшевского театра.

Поощренный успехом Г. Д. Эристов третьего мая 1850 года поставил другую свою пьесу – «Тяжба». Пьеса эта была сыграна в пользу бедных в помещении манежа. Воронцов в письме к А. П. Ермолову от 9 мая 1850 г. делится своими впечатлениями от постановок: *«Посылаю тебе либретто и афишку второй пьесы, сочинения Георгия Эристова; все это шло превосходно. (...) нельзя не удивляться чрезвычайной способности первых лиц из лучших здешних фамилий понимать и играть все роли; это дело пойдет вперед и в нравственном отношении весьма будет полезно»* [26, с. 356; 37].

Михаил Семенович задумал наряду с русским казенным театром учредить и казенный грузинский театр; оставалось получить согласие императора. Во время пребывания наследника цесаревича Александра Николаевича в Тифлисе (25-29 сентября 1850) Воронцов, представив Эристова, сказал: «Рекомендую, Ваше Высочество, грузинского Мольера». *«Очень рад слышать, что у грузин имеется свой Мольер»*, – ответил император и подал ему руку для рукопожатия [14]. Вопрос об учреждении грузинского театра был решен. Теперь не оставалось больше сомнений в возможности иметь грузинскую труппу Тифлисской театральной Дирекции. М. С. Воронцов назначил кн. Г. Д. Эристова младшим чиновником особых поручений, возложив на него формирование постоянной грузинской труппы. На составление уже постоянной грузинской труппы наместник выделил 4000 рублей в год казенной субсидии [14; 25, с. 300-301].

Составление грузинской труппы оказалась задачей не из легких – сценическая деятельность грузинским патриархальным обществом не приветствовалась. Эристави вынужден был набирать свою труппу по деревням. Разными ухищрениями и заманчивыми обещаниями от имени наместника ему все же удалось собрать труппу к концу 1850 года. Он привез будущих артистов в Тифлис и начал с ними заниматься. Воронцов посещал репетиции спектаклей на грузинском языке; лично оплачивал счета на костюмы, необходимые для постановки пьес. Наконец первого января 1851 года на сцене Тифлисского (манежного) театра грузинской труппой Тифлисской театральной Дирекции была разыграна комедия Эристова «Раздел».

«Исполнение этой комедии на Тифлисском театре имеет свое особенное значение», – писала газета «Кавказ» (1851, №1). – *Играли грузинские актеры, играли на грузинском языке, играли пьесу, написанную грузином. ... Представление грузинскими актерами комедии кн. Эристова должно радовать каждого, кого радуют улучшения в моральном быте человека... Успех ее во время первого представления благородными любителями театра и второго – грузинскими актерами Тифлисской театральной Дирекции – доказал, что комедия кн. Эристова явилась вовремя...»* [14, с. 129].

Таким образом, Михаил Воронцов стал учредителем русской и грузинской сцен Тифлисского театра [27, с. 50].; в лице прибывшего в марте 1851 года В. А. Соллогуба Михаил Семенович приобрел деятельного сподвижника по делу устройства в Тифлисе театра. Роскошное и великолепное здание театра пробудило в них желание слышать в его сводах звуки стройного оркестра

Гр.Гагарин. Эскиз занавеса

европейской музыки, и они загорелись идеей создания итальянской оперы. Для обсуждения этого вопроса М. С. Воронцов учредил временную комиссию в составе Э. С. Андреевского (председатель), кн. А. М. Дондукова-Корсакова, В. А. Соллогуба, И. Ф. Золотарева, П. Моренца и В. П. Александровского. Комиссия, изучив полученные от Тифлисской театральной Дирекции сведения и расчеты, а также выслушав аргументы Соллогуба в пользу итальянской оперы, согласилась с его предложением ангажировать на зимний сезон итальянскую труппу из Керчи, а русскую труппу оставить в прежнем составе, пригласив одну актрису из провинции (Одессы или Харькова) и одного известного артиста, с поспектаклевой оплатой от сбора и предоставления двух бенефисов. На основе рекомендации данной Комиссии М.С. Воронцов командировал в Таганрог чиновника своей канцелярии коллежского секретаря Булатова для заключения контракта с Барбиери и сопровождения итальянской оперной труппы в Тифлис. В скором времени в газете «Кавказ» появилось объявление: «На Тифлисском театре, в пятницу 9-го ноября итальянской труппой Тифлисской театральной Дирекции исполнена будет «Лючия ди Ламмермур». Опера в 3-х действиях комп. Доницетти. Новые декорации госп. Дербес» [«Кавказ», 1851, №85]. Кроме того, газета разослала своим подписчикам в подарок либретто названной оперы в русском переводе. Девятого ноября 1851 года в Тифлисе впервые зазвучала итальянская опера, напомнившая многим тифлисским театралам Петербург и Одессу. Э. С. Андреевский записал в дневнике: *«9 января 1852 года. После*

обеда в театре «Норма», которая идет очень хорошо, и обстановка гораздо лучше, чем в Одессе. Хоры за кулисами поют граф В. А. Соллогуб, А. А. Харитонов, князь Николай Дондуков и другие любители. Пение кажется довольно посредственное, но восторг огромный. Поэзия и музыка покрывают недостатки певиц и певцов»[9, с.38].

В газете «Кавказ» от 16 февраля 1852 года некто М*** делился своими впечатлениями: *«Норму я слышал в Петербурге, Париже, Вене, Мюнхене, Дрездене, Берлине, в нескольких театрах Италии, в Одессе и, наконец, в Тифлисе... Конечно, Петербург, Париж, Италия – страна и родина певцов – выше сравнима... им и Бог повелел быть далеко впереди. Но в Одессе, в Берлине, и право иной раз в Вене, я слышал несколько опер в исполнении не выше здешнего ...Театр был полон. Любо было смотреть на темную массу партера, на блестящие ризы лож... Европейцы и местное население, военные, статские . – все pele mele – костюм европейских дам рядом с туземным прелестным нарядом. Меж зрителями особенно замечательными были: персидский принц Бахмед Мурза и отважный наездник экс-наиб Шамиля Хаджи Мурад... Мурад и опера итальянская в Тифлисе – какое сближение!.. Спокойный взор принца, равнодушно скользя по женским лицам, по временам был прикован к сцене и как бы вслушивался в незнакомые, но дивные напевы; сверкающие глаза Хаджи Мурада беспрерывно перебегали с одного лица женского на другое и при forte fortissimo быстро обращались к сцене, но без выражения особого впечатления; казалось: его занимала какая-то тревожная мысль». Статья заканчивается словами: «Но в этот вечер там не видел я того, к кому стремились благородные мысли всех, понимающих, кому они обязаны этим новым для края, высоким, эстетическим наслаждением»*.

Интересные сведения относительно создания итальянской оперы в Тифлисе оставил нам Владимир Сергеевич Толстой – чиновник для поручений канцелярии кавказского наместника М. С. Воронцова: *«Хотя ход дела и все отрасли правления видимо улучшились, но были и такие, которые находили, что все недостаточно скоро и быстро исправляется. Всему зоильству надо было положить конец: но как? Насилием – немыслимо при ненависти наместника к таким мерам. М.С. Воронцов и тут показал свою опытность: чтобы положить конец всему этому соблазну, он выписал в Тифлис Итальянскую оперу. Заманка новизны привлекла в театр весь город, и после первого же представления, за ужином в клубе и в гостиницах, никто не промолвил ни слова об управлении: все судили и рядили об опере и певцах и повторяли слышанные арии; затем составлялись партии за разных артистов, и в публике уже решительно никто не стал заниматься управлением края»*[24, с. 302-33].

Год спустя с гордостью отмечали: *«Взглянув на Тифлис и его нынешнюю общественную жизнь, можно сказать, что Кавказский хребет уже не ограничивает Европы от Азии; что теперь европеизм, со всеми своими умственными проявлениями, преспокойно приютился и внедряется в Азии»* [«Кавказ»,1852, №12]. До приезда М.С.Воронцова в Тифлис здесь были полковая музыка с заветными партитурами, зурна, catus lybicus сатаров и комедия обезьян, о которой с таким интересом спрашивал Хаджи-Мурат [9, с.39].

После того как в роскошной театральной зале раздались звуки итальянской оперы, возникло желание увидеть и балет. Следует отметить, что в некоторых спектаклях артисты русской труппы танцевали характерные, по преимуществу, национальные танцы. Такие пьесы пользовались огромным успехом у публики, и чаще всего они исполнялись в бенефисы, а афиши предуведомляли, что такой-то водевиль будет «с песнями и плясками». В 1852 году газета «Кавказ» с воодушевлением сообщала, что театральная дирекция, кроме итальянской оперы, готовит «небывалое здесь удовольствие – балетные сцены и танцы» [«Кавказ»,1852, №58]. Из столицы были выписаны две танцовщицы: Чеснова и Павлова и два танцора: Федор Николаевич Манохин – характерный

танцовщик и тонкий мастер пантомимы и г-н Панов. Пятого октября 1852 года они исполнили польку-венгерку и представили сцену из второго действия балета «Сильфида» (романтический балет Ж. М. Шнейцхоффера в двух действиях по хореографии Ф. Тальони).

Восемнадцатого января 854 года в бенефис исправлявшего должность балетмейстера Ф. Н. Манохина был поставлен на тифлисской сцене первый полный балет «Гитана, испанская цыганка» в трех актах 5 картинах (с прологом) Ф. Обера и И.Ф. Шмидта по хореографии Ф. Тальони. Критика тепло приняла постановку: *«Гитана», – первый полный балет – (...) Вообще видно было много стараний ... при исполнении такого трудного балета, каков «Гитана», и вдобавок пред зрителями, из коих многие видели заграничные, петербургские и варшавские балеты»* [«Кавказ»,1954, №6]. Благодаря Г. Г. Гагарину и М. С. Воронцову известный живописец и декоратор Парижской большой оперы Дербез (Дебрес) более трех лет жил в Тифлисе и трудился для каждой из четырех: русской, грузинской, оперной и балетной сцен. Имея сорокалетний опыт работы, большую часть своей жизни он безвыездно трудился в Парижской опере. Из Парижа он только один раз ездил в Гамбург, где три года работал в гамбургском театре. Вторая его поездка была в Тифлис. Г. Г. Гагарин, автор в полном смысле бесподобной отделки театральной залы, довершил свой художественный подвиг тем, что будучи в Париже отыскал господина Дербеза и склонил его приехать в Тифлис. Восемнадцатого февраля Дирекция Тифлисского театра устроила господину Дербезу прощальный бенефис г-ну Дербезу, в котором участвовали все четыре труппы, – свидетельство благодарного города «*к человеку, водворившему здесь личным трудом своим новое искусство, человеку уже преклонных лет, оставившему для нас свое семейство, и так (...) превосходно исполнившему свою обязанность*»[21, с. 431]. Хотя у Александра Дюма было иное мнение: *«Я сожалел, только о двух вещах: о том, что не играли «Вильгельма Телля» вместо «Ломбардцев» и что князь Гагарин, в бытность свою здесь, сам не занялся декорациями в одно время с возведением зрительного зала»* [8, с. 167].

Александр Дюма

Возобновление военного сопротивления горцев и начало войны с Турцией оказали угнетающее действие на здоровье М. С. Воронцова. Перед отъездом из Тифлиса он составил предписание старшему чиновнику особых поручений при наместнике, с. с. Богданову, согласно которому: *«1) На суммы, ежегодно отпускаемые на содержание театра, должны быть содержимы четыре труппы, а именно: русская, грузинская, балетная и итальянская оперная – в том составе, в каком вы, по соображениям со средствами, признаете возможным. 2) Определение актеров, певцов, музыкантов, танцоров, машинистов, декораторов и всех прочих лиц, кои необходимы окажутся для театра, равно назначение им содержания и увольнение предоставляется вполне вашему усмотрению. 3) Выписка из столиц и других городов России или же из-за границы: певцов, музы-*

кантов и других лиц, равно костюмов, музыкальных сочинений, инструментов и других принадлежностей, необходимых для театра, предоставляется производить вам, в той мере и посредством тех способов, какие вы за лучшие сочтете. 4)Так как заключение условий или контрактов, на основании коих определены будут в театре актеры, певцы, музыканты и другие лица, предоставляется вам, то само собой разумеется, что наблюдение за точным выполнением контрактов и взыскание за несоблюдение их относятся к обязанностям вашим. 5) Выбор и постановка на сцену пьес и опер, дозволенных цензурой, а равно назначение дней предоставляются вам. 6) На содержание театра в настоящем году имеют поступить: во 1-х, в числе 12.000 р.с., Высочайше ассигнуемых ежегодно, за выдачею уже вами из них в жалованье артистам за февраль месяц 4.000 р., остальные 8.000 р.с.; во 2-х, назначаемые мной из сумм распоряжения моего 15.550 р. и в 3-х, сбор с представлений, полагаемый оный в 16.00 р., всего 39.559 р. в год; на сумму эту должен быть содержим театр в определенном в 1 пункте сего предписания составе. Сообразно сему обязаны вы делать предположения о ежегодных расходах и из этой нормальной суммы в 39.550 р. ни в каком случае не должны выйти, за исключением того единственного случая, если, по каким- либо непредвиденным обстоятельствам, годичный театральный сбор не составил бы 16.000 р.с.. 7) Ближайший надзор за действиями вашими возложен мной на директора Канцелярии моей, д.с. Щербинина; поэтому приказания, получаемые вами, как от него непосредственно, так и им же передаваемые мои, или заступающего на мое месс то, должны быть исполняемы в точности. Зная распорядительность вашу, я не сомневаюсь, что вы возлагаемое на вас поручение – управлять театром на вышеизложенных основаниях, представляемых вам по особому моему к вам доверию – выполните вполне согласно желаниям моим»[14, с.82-84]. Это были последние распоряжения по театру покидающего край графа Михаила Воронцова, почти накануне выезда его из Тифлиса.

Неизвестно, что сделал бы Шамиль из разрозненных и рассеянных по горным ущельям кланов, если бы ему благоприятствовали обстоятельства, *«но мы знаем, что создал другой ..., чтобы передать преемнику. ... молодое общество, прекрасно и своеобразно складывавшееся в красивые и очаровательные формы, где так стройно сливались трудолюбивая и меркантильная Европа с мистическим великолепием и ярко мозаичною поэзией Азии. Останься Воронцов еще лет двадцать на Кавказе – какая бы чудная будущность ждала этот край!»* [18: с.104].

В знак глубочайшего личного уважения к М. С. Воронцову Александр Орбелиани – внук царя Ираклия со стороны матери, царевны Теклы Ираклиевны, в 1853 году подарил ему средневековую рукопись «Витязя в тигровой шкуре» из приданого своей матери. На ее обложке — надпись, сделанная по-русски Платоном Иоселиани: *«Книга эта «Барсова кожа» принесена в дар князю М. С. Воронцову князем Александром Орбельяновым 1 сентября 1853 г.»*. [Иоселиани П. «Кавказ», 1870, №3].

Вот каким запомнили М.С. Воронцова и время его наместничества близко знавшие его люди: Г. Д. Орбелиани: *«Помните ли, как он сходил с той высоты, на которую поставили его дела доблестные, и ум обширный, многосторонне просвещенный, и становился в уровень со всеми, его окружающими? Он не боялся сближения с людьми; в среде их отыскивал он способности, таланты, ученость и приближал их к себе, чтоб направлять их деятельность ко благу общественному»*[20, с. 40]. ... «Он поднял народы, дремавшие под влиянием вековых привычек, и вдохнул в них новую жизнь, пробудил к новой деятельности, к жажде новых познаний. И повсюду росло число лиц, стремящихся получить европейское образование. Расширялась торговля и промышленность; возникли и утверждались города. И все это совершалось во время самого разгара войны на Кавказе» [20, с.39]. Д.И. Кипиани: *«Во всех делах М.С. Воронцова, и в официальной его деятельности,*

и в частной жизни мы видели одно руководящее правило: это подавлять дурное развитием хорошего. Его богатая административная опытность с чрезвычайной прозорливостью и меткостью отыскивала везде и во всем хорошее, здоровое начало, выдвигая их на производительную почву, развивая их, подавляя семена зла и вреда» [13, с. 41]. Почитатели М.С.Воронцова, в том числе и классик грузинской литературы Акакий Церетели, считал, что в том, что делалось во благо Грузии, Михаилу Семеновичу не было равных даже среди грузин, и никому не прощал неуважительное упоминание о Воронцове [33].

В октябре 1853 года началась Крымская (Восточная) война. Возобновление военного сопротивления горцев и начало войны с Турцией оказали угнетающее действие на здоровье М. С. Воронцова. Получив разрешение на отпуск, четвертого марта 1854 года со словами: *«Я с Вами не прощаюсь, а говорю до свидания»*, он покинул Тифлис. В 1856 году он был произведен в генерал-фельдмаршалы; скончался в Одессе шестого ноября 1856 года. Газета «Кавказ» писала по этому поводу: *«Хотя он покинул Кавказ больным-больным, но весть о его кончине поразила и опечалила весь Тифлис. Трогательное и неподдельное горе, как будто потеряли родного человека»*.

М.С. Воронцов был так уважаем и почитаем, что после его кончины граждане Одессы и Тифлиса просили у правительства разрешения собрать средства на сооружение ему памятников в этих городах. Михаил Семенович Воронцов стал первым из государственных деятелей России, которому на собранные по подписке деньги в двух центрах его неутомимой деятельности воздвигли памятники. Памятник в Тифлисе (скульптор Пименов, после его кончины работу завершил ученик Пименова Крейтан) торжественно открывали в 1867-м году при огромном стечении народа на левом берегу реки Куры на пьедестале, выполненном архитектором, академиком О. Я. Симонсоном, на площади его имени, примыкающей к старейшему мосту, названного в его честь «Михайловским». Памятник этот, по словам Платона Иоселиани, *«воздвигнутый единством рук всего края» «символ потомственной благодарности»* [15, с.46], не избежал акта вандализма. Но сила креативного импульса М. С. Воронцова, такова, что, несмотря на разрушение памятника М. С. Воронцову и неоднократное переименование моста и площади имя «Воронцов» в Тбилиси на устах: жители города называют площадь «Воронцова», а мост «Михайловским». М. С. Воронцов сам себе воздвиг другой памятник, тверже и несокрушимей мрамора и металла – это светлая память о нем у истинных ценителей европейского пути Кавказа, это созданная им система институтов европейской цивилизации на Кавказе. Среди них Тифлисский казенный театр, с русской и грузинской сценой, итальянской оперой и балетом, Тифлисская публичная библиотека, Кавказский отдел Императорского русского географического общества (КОИРГО) с музеем и библиотекой – колыбель научного исследования Кавказа, Кавказское общество сельского хозяйства и др.

ИСПОЛЬЗОВАННЫЕ МАТЕРИАЛЫ

1. Авалиани С.Л.// Из Архива К.Э Андреевского. Записки Э.С. Андреевского. – Одесса, 1913.- С. 347

2. Андреевский Э. С. Мои воспоминания о св. кн. Михаиле Семеновиче Воронцове // Из Архива К.Э. Андреевского. Записки Э.С. Андреевского. – Т.3., Одесса, 1914. – С.354-362

3. Берже А.П. Краткий каталог Тифлисской публичной библиотеки (1846-1861). - Тифлис, 1861 : С. IV

4. Воспоминания князя Дондукова-Корсакова// Старина и новизна. – 1902.- Кн.5.

5. Гуревич, Л. История русского театрального быта / Л. Гуревич. – М., 1939 –Т. 1. – С. 226

6. Джаншиев Г. Перл Кавказа. - М., 1886. - 71 с.

7. Долгова С. Р. Художник Г. Г. Гагарин в Грузии. — Панорама искусств, 3. М., 1980, с. 209—213

8. Дюма А. Кавказ. – Тбилиси, «Мерани», 1988. – 167-168

9. Из Архива К.Э Андреевского. Записки Э.С. Андреевского. – Т.1., Одесса, 1913.

10. Из Архива К.Э Андреевского. Записки Э.С. Андреевского. – Т.2., Одесса, 1914.

11. Из записок Н. В. Исакова: Кавказские воспоминания (период войны с горцами 1846 и 1848 годов)// Русская старина. – 1917 . - Т. 169, 2.

12. Ильинский, Л. К. “Горе от ума” на провинциальной сцене / Л. Ильинский // Литературное наследство. - М. : Академия наук СССР, 1931 - 2008. Т. 47 - 48 : А. С. Грибоедов / отв. ред. П. И. Лебедев-Полянский ; ред.: И. С. Зильберштейн, С. А. Макашин. - 1946. - 375 с. : ил. С .325-367// http://feb-web.ru/feb/griboed/critics/lit/lit-325-.htm

13. Кипиани Д. И. // Открытие памятника в Тифлисе светлейшему князю Михаилу Семеновичу Воронцову, 25 марта, 1867. - С. 41-45

14. Кобяков Д. А. Театр в Тифлисе с 1845-1856 год. - Тифлис : тип. Канцелярии главноначальствующего гражд. частью на Кавказе, 1888. - [2], 213 с. ; 24см.. - Авт. в кн. не указан. - Установлен по надписи от руки на тит. л. на экз. РГБ. - Перепеч. из 11 т. «Актов Кавк. археогр. Комис».

15. Иоселиани П. И. // Открытие памятника в Тифлисе светлейшему князю Михаилу Семеновичу Воронцову, 25 марта, 1867. - С. 45-49

16. Мелкадзе Н.В. Михаил Семенович Воронцов и европейский путь Кавказа//Current Advances in Caucasian Studies: Macerata Italy 21-24 January 2010: 123-146

17. Мунаев Вадим Саидович. Деятельность М. С. Воронцова на Кавказе в 1844-1854 гг. http://www.reenactor.ru/ARH/PDF/Mynyaev.pdf c.105–118

18. Немирович-Данченко В. И. Кавказские богатыри. Часть третья. Победа!. — М.: Издание редакции журналов «Детское чтение» и «Педагогический листок», 1902.

19. Открытие памятника в Тифлисе, светлейшему князю Михаилу Семеновичу Воронцову, 25 марта, 1867 года. Открытие памятника в Тифлисе, светлейшему князю Михаилу Семеновичу Воронцову, 25 марта, 1867 года.

20. Орбелиани Г. Д. // Открытие памятника в Тифлисе, светлейшему князю Михаилу Семеновичу Воронцову, 25 марта, 1867 года. - С.39-40

21. Соллогуб, В. А. Сочинения графа В.А. Соллогуба : Т. 1-5. - Санкт-Петербург : А. Смирдин (сын), 1855-1856. Т. 5 : Биография генерала Котляревского. Салалакские досуги. - 1855. - 531, VIIIс.

22. Соллогуб В. А. Воспоминания. - М., 1931. - 652с.

23. Сургуладзе А. Прогрессивные последствия присоединения Грузии к России. – Тбилиси: «Мецниереба», 1982. – 217 с.

24. Толстой В. Князь М. С. Воронцов // Русский архив. - 1877. - ноябрь. - С. 293-310

25. Уманец С.И. На берегах Куры (К столетию присоединения Грузии к России) // Исторический вестник. – 1901. Т.LXXXIII, янв. - С. 247-302

26. Удовик В. А. Воронцов. – М.: Молодая гвардия, 2004. – 448 с.

27. Хаханов А.С. Очерки по истории грузинской словечстности, в 1-4, М..1895-1906: вып. 4, 1906. – С.48-60

28. ЦГАДА, ф. 1261 – Воронцовы, оп. 1. д. 42, л. 120 (цит. по Долгова С. Р. Художник Г. Г. Гагарин в Грузии. — Панорама искусств, 3. М., 1980, с. 209—213

29. Чапышкин В.А. Поэт Яков Петрович Полонский: жизнь и творчество] http://jakovpolonsky.ru/node/458

30. Шулус И. И. Губернский город Владимир в последней трети XVIII– первой половине XIX в. : очерки повседневной провинциальной жизни / И.И. Шулус, Н.В. Киприянова, Н.В. Мягтина, В.А.Черничкина; Владим. гос. ун-т. – Владимир : Изд-во Владим. гос. ун-та, 2008.– 192 с.

31. Щеглова С. Воронцовский крепостной театр / С. Щеглова. // Язык и литература – Л., 1926. – Т. 1. – С. 340

32. Щербинин М.П. Биография генерал-фельдмаршала князя Михаила Семеновича Воронцова. – СПб.: тип. Э. Веймара, 1858. - 354 с.: ил„ портр.

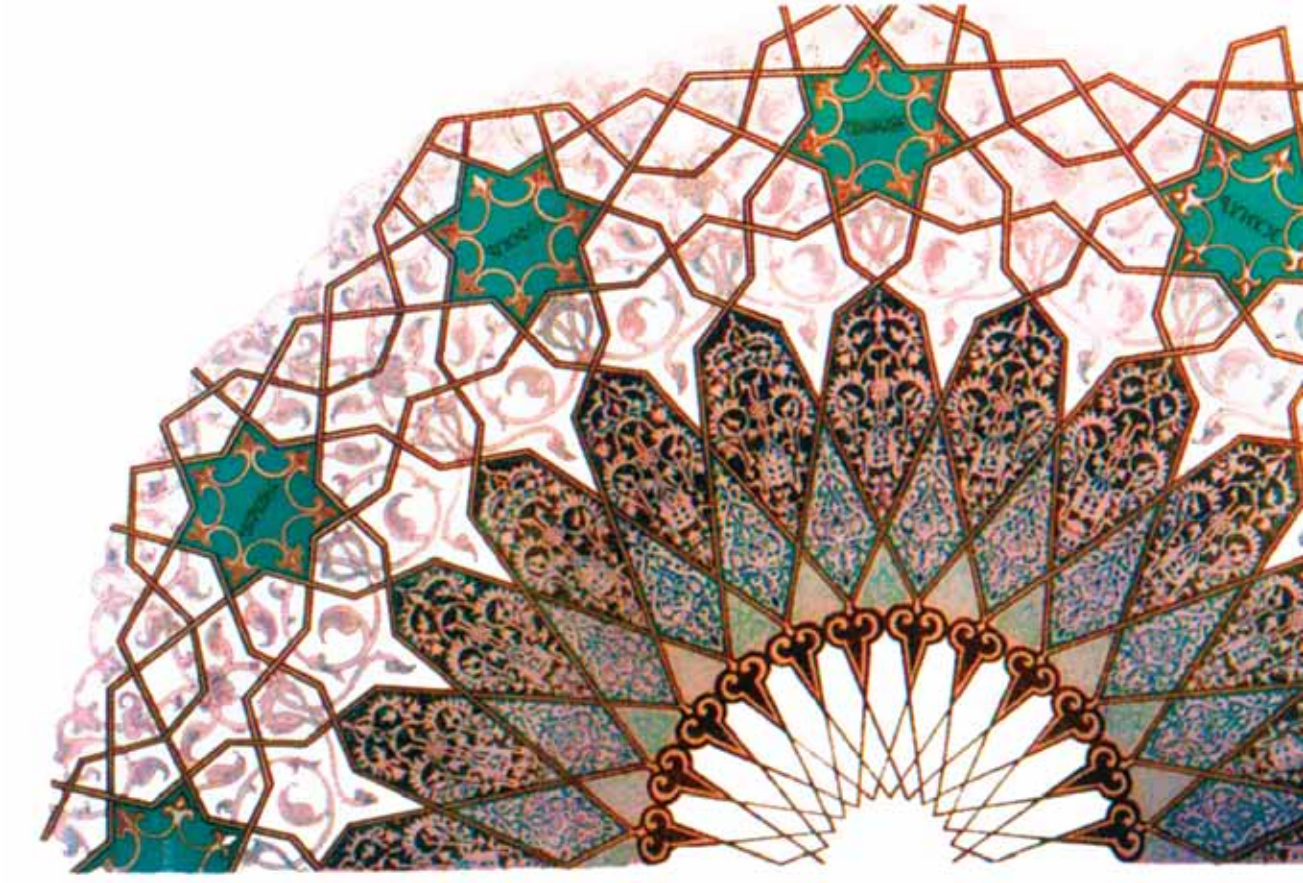
33. Церетели А. Пережитое. – М.: «Художественная литература», 1940. – 198с.

34. Jersild A., Melkadze N. The Dilemmas of Enlightenment in the Eastern borderlands. The Theater and library in Tbilisi // Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History 3(1): 27-49.- Winte, 2002.

35. xelTubneli, mix. saliteraturo-sazogadoebrivi warsulidan: mixeil TumaniSvilis cxovreba da moRvaweoba. - Tb. : federacias gam-ba da st., 1938. - 226,[2]gv. : [1] CarT. furc. port. ; 23sm. - danarTi: SeniSvnebi (gv. 169-226). - bibliogr.: «literatura» SeniSvnebi. [=Хелтубнели, Михаил. Из прошлого литературного общества: Жизнь и деятельность Михаила Туманишвили. – Тбилиси: Федерация, 1938. – 226 с

36. http://jakovpolonsky.ru/print/458 Полонский, Яков Петрович. Полное собрание сочинений. Т.7: Дешевый город : хроника-роман / Яков Петрович Полонский . – 1886 . – 558 с.

37. http://elcocheingles.com/Memories/Texts/Vorontzov_M_S/Vorontzov_2.htm Переписка М.С. Воронцова с А.П. Ермоловым (1847-1850).



ДИАЛОГИ

РЕЖИССЕР. ИСТОРИЯ МАСТЕРА

Как давно известно, первую половину жизни человек работает на свое имя, вторую – имя работает на него. У этого человека все произошло феерически по-другому. Его имя начало работать, когда ему не было и 20 лет. И известность побежала впереди, уже заранее встречая его на пути.

Это тот случай, когда название профессии характеризует в человеке все – образ жизни, склад ума, характер, манеру поведения и взаимоотношений с людьми. Всегда и во всем он – Режиссер. Никем другим быть не умеет, не может и не хочет.

Авто Варсимашвили удивляет всегда. Приверженец принципа разрушения стереотипов, в каждом своем спектакле он нов и неожидан. Поставив классику (не только мировой драматургии, но и грузинского театра) «Кавказский меловой круг» и «Ричарда III», он умудрился создать совершенно самостоятельные спектакли, даже отдаленно не напоминающие канонические шедевры его учителя. «Вы что, не смотрели спектакли Стуруа?» - часто спрашивают у него и специалисты, и любители, и он справедливо считает это комплиментом.

Парадоксально, но в отличие от подавляющего большинства творческих людей, которые предпочитают дружить с представителями других профессий, в числе его самых близких друзей – именно режиссеры.

А еще – он женат однажды и уже много лет. В отношении семьи – категоричен, считает ее самым важным в своей жизни и, не стесняясь, говорит, что профессия для него на втором месте по значимости.

А еще, несмотря на то, что он – режиссер, а значит – главнокомандующий в любой ситуации, он никогда никого не выгонял и, как говорится, не подсиживал. Он и тут – нарушитель традиций, и в любой конфликтной ситуации (а таких, конечно, было если не много, то и не мало) предпочитал уходить сам.

Да, он талантлив, красив, высок и знаменит. Не той скандальной «желтой» известностью, которая вызывает интерес на один день и забывается через два дня. Его имя зиждется на такой серьезной репутации и таком настоящем интересе публики, что понимаешь: это как-то неловко называть словом «знаменитость» или «известность». Это уже слава. И она надолго. Может быть, навсегда.

- В интервью с вами обычно говорят как с режиссером театра, кинорежиссером, художественным руководителем Грибоедовского и Свободного театров. Но в праздничные дни хотелось бы сделать читателям подарок и немного приоткрыть завесу над Авто Варсимашвили-человеком. Можно?

- Можно.

- Начну с начала. Правда ли, что в детстве вы мечтали стать лошадью?

- Правда. Подозреваю, что моей первой игрушкой в жизни была лошадка. Хотя мне вообще очень нра-

вится это животное. Меня привлекает его энергетика.

- Судьбоносная оказалась мечта…

- Да, я и стал лошадью – всю жизнь мчусь куда-то.

- И один из ваших самых известных спектаклей…

- «История лошади». Хотя в детстве я не осознавал, что лошадьми рождаются, а не становятся.

- А в отрочестве пришла другая мечта?

- Я никогда не мечтал стать космонавтом, пожарным или милиционером. Хотел стать кинорежиссером, и только. Фильмы, мультфильмы готов был смотреть без конца. Первым серьезным киношоком стал Чарли Чаплин. Ребенком я смотрел короткометражки Чаплина взахлеб и повторял: «Чарли, Чарли»… А потом начал серьезно готовиться и без ложной скромности могу сказать, что к 9-му классу школы прочел о кино все книги, которые только можно было достать в Тбилиси, и теоретически обо всех классиках кино знал все. Я собирался поступать в Тбилисский театральный институт на отделение кинорежиссуры. Более того, интенсивно ходил в институт на всевозможные консультации, даже бывал на лекциях. И вдруг выяснилось, что в этот год будет набор не на кинорежиссуру, а на мультипликацию. Тогда кто-то посоветовал мне поступать на отделение театральной режиссуры. Для меня это стало потрясением со знаком минус. Я не очень-то любил театр, практически ничего о нем не знал.

- Как же вы решились поступать на театральную режиссуру?

- Не хотелось терять год. К тому же я рассматривал это как временное явление. Думал – поступлю, а потом переведусь. Но вначале надо было подготовиться к поступлению на театральное отделение. Друг моего отца, режиссер Котэ Сурмава, предложил показать меня Михаилу Ивановичу Туманишвили. Честно признаюсь, что даже не слышал этой фамилии. Мы встретились с Туманишвили на киностудии. Наверное, такого кретина, как я, он видел впервые.

- Ну, почему вы так говорите?

- Да потому что на все его вопросы о театре я с гордостью отвечал, что ничего не знаю. На вопрос о пьесах Шекспира ответил, что видел фильм Дзефирелли «Ромео и Джульетта». «Что, даже «Гамлета» не знаете?» - «Знаю. Видел фильм с участием Смоктуновского». Я понял, что Туманишвили потерял интерес ко мне и просто тянул время… Он спросил, видел ли я какие-нибудь спектакли. Это был 1975 год, и человек, который хоть чуть-чуть знает историю грузинского театра, поймет, какую чудовищную ошибку я допустил, когда ответил, что в театре Руставели смотрел «Хануму», «Мачеху Саманишвили» и «Кваркваре». Понимаете? Я перечислил спектакли Роберта Стуруа. «Вам понравилось?» - спросил Михаил Иванович. «Да!» - твердо сказал я. И тогда он вообще заскучал и напоследок спросил, почему я поступаю в театральный. Я объяснил. «А для кино вы готовы?» - «Думаю, что да». Туманишвили начал задавать киношные вопросы и вдруг ожил на глазах, ведь у меня к тому времени было очень много информации о кино, и я отвечал уверенно и подробно. «А почему вы хотите стать именно кинорежиссером?» И тогда, не осознавая этого, я сказал ему то, к чему всю жизнь стремился сам Туманишвили: «Я люблю рассказывать истории. И думаю, что кинорежиссура – как раз та профессия, где людям можно просто рассказывать истории».

- А это и был принцип Туманишвили.

- Но я-то этого не знал. Потом он сам, спустя годы, сказал мне, что мой ответ его поразил, и именно поэтому он и взялся со мной заниматься. Кстати, теперь я знаю, что Туманишвили никогда не брал абитуриентов, и я был, пожалуй, единственным, кого он подготавливал к поступлению. Он серьезно занимался со мной с сентября до конца мая.

Труппа театра им. А.С. Грибоедова. 2015

- Вы успели почувствовать, с человеком какого калибра занимаетесь?

- Да! Я сразу понял, что передо мной большой мыслитель. Философ. То, что он великий педагог, я понял позже. Со временем мы сблизились. Два раза в неделю я приходил на студию, где он уже собирался открывать свой театр, панибратски здоровался с Кети Долидзе, Мурманом Джинория и другими знаменитостями той поры. К маю месяцу я уже иногда позволял себе спорить с Михаилом Ивановичем, в чем-то не соглашаться… В том году Туманишвили должен был набирать режиссерский курс и, как я понимал, подготавливал меня для себя. Я даже шутил, что он меня не к экзаменам готовит, а уже режиссуре обучает, потому что его задания были архисложные.

- Почему вы не стали студентом Михаила Туманишвили?

- В июле-августе в институте случилось ЧП. Студенты-режиссеры, окончившие первый курс, подняли бунт и потребовали сменить педагога. Они хотели, чтобы их взял Туманишвили. И он, вместо того, чтобы набрать первый курс, взял второй, на котором, кстати, учился Гоги Маргвелашвили, в будущем мой самый близкий друг. А нас, первокурсников, отдали Лили Иоселиани и Гиге Лордкипанидзе.

- Чему Туманишвили успел вас научить?

- Работать с книгами. Ответственно относиться к делу. Вообще я считаю его самым великим педагогом всех времен и народов. Книга Туманишвили «Пока не началась репетиция» - лучшая для режиссеров. Лучше, чем книги Станиславского и Брука, говорю это с полной ответственностью. Если бы она была написана англичанином, я вас уверяю, это был бы классический учебник для режиссеров всего мира. Она переведена, кстати. Но ведь просто перевода недостаточно, книгу необходимо рекламировать, продвигать. А этого не случилось.

- Вернемся немного назад. Когда вы юношей мечтали о кинорежиссуре, то одновременно занимались виолончелью в музыкальной школе. Такой инструмент не выбирают случайно.

- А у меня все вышло случайно. Сперва я учился игре на фортепиано, окончил первый класс музыкальной школы. Занимался с большим удовольствием. После первого класса кто-то посоветовал моим родителям перевести меня на виолончель, потому что пианистов, дескать, много, а виолончелистов мало. Но я сразу полюбил этот инструмент, долго и серьезно играл, и даже были моменты, когда думал – а может, лучше все-таки поступать в консерваторию? И хотя потом я полностью переключился на кино, считал, что режиссер обязан быть музыкально образованным. Я решил все-таки получить диплом об окончании музыкальной школы. Думал, что в будущем, в промежутках между съемками, буду играть в оркестре.

- По вашим постановкам чувствуется любовь к музыке и компетентность в этой области.

- Да, для меня музыка не фон, а действующий персонаж. А знаете, почему я прекратил играть на виолончели? Сейчас, спустя годы, мне кажется, что тогда проявилась самая главная черта моего характера. В Тбилиси приехал Мстислав Ростропович. Отобрали лучших виолончелистов, и мы давали концерт в честь великого маэстро. Я играл сложнейшую вещь – «Лебедь» Сен-Санса. После концерта Ростропович меня похвалил, даже поцеловал… А через день выступал сам. И сыграл «Лебедя». До сих, когда я об этом вспоминаю, у меня мурашки бегут по телу… Когда он начал играть, я понял, что никогда в жизни так не сыграю. Понимаете? Я, девятиклассник, понял, что никогда не стану таким. А другим мне быть не хотелось. Я пришел домой и сказал родителям, что никогда не буду играть. Не вышел на выпускной экзамен и никогда больше не брал в руки виолончель.

- И у вас дома нет инструмента?

- Моя виолончель висит в фойе Свободного театра. Но я к ней не прикасаюсь.

- Показательная для вашего характера история… Но обратимся к вашим студенческим годам. Кого из педагогов вы бы назвали в числе тех, кто заложил в вас основы мастерства?

- Вы знаете, режиссура – это такая профессия, которой не обязательно учиться именно у тех, кто тебе преподает в институте. Формально моими педагогами считаются Лили Иоселиани и Гига Лордкипанидзе. Но я их таковыми не считаю.

- Тогда расскажите о тех, кого считаете своими учителями. Чарли Чаплина и Михаила Туманишвили вы уже назвали.

- Расскажу. В январе 1979 года мы с моим другом Леваном Купарадзе стояли в очереди у касс в тбилисском аэропорту. Собирались лететь в Москву на стажировку – во время каникул институт нас отправлял смотреть столичные спектакли. Со студенческим билетом в руках я ждал, снимут ли бронь. Рядом со мной стоял какой-то бородатый человек. Он бесцеремонно взял мой студбилет. «Ты на режиссера учишься?» - «Да». - «У кого?» - «У Гиги Лордкипанидзе». Он мне кое-что сказал по этому поводу, но это не для прессы. «А ты знаешь, кто я такой?» - «Нет». - «Я Параджанов». Он мог назвать любую другую фамилию, эффект был бы тот же самый. Я ее просто не знал. И никто, кроме профессионалов, не знал. Да, уже были сняты и «Саят-Нова», и «Тени забытых предков», но они лежали на полке. Даже закрытых показов не было. Он понял, что его фамилия не произвела впечатления, и добавил: «Я великий кинорежиссер». В ответ я рассмеялся так же, как вы сейчас. Мне показалось, что передо мной сумасшедший. «Да, да, я величайший кинорежиссер. Позавчера я вышел из тюрьмы (я это очень хорошо помню, он сказал именно «позавчера»), лечу в Ереван, мне надо поклониться могилам. А ты зачем в Москву летишь?» - «На стажировку, спектакли смотреть». - «Обязательно пойди в Театр на Таганке. На другие не трать время». - «Так ведь туда не попасть». Он достал из кармана фотографию, на которой был снят с какой-то пожилой женщиной на фоне флага с надписью «Свободная Украина», перевернул, нарисовал колючую проволоку и ножницы, измазал ручкой палец и поставил «печать». И сказал: «Отдашь это Любимову и увидишь все спектакли». Я был уверен, что это безумец. Но все-таки положил фотографию в карман. Тут как раз появились билеты, мы с Леваном их купили и улетели в Москву. В тот же день пришли в СТД, где Нора Кутателадзе распределяла, кому на какие спектакли идти. Нам предложили на выбор театр Ермоловой или театр Гоголя. А на стене висела афиша премьерного спектакля Театра на Таганке «Мастер и Маргарита». Я говорю: «Нора Петровна, а можно на Таганку?» Она рассмеялась: «Да ты что, я сама пока попасть не могу». Мы вышли из СТД и все-таки поехали на Таганку в надежде как-то попасть на премьеру. Вышли на Таганской площади и... Это был шок. Милиция стояла прямо у метро. Объяснять, что ты студент театрального института из Грузии, было бессмысленно. Тут-то я и вспомнил про фотографию. Подошел к милиционеру и с очень серьезным видом сказал: «Я приехал из Тбилиси, мне надо что-то срочно передать Юрию Петровичу Любимову». Через какое-то время появился человек: «Вы от кого?» - «От Параджанова». Человек изменился в лице и убежал. Слышу выкрик: «Кто от Параджанова?» - «Я!» - «Пропустить!» Нас с Леваном ждал высокий седой мужчина. «Вы от Параджанова?» - «Да. Мне надо видеть Юрия Любимова». - «Это я». Мы вошли в театр, и я протянул фотографию. «Он что, на свободе? Как он?» А у меня-то информации никакой. Сказал, что знал: «Сегодня он улетел в Ереван поклониться могилам». Любимов начал кричать: «Ребята, ребята, Сережа на свободе! Володя, Сережа вышел!» Я обернулся, увидел живого Высоцкого и чуть не потерял сознание. Конечно, нас как гонцов от Параджанова оставили на спектакль. Голова шла кругом – от гениального спектакля, от знакомств... А потом в течение недели я ходил не только на все спектакли Таганки, но и на репетиции к Любимову. Но и это еще не все. Когда время моей стажировки истекло, Юрий Петрович позвонил ректору Театрального института Этери Гугушвили

и попросил продлить мое пребывание в Москве. Думаю, что Этери Николаевна упала в обморок на том конце провода. В общем, я почти месяц провел на репетициях Любимова. Между прочим, я потом спросил у Давида Боровского, с которым к тому времени уже был хорошо знаком: «А кто та пожилая женщина на фотографии?» - «Ты что? Это же Лиля Брик». И тут же спохватился: «Слушай, а ведь надо ей сказать, что он на свободе». И мы поехали к Брик. Всего у нее я был три раза… Когда я вернулся в Тбилиси, у меня возникло естественное желание поблагодарить человека, подарившего мне столько счастья. Я узнал, где живет Параджанов, и пошел к нему. Теперь-то я точно знал, к какой легенде иду. Конечно, он меня не узнал. Я напомнил. И рассказал обо всем, что видел в Москве. Это был удивительный день. Я рассказывал, он смеялся... И вдруг спрашивает: «У тебя есть 20 копеек? Купи мне хачапури. Я сегодня ничего не ел». Я побежал, купил... Он ел так, что было понятно – человек не ел как минимум два дня... Вернувшись домой, я рассказал обо всем родителям. На другой день моя мама говорит: «Я приготовила толму, отнеси Параджанову». Когда я принес кастрюльку с едой, Параджанов был ошарашен. Сразу же позвонил моей маме, поблагодарил. Потом мы разговаривали. «Ну, как тебе преподают?» - «Да никак, хочу перевестись в Ленинград или в Москву. Здесь невозможно учиться». - «Давай сделаем так: раз в неделю приноси то, что приготовит мама. А я буду тебе преподавать режиссуру». Так и сделали. Я к нему приходил, и он как бы проводил лекции. Помню, с его подачи в кинотеатре «Газапхули» начали показывать фильмы Пазолини. Он говорил так: «Пойдем, ты должен прозреть». Мы шли в кино, и во время просмотра он объяснял, как это снято, что режиссер хотел сказать. Главное, чему он меня учил – режиссер должен свободно мыслить и быть внутренне свободным. Конечно же, он не преподавал мне режиссуру, думаю, он и не умел этого делать, но он рассказывал истории – выдуманные и настоящие… И это было лучше всех лекций на свете. Вы знаете, он любил со мной говорить. Наверное, я был хорошим слушателем. Кроме того, Параджанову был нужен зритель, слушатель. А в тот период он был изгоем. Люди опасались общаться с ним, можно было попасть на учет КГБ. К нему приходило считанное количество людей – Софико Чиаурели и Котэ Махарадзе, Юра Мечитов, Буца Джорбенадзе, Гоги Месхишвили... Приходили поздними вечерами, почти ночью. Помню, по просьбе Параджанова я встретил в театре Руставели Андрея Тарковского и привел на Котэ Месхи, 9. Это была их первая встреча. Они до того переписывались, Тарковский уже называл Параджанова своим учителем, но никогда не встречались. Когда мы пришли, у Параджанова, как всегда, на столе в его маленькой комнате лежали гранаты, фрукты. Они вежливо поздоровались, начали какой-то официальный разговор – как вам в Тбилиси, спасибо, хорошо... Я понял, что лишний, и ушел. Когда утром я зашел к Параджанову, они сидели на тех же местах. И стол остался нетронутым. О чем они говорили всю ночь? К сожалению, нам не дано узнать. Эта тайна волнует меня до сих пор... Параджанов возродился с началом перестройки. После «Сурамской крепости» он стал таким помпезным, пафосным… И менее интересным для меня. Мне казалось, что раньше у него больше болела душа.

- Но ведь вы продолжали общаться?

- Естественно, но реже. Более того, позже мы даже поссорились из-за «Сурамской крепости». «Это гениальный диафильм. Но не кино», - сказал я ему. «Это сверхкино!» - заявил Параджанов. И страшно обиделся. А потом в мою жизнь неожиданно ворвался другой человек, гораздо более обаятельный.

- Роберт Стуруа?

- Конечно. В 1979 году я на полном серьезе открыл студенческий театр в клубе «Амирани» у моста Бараташвили и поставил спектакль о Павке Корчагине «Фрески о патриотах». Тогда все, что я делал, отдавало параджановщиной. Вы видели «Киевские фрески»? Спектакль был один

в один с этим фильмом, плагиат огромнейший. Все было поставлено практически без слов – на шумах, дыхании, символах и метафорах от Параджанова и Любимова. Параджанов был в восторге... А потом в том же театре я поставил «Аукцион» по рассказу Ильи Чавчавадзе «Человек ли он?» Местом действия классического грузинского рассказа стал аукцион, на котором продавали картинки из жизни Луарсаба Таткаридзе. Все в итоге доходило до фантасмагории, и в финале Луарсаб начинал поедать сам себя. По сути, это уже был антипараджановский спектакль, но Параджанову безумно понравился. Он не внес никаких коррективов, радовался. После премьеры мы шли по мосту, и он кричал всем встречным: «Это мой ученик, он поставил гениальный спектакль!» В эти дни в Тбилиси начинался Первый международный театральный фестиваль. Помню, приехали Спесивцев, Шапиро, Рижский ТЮЗ, МХАТ… Серьезный фестиваль был. А мы – студенты. Но нам очень хотелось участвовать. В общем, через Министерство культуры, через лично министра культуры Отара Тактакишвили, через специальную комиссию, которая посмотрела наш спектакль, удалось сделать так, что мы стали участниками фестиваля со спектаклем «Аукцион». Играли в Литературном музее, где как раз проходила выставка, посвященная Илье Чавчавадзе. Думаю, директору музея Изе Орджоникидзе что-то подсказало, что через семь лет я стану ее зятем, и она легко разрешила нам играть каждый вечер. Желающих посмотреть было очень много. Фестиваль шел сам по себе, а мы 9 дней подряд играли наш спектакль. Во время церемонии закрытия (а мы и понятия о ней не имели) мы снова играли «Аукцион». Вышли после спектакля на проспект Руставели, и тут на нас набросились с поздравлениями те, кто вышел после церемонии. Оказалось, наш спектакль получил приз за лучшую режиссуру. В тот период это решение стало не просто бомбой – атомной бомбой. Когда ночью я вернулся домой, мне позвонила Таня Бухбиндер и сказала, что Роберт Стуруа очень интересуется спектаклем и спрашивает, когда можно посмотреть? Я ответил, что для Стуруа мы можем сыграть когда угодно. На третий день, днем, в Литературном музее мы играли специально для Стуруа. После спектакля он лишь поблагодарил и сказал – приходите завтра ко мне и поговорим. Мы подумали, что Стуруа спешит и свое мнение о спектакле выскажет завтра. 29 сентября 1979 года я пришел в театр Руставели. Меня подвели к репетиционному залу. Стуруа вышел и сказал: «Пишите заявление, я вас беру режиссером». И вернулся на репетицию. Помню, я там же сел на ступеньки, смеялся, плакал... Мне не верилось, что это происходит на самом деле. Но это произошло. Так в 19 лет я стал режиссером великого театра и проработал с великим Робертом Стуруа 13 лет. За все это время я присутствовал на всех репетициях и застольях Роберта Стуруа, был вхож в его семью, стал не только его учеником, но и правой рукой и соратником. И поэтому участвовал во всех конфликтах театра Руставели. То есть прошел великую школу жизни в театре. Самостоятельно поставил там мало – всего 9 спектаклей.

- Это мало?

- Для меня, с моей энергией, очень мало. Я мог бы поставить больше... Я многому научился у Стуруа – и хорошему, и плохому.

- Если бы можно было отмотать время назад, вы бы променяли этот период своей жизни на другой?

- Нет, никогда. Несмотря на то, что мне часто было больно… Конечно, влияние на меня Стуруа, как режиссера и как человека, очень велико. Было много обид, но хорошего было больше, и я зла не держу. В свое время я сознательно ушел из театра Руставели и до сих пор считаю, что это был правильный шаг.

- В интервью вы часто говорите, довольно корректно, что ушли, потому что не хотели оставаться на вторых ролях.

- Если это корректно…

- Корректно, потому что вы не вдаетесь в подробности.

- Один раз я даже сказал, что два орла не могут сидеть на одной вершине. Тут есть еще один момент. Понимаете, главное, чему меня учил Стуруа – это разрушать стереотипные традиции. Это я хорошо выучил. Среди традиций театра Руставели была и такая – ученики выгоняли из театра своих учителей. Я эту традицию нарушил и ушел сам. Без скандала.

- Ушли в другой театр?

- Нет, в кино, и снял свой первый фильм «Кроткая» с блистательным Львом Дуровым в главной роли. Это был совместный советско-итальянский проект. Потом я снял 30 серий телефильма «Дом в старом квартале», даже не подозревая, что спустя годы меня назовут отцом грузинского сериала. Я перестал ходить на спектакли не только в театр Руставели, вообще - в театр. В какой-то период даже возненавидел театр... Но тут появился ушедший из театра Руставели гениальный Рамаз Чхиквадзе и предложил мне поставить с ним спектакль. Мы взяли пьесу Стриндберга «Пляска смерти», пригласили Кахи Кавсадзе и Нану Пачуашвили и поставили спектакль в доме Рамаза, но не знали, где его можно играть. Вы не поверите, но двери всех театров для нас закрылись. Никто не хотел пускать нас на свою сцену. Тогда мои итальянские друзья предложили сыграть премьеру в Италии, и мы вылетели в Милан. После фантастического успеха в Италии мы показывали спектакль везде, кроме Тбилиси. Нас опять не пускали. И тогда у меня возникла идея открыть свой театр. Вот так и появился мой первый собственный театр – Театральный подвал на проспекте Руставели, который стал очень популярным. А в 1999 году театр Грибоедова остался без руководителя, труппа попросила меня возглавить театр, и я принял это предложение. Новая метла должна мести по-новому, но я не выгнал ни одного актера и горжусь этим. А Свободный театр я создал во многом для моих артистов из Театрального подвала, которые после моего ухода остались без работы.

- У вас – два театра, два детища. Авто Варсимашвили в Свободном театре и в Грибоедовском – это один и тот же режиссер?

- Нет, однозначно нет. Важно сказать, что я думаю о настоящей режиссуре. Это исповедь. Я не церковный человек и не хожу в церковь. Но институт исповеди придуман потому, что у людей есть потребность исповедоваться. Просто они для этого находят разные формы. Кто-то ходит к священнику, кто-то к психоаналитику. Для меня таким местом является театр. Я исповедуюсь перед зрителями. Как-то раз я сказал: когда у героев Никуши Гомелаури болит душа – это у меня болит душа, когда они кричат – это я кричу, когда смеются – я смеюсь. Сейчас тоже самое могу сказать о героях Аполлона Кублашвили и других моих актеров. В Свободном театре все мои спектакли – о моих болях и радостях, о проблемах, которые меня мучают. У Грибоедовского же театра совершенно определенная задача – это русский театр в Грузии, который должен нести русское слово, классику, культуру. В Грибоедовском мне порой приходится ставить спектакли, не лично от меня исходящие, понимаете? Я следую за конкретной задачей – поставить ту или иную классическую пьесу. И подхожу к этому чисто профессионально. А Свободный театр - мой театр, где я могу говорить о себе, о моих близких.

- У вас авторский театр. Артисты для вас – подручный инструмент, как слова для поэта, можно убрать, переставить местами?

- Именно так и должно быть. Просто не будем определять это так жестко. Конечно, артисты выполняют то, что я хочу. Наверное, вы знаете от наших актеров, что я им не оставляю ни времени, ни возможности, чтобы предлагать свои решения?

- Ну, это все знают.

- До первого прогона они только выполняют мои схемы. Просто в этих схемах я всегда остав-

ляю какое-то пространство, в которое потом они смогут вносить что-то свое. В моих рамках. Но собственные версии навязать моему спектаклю артист не может. Даже физически.

- Вы разрешаете импровизировать?

- Если под этим подразумевать выходить из режиссерских рамок, то категорически нет.

- Вы бережно относитесь к артистам?

- Да, очень. Думаю, они это чувствуют. Я еще не встречал актера, который, раз поработав со мной, не хотел бы встретиться в работе еще раз.

- Андрей Кончаловский считает, что к каждому артисту у режиссера должен быть свой подход – одного необходимо хвалить, другого, наоборот, можно и унизить.

- Думаю, Кончаловский лукавит. Все зависит от того, насколько подготовленным режиссер приходит на репетицию. Если он точно объясняет актеру задачу, то не нужно специально выстраивать никаких отношений. Надо делом заниматься. Не буду скрывать, с артистами я строг и требователен. Но никогда не оскорбляю, не унижаю. И никогда не кричу на репетициях. Правда, одна уважаемая артистка сказала: «Автандил Эдуардович, уж лучше бы вы кричали». Понимаете, актеры начинают много говорить и фокусничать только тогда, когда не понимают, что играют. Кстати, в этом и есть весь секрет, почему я так быстро ставлю – за две-три недели. Максимум – за полтора месяца. Хотя на самом деле я ставлю медленно – я долго подготавливаюсь. Самый сложный период для меня – до первой репетиции. Но когда захожу на первую репетицию, то абсолютно готов. И фактически ставлю быстро.

- У Пушкина есть такая фраза – «зависть – сестра соревнования, следовательно, хорошего роду». Вам знакома такого рода зависть или вы себя ни с кем не сравниваете?

- Знакома. Но у меня есть хорошее качество – когда я вижу спектакль, который мне безумно нравится, я радуюсь не только победе того, кто это создал, но и за себя – потому что мне открываются какие-то другие горизонты. И я начинаю стремиться к этим горизонтам. Мне никогда не становится плохо от хорошего спектакля, поставленного другим режиссером – я только счастлив. А если его поставил к тому же мой друг, я счастлив вдвойне. Но если мне что-то не нравится, я беспощаден. Могу быть относительно деликатен – это уже вопрос формы – но абсолютно откровенен.

- Последние лет сто периодически объявляют о том, что дни театра сочтены. В чем, на ваш взгляд, сегодняшнее предназначение театра?

- Реально театр лишь меняет формы, а по сути остается таким же, каким был 26 веков назад. Думаю, что он будет существовать столько, сколько будет существовать человечество. Тут дело вот в чем. Обратите внимание, если, например, по телевизору вы видите процесс рождения – как раскрывается цветок, как на свет появляется ребенок, то сразу начинаете внимательно за этим следить. Потому что рождение – самое удивительное, что только может быть на земле. А театр – место, где прямо на твоих глазах рождается жизнь. И пока рождение вызывает удивление и восхищение (а это самые востребованные человеческие эмоции), театр будет существовать.

- Из-за этого вы и остались в профессии театрального режиссера?

- Пожалуй, именно это меня и удержало. Ты ставишь спектакль, выпускаешь, и он начинает жить самостоятельной жизнью. Без тебя. Для меня, как и для всех режиссеров, спектакль – живой организм. Это чудо – наблюдать, как он растет, взрослеет. Кино заканчивается с последней сценой. Снято, и все, точка. Фильм таким и будет, с ним больше ничего не произойдет. А спектакль – всегда живой, разный.

- Этот год – дважды юбилейный для ваших театров. Грибоедовскому театру исполняется 170 лет, а Свободный откроет 15-й сезон. Каким вы видите завтрашний день «юноши» - Свободного театра и патриарха грузинской театральной культуры – Грибоедовского?

- Они должны оставаться живыми театрами! А театр жив только тогда, когда задевает зрителя за живое.

- Вам 55 лет – это период расцвета, и, как говорится, итоги подводить рано. Но оглянуться на пройденный путь можно в любом возрасте. Какие вехи вы, оглянувшись, поставите в своей жизни как самые важные?

- Поступление в театральный институт. Работа в театре Руставели. Женитьба. Рождение моих детей. Уход из театра Руставели. Открытие Театрального подвала. Приход в Грибоедовский театр. Открытие Свободного театра.

- А вот вопрос посложнее. Понимаю, что все ваши спектакли дороги вам. Можете ли назвать самые значимые?

- Могу. Назову те, что важны для меня. Может быть, у критиков совсем иное мнение, как это часто бывает. «Аукцион» («Человек ли он?»), «Приручая ястреба» (спектакль, в котором я понял, что надо освобождаться от влияния Стуруа и идти своим путем), «Гамлет» в Театральном подвале, «Комедианты», «Братья» и «Ричард III» в Свободном театре, «Мастер и Маргарита» и «История лошади» в Грибоедовском.

- У вас свой ярко выраженный стиль. Даже если вы втихаря поставите спектакль и покажете публике анонимно, театралы угадают почерк Варсимашвили. От вехи к вехе, от спектакля к спектаклю – вы развиваетесь дальше или уже сформировались как режиссер и лишь расширяете свой арсенал?

- Я попробую вам объяснить. Одна сторона профессии – это ремесло. До 45 лет я его изучал, но вот уже лет десять, как знаю про свое ремесло все. Но! Потом наступает другой этап – зная все про технику, ты уже думаешь о других вещах, идешь в свободное плавание и можешь нахально осуществлять свои самые бредовые идеи. Ты высказываешься, не думая о технике, так как, кроме нее, в режиссуре есть что-то другое – сакральное, магическое, без чего не бывает произведения искусства. И это самое важное. Питер Брук прав, когда говорит, что настоящая режиссура начинается после сорока лет, то есть, после того, как ты полностью овладеваешь ремеслом, и наступает другой, самый главный этап в нашей профессии.

- А как оно приходит, это другое?

- Необъяснимо, на уровне импульсов. Но все-таки прежде всего надо знать ремесло. Только в этом случае ты можешь позволить своим внутренним импульсам свободу. А импульсы не спрашивают разрешения. Их невозможно придумать или изучить заранее. Бредовые идеи, требующие от тебя воплощения, приходят, как непрошенные гости.

Есть и еще один важный для меня момент. Очень большое чувство свободы и счастья дает то, что я нахожусь в том возрасте и положении, когда не меня выбирают, а я выбираю и могу позволить себе работать только с теми, кого люблю. Это касается всех, не только актеров. Я многого не смог бы сделать, если бы рядом со мной в Грибоедовском не было Коли Свентицкого, а в Свободном - Торнике Глонти. Торнике – мой ученик, и я отношусь к нему, как к сыну. А Коля – мой настоящий дорогой друг, которому я могу доверить все, иначе невозможно заниматься творчеством. Я скажу больше – для меня мое отношение к актерам важнее, чем их актерский талант. Очень часто меня спрашивают – вот этот артист более талантлив, почему ты работаешь не с ним? Отвечаю просто: вполне возможно, что он более талантлив, но я люблю не его, а другого. Вот и все. Все дело в любви. Я люблю тех, с кем работаю, забочусь о них в прямом смысле этого слова, живу их жизнью... Иначе я не могу. И только благодаря любви между мной и актерами возникает та самая телепатическая связь, без которой неинтересно работать.

Нина ЗАРДАЛИШВИЛИ-ШАДУРИ

25 ЧАСОВ В СУТКИ И ВСЯ ЖИЗНЬ

Все начинается с фамилии, а она у Николая Свентицкого с историей. С параллелями. И с совпадениями.

Правда, умные люди говорят, что совпадений не бывает. А кто верит в случай, не верит в бога. Но судите сами.

Основой фамилии послужило польское светское имя Свентик – уменьшительное от Свентовит. Так звали бога плодородия у западных славян. Он описан в «Славянской хронике» Гельмольда из Босау как главное славянское божество, а у Саксона Грамматика - как бог богов.

Героя с такой фамилией вы можете встретить в первом томе полного собрания сочинений Чехова, в романе «Тайны ста сорока четырех катастроф, или Русский рокамболь». У героя был реальный прототип - начальник 3-й дистанции Московско-Курской железной дороги Свентицкого, который, между прочим, защищая честь мундира, пришел с секундантом к оклеветавшему его журналисту и вызвал на дуэль.

А вот еще параллель. В середине XIX века в польском (ныне белорусском) селении Кабаки помещик Феликс Влодек построил дворец. Около 1910 года в этом имении работал Григорий Макаревич, дед известного рок-музыканта. Владельцами имения были Зофья Влодек и ее муж Витольд Свентицкий, внучатый племянник Адама Мицкевича. (Примечательно в данном случае то, что Андрей Макаревич и наш собеседник – давние добрые друзья).

А еще Николай Свентицкий значится в списках героев-партизан, воевавших в белорусских лесах в годы Великой Отечественной войны. И это - отец нашего собеседника.

Самого Николая Николаевича Свентицкого, директора Тбилисского русского драматического театра им. А.С.Грибоедова, президента Союза «Русский клуб», заслуженного деятеля искусств России, кавалера многих государственных и общественных наград, проще всего застать в театре (если, конечно, он в этот момент не в одной из бесчисленных командировок). Тбилиси – его родина, театр – его дом. И если все дороги мира ведут в Рим, то все коридоры театра ведут в кабинет директора.

Русскому театру в Грузии, старейшему на Кавказе, пошел 171-й год. Последние 40 лет жизнь театра, его судьба, неразрывно связа-

на с жизнью и судьбой Николая Николаевича. Грибоедовский - его главная любовь и дело жизни. Он не только не дает театру стареть, но и бережет его академический статус, классический стиль и великую историю.

- Николай Николаевич, и вы, и ваш театр – русские в Грузии...

- Я бы сказал, что мы – русские грузины.

- Вы коренной тбилисец?

- Да, я родился в Тбилиси. Мой отец, Николай Свентицкий, инженер-строитель, видный специалист по водоснабжению, приехал в Тбилиси как приглашенный из России специалист. Так же, как и и мама – Клавдия Прудникова. Встретились, влюбились, поженились и на всю жизнь осели в Грузии. У меня богатая тбилисская «география» - появился на свет на улице Пекина в молодом районе Сабуртало, окончил школу в старинной Нахаловке, жил в легендарном Сололаки. А сейчас живу в историческом районе Плехановского проспекта, ныне Давида Строителя.

- Николай Николаевич, вспоминаете школьные годы?

- Не просто вспоминаю. До сих пор дружу с одноклассниками и, представьте себе, со здравствующими учителями. Например, с Надеждой Александровной Муравьевой. Благодаря ей в школе я очень любил уроки географии. Мне все время хотелось узнавать новые страны. Тогда я путешествовал, конечно, только по карте. А сегодня все сбылось, стало реальностью - я побывал уже в 80 странах.

- А как учились?

- Так себе, через губу.

- Наверное, гуманитарием были?

- Хулиганом был. Педсовет школы несколько раз собирался по вопросу о моем исключении. Но я проводил самые модные в Тбилиси концерты, новогодние праздники. Оформление - как на «Голубом огоньке» Центрального телевидения, ни больше, ни меньше. Так что относились ко мне все-таки с уважением.

- А когда в вашей жизни появился Грибоедовский?

- Я с детства ходил в театр Грибоедова, видел все спектакли Сандро Товстоногова, Гиги Лордкипанидзе, Гизо Жордания. Совсем молодым человеком начал работать в бюро международного молодежного туризма «Спутник», возглавил отдел пропаганды и культмассовых мероприятий. В то время, 40 лет назад, в Тбилиси приезжало очень много туристов, каждые три-четыре дня – новый поток. И я в программу пребывания обязательно включал посещение Грибоедовского театра. Помню, приехала большая группа студентов из университета Патриса Лумумбы. Повел я их на спектакль - «Прощание в июне». Вампилов, молодежная тематика. Но в последний момент его заменили на «Энергичные люди» по Шукшину. А это уже совсем другая тема – жулики, пьяницы… Вы не можете себе представить, какой был грандиозный скандал – что вы показали иностранцам, как посмели?!.. А ведь это период, когда главным режиссером театра был Сандро Товстоногов – расцвет Грибоедовского, золотая эпоха!

После посещения театра я обязательно устраивал туристам встречу с труппой. Артисты приезжали в молодежный центр «Золотое руно» на Тбилисском море. Я оформлял их появление очень торжественно – они спускались по парадной лестнице, под музыку… Мне нравилась мелодия «Жаворонок» в исполнении оркестра Поля Мориа. Вот под нее артисты и появлялись. Но все дело в том, что эта музыка открывала программу «В мире животных». И в конце концов народная артистка Валентина Семина не выдержала и сказала: «Коля, кончай! С этой музыкой входишь, как в клетку!»

В Грибоедовский меня приглашали работать постоянно. Я не спешил соглашаться - у меня была своя интересная жизнь. Но в итоге в один прекрасный день 1986 года я все-таки пришел в театр на должность главного администратора. К тому времени я давно уже был знаком со всеми, знакомиться заново не пришлось. Мне кажется, что грибоедовцев мой приход обрадовал.

На момент моего назначения труппа уехала на гастролях в Сочи. А я тут же отправился делать гастроли в Кутаиси. Это стало моей первой самостоятельной работой в театре. Мне удалось сделать эти гастроли так, что не осталось ни одного непроданного билета.

- Что значит «делать гастроли»?

- Это очень трудная работа. Я их делал не один десяток раз, но всегда начинаю с чистого листа. Мне часто говорят: «Да ладно, в первый раз, что ли? Что ты нервничаешь?» Отвечаю: «Да, нервничаю. Да, как в первый раз». Я убежден, что любое дело надо делать как впервые, иначе оно не получится. И это – мое главное правило.

- Назовете остальные?

- Назову. Я, например, всегда знал, что нельзя экономить на гостинице для артистов. Не только потому, что труппа должна быть максимально комфортно устроена, но и потому, что гостиница - одна из составляющих имиджа театра на гастролях. Если зритель увидит, что артист живет в дешевой колхозной гостинице, то и отношение к нему будет соответствующее. А если он выйдет из престижного отеля, это сразу повышает статус и театра, и артиста. Следующее правило– труппа должна быть хорошо накормлена. Артист не должен быть голодным и тратить время на поиски еды. Если он целый день бегает и ищет пончики, а потом выбегает на сцену, то не даст того результата, который нужен театру. А ведь Грибоедовский театр славился, имя у него было громкое. И, как правило, собирал аншлаги.

- Кто были ваши учителя в профессии?

- Несмотря на то, что у меня два диплома о высшем образовании, своими настоящими университетами считаю общение и совместную работу с великими людьми на театре. Не говорю о том, что знал всех администраторов и директоров почти всех театров Советского Союза, а со многими дружил. Это само собой. Но как много мне дало общение, например, с народной артисткой Варварой Обуховой, к которой я, бывая в Москве, обязательно заходил в гости, а на огонек, кстати, по-соседски заглядывал Иван Козловский. С благодарностью вспоминаю Лялю, Елену Георгиевну, Чикваидзе, знаменитую балерину, маму Михаила Лавровского, у которой я жил в Москве месяцами. Очень любил Кирилла Лаврова, мы дружили много лет. Это мои учителя. Я могу назвать еще многих… Но вообще, так сложилось, что ко мне очень хорошо относилось старшее поколение. Думаю, потому, что я никогда им не врал. Знаете, люди с классической закваской очень чувствуют фальшь и у них особое чутье на неправду.

- Николай Николаевич, что значит быть директором театра?

- Прежде всего, это громадная ответственность. Директор – тот же администратор труппы, только с большими обязанностями. Театр – не армия. Тут никого не построишь. Поэтому нет смысла строить из себя начальника. Надо быть в постоянном живом контакте и привлекать к своим идеям доказательно. Иногда бывают ошибки. По-разному случается… Знаете, директорами не становятся. Простите, но это как талант - либо дано, либо нет. Научить этому невозможно.

Самое главное не только в театре, но и в работе любого учреждения – создать команду. В абсолютном идеале мне это пока не удалось. Команда – это коллектив, который относится к театру как к своему дому. Только такое отношение важно и имеет смысл.

- А как быть с известной фразой «театр - террариум единомышленников»?

- Я вам так скажу: не только артисты, но и все люди - со своими характерами. Просто у артистов, по-моему, более надрывная и непредсказуемая фантазия. Иногда, в самом начале, я на что-то обижался, что-то вызывало протест, а с опытом и годами понял, что это данность, с которой ничего не поделаешь. Может, мои поступки тоже кому-то не нравятся, так что же делать? Баталии ежедневные устраивать, что ли? Надо притираться. Отношения складываются по-разному. С кем-то дружишь, с кем-то – нет. Но относиться ко всем надо хорошо. Особенно к тем, с кем не дружишь. Я всегда говорю – не нравится тебе человек, так не пей с ним водку. Никогда нельзя показывать в работе свое личное отношение. Это плохо, губительно для дела и всегда мешает. Понимаете, я нанятый менеджер. Мое настроение не должно отражаться на моей деятельности. Главное – чтобы был результат и чтобы люди, создавшие результат, чувствовали себя комфортно.

- А есть ли у директора театра друзья в Грибоедовском?

- Не просто друзья. Со многими сложились отношения родственные. Мы не друзья, мы уже именно родственники – Валера Харютченко, Нелли Килосанидзе, Борис Казинец, Михаил Иоффе, Ира Квижинадзе, Люся Артемова... Я дружил с Натальей Михайловной Бурмистровой. С Аликом Кухалеишвили. В последний его приезд из Москвы, когда я пригласил его прочитать курс лекций по сценречи для наших студентов, успел сделать какие-то приятные для него вещи и был счастлив. У меня были очень теплые отношения со всем старшим поколением. Они ко мне хорошо относились, может, порой даже незаслуженно – и Игорь Злобин, и Тамара Белоусова, и Джемал Сихарулидзе, и Лев Гаврилов, и Валентина Семина… Думаю, потому, что я никогда им не врал. Знаете, люди с классической закваской очень чувствуют фальшь, у них острое чутье на неправду. Особая дружба меня связывала с Валей Воиновой, которая созванивалась со мной в ежедневном режиме – просто так, без всякого повода. Для меня эти воспоминания – не легкие, ведь я говорю о людях, которых мне очень-очень не хватает… Представляю, если бы они были живы – какая бы труппа стояла на сцене Грибоедовского! Немыслимая!

- Самыми тяжелыми для Грибоедовского стали 1990-е годы. Как театру удалось выстоять?

- То время иначе, чем лихолетье, и не назовешь. В стране была трагедия – война, полная разруха. Не было денег, хлеба, тепла. Театр распадался. Все смотрели на дверь. Стало ясно, что театр умирает… Я не мог его бросить. Я собрал группу самых мобильных артистов, мы поставили детскую музыкальную сказку «Принц-горбун», и она объехала весь бывший Советский Союз. Мы зарабатывали деньги, привозили в Тбилиси и раздавали коллективу. Вот так поддерживали театр. Коробок спичек тогда стоил 6 купонов (такие были деньги). А мы сделали 30 новогодних представлений для детей с билетами по 8 купонов. К тому же мне удалось договориться с мэром Москвы Юрием Лужковым, и он выделил 10 тысяч роскошных подарков детям Грузии. Помню, мы грузились на Чкаловском военном аэродроме. Летели в огромном самолете, где сидело несколько человек, и командир все время напоминал – осторожно, аккуратно, вы везете подарки грузинским детям, не повредите… А потом мы играли спектакли в холодном зале Грибоедовского театра, но 10 000 детей получили праздник.

С чувством великой благодарности я должен сказать, что нашему театру очень помогали. И мы не единственный театр, которому была протянута рука помощи – одним человеком и из собственного кармана. Представляете, что было бы со всеми нами, если бы на этом историческом этапе не было Бидзины Иванишвили? С театрами, музеями, библиотеками, больницами? Крах. Государство не потратило ни одного цента на реконструкцию здания Грибоедовского театра, которое находилось в ужасном состоянии. Вся помощь поступила от одного человека. Нижайший ему поклон. Я думаю, что великую благотворительную деятельность Бидзины Иванишвили

по достоинству пока не оценили. Мы мечтаем о Морозове, о Третьякове, о Сараджишвили… А ведь вклад Иванишвили в сохранение и развитие культуры намного больше. Намного. Пройдут годы, и наши потомки восторженно удивятся огромности и своевременности этого вклада. Можно принимать разные решения по поводу государственных денег. Это легко. А достать из кармана свои деньги – всегда тяжелее. Однако же это было сделано.

- А как живется театру сейчас?

- Время, конечно, сложное. Впрочем, простых времен не бывает. Вольно или невольно, все эти годы правительство делало все, чтобы погасить интерес ко всему русскому. Нас не закрывали, в нас не плевали и не бросали тухлыми яйцами. Но последние 10 лет слово «русский» было ругательным, и политика была именно такая – избавиться от всего русского. Мы постоянно находились в подвешенном состоянии. Буквально. Но русский театр в Грузии продолжал работать. И выстоял.

Понимаете, отношения заключаются не в том, здороваются ли два президента. Политика политикой, а культура должна стоять над ней. У русских отношение к грузинам – традиционно доброе. И Россия любима грузинами, я живу в Грузии и знаю об этом не понаслышке. Просто молодым надо помочь в том, чтобы они лучше узнали друг друга.

- Каково значение русского театра в Грузии сегодня?

- Вообще, театр в городе будут любить только при одном условии – если театр будет любить свой город. Я всегда привожу в пример движение поездов. Поезд должен ходить в две стороны. Если он будет идти только в одну сторону, то приедет в тупик. Мне кажется, мы очень удачно продумали позиционирование русского театра в нашей стране. Мы никогда не говорили, что Грибоедовский – театр по обслуживанию диаспоры. Мы стоим там, где стоит весь народ. Мы его неотделимая часть, а наш театр, говорящий на русском языке, - один из компонентов единого грузинского театрального пространства. При этом надо понимать, что русский театр в любой стране, кроме России, специфичен. Его основное предназначение – нести грамотное русское слово, чистый русский язык. И наш театр всегда был хранителем русской речи. На сегодняшний день - это проблема. Основную часть труппы всегда составляли приглашенные артисты. Как это было? Художественный руководитель выезжал на выпускные экзамены в лучшие вузы Москвы, Петербурга, других российских городов и приглашал понравившихся актеров поработать в Тбилиси. Так, например, в свое время пригласили Павла Луспекаева из Москвы, Наталью Бурмистрову из Горького.

- Наталья Михайловна прожила в Тбилиси всю жизнь, стала легендой Грибоедовского, народной артисткой СССР. Видимо, здесь ей было хорошо?

- Всем актерам, которые работали в Грибоедовском, было хорошо. Поверьте. Они были любимы публикой. И разъехались не потому, что не любили Грузию. Жить было не на что. Хотя самые преданные все-таки остались. Кроме того, не надо забывать, что этнических грузин уехало намного больше. Намного. А русские тбилисцы, русские грузины, которые разбросаны по всему миру, очень страдают без Тбилиси. Я недавно записал песню Тенгиза Джаиани «Мой Тбилиси» на слова Заура Квижинадзе, послал своим друзьям во многих странах, и, представьте себе, все написали мне одинаковые слова: «Слушаем и плачем»… Потому что они любят этот город, и рассказывают о нем уже своим внукам. Ведь Тбилиси и в самом деле – особый. Он мультикультурный, его делали люди разных национальностей. И я никогда не соглашусь, что грузин любит Тбилиси больше, чем русский, родившийся и живущий здесь.

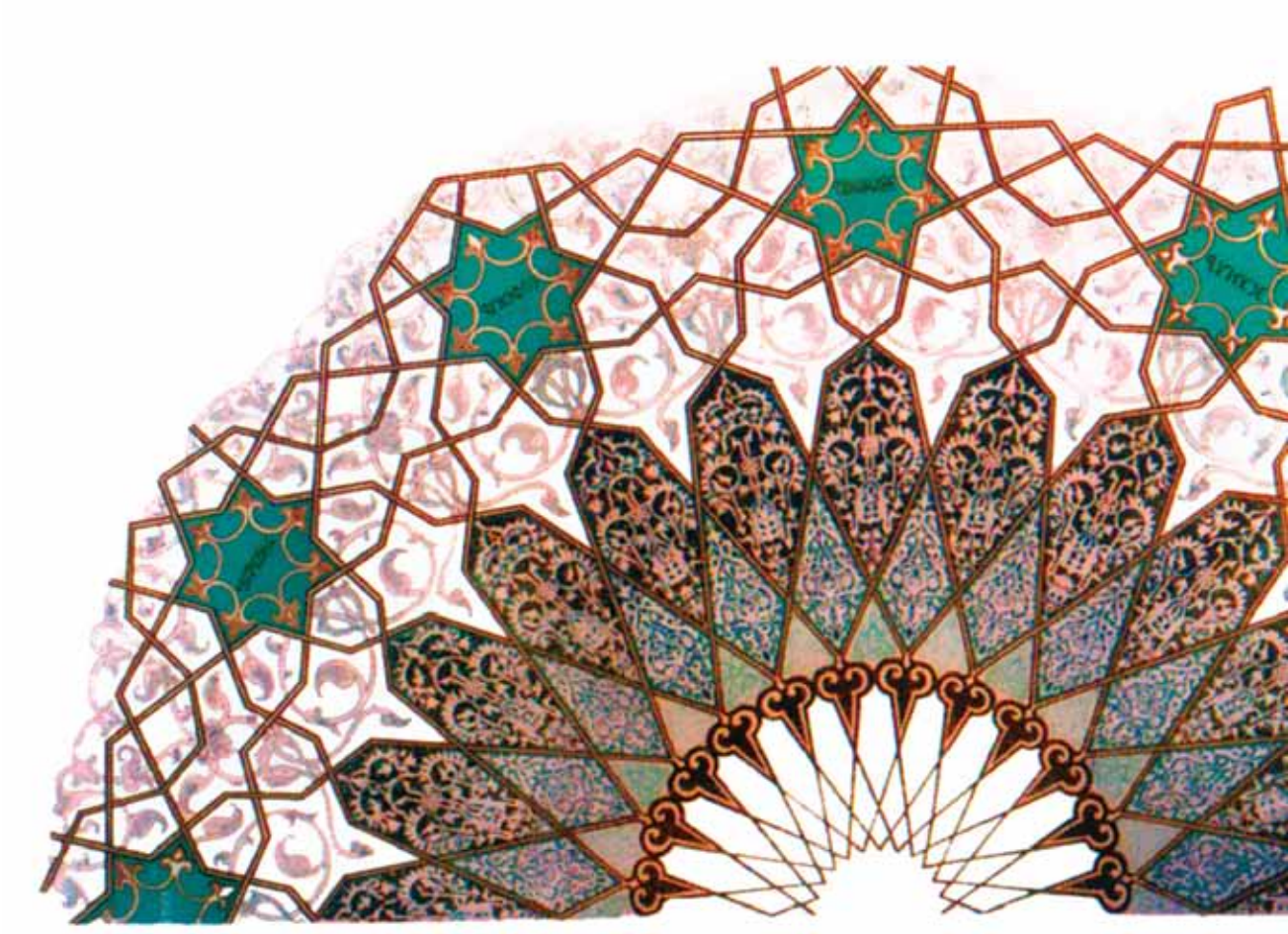
- Почему вы не уехали в трудные годы? Наверняка, было много искушений.

- Знаете, сегодня, делая этот экскурс в прошлое, я не боюсь ни пафоса, ни высоких слов и

понимаю, что Грибоедовский театр - мое предназначение. Миссия, если угодно.

Я 25 часов в сутки занимаюсь театром, и это не просто работа. Это образ жизни. Это сама моя жизнь. Что касается искушений, то их было очень много. Но я не уехал. Мне здесь нравится, я здесь родился, мне здесь хорошо. Сколько себя помню, у меня никогда не возникало вопроса, какой национальности мои соседи. Я знал, кто хороший человек, кто не очень, но не знал, кто они по национальности. Это особенность Тбилиси, его колорит, который сохранится только при одном условии – если кто-то этим будет заниматься. Ничего никогда не сохранится, если не сохранять. Так не бывает. Ну, например, говорили - вот пришел Бидзина Иванишвили, и мы будем хорошо жить. Неправда. Если мы будем пассивными зрителями, трижды гениальный Иванишвили ничего не сможет сделать. Надо осознать себя гражданами. А без граждан – это Карфаген. Поезжайте в Карфаген – уверяю вас, там нечего делать, лежат три камня, и все. Интересен только живой город. Поэтому Грибоедовский театр надо сохранять - ведь это абсолютно тифлисское явление и историческая гордость Грузии.

Нина ЗАРДАЛИШВИЛИ-ШАДУРИ



МОНОЛОГИ И ВОСПОМИНАНИЯ

ВЛАДИМИР НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО
СЦЕНИЧЕСКАЯ ЮНОСТЬ

...Придется, пожалуй, окунуться вглубь далеких воспоминаний.

После покорения Кавказа и до начала семидесятых театр в Тбилиси был казенный, императорский. Культивирование театра входило в программу русификации края. Театр находился внутри Караван-сарая. А Караван-сарай – это нечто вроде гостиного двора. Помню небольшой уютный театральный зал в ультравосточном вкусе. Помню с боков у среднего входа ложи с решетками – это для скрывающих лицо женщин. Кавказский наместник великий князь Михаил Николаевич, брат царя Александра II, не жалел казенных средств на театр. Тут сосредоточились все роды сценического искусства: была и итальянская опера, и русская драма, и комическая опера, и даже – немного – балет. Меня, мальчика, мать очень часто водила в театр. Я помнил огромное количество слышанных мною опер. В течение трех, много четырех лет, я переслушал все ходовые тогда в Италии и в Петербурге оперы Беллини, Доницетти, Россини, Моцарта, Галеви, Обера, Флотова. Я помню ясно «Горе от ума», «Маскарад», «Гамлета», «Шутников», «Бедность не порок», «Мудреца», «Грозу»… Среди всего этого помню и «Дочь полка», и «Птички певчие», и «Орфей в аду», после посещения которого в гимназии было вывешено запрещение посещать театр, потому что актер Соколов (впоследствии Градов-Соколов) в роли Юпитера зло острил насчет директора гимназии… Сейчас я даже плохо себе представляю, как такой колоссальный репертуар умещался на одной сцене. Я, кстати, плохо представляю себе и то, как я мог запомнить до сих пор такое громадное количество спектаклей, виденных мной на протяжении нескольких лет отрочества.

Драматическая труппа составлялась преимущественно из театральной молодежи московского Малого и петербургского Александринского театров. Так вот, в этом театре в Караван-сарае помню «Грозу», в которой Катерину играла Михайлова, а Варвару – Светланова. А были это псевдонимы. Потому что эти две актрисы, как рассказывалось тогда, приехали в Тбилиси полуконтрабандой, без официального разрешения петербургского начальства, а настоящие фамилии их были: госпожа Яблочкина 1-я и госпожа Яблочкина 2-я – молодая жена актера и режиссера А.А. Яблочкина и дочь его от первого брака, как все называли ее, – Женя Яблочкина.

Может быть, это было первое представление «Грозы» в древней столице Грузии, в театре, помещенном между лавками караван-сарая и построенном в восточном стиле, с решетчатыми ложами.

Михайлова несла репертуар первой драматической актрисы. Светланова была одной из талантливейших инженю того времени. Через два-три года после этого пребывания в Тифлисе она прославилась исполнением Агнии в премьере «Не все коту масленица» в Петербурге.

Должно быть, семья Яблочкиных полюбилась Тифлису и Тифлис полюбился ей, потому что вот как было дальше. Яблочкины уже возвратились на место своей постоянной службы в Петербург, как в Тифлисе затрещал театр. Казначейство наместника нашло, что дело русификации через театр обходится слишком дорого; дирекция во главе с полковником Филосовым (какие вздорные подробности остаются иногда в памяти!) была упразднена, и театр сдан частному предпринимателю Надлеру. Труппа теперь была только драматическая, собранная из провинциальных актеров. Дело было малоинтересное и заслуживает памяти разве потому, что в труппе был молодой, входивший в славу А.П. Ленский.

Антреприза Надлера просуществовала недолго, и театр был сдан Яблочкину на условиях довольно высокой субсидии и, помнится, сроком на шесть лет. Яблочкину пришлось выйти в отставку и окончательно поселиться в Тифлисе. Яблочкин был первым крупным режиссером в русском театре. С его именем впервые устанавливается большая самостоятельная власть режиссера. До него на режиссере сосредоточивались почти исключительно административные обязанности, актерам он мало помогал и в художественном отношении был занят только обстановочной частью. Яблочкин прославился постановкой «Смерти Иоанна Грозного» А.К. Толстого в Петербурге, причем большой успех выпал и на долю так называемых народных сцен. Но он уже и там, в Петербурге, врывался в творчество актеров и становился близок им как режиссер-педагог. От своей личной актерской карьеры он отказался и всю свою огромную энергию направил на театр во всем его объеме. Он и пьесы ставит, он и актеров учит, он же и антрепренер, рискующий всем достоянием своим и своей семьи.

Когда он с семьей переселился в Тифлис, то оказалось, что семья-то состоит не только из молодой жены под псевдонимом Михайловой и дочери от первого брака под псевдонимом Светлановой, но еще двух детей от второй жены – мальчика Володи и пятилетней девочки Сани – будущей актрисы Александры Александровны Яблочкиной. Мальчику нужен был учитель. Обратились в гимназию. Директор порекомендовала первого ученика седьмого, предпоследнего класса. Мне было всего пятнадцать лет, но у меня уже был педагогический опыт, так как я начал давать уроки с тринадцати лет.

Яблочкин платил мне щедро, но если бы он и поскупился, я все равно радостно ухватился бы за уроки в театральной семье, за одну возможность приблизиться к дому, где в воздухе носятся слова из театра, где люди, как мне казалось, ходят и говорят не так, как обыкновенные люди, где пахнет театром, костюмами, красками, – к дому, где все полно переживаниями самолюбий, мечтаний, явных успехов и тайных закулисных столкновений, – словом, приблизиться к театральной атмосфере...

С отъездом в Московский университет связь моя с Тифлисским театром не прерывалась. Она возобновилась через год, когда я приехал студентом второго курса.

Драматической труппы в Тифлисе тогда не было, образовался опять кружок любителей. К этому кружку примкнул и мой товарищ, ставший потом единственным другом моей жизни Саша Сумбатов, как раз в это время окончивший курс гимназии. Он очень рано начал тянуться к сцене. Когда он был еще в шестом классе гимназии, помню у него в доме домашний спектакль, где он играл главную роль в водевиле Сологуба «Мастерская русского живописца». Еще гимназистом он сочинил водевиль «Близок локоть, да не укусишь».

С ним и состоялся мой первый выход в качестве актера. В пьесе «Гражданский брак» я играл драматического любовника, Саша Сумбатов – отца девушки. Хотя перед этим целый год я рьяно посещал московский Малый театр и петербургский Александринский, тем не менее, сценического опыта у меня не было никакого. Помню, что когда парикмахер, старый опытный местный

театральный парикмахер, гримировал меня, то я почему-то настоятельно требовал, чтобы он сделал мне усы толстые. Парикмахер резонно уверял меня, что не годятся толстые усы молодому человеку 22-23 лет, но я настоял и, кажется, был довольно уродлив. Помню еще, что когда после первого, второго, третьего актов за кулисы проходили товарищи или знакомые, то все скользили мимо меня, стараясь не смотреть в мою сторону. Ясно было, что я играл плохо и, вероятно, очень страдал. Может быть, именно поэтому в последнем действии, где у меня была драматическая сцена и сильный, покаянный монолог, я так увлекся и разразился слезами с такой искренностью, что получил взрыв аплодисментов. И длительный: стоя на коленях и уткнув голову в колени брошенной мной девушки, я колебался: так мне и оставаться или все-таки подняться, поклониться публике и снова опуститься. Вкус подсказал не менять позы.

А когда кончился первый акт, то тот же Леонид Соколов пришел ко мне на сцену, начал целовать, теребить меня и говорить: «Бросьте, голубчик, все науки, университеты и идите на сцену». Дня через два он отыскал меня и принялся снова уговаривать идти на сцену. И даже приглашал поступить к нему в небольшую труппу, которую он в это время составлял. Я отказался. При всем моем тяготении к театру я никак не мог принести ему в жертву университет.

Нас, выпускников гимназии, как-то совсем почти не коснулась волна политических движений. Помню еще только, что один из воспитанников реального училища, с которым я был довольно близок, принес мне однажды небольшую толстую книгу и сказал, что я непременно должен с ней познакомиться. Это было первое издание «Капитала» на русском языке.

Еще помню гимназистку, брюнетку, худенькую, с черными волосами и сверкающими глазами, с которой приходилось довольно много говорить, это до моей поездки в Москву, – о путях после гимназии. Она горячо уверяла, что надо идти непременно или на медицинский, или на физико-математический факультет. Или лечить, или учить. Только эти факультеты могут дать толчок к общественной деятельности. А юридический и филологический выпускают болтунов и книжников.

С этой девушкой через год мы встретились уже в одной революционной конспиративной квартире на Сретенке в доме Цыплакова. Потом она исчезла с моего горизонта, была сослана. Фамилию ее я помню. У меня сохранилась и фотография.

В гимназии учитель словесности Рыжов ни в малейшей степени не интересовался нашим, так сказать, идеологическим развитием. Когда до него дошло, что мы издаем журнал под названием «Товарищ», где я был редактором-издателем, – редактором, потому что я собирал рукописи от своих товарищей, а издателем, потому что журнал переписывал великолепным почерком мой брат Иван, – Рыжов с лицом, лицемерно расположенным, попросил дать ему прочесть пять-шесть номеров. Я дал, а он, животное, прочитав, подверг такой жестокой критике, так высмеял нас, авторов, что отбил всякую охоту продолжать журнал.

Хорошим литературным направлением моей юности я обязан скорей учителю словесности параллельного класса, где учился Сумбатов. Это был Горяев. Его классы и домашние беседы, которые посещал и я, были насыщены преклонением перед идеалом русской литературы. Но и вообще, большинство из нас, несмотря ни на что, было охвачено настроением либеральным. И мы резко различали товарищей левого уклона от карьеристов и оппортунистов.

Вторым моим спектаклем была пьеса Самарина «Перемелется – мука будет», сентиментальная драма с хорошими ролями. И здесь Саша Сумбатов играл старика, а я от неблагодарной роли «драматического любовника» отказался и играл там небольшую характерную – пьяненького художника.

После этого среди лета Сумбатов уехал в Петербург, а кружок наш усилился еще двумя-тремя профессионалами, оставшимися летом без работы. И я уже занял первое положение.

Сыграли пьесу популярного тогда драматурга Дьяченко «Современная барышня», где я играл весельчака, – и «Испорченную жизнь», – ту самую, на репетиции которой я присутствовал, когда Яблочкин учил Журина. Вероятно, и я старался играть так, как показывал Яблочкин.

Успех этого спектакля был таков, что его повторили с отличным сбором. Что-то во мне, в смысле актерской заразительности, очевидно было. Помню такой случай. Я жил во флигельке того дома, где жили сестра с матерью. Поздним вечером запершись, я во весь голос готовил роль. Вдруг прибегает мать. «Что ты наговорил сестре? – кричит она мне. – Она вошла к тебе, а сейчас рыдает, ничем не остановить!» «Я ее не видел, она не была тут!» Оказывается, сестра хотела побыть со мною, но у двери услыхала мой голос, прижалась послушать, а я как раз «разучивал» сильный драматический монолог. Она была так потрясена, что разрыдалась и убежала. Так в Тифлисе были посеяны во мне первые семена моей «театральности». Игравшие со мной актеры тоже стали уговаривать меня идти на сцену. Мне было всего восемнадцать лет. Соблазн был большой, но я и на этот раз удержался.

Соблазн повторился через год. Всю зиму я участвовал в любительских спектаклях в Москве. Скоро приобрел репутацию даровитого любителя. Много играл в Артистическом кружке. Премьер этой труппы Путята окончательно уговорил меня, и я уже заключил контракт с антрепренершей в Ростове Казанцевой. Хотя я и перешел благополучно на третий курс, но физико-математический факультет совсем не увлекал меня. Однако к осени я опять отказался от актерской карьеры, извинился перед Казанцевой, она меня поняла.

И, наконец, в последний мой приезд в Тифлис я еще раз сыграл с Сашей Сумбатовым. Он приехал уже студентом Петербургского университета. Мы играли «Доходное место»: я – Жадова, а он – Юсова. Я щеголял тем, что уже выступал в этой блестящей роли в Москве с профессионалами. Из Сумбатова как будто складывался актер на роли резонеров. Но он нашел себя в петербургских частных спектаклях: благодаря прекрасной дикции, великолепному голосу и большому романтическому темпераменту быстро выработался в актера на роли любовников и героев.

В дальнейшем мы с ним встретились на путях драматургии и широких театральных планов, тревог, борьбы – всего того кипучего, чем насыщены были наши жизни.

Со времени моего последнего приезда в Тифлис прошло 63 года. Через 63 года от театра, где я начинал, я не нашел и следов. Кого ни спрошу, никто не знает, где был такой Инженерный сад и театр. Наконец я решил сам исследовать это место. Спустился по узкой улочке, кажется, она называется Водовозной, с маленьким тротуаром в одну каменную плиту. Пришел к месту бывшего Инженерного сада и театра и утверждал, что вот здесь был сад. Наверное, говорю, что здесь был сад, а вот тут был театр. Наконец, встретил там какую-то старушку, которая подтвердила, что действительно тут был театр.

Теперь в Тифлисе вместо полулетнего театра и любительских кружков имеются оперный театр, театр имени Руставели, театр имени Марджанишвили, театр имени Грибоедова, армянский театр, и еще, и еще, и университеты, целый новый университетский город. На том месте, где теперь университет, были раньше сады, загородные увеселительные сады. Один назывался «Кинь грусть», другой назывался «Золотое время».

При мне была одна мужская гимназия, одно реальное училище и частная прогимназия Амирагова, в которую меня даже звали преподавателем, когда я был гимназистом. А теперь университеты, десятилетки… И самый город Тбилиси…

Мне кажется, что я в этом прекрасном, своеобразном городе никогда в жизни и не был, а только читал о нем, слышал, видел его не раз во сне, в этом соединении чудесной набереж-

ной, успокоенной Куры, великолепных зданий со старыми улочками, с живописными кипарисами, с Метехским замком, как часовой охраняющим от забвения память об истории Грузии.

(По материалам газеты «Заря Востока» и книги В.И. Немировича-Данченко «Из прошлого»)

АЛЕКСАНДР СУМБАТАШВИЛИ-ЮЖИН
СОЛНЕЧНЫЙ БЛИК
(Обрывок воспоминаний)

Я был гимназистом четвертого класса. В яркий февральский день, в среду, на масленице 1872 года, в Тифлисской классической гимназии, после «большой перемены», назначены были по расписанию подряд два урока латинского языка, и этим занятия должны были кончиться до первой недели.

В перспективе рисовался Корнелий Непот и семидесятипятилетний, глухой, как тетерев, злой, как оса, немец-учитель, который любил ставить отметки «по вирашению лица». Иначе поступать ему было трудно: он ничего не слышал. Мое «вирашение» не внушало ему симпатии: он его находил «неблаготарным», хотя для благодарности к нему у меня не было никаких оснований, да и вообще этих оснований древние языки представляют не много, особенно для четырнадцати лет, а, пожалуй, и позднее.

Принести домой памятку с колом значило лишиться обещанного театра вечером – первого настоящего драматического театра. Как это ни странно, но до этого возраста в театр меня не пускали.

Вследствие ожидаемого «кола» настроение мое было тем, которое принято называть угнетенным. Снисхождением меня не баловали. Вдруг внезапная радость – приоткрылась дверь, и вместо «глухаря» появился бодрый, красивый надзиратель, черный, как смоль, и южным баритоном объявил, весело подмигнув: «Стройся домой, последних классов не будет».

У меня был рубль. Обыкновенный желтый рубль, представлявший для меня исключительную ценность. На него я должен был купить задачник Евтушевского для моего младшего брата, а остальные деньги, в размере, кажется, тридцати пяти копеек, были моим личным состоянием, которое я имел в виду растратить со всем безумием молодости на предметы роскоши: десяток тайных папирос, подержанный карманный ножик, долгое время превосходивший мои средства, и на засахаренные орехи. Я убежден, что, кроме гимназистов четвертого класса, никто не понимает, как они вкусны именно перед обедом.

В мечтах обо всем этом я вышел из гимназии. Володя Данченко (теперь Владимир Иванович Немирович-Данченко), и тогда уже превосходивший нас своей сосредоточенной серьезностью, вышел вместе со мной и остановился у афиши. «Ка-

кую чушь играют», – уже тогда сказал он. «Какую?» – «Аскольдову могилу». – «Да это роман!» – «А ты читал?» – так презрительно спросил он, что я покраснел, как рак. «Охота мне читать всякий вздор, – сказал я. – Я слышал». В действительности я прочел роман Загоскина семь лет назад раз пять подряд и под его влиянием даже обращал нашего кучера, казанского татарина Абдуллу, в христианскую веру ежедневно года полтора, но ничего не вышло.

«Врешь», – невозмутимо и проникновенно сказал Володя Данченко.

«Не веришь, так прощай», – и я быстро стал удаляться от дальнейших щекотливых расспросов.

Идти мне было мимо театра. «Аскольдова могила» дразнила глаза, мелькала на всех углах. Я прочитывал каждую афишу, как новую, предвкушая наслаждение вечера! Как сейчас, я вижу эти строки через тридцать шесть лет: «Неизвестный – г-н Надлер, Надежда – г-жа Качевская, Всеслав...» И я шел дальше.

И все это увидеть! И сегодня же вечером!

Дошел до театра. Он помещался внутри Караван-сарая (торговых рядов). Мне захотелось посмотреть хоть на двери, за которыми вечером совершится великое таинство воплощения мечты... И я вошел в ряды искать... книжный магазин, чтобы купить порученного Евтушевского, желая честно соединить исполнение долга и осуществление затаенного желания… Таковы были гимназисты четвертого класса 1872 года: они еще раздваивались между долгом и желанием.

Книжный магазин не подвертывался, да его, кажется, и не было в этих суровских рядах. Но подвернулось окошечко театральной кассы. Что было делать человеку по пятнадцатому неисполнившемуся году и – я в этом глубоко теперь убежден – далеко не вполне нормальному, как никогда не бывает нормален влюбленный жених в день своей свадьбы? Такому человеку ничего не оставалось, кроме как подойти к кассе и ответить кассиру на его вопрос – что вам нужно, молодой человек? – глубоким, но глупым молчанием. Этот кассир был известный всему Тифлису и всем актерам 60-х, 70-х и 80-х годов хромой строгий Петровский.

В самом деле, чего ему нужно, этому молодому человеку?

Ему нужен театр.

Но ведь нельзя сказать – дайте мне театр. И человек по пятнадцатому году спрашивает:

- В котором часу начало?

Видеть молодых идиотов Петровскому не в диковину. Петровский говорит:

– Уже началось...

– Как? Что началось?

– Утренний спектакль.

– Не может быть. «Аскольдова могила»?

– Да вам что? Билет?

Рубль заплачен за рублевый стул с безрассудной поспешностью. Евтушевский растрачен, десяток папирос, подержанный ножик и засахаренные орехи забыты, ранец и пальто безропотно отданы по требованию капельдинера без мысли о том, каких унижений будет стоить выпросить их обратно, так как все состояние ушло на билет, – и молодой идиот в первый раз в жизни входит в партер.

Останавливается. Стоит. Его шепотом ругают. Капельдинер несколько неосторожно толкает его в ряды. Дальше подробностей тот, кто когда-то был этим счастливым молодым идиотом, не помнит. Но что он помнит – это огромные, голубые, как небо, глаза Всеслава.

Да, я помню и глаза, и голос, и всю небольшую стройную фигуру молодого красавца, изящного, умного, согретого мягким теплом, светящегося мягким светом. Я совершенно забыл об

«Аскольдовой могиле» и обо всех связанных с ней воспоминаниях. Я не видел и не помню теперь ни декораций, ни песни Торопки, ни всей мишуры театральщины. Но Всеслав передо мною сейчас, через тридцать шесть лет, как живой... Я не преувеличиваю ни одного штриха из пережитого мною тогда. Я отчетливо помню, что весь мой интерес сосредоточился на человеке с голубыми глазами, с несколько ленивым, глубоким и чистым голосом. Я помню его малиновый кафтан, его русую бородку. Я помню, как он на скале обнял девушку, игравшую с ним. Я помню, как после окончания спектакля я стал искать на афише, – кто это? Все, что я помню, связано с ним, а между тем весь этот день так был для меня значителен, что я запомнил прочитанные до спектакля на улице строки афиши: «Надежда – г-жа Качевская, Неизвестный – г-н Надлер...» Помню, что тогда меня смутили иностранная фамилия Неизвестного, буквы «г-жа» и «г-н» и прочий вздор. Помню весь путь от гимназии до театра, все свои ощущения, но из самого спектакля я помню рельефно, отчетливо, неизгладимо только Всеслава и только то, что связано с ним. Помню, как я выручал свое пальто и ранец с лихорадочной поспешностью, потому что я боялся пропустить его, когда он будет выходить из театра.

Помню, как он вышел, но уже без своей светлой бородки, закутанный с ног до головы в бледно-серый плед фасоном, который так врезался мне в память, что через шесть лет в Петербурге, будучи студентом, я сильно шокировал благообразных старцев в бобровых «дипломатах», разгуливая по Невскому в три часа дня в своем студенческом пледе, навернутом, в подражанье ему, через левое плечо вокруг талии и ниспадающем назад через правое на манер плаща. Городовые же явно свирепели, видя такую наглую утилизацию ненавистного им пледа.

Помню, как он в своем пледе перешел через площадь, как я шел за ним, как он вошел в библиотеку фон Вихмана, как я ждал и там его выхода, как бегло усмехнулся он, взглянув на человека четвертого класса, и как у человека четвертого класса все провалилось в пропасть влюбленного конфуза, счастья и смущения от небрежной ласки этого взгляда Всеслава. Всеслав был Ленский.

Тесную дружбу, глубокую связь дала нам с ним жизнь вообще, а особенно на сцене Малого театра, в течение последних двадцати семи лет.

И потучневший, часто нахмуренный старик последних лет, болевший за каждую боль родного ему театра, раздвигал свои сдвинутые брови, когда я ему, бывало, говорил о том, чем были его дорогие голубые глаза для молодого идиота четвертого класса. В эти редкие минуты сентиментальных воспоминаний, на которые ни он, ни я не были щедры, нам обоим рисовался тот идеал властителя и царя сцены – артиста, – который он воплотил в себе с такой могучей полнотой.

И часто, играя вместе с ним, глядя в его незабвенные лучистые глаза, я переживал их могучее обаяние в тот февральский день, когда я увидел его в первый раз. Почему именно он, в самой бесцветной роли, в глупом либретто, – он один вырос и заслонил все – и первые впечатления театра и мальчишеское увлечение вздорным романом, – все заставил забыть чем-то неуловимым, властным, бессознательно для него самого проступавшим из его обаятельного существа? И сейчас, в последний день того года, в котором я проводил этого бесконечно дорогого человека в могилу, я неотступно думаю о нем, и он выступает передо мною в том чистом сиянии, которое окружало его в моих глазах в этот молодой февральский южный день. Воистину, это был солнечный блик...

Особенно дороги нам обоим были эти воспоминания в те дни, когда слабее и слабее верилось в то, что артист стряхнет с себя, наконец, завалившую его бутафорию и выпрямится во весь рост на сцене, своем наследственном троне. И опять загорались тихим, лучистым светом его прекрасные глаза, а во мне пробуждалось все, что переживал, глядя в них, молодой, ополоумевший от счастья человек четвертого класса.

Пусть последней данью благодарности ему и горя о нем будет в этом году воспоминание о том, как великий артист завоевал себе на всю жизнь, до гроба, вихрастого гимназиста 1872 года.

31 декабря 1908 года.

В 1875 году гимназистом шестого класса вместе с товарищами, среди которых были Владимир Иванович Немирович-Данченко, князь Васо Абашидзе, М.И. Черников, А.В. Гусев и др., снял на последние гроши пустую квартиру в Чугуретах (в Тифлисе), составил спектакль: «Мастерская русского живописца» гр. Соллогуба, «Девушка себе на уме» Григорьева, которую, за неимением экземпляра, сам написал на память. В ней играл какого-то старика-майора, в пьесе Соллогуба – Ганю.

Летом 1876 года сыграл под псевдонимом Сольцова «Жобара» в оперетте «Парики» в Тифлисском летнем театре.

«Записи всего, что я найду важным»

Наш Телет с его горными ветрами, ключевой водой, свежим чудным воздухом, дружба с Володей, наши игры без игрушек на воздухе закалили наше здоровье, а книги без разбора, опера и затем в 1877 году летом драма окончательно указали мне, – даже бессознательно для меня, – к чему меня тянет. В июне 1877 года, через два месяца по объявлении войны, я кончил гимназию.

«Краткий перечень...»

В гимназии я должен был играть Чацкого, но спектакль не состоялся, хотя Степан Иванович Рыжов, наш учитель русского языка, был настолько мною доволен, что с тех пор считал меня лучшим учеником за одно это и очень долго, и на домашнем спектакле, на балконе у Габо Мирзоева, играл в дамской юбке Григория Отрепьева, кажется, осенью 1874 года. В 1877 году летом в Тифлисском летнем театре сыграл в двух публичных спектаклях, в пользу двух «студентов»: М.И. Черникова «Гражданский брак» (роль старшего Новосильцева, младшего играл Владимир Иванович Немирович-Данченко) и свою «Перемелется – мука будет» (роль графа, Ганю – Владимир Иванович Немирович-Данченко). Затем летом 1878 года сыграл Юсова, Краснова, Ацепина («Светские ширмы») там же, в Тифлисе. В спектаклях этих участвовал и Немирович (Жадов).

«Записи всего, что я найду важным»

В 1877 году 6 августа я выехал из Тифлиса, заехал к Жюли, живущей с больной тетей Катей, к мачехе мамы в Елец (Соф. Дм. Недзветской, урожденной Левшиной), в Москву, где впервые около 15-17 августа был в Малом театре и видел Шумского и Самарина в ролях Черемухина и князя в комедии Сарду в переводе Тарновского «Тетеревам не летать по деревам». Шумский в начале пьесы мне не понравился, увы, я предпочитал С.Пальма. В конце он меня увлек. Самарин был обаятелен.

«Краткий перечень...»

ЕКАТЕРИНА САТИНА

УРОКИ ЛЮБВИ И МАСТЕРСТВА

Из «Воспоминаний»

В конце лета 1932 года театр Красной армии был расформирован, а осенью того же года начал свое существавание Тбилисский государственный русский театр (ТГРТ). В состав труппы вошла значительная часть актеров театра Красной армии, и работать он должен был в помещении Дома Красной армии.

Руководство театра решило открыть сезон пьесой Максима Горького «На дне», для постановки которой был приглашен Константин Александрович Марджанишвили, вернувшийся на родину и возглавивший в 1922 году театр им. Руставели.

Приезд К.А. Марджанишвили сыграл громадную роль в развитии театрального искусства Грузии. Этот выдающийся режиссер, воспитанный на лучших традициях русского театрального искусства, продолжил и углубил реалистические традиции грузинского театра, творчески обогатил русский и грузинский театры и способствовал выявлению и расцвету многих талантов.

Впервые я видела его режиссерские замыслы воплощенными на сцене в сезон 1907-1908 гг. в Киеве, где К.А. Марджанишвили были блестяще поставлены на соловцовской сцене «Три сестры» Чехова, «Борьба за престол» Ибсена, «Ипполит» Еврипида и другие пьесы. Позже, в сезон 1913-14 гг. я видела в основанном им московском «Свободном театре» смелую и оригинальную постановку оперетты Оффенбаха «Прекрасная Елена». Идею извечной любви и сценическую жизнь героев К.А. Марджанишвили проводил через различные эпохи, начиная с глубокой древности и кончая современностью.

В первом акте пьесы сцена, по его замыслу, была оформлена в виде огромной этрусской вазы, по которой, как ожившие барельефы, или, вернее, горельефы, двигались исполнители. Все гримы и костюмы актеров были строго выдержаны в древнем этрусском стиле, движения актеров стилизованы.

Во втором акте действие переносилось во Францию времен Людовика XIV. Сцена представляла собой огромную кровать, украшенную оживающими бронзовыми амурами, которых изображали учащиеся театральной школы. Действующие лица двигались – правда, с большим трудом по этой пружинившей поверхности, одетые в роскошные костюмы из парчи, атласа и бархата и в стильных, по эпохе, париках.

Явившиеся к Елене с визитом цари играли в кости, ссорились за игрой и галантно целовали ручки обольстительницы, всей своей жеманностью и изысканностью воскрешая перед зрителями двор Людовика XIV.

Третье действие происходило в Кисловодске, уже в современности. Елена привезла туда престарелого

Менелая брать оживляющие ванны. На сцене была показана движущаяся карусель, символизировавшая суетность бессмысленной жизни шикарной, праздной курортной толпы. Парис являлся в качестве пилота, прилетевшего за своей возлюбенной на аэроплане.

Это трехактное зрелище было очень красочно и очень своеобразно. Однако разрешение спектакля вызвало усиленную критику в прессе и среди зрителей, привыкших видеть чисто опереточные трафаретные постановки «Прекрасной Елены» со скабрезными куплетами и обязательным канканом в финале.

Следующей виденной мной постановкой Марджанишвили был «Строитель Солнес» Г. Ибсена. Это был глубокий по мысли, сильный и колоритный спектакль. Я смотрела его в помещении Тбилисского оперного театра во время гастролей «коршевцев». В центральных ролях великолепны были Н. Радин и В. Попова.

По приезде в Тбилиси Константин Александрович сплотил в дружный коллектив творческие силы старшего и молодого поколения актеров и приступил к реформе грузинского театра. Его постановка «Фуэнте Овехуна» («Овечий источник») Лопе де Вега была крупнейшим событием театральной жизни Грузии. Вслед за этим он с большим успехом осуществил еще две созвучные революционной эпохе постановки – «Герои Эрети» С. Шаншиашвили и «Лиссабонские узники» П. Какабадзе. Из грузинской классики были поставлены «Раздел» Г. Эристави, «Мачеха Саманишвили» по повести Д. Клдиашвили и, с особенным успехом, – «Затмение солнца в Грузии» Зураба Антонова.

Вспоминая Константина Александровича, нельзя не сказать о его замечательной постановке «Уриэля Акосты» Гуцкова. Правда, позднее критики упрекали его за формализм постановки, но это был спектакль высокого режиссерского мастерства, отмеченный замечательной игрой актеров.

Ушанги Чхеидзе, этот талантливый актер, так рано унесенный смертью, создал под руководством К.А. Марджанишвили обаятельный и глубоко проникновенный образ мыслителя Акоста.

…Вспоминаю игру в «Уриэле Акоста» Верико Анджапаридзе. Под руководством такого режиссера, как Марджанишвили, она создала необычайно трогательный и сильный образ Эсфири – само воплощение кристально чистой и беззаветной любви.

Очень хороши были в спектакле Шалва Гамбашидзе, Сандро Жоржолиани, Елена Донаури и весь актерский ансамбль.

Теперь хочу рассказать о моих личных встречах с Константином Александровичем.

3 декабря 1931 года. 2-й Государственный грузинский драматический театр залит светом. Огромное стечение людей… Общественность Грузии празднует юбилей маститого режиссера, крупнейшего деятеля театра Котэ Марджанишвили. Скоро уже начнется торжественное заседание, а люди все идут и идут…

Приветствовать юбиляра от русского драматического театра Красной Армии поручено Н.А. Зорину и Е.А. Сатиной. Он прочтет адрес, а я поднесу юбиляру букет. В числе других делегатов от театров и различных организаций Тбилиси мы занимаем места на сцене, во всю ширину которой на переднем плане стоит длинный стол. За ним сидят члены юбилейной комиссии с самим юбиляром в центре. Сцена утопает в цветах, преподнесенных в этот день дорогому юбиляру, но наш букет я оставила у себя, желая поднести его лично.

Вот наконец и наша очередь. Мы подходим к столу президиума. Н.А. Зорин с искренней теплотой приветствует юбиляра от имени всех работников русского театра и, расцеловавшись с ним, подносит наш адрес. Тогда я, отойдя немного от стола, спиной к зрительному залу, высоко поднимаю огромный букет и бросаю его под стол – к ногам Константина Александровича. Его чудес-

ные умные глаза загораются веселыми искрами. Он встает с места, благодарит меня и шутливо одобряет мою «оригинальную мизансцену с букетом».

Итак, для постановки пьесы «На дне» в русский театр был приглашен Константин Александрович Марджанишвили. Из участников этого спектакля еще долгие годы продолжали работать в театре им. А.С. Грибоедова заслуженная артистка А.Д. Смирнова – Квашня, заслуженная артистка Б.Г. Белецкая – Настька, Е.А. Сатина – Василиса, С.Д. Ратов – Татарин, помощники режиссера С.П. Кубарев и Е.П. Альбовский и зав. костюмерным цехом Н.Г. Груздинская.

На мою долю выпала честь работать в этом спектакле не только в качестве актрисы, но и в качестве режиссера-ассистента – по указаниям К.А. Марджанишвили я подготовила весь второй состав исполнителей.

Все мы, актеры, естественно, волновались, ожидая встречи с таким прославленным и взыскательным режиссером, как Котэ Марджанишвили, и всех нас поразил его своеобразный подход к работе, который отличало тонкое и глубокое раскрытие каждой актерской задачи, умение создать нужную сценическую атмосферу и ритм.

Ритмическим задачам Константин Александрович придавал исключительное большое значение. Так, в самом начале работы над первым актом пьесы он потребовал от актера, игравшего роль Клеща, чтоб тот принес на репетицию напильник и кусок железа. Все ритмическое построение первой сцены в спектакле, все ее настроение рождалось под своеобразный аккомпанемент назойливого и нудного, но очень ритмичного звука – скрежета напильника о железо.

Текст пьесы был Константином Александровичем несколько перемонтирован. Спектакль начинался не со слов Барона: «Дальше!..», а с текста Настьки: «Вот приходит он к ней ночью в сад…» – из зачитанного, растрепанного романа, который, по пьесе, Настька читает в начале третьего акта. Посредине ночлежки Константин Александрович велел поставить железную печку, и лежавшая перед нею на полу Настька была освещена отсветом пламени.

Для спектакля композитором Д.Н. Шведовым была написана специальная музыка. Музыкальное оформление спектакля «На дне» было новшеством, впервые введенным Марджанишвили.

Константин Александрович работал неровно: он нервничал, сердился, что ему дали мало времени на работу с незнакомым актерским коллективом. К тому же он не совсем хорошо тогда себя чувствовал физически и часто приезжал на репетиции вялым, казался утомленным. Сидит, молчит и курит, курит без конца – одну папиросу за другой… А я сижу рядом с ним с блокнотом для записи указаний в руках и невольно думаю: «Ему, наверное, неинтересно с нами работать, и не нравится ему все, что мы делаем».

Но вот вдруг кем-то сказанная на сцене фраза поднимает его с места. Молодым блеском загораются удивительные глаза-звезды, и большой мастер двумя-тремя штрихами рисует целую сцену, дает ей полное звучание, движение, жизнь.

Он все умел объяснить несколькими словами, показы его были замечательны по выразительности. Как чудесно делал он с Пеплом (играли Пепла актеры В. Матов и Ж. Лецкий) рассказ о пойманной во сне рыбе! И откуда только брались эти молодые, сильные движения рабочих рук настоящего рыбака, тянущего сеть.

Очень интересно разрешался им монолог Сатина «Человек – это звучит гордо…» Он требовал от исполнителя роли Сатина (артист С. Коломенский) большой внутренней силы, огромного накала, при предельной простоте и отказе от усиления голоса. Вначале артисту никак не удавалось добиться того, что требовал от него режиссер. Тогда Константин Александрович перестал останавливать актера и тихо сказал мне: «Жаль, времени у меня совсем мало, а ведь он смог бы все сделать, как я хочу и как надо. Я прошу вас пройти эту сцену с ним отдельно, по моим

указаниям. Заставьте его говорить все без звука, вначале даже никак не открывая рта. Так весь монолог – про себя, но в полном внутреннем накале. Вы должны знать, как это делается. Это же метод Петровского, а вы его ученица». При этом Константин Александрович сказал актеру, что дал мне, как режиссеру-ассистенту, задание.

А как много было у Константина Александровича обаяния и деликатности в общении со всеми нами. Удивительно умел он успокоить робкого новичка, вселить в него бодрость, как это было с только что пришедшим тогда в театр юношей С. Комаровым, отлично, благодаря показу прекрасного режиссера, сыгравшим Алешку. Но и требовать от актеров он умел, да еще как!..»

Спектакль «На дне» был последней русской постановкой Марджанишвили в Тбилиси. В середине зимы он уехал в Москву ставить в Малом театре «Дон Карлоса» Шиллера. Прощаясь со мною, он говорил: «Когда вернусь из Москвы, буду ставить в нашей опере «Отелло» и непременно возьму вас туда ассистентом. Вы хорошо умеете помогать мне, и я смело могу ввести вас с собою в любой театр». Как я была горда, как рада этому обещанию…

Но через несколько месяцев до нас долетела страшная весть – в Москве скоропостижно скончался К.А. Марджанишвили.

Огромная толпа встретила на вокзале урну с его прахом. Был вечер, и актеры, сопровождавшие урну, шли с зажженными факелами. Зрелище это было какое-то зловещее, трагическое и по-марджановски красивое.

29 апреля 1933 года актеры всех тбилисских театров пришли на торжественную панихиду в созданный Марджанишвили театр и проводили к месту последнего упокоения урну с прахом талантливого, неугомонного в своих исканиях, большого художника.

В том же сезоне 1932-33 гг. на постановку пьесы Погодина «Мой друг» был приглашен из Москвы А.Д. Попов. Сперва приехал его ассистент – режиссер Власов, который и провел подготовительную работу, завершенную приехавшим позже Поповым. Спектакль получился очень интересный.

После окончания зимнего сезона почти вся труппа поехала на гастроли на Черноморское побережье, а я осталась в Тбилиси…

…С осени 1933 года русский театр в Тбилиси снова был реорганизован. Во главе его был поставлен новый директор – Константин Ясонович Шах-Азизов, в корне изменивший все ведение дела.

Происходя из семьи здешних меценатов и любителей театра Питоевых, Константин Александрович сам с юных лет увлекался театральным искусством. Совсем юношей он принимал деятельное участие в работе сумбатовского кружка; был одним из основателей в Тбилиси русского ТЮЗа, в первых спектаклях которого выступал как актер; одно время учился в моей частной студии. Театральное дело он не только знал, но и любил.

Я лично помнила К.Я. Шах-Азизова чуть не со времени его детства.

...Конец 1916 года. Катеринин день. Звонок. Ко мне входит мальчик-подросток в ученической блузе и с бляхой на поясе. Застенчиво улыбаясь, он передает мне привет и поздравления от своей матери Надежды Ивановны, нашей доброй знакомой, а также испеченный ею яблочный пирог. Это моя первая встреча с Константином Ясоновичем, вернее, с Котиком, как все его тогда звали.

Проходит три-четыре года, и в моей студии появляется юноша – Котик Шах-Азизов. Тогда он уже выступал в так называемой Авчальской народной аудитории, под псевдонимом Муромцев, исполняя роли комиков и простаков. Занимался он у меня недолго и, правду говоря, не очень усердно, да и трудно и скучно ему показалось работать над дикцией. Я помню, как он обиделся, когда я предложила ему выступить в числе учеников и учениц моей студии в массовой сцене в

инсценировке «Камо грядеши» по Сенкевичу, поставленной А.А. Тугановым в театре «Артистического общества». Но все же, как юноша очень дисциплинированный, он подчинился моему педагогическому требованию. Потом, через много лет, он вспоминал об этом случае с веселым, столь свойственным ему, добродушным смехом и говорил, что моя педагогическая настойчивость принесла ему в дальнейшем пользу, научив директорской настойчивости со строптивыми актерами.

А вот наша третья встреча. 1933 год. Русский театр в Тбилиси снова реорганизован, и во главе его – молодой, энергичный человек – Константин Ясонович Шах-Азизов. Что характеризовало с самого начала работу Шах-Азизова как директора? Прежде всего, горячее желание создать хороший театр, подобрать для него сильный творческий коллектив. С первых же шагов Константину Ясоновичу пришлось встретиться с рядом трудностей, потому что труппа была неправильно составлена. Но уже со второго, а особенно с третьего года своего директорства, он сумел отлично поставить дело русского театра.

Очень мягкий и обаятельный в обращении с людьми, Константин Ясонович умел быть непреклонным в осуществлении намеченной цели и уверенно шел по избранному пути. Все работавшие с ним отлично чувствовали, как беззаветно он любит театр, как искренне предан театральному искусству. Все эти качества помогли ему создать сильный и сплоченный актерский коллектив, объединенный стремлением сделать свой театр образцовым.

К сожалению, в 1945 году Константин Ясонович покинул театр, тогда уже носивший имя Грибоедова, перейдя на работу в Москву.

В последующие годы он – директор Московского детского театра, где ему удалось широко применить свои организаторские способности, и ведет большую общественную работу в ВТО.

Так как на сезон 1933-34 года в помещении ДКА нашему театру было отказано, а своего помещения русский театр тогда еще не имел, то нашу труппу, так сказать, приютил клуб НКВД, носящий имя Дзержинского. Многие актеры, работавшие в театре Красной Армии, а потом в ТГРТ, уехали в другие города (А.С. Любош, Н.В. Лещинская, В.Ф. Матов), и К.Я. Шах-Азизову пришлось добирать труппу перед самым началом сезона. Даже постоянного режиссера не удалось ему для нас найти. На первые две постановки приехал к нам «сын знаменитого отца», режиссера Александринского театра Евтихия Карпова – В.Е. Карпов. Но хотя спектакли эти и были грамотно поставлены, было ясно, что для постоянной работы желателен режиссер более широкого размаха.

Открыли сезон пьесами «Егор Булычев» Горького и «Мстислав Удалой» И. Прута. После этих двух спектаклей и поставленного силами своих молодых актеров-режиссеров «Чужого ребенка» Шкваркина на постановку «Интервенции» Славина приехал из Баку режиссер Арсений Григорьевич Ридаль и с ним художник Вячеслав Иванов. Эти два несомненно талантливых театральных деятеля на ряд лет связали свою жизнь и творчество с театром, который стал с 1934 года носить имя великого А.С. Грибоедова.

А.Г. Ридаль был наделен богатой творческой фантазией, и спектакль «Интервенция» ему очень удался. На этом спектакле я остановлюсь подробнее, так как он сразу «поднял» театр, дал возможность многим актерам показать себя с наилучшей стороны, а лично мне принес много творческих волнений, радости и значительный успех.

Очень удачно было сделано Вячеславом Ивановым оформление спектакля, скупое и выразительное. Особенно хороши были картина 1-я – Одесский бульвар и картина 10-я – набережная с пришвартованным иностранным пароходом (вернее, куском парохода), с которого были спущены сходни.

А.Г. Ридаль не боялся сильных сценических эффектов, ярких красок в обрисовке образов, смелых концовок картин. Все это способствовало успеху спектакля. Впечатление усиливалось

очень удачно написанной самим режиссером музыкой. Песенку зуавов распевали везде и всюду.

Я играла роль банкирши мадам Ксидиас. «Этакая одесская пиковая дама и паук», – таково было данное мне А.Г. Ридалем задание.

Мне трудно даже сказать сейчас, какую из картин я любила больше. Иногда мне кажется, что это 3-я картина – верфь, массовая сцена с рабочими, где я своим могучим голосом: «Рабочие, ша!» – заставляла замолкнуть целую толпу. Иногда – что самой любимой была картина 5-я, где у меня была интересная сцена-диалог с Броцким-Вороновым (артист Н.К. Черногорский) и где мадам Ксидиас загоняли в шкаф, откуда ее, всю растерзанную, растрепанную, в финале картины извлекал сын Женька, которого великолепно играл Николай Андреев. Я играла эту свою роль с большим увлечением, стремясь создать образ крупной стяжательницы, властной, сильной, умеющей наживать капиталы и эксплуатировать подчиненных ей людей; причем это была буржуазка специфически одесского жанра тех времен – смешная, ограниченная, не понимающая даже как следует, что вокруг нее происходит.

Словесный материал роли был типично «одесский», звучание голоса, по заданию режиссера, – на предельно низком, почти басовом, регистре. Это задание, которое я выполнила в точности, было не из легких, так как спектакли «Интервенции» шли иногда по нескольку дней подряд, что было очень утомительно для голоса.

В этом спектакле был целый ряд настоящих творческих актерских удач. Молодой тогда актер В.Д. Брагин создал из эпизодической роли капитана французской службы Бенуа очень запоминающийся, блестяще сделанный и внутренне и внешне образ. А Селестэн в исполнении Игоря Орлова! Какой жизненно-правдивый, обаятельный образ тоскующего по родине солдата-француза, остающегося в конце концов на советской земле, там, где занялась заря новой жизни. Игорь Орлов в единственном своем тбилисском сезоне создал несколько интересных сценических образов. Его исключительно удачными актерскими работами были Яков Бардин в пьесе М. Горького «Враги» и Костя в «Чужом ребенке» Шкваркина. Эта модная тогда пьеса прошла в том сезоне с большим творческим и материальным успехом. Я играла в ней акушерку Агриппину Семеновну с отличным партнером Брагиным – Сенечкой. Роль свою я подавала в несколько гротесковом жанре.

В конце сезона решено было вновь поставить «На дне», и мне, как ассистенту К.А. Марджанишвили, было поручено ее возобновление. К счастью, у меня были сохранены нужные записи, да и по памяти легко восстанавливались все детали марджановской постановки и все его режиссерские указания. За возобновление этого спектакля я была премирована дирекцией театра.

Из участников этого спектакля я хочу рассказать о Я.В. Орлове-Чужбинине, игравшем Актера. Этот когда-то, в дни моего детства и юности, кумир киевской публики, постарев, утратил не только актерский темперамент и голос, но как будто даже и технику, и актерское мастерство. Теперь он был слаб и невыразителен даже в небольших ролях. Просто не верилось, что это тот самый Орлов-Чужбинин, который вызывал когда-то бурные восторги зрителей и пленял всех исполнением таких ролей, как Дон Карлос, Чацкий, Фердинанд. Только роль опустившегося до «дна» Актера в горьковской пьесе он сыграл проникновенно и трогательно.

Хотя сезон был, в общем, удачен, но далеко не весь состав труппы удовлетворял требованиям руководства театра. Расставшись с некоторыми работниками, К.Я. Шах-Азизов пригласил на их место ряд новых для Тбилиси квалифицированных актеров и актрис. Из них прежде всего назову Г.П. Ардарова, Б.С. Борина, В.Н. Северова, Н.Ф. Шелехову.

Второй сезон в помещении клуба им. Дзержинского был начат пьесой Шиллера «Заговор Фиеско». Открытая в тот год при театре студия (позднее переформированная в театральное училище)

давала возможность хорошо отделать массовые сцены, в постановке которых А.Г. Ридаль был большой мастер.

Свой разговор о приглашенных в тот год новых актерах я начну с Григория Павловича Ардарова. Он пробыл в нашем театре всего один сезон, но оставил по себе прекрасную память и как человек, и как актер. Это был очень удачный Герцог в «Заговоре Фиеско» Шиллера и граф Альмавива в «Женитьбе Фигаро» Бомарше, но особенно хорош и выразителен он был в ролях командира полка в «Оптимистической трагедии» Вишневского и уполномоченного НКВД в «Аристократах» Погодина.

В ту зиму Ардаров очень удачно выступил на лермонтовском вечере, мастерски сыграв Арбенина из «Маскарада» в заключающей концерт сцене смерти Нины.

После окончания сезона Григорий Павлович, к сожалению, ушел из нашего театра и многие годы работал потом в Казани, где и скончался в феврале 1956 года. Заслуги этого талантливого и умного актера были высоко оценены: ему присвоено было звание народного артиста РСФСР.

В том же сезоне 1933-34 года на сцене русского театра в Тбилиси впервые выступила Надежда Федоровна Шелехова, затем в течение нескольких лет работавшая в театре им. Грибоедова. Это была актриса большого сценического темперамента; ярко и сильно играла она такие роли, как Сонька в «Аристократах», Лиза в «Детях солнца», Надежда Шадрина в «Человеке с ружьем», Комиссар в «Оптимистической трагедии», Любовь Яровая в одноименной пьесе К. Тренева и многие другие.

Она очень много выступала в концертах, в которых с успехом читала советских авторов и особенно Маяковского (классики ей, по-моему, менее удавались). Прекрасная общественница, она много сил отдавала военно-шефской работе, постоянно выступая в шефских концертах. Безусловно одаренная актриса, она была очень нужным человеком в нашем театральном коллективе. Н.Ф. Шелехова, впоследствии заслуженная артистка Грузинской ССР, пользовалась в Тбилиси значительным успехом. Как товарищ она оставила по себе самую лучшую память.

Осенью 1935 года русский театр в Тбилиси получил свое собственное помещение в перестроенном и отделанном заново здании бывшего клуба грузинского дворянства. Вся труппа и все студийцы деятельно помогали закончить ремонт и устройство театра, чтобы все было готово к открытию сезона в новом театре, которому за год перед этим, как я уже говорила, было присвоено имя А.С. Грибоедова.

Чем же открыть сезон? Конечно, пьесой Грибоедова «Горе от ума». Постановка была поручена режиссеру А.И. Рубину, в том сезоне заменившему А.Г. Ридаля, которому пришлось на год нас покинуть.

Спектакль этот, к сожалению, нельзя отнести к лучшим постановкам театра. Начну с того, что с приглашенным художником Сосуновым мы расстались еще до выпуска пьесы. Затем в труппе не оказалось актера, который мог бы хорошо сыграть Фамусова, и роль пришлось поручить Ж.А. Осипову, хотя она была совсем не в его возможностях. Очень способный актер В.Д. Брагин по характеру своего дарования тоже не подходил к роли Чацкого. Правда, все эпизодические роли были сыграны удачно, но это не могло полностью спасти положения.

В этом спектакле я впервые сыграла Хлестову – свою третью роль в «Горе от ума»; до этого мне доводилось играть Софью и Наталью Дмитриевну. Конечно, я тогда была еще молода для роли Хлестовой, и мне пришлось «подтянуть ее под себя», как образно говорят иногда актеры. Я решила, так сказать, оттолкнуться от слов «фрейлина Екатерины» и сыграть эдакую важную старую фрейлину двора ее величества, мнящую себя в Москве подобием Екатерины и во всем подражающую «матушке-императрице». Я, например, вела игру с табакеркой, по которой по-

разному стучала, выражая те или иные чувства и настроения, зная из мемуарной литературы, что так делала Екатерина II. Эту игру с табакеркой я сохранила и позже, когда играла Хлестову уже в несколько ином толковании и внешнем оформлении. А тогда я и внешне оформила образ с подражанием моде времен Екатерины. На мне было белое с золотом декольтированное придворное платье с фижмами и пудреный парик. Таким образом, я была скорее похожа на представительницу петербургского придворного круга, чем на московскую барыню типа Ахросимовой, какой ее, нужно думать, мыслил Грибоедов.

Меня тогда хвалили и в театре, и среди зрителей за оригинальный образ, созданный не по обычному шаблону. Мне кажется, что потом, в новой постановке 1954 года (режиссер-постановщик А.А. Такаишвили, художник И.В. Штенберг), я играла Хлестову обедненно и, на мой взгляд, хуже, чем в первый раз.

В том же сезоне в новом театре интересна была постановка пьесы Вернейля «Мольба о жизни», удачно осуществленная режиссером А. Смеяновым, у которого, однако, был один недостаток – он часто слишком долго удерживал внимание и время актера на незначительных сценах и деталях.

В «Мольбе о жизни» я играла эпизодическую роль тети Ирэн, очень шумливой, даже крикливой, сознающей силу своих денег, буржуазки 70-х годов.

Мне очень помогла в работе над внешним образом художница Ирина Валерьяновна Штенберг, оформлявшая этот сложный спектакль. И сейчас, когда я пишу эти строки, на стене прямо передо мной висит чудесный эскиз оформления этой роли в красках, сделанный для меня. Я получила его в подарок от Ирины Валерьяновны много лет спустя после постановки «Мольбы о жизни» с такой дружеской надписью: «Дорогой Санночке, – так она меня называла, – мои первые шаги с Вами».

Многие годы проработала я с Ириной Штенберг и всегда находила у нее не только живой отклик на свои замыслы и творческие стремления, но и реальную, большую помощь. Кстати, о работе художника с актером и актера с художником.

Для меня неприемлем метод некоторых театральных художников, рисующих свои «картинки» – эскизы внешних образов в отрыве от творческой работы актера над внутренним образом. Результат такой разобщенности получается по пословице – кто в лес, кто по дрова. Этого не скажешь о работе с И. Штенберг. Прежде чем приступить к выполнению эскиза, она беседовала с актером о его понимании данной роли, о ее внешнем и внутреннем «видении», о творческих намерениях в раскрытии образа. Ее нередко можно было видеть и на репетиции, куда она приходила послушать и посмотреть работу актера. Я лично часто с ней спорила, каждая из нас отстаивала свое понимание роли и внешнего образа. Но эти творческие споры служили только взаимному обогащению. В результате я получала не только чудесный эскиз внешнего оформления, но психологически тонко разрешенный в рисунке портрет женщины, которую я хотела показать зрителям.

В моей комнате целую стену занимают сделанные руками И. Штенберг чудесные рисунки. Это мои портреты в ролях, рисованные карандашом, тушью, акварелью, гуашью. Часто я смотрю на них и созданные мною сценические образы – Вассы Железновой, Эрны Курцис – «Особняк в переулке», Мамаевой – «На всякого мудреца довольно простоты», Аглаи Лопоуховой – «Раки», Калитиной – «Дворянское гнездо», Леокадии Львовны – «Дочь прокурора», М-м Бридо – «Провинциальная история» и другие – оживают в моей памяти, сливаясь с воспоминаниями о сыгранных мною ролях, над созданием которых я трудилась.

В конце сезона в новом помещении была показана пьеса Островского «Волки и овцы». Это было большое сценическое полотно, которое мы долго готовили с постановщиком спектакля ре-

жиссером А.И. Рубиным. Спектакль, как говорится на театре, «получился», и мы играли его и весь следующий год, частично с другими исполнителями.

Помню, как я приступила к работе над ролью Меропы Давидовны Мурзавецкой – дворянки-помещицы, представительницы нищающего дворянства конца 70-х годов прошлого века, прибегающей к всевозможным махинациям для улучшения своих расстроенных денежных дел, властной женщины, сумевшей стать первой персоной в губернии. Да, нешуточное дело воплотить в образ этот сложный характер, дать ему сценическую жизнь. Ханжество, беспринципность и властность; наглость и трусливость – вот какие контрасты! Как правдиво показать все эти стороны многогранного характера, созданного великим драматургом? Я старалась возможно выразительнее показать все хищные повадки этого «матерого волка» при строгом, почти монашеском внешнем облике.

При вторичной постановке этой же пьесы режиссером Г.Г. Гвиниашвили в сезоне 1951-52 года я многое изменила во внешнем и внутреннем решении образа Мурзавецкой, иначе осмыслив ряд сцен и придав им более комедийное звучание. Но вся пьеса – в этом своем втором рождении – звучала слабее, чем в первой постановке, и ряд новых исполнителей не смог заставить забыть прежних участников этого большого спектакля.

Первый сезон в новом помещении был закончен успешно, и хотя состав труппы был хороший, К.Я. Шах-Азизов решил еще усилить его, пополнив крупными мастерами. Он пригласил в театр группу ведущих актеров из Ростова-на-Дону, в числе которых были А.И. Семенова, А.Д. Смиранин, Е.Ф. Федоров, М.М. Белоусов, К.А. Гарин. Из Москвы были приглашены Л.А. Врублевская и И.Н. Бодров, уже работавшие в Тбилиси. Вернулась к нам в труппу и уезжавшая на год Н.Ф. Шелехова и тоже ранее работавший в Тбилиси очень хороший комик-резонер Н.С. Ячменев.

Театр творчески окреп и очень скоро завоевал общее признание. О театре им. Грибоедова заговорили не только в Тбилиси, но и далеко за пределами Грузии, в Москве и на периферии.

Сезон 1936-37 года открыли поставленной А.Г. Ридалем пьесой М. Горького «Дети солнца». Это был поистине замечательный спектакль, вошедший в золотой фонд грибоедовского театра. Он был по-настоящему богат актерскими удачами. До сих пор вспоминают товарищи по работе и многие зрители замечательный образ Чепурного, созданный А.Д. Смираниным – талантливым, очень своеобразным актером, впервые выступившим тогда перед тбилисцами. Да и все остальные исполнители оказались на большой высоте. Отлично звучал горьковский текст в речах Шелеховой (Лиза), Врублевской (Кирпичова), Белоусова (Протасов), Федорова (Вагин).

После «Детей солнца» большой победой театра была постановка «Сирано де Бержерака» Ростана, осуществленная А.Г. Ридалем, с А.Д. Смираниным в заглавной роли. Смиранин – Сирано был настоящим гасконцем – остроумным, темпераментным, гордым и в последнем акте пьесы – трагичным.

В «Коварстве и любви» Шиллера прекрасно показал себя новый для Тбилиси актер М. М. Белоусов, игравший Фердинанда. Это был, пожалуй, лучший Фердинанд, какого мне довелось видеть.

В «Похищении Елены» Вернейля очаровательна была Семенова (Елена). Я до сих пор помню каждое ее движение, слышу капризный голосок избалованной француженки, улыбаюсь, вспоминая ее кокетливые, чарующие взгляды. В этом спектакле, шедшим с огромным успехом много раз, я играла мадам Менар – помощницу похитителя – роль, которую не особенно любила, так как не вполне была согласна с той трактовкой образа, которую мне предложил и на которой настаивал постановщик А. Смеянов.

В том сезоне возобновили спектакль «Волки и овцы» с Семеновой в роли Глафиры и поставили

«Пигмалион» – эту остроумнейшую пьесу Бернарда Шоу, которую все мы, занятые в ней актеры, очень любили. Особенно хороша была в «Пигмалионе» Семенова, блестяще сыгравшая Элизу Дулиттл – роль, чрезвычайно трудную и психологически, и технически.

С именем Александры Ивановны – Шурочки Семеновой связаны воспоминания об очаровательной маленькой, изящной женщине, наделенной большой, чистой душой и ярким актерским дарованием. В нашем коллективе, к которому она искренне привязалась, все ее очень любили. Но муж ее, артист Орлов, сумел уговорить ее вернуться в Ростов. Там она вскоре тяжело заболела и скончалась совсем молодой.

Но продолжу о «Пигмалионе». Скажу без преувеличения, что спектакль этот нам очень удался. И актерский ансамбль, и режиссерская работа Ридаля, и прекрасное оформление Вяч. Иванова – все было на большой художественной высоте. Роли были распределены исключительно удачно.

Е.Ф. Федоров нашел очень интересное разрешение образа Хиггинса – это был несколько рассеянный, увлеченный своей работой и исканиями человек, достаточно эгоистичный, но вместе с тем необыкновенно обаятельный. Брагинского Дулиттла я считаю одним из лучших достижений этого актера. Даже Пиккеринг в исполнении не ведущего актера Балабана был очень запоминающимся.

Я играла миссис Хиггинс. Благодаря найденным по совету Ридаля некоторым оригинальным деталям образ английской леди был сыгран удачно.

Здесь я хочу сказать подробнее о Евгении Федоровиче Федорове, прибывшем к нам вместе с ростовчанами, но уже работавшем в самом начале своей артистической деятельности в Тбилиси. Позже, как я уже упоминала, мы работали вместе в Махачкале и Грозном.

Прошло немало лет, но я и сейчас не могу забыгь его Ганьку в «Идиоте» Достоевского. Надо было видеть его жадные и вместе с тем жалкие глаза в сцене, когда Настасья Филипповна бросает в камин привезенные Рогожиным деньги. Его напряженная, как натянутая струна, фигура и мертвенно бледное, даже под гримом, лицо, выражали мучительные колебания, жестокую борьбу жадности к деньгам и самолюбия. Он был не только гадок, но и невероятно жалок, когда, не выдержав внутренней борьбы, обессиленный нервным напряжением, падал в обморок, не дойдя до камина, где пылала охваченная огнем пачка денег.

На сцене театра им. Грибоедова Е.Ф. Федоров показал ряд замечательных, запоминающихся образов: это Броцкий в «Интервенции», Хиггинс в «Пигмалионе», Великатов в «Талантах и поклонниках», умный и тонкий враг-шпион в «Очной ставке» и «аристократ до мозга костей» Вронский в «Анне Карениной». И какие разные были все эти люди в его исполнении! Замечательно был сделан им образ Жермона в «Похищении Елены», делавший вполне понятным уход Елены с похитителем-гангстером.

В жизни Евгений Федорович был очень оригинальным человеком. Он восторженно любил ночное звездное небо, мог любоваться им часами; говорил о небесных светилах увлеченно и трогательно. Другой, чисто земной его привязанностью были животные и особенно птицы. У себя в комнате на окнах он устроил целые вольеры с канарейками и голубями и с интересом наблюдал их жизнь. Надо было видеть его радость, когда у канареек вылупливались птенцы.

Евгений Федорович держался всегда очень застенчиво и скромно. Как сейчас помню один его характерный жест, которым он приподнимал воротник пиджака, как бы желая защититься от людских взглядов. Но это не мешало ему быть неизменно приветливым с окружающими, и его любили и на сцене, и в жизни. Этот всегда бледный, худощавый, очень скромный с виду человек, абсолютно свободный от замашек премьера на роли любовников, умел быть по-настоящему элегантным и, я бы сказала, утонченным.

Смолоду у него была тяжелая жизнь и это отразилось на его нервной системе, что начало сказываться в работе — у него появилась повышенная нервозность, особенно на сцене; бывали случаи, когда он внезапно на несколько мгновений выключался. Однажды, играя последний акт в «Талантах и поклонниках», он стал сбиваться в тексте, заговариваться и наконец ушел со сцены. Ему стало дурно, пришлось вызвать скорую помощь.

Евгений Федорович долго болел, а когда вернулся на работу, его слишком сильно загрузили, и ему снова стало хуже. Пришлось расстаться с театром. Это очень тяжело на нем отразилось и ускорило печальный конец. Он умер в 1942 году.

Осенью 1937 года в нашу труппу вошли новые товарищи: А.А. Мюссар и его жена — характерная актриса А.Ф. Леммергардт.

С Андреем Александровичем Мюссар (Викентьевым) я встречалась еще в 1914-15 гг. в Вильно, где он работал тогда в качестве военного врача в «Союзе городов» (он окончил Военно-медицинскую академию), поддерживая, однако, постоянную связь с театром, как театральный рецензент журнала «Театр и искусство» и автор шедшей тогда у нас пьесы. Вскоре он совсем оставил медицину и стал профессиональным актером. Начало его актерской деятельности связано с театром Балиева «Летучая мышь», а потом – с различными периферийными театрами.

Отлично образованный, умный и одаренный человек, Андрей Александрович был в театре хорошим и нужным актером, а в жизни – интереснейшим собеседником. Милый и приветливый, он пользовался в нашем коллективе не только всеобщей симпатией, но и большим уважением. Он был очень хорошо осведомлен в вопросах искусства, писал стихи, особенно лирические, в совершенстве владея французским языком (его мать была француженка), прекрасно переводил пьесы и особенно басни Надье, социально очень острые, как, например, «Хромой король», которые попали в советские издания.

В лице Мюссара наш театр приобрел незаурядного актера. В возобновленном спектакле «Похищение Елены» он вместо ушедшего от нас Ячменева играл роль Ларсонье. Подвижный и легкий, несмотря на значительную полноту свою, А.А. Мюссар был в этом спектакле настоящим французом, комедийно-легко играя эту нелегкую роль.

А дальше – «Провинциальная история» по Бальзаку. На сцене тяжелые резные кресла и диваны с тусклой обивкой, и все кругом скучное, давящее, старомодное. В центре, из глубины, спускается лестница (оформление Ирины Штенберг). И вот, наверху лестницы появляется хозяин этого мрачного провинциального дома Жан Руже – Мюссар. Спускается он по-стариковски: все время одной и той же ногой вперед, на каждую ступеньку; лицо у него правильное, пожалуй, даже довольно красивое, но общее впечатление от всей его фигуры неприятное, какое-то жуткое. Единственное сильное чувство, владеющее Руже, – это его безумная любовь к Флоре (Флора – одна из больших творческих побед Л.А. Врублевской.) В ее руках он безволен – это воск, из которого она лепит все, что хочет. Ради нее он готов на любую низость.

Этот спектакль был одной из крупных удач Грибоедовского театра. Поставлен он был А.Д. Смираниным, блестяще игравшим в нем Филиппа Бридо и создавшим яркий образ офицера разложившейся бывшей наполеоновской армии, бретера и авантюриста.

Андрею Александровичу Мюссар особенно удавались роли, где надо было показать барственность. Потому-то так великолепно исполнял он роль Дулебова в «Талантах и поклонниках» Островского.

К сожалению, смерть слишком скоро лишила нас этого хорошего товарища, а театр наш потерял очень умного, культурного, отличного актера. Он скончался буквально в несколько минут от припадка стенокардии в марте 1940 года.

ЛЮДМИЛА ВРУБЛЕВСКАЯ

ПУТЬ ИСКАНИЙ, НАДЕЖД, РАЗОЧАРОВАНИЙ

Я родилась в Пятигорске. Полутора лет меня привезли в Тифлис, здесь я росла и училась. В 1918 году мне вместе с матерью пришлось уехать из Грузии в Москву, где я думала поступить в театральную школу. Но проехать через фронт оказалось невозможно, и мы вынуждены были остановиться в Ростове-на-Дону. Там я поступила в гимназию и одновременно начала посещать самодеятельный драматический кружок Владикавказской железной дороги. Я окончила гимназию, и наш руководитель кружка направил меня в Нахичеванский театр имени М.Горького. А в 1920 году, когда красные войска заняли город Баку, мы с матерью отправились в этот город, где я стала работать актрисой во вновь организованном Сатир-агит-театре. Кстати, позднее из него вырос Бакинский рабочий театр. Уже через год, с установлением в Грузии советской власти, я возвратилась в родной Тифлис.

С этого приезда, собственно, и берет начало моя актерская жизнь, так как тут я впервые встретилась с настоящим, большим мастером сцены, с талантливейшим и вдохновенным Константином Александровичем Марджанишвили. Знакомство с ним решило всю мою дальнейшую актерскую судьбу. С этой встречи началось формирование меня как актрисы. Я начала работать в Революционно-художественном театре, в 1922 году переименованном в Малый театр, там я и встретилась с Котэ Марджанишвили. Он только что приехал из Москвы. С Константином Александровичем и под его непосредственным руководством я сыграла тогда Иродиаду в «Саломее» Оскара Уайльда. С другим режиссером – Екатерину II в «Любовь – книга золотая» А. Толстого. Это был первый урок настоящей работы, к которой я всегда стремилась. К сожалению, в 1923 году Константин Александрович, будучи сильно перегружен работой в грузинском театре, нас оставил. Но те высокие требования к театру, которые были им привиты, уже не позволяли мириться с установкой на обыкновенное, среднее провинциальное дело, которая была у нас тогда в театре; изменить данную ситуацию я не могла, потому что сама толком еще ничего не умела, а примириться для меня было уже невозможно. Поэтому, проработав три года в Тифлисе, в 1924 году я уехала. Думала начать учиться в Москве, но материальные обстоятельства не позволили, и я приняла предложение поехать в театр Сталинграда. С этим коллективом я проработала до 1928 года. За это время я, хотя и заняла определенное положение в театре, но оказалась перед печальным результатом: то, ради чего я уехала из Тифлиса, не было найдено. Дело, в котором я работала, не многим отличалось от того, что я оставила, – я оказалась на какой-то мертвой точке.

Вот почему, получив в 1928 году предложение из Нижне-

го Новгорода, я ни минуты не колеблясь, его приняла. Театр в Нижнем в то время считался одним из лучших периферийных театров и работа с известным режиссером, антрепренером Николаем Ивановичем Собольщиковым-Самариным открывала для меня совершенно новые возможности. Это был выход из безнадежного состояния. После работы с Котэ Марджанишвили это был первый сезон, морально удовлетворивший меня. Здесь я впервые втянулась в общественную работу, была выбрана в местком. Я собиралась там остаться и дольше, но весной 1929 года получила предложение из Тифлиса. Меня неудержимо потянуло на родину. Я все оставила и приехала в Грузию. Здесь, в Тифлисском рабочем театре я встретилась с коллективом, с частью которого судьба свела меня довольно надолго. Но в один прекрасный день я вновь была вынуждена расстаться с родным городом: здание, на сцене которого работал ТРТ, было передано театру под руководством Котэ Марджанишвили, вопрос о русском театре повис в воздухе, и я уехала в Москву. Работала в театре Ленсовета, а в сентябре 1930 года была послана с ударной бригадой в Донбасс, затем – в Подмосковный угольный район. А в 1931-м стала актрисой театра Всеволода Эмильевича Мейерхольда. Судьба еще раз столкнула меня с большим мастером сцены. За два года пребывания там я очень многому научилась, но было в этом театре для меня и неприемлемое, и в 1933 году я ушла от Мейерхольда. В этом же году снялась в фильме «До скорого свидания», выпущенном Госкинпромом Грузии. Закончив съемки, вернулась Москву, во вновь организованный театр под руководством ученика Мейерхольда Алексея Грипича. Здесь я сыграла Лидию в спектакле «Бешеные деньги» Островского, Татьяну в «Мещанах» Горького, Лидию в «Платоне Кречете» Корнейчука, была отмечена благодарностями и наградами.

В 1936 году в моей жизни вновь произошел крутой поворот: я получила приглашение от художественного руководителя и директора Тбилисского русского театра имени А.С. Грибоедова Константина Ясоновича Шах-Азизова. С большим волнением и радостью я приняла предложение работать в Тбилиси. Там началась моя настоящая театральная жизнь, и туда мне предстояло вернуться, пройдя довольно долгий путь исканий, надежд, разочарований и вновь надежд. И это заставило с особенным трепетом и волнением ехать в Тбилиси. Для меня самой это была проверка многих лет работы. Надежды сбылись…

НАТАЛЬЯ БУРМИСТРОВА
ТЕАТР НА ВСЕ ВРЕМЕНА

15 января 1947 года я ступила на тбилисский перрон. Я не знала тогда, что мне суждено всю последующую жизнь прожить в этом городе, стать «своей среди своих», полюбить его.

Переночевав в гостинице «Тбилиси», я отправилась на первую встречу с коллективом театра. Шла по проспекту, дышала чистым воздухом. Был ослепительно яркий день. На углу продавались крошечные букетики фиалок по десять копеек. Невольно вспомнила громадный город Горький, из которого я приехала – холодный, сырой, с прокопченными домами и вечным смогом. Шла и чувствовала себя в раю.

Вошла в арку ворот и попала в небольшой дворик с фонтаном. Увидела белоснежно-белый фасад театра с огромными чисто вымытыми стеклами, и опять моя мысль перекинулась в Горький. Вспомнила стоящий на площади огромный театр с колоннами, лепными украшениями, немного чопорный и казенный.

В моем новом пристанище меня покорила простота и чистота линий. У двери была скромная мраморная доска с надписью: «Государственный драматический театр имени А.С. Грибоедова». Со временем подробно осмотрев помещение, пришла к выводу, что его строили толковые люди. В нем было все необходимое и ничего лишнего. Небольшой уютный зал, хорошо оснащенная вращающаяся сцена, «карманы» для декораций, многочисленные цеха – поделочный, костюмерный, пошивочный, реквизиторский, гримерно-парикмахерский, радиорубка, отлично налаженное освещение, маленькая оркестровая яма с живым оркестром, где махал дирижерской палочкой Алик Желтухин.

Кроме сцены, мы имели возможность репетировать в большом репетиционном зале на третьем этаже. Наконец, любимое нами «синее» фойе, где в антрактах разгуливала нарядная публика, а днем оно иногда использовалось для репетиций. Там было светло, просторно, много воздуха. На стене в овальной раме был портрет Александра Грибоедова, великолепно написанный художником театра Ириной Штенберг. Под ним висели фотографии актеров.

В другой стороне зала стоял черный рояль, который открывался только днем во время репетиций. Вечером его запирали, чтобы любители музыки из числа зрителей не бренчали на нем «чижика-пыжика». Правда, за кулисами было душновато и тесновато. Узенький коридорчик заканчивался громадным, во всю стену зеркалом, в которое мы могли кинуть на себя последний взгляд перед выходом на сцену. Справа и слева находились маленькие гримерки. Зато у нас была даже своя медицинская комната и постоянная медсестра, вполне приличная аптечка с лекарствами для оказания первой помощи. Каждый вечер у нас охотно дежурили врачи, причем лучшие в городе. Они консультировали нас и, если нужно, давали рецепты и направления во все клиники города.

Внизу был очень хороший буфет для зрителей, а утром в перерывах им пользовались актеры. Нас всегда ждали большой самовар и скромные бутербродики. Особенно устраивало то, что их давали в долг, до получки.

Творческая жизнь в театре шла полным ходом. Руководство было

умелое, репертуар разнообразный, режиссура интересная. Спектакли выходили хорошие, а иногда очень хорошие. Каждый шел с аншлагами. Словом, театр переживал период расцвета. Здесь работали отличные режиссеры – Дмитрий Алексидзе, Гига Лордкипанидзе. Свой первый спектакль сделал Роберт Стуруа. Медея Кучухидзе прекрасно поставила в Грибоедовском «Дневник Анны Франк» с очаровательной Ариадной Шенгелая. Приехал из десятилетней ссылки Леонид Викторович Варпаховский, спектакли которого «Дни Турбиных» и «Чайка» вошли в историю театра. Затем – Ефим Александрович Брилль. Он замечательно подготовил театр Грибоедова к декаде грузинской литературы и искусства в Москве, где мы с успехом показали «Расточитель», «Год 1919», «Хевисбери Гоча». Обласканными и награжденными мы вернулись в Тбилиси.

Из Ташкента прибыл Александр Иосифович Гинзбург, но проработал у нас недолго – как и Варпаховского его переманили в Москву. Актерский состав у нас был очень крепкий, постоянно пополнялся талантливыми артистами – Павел Луспекаев, Иван Русинов, Анатолий Ермилов, Борис Казинец и, наконец, Арчил Гомиашвили. Не обладая большими финансовыми возможностями, театр умудрялся ставить очень масштабные спектакли: «Оптимистическая трагедия», «Барабанщица», «Хождение по мукам», «Порт-Артур» с великолепным Павлом Луспекаевым.

В репертуаре театра была русская и зарубежная классика – Горький, Толстой, Чехов, Тургенев, Голсуорси, Теннесси Уильямс, Кальдерон, Гольдони, Шиллер (в спектакле «Коварство и любовь» блистал полюбившийся зрителям Иван Русинов); постановки по произведениям грузинских авторов – «Честь» Г.Мдивани, «Киквидзе» Дарасели, «Пламенный мечтатель» М.Мревлишвили, «Во дворе злая собака», «Крот» К.Буачидзе, «Не беспокойся, мама!», «Закон вечности», «Белые флаги» Н.Думбадзе, «Невзгоды Дариспана» Д.Клдиашвили. Всего не перечислишь.

У нас были необыкновенные связи с грузинскими театрами. Мы не пропустили ни одной премьеры друг друга.

А.Чхартишвили поставил в нашем театре «Двое на качелях» У.Гибсона, а Верико Анджапаридзе гастролировала в Грибоедовском в спектакле «Деревья умирают стоя» А.Касоны. В «Бесприданнице» в роли Паратова выступал известный грузинский актер Георгий Давиташвили.

В эти годы слава театра Грибоедова перешагнула границы Грузии. Наши гастроли в крупнейших городах страны – Киеве, Одессе, Минске, Сталинграде, Свердловске, Риге, Вильнюсе – всегда имели положительный резонанс. А в Грузии Грибоедовский был одним из любимейших театров.

Но однажды произошло непредвиденное. Это случилось в 1966 году.

В Тбилиси строили метро – нынешнюю станцию «Площадь Свободы». Строили прямо под боком у нашего театра. Через какое-то время у нас стали осыпаться потолок и стены, постоянно доносилось какое-то подземное рычание. Стены стали трескаться. Председатель нашего месткома Даниил Григорьевич Славин пошел в комитет по делам искусств – тогда так называлось министерство культуры. Пришли два инженера, покрутили головами, что-то записали и ушли. И вот однажды – это было на Крещение – у нас намечались перевыборы местного комитета. Само собой, должен был присутствовать весь коллектив – творческий и технический состав. Собрание должно было проходить на третьем этаже, в репетиционном зале.

Шла репетиция, которая должна была закончиться в два часа дня. Весь коллектив ожидал ее завершения в коридоре. Оставалось минут 10-15. Вдруг здание дрогнуло – раз, другой. Что-то затрещало. Мы решили: землетрясение! Из зала выскочили перепуганные актеры. И в ту же минуту раздались жуткий скрежет и треск. Под ногами все закачалось. Мы ухватились за батареи, подоконники, друг за друга. Новый сильный удар, скрежет – и пелена пыли! Когда она рассеялась, перед нашими полуослепшими глазами предстал проспект Руставели, идущие люди и бегущие

машины. Трехэтажное здание театра как ножом разрезало пополам, часть его упала в сторону проспекта Руставели. Мы стояли онемевшие от ужаса, Гриша Волынец крикнул: «Без паники! Не бегите! Осторожно идите в сторону лестницы». Слава Богу, она уцелела. С грехом пополам мы спустились на землю. Наверное, Бог любил грибоедовцев – не погиб никто. Каких-нибудь пятнадцать-двадцать минут отделяли нас от неминуемой гибели. Моя домашняя помощница Дуня сказала: мы остались живы, потому что было Крещение. Может, так оно и есть...

Было очень холодно, все были раздеты. В уцелевшей части здания находилась актерская раздевалка. Наши молодые ребята выбили стекло, влезли вовнутрь и вынесли нам верхнюю одежду. К нам бежал народ, появилась милиция, потом пожарные, хотя пожара не было. Потолкались без толку до сумерек – зимние дни коротки. Потом разошлись по домам, не спали всю ночь, думая о том, что нас ожидает.

Утром собрались у развалин. Был холодный ветреный день. Собрали обломки, щепочки, разожгли костер. Стояли убитые, не представляя, что с нами будет. Потом вдвоем с директором Поко Мургулия пошли в ЦК партии, к Дэви Стуруа, который был секретарем по культуре. Он встретил нас внимательно, сочувственно. Первое, что сказал Стуруа: «Слава Богу, все вы живы!.. Не волнуйтесь, мы сделаем все, чтобы вам помочь». И выразил желание повидать труппу. Тогда, слава Богу, не было террористов, и секретарь ЦК пошел с нами пешочком до театра.

Актерам он сказал: «Не переживайте, идите по домам, мы все для вас сделаем».

И действительно, через два-три дня нас собрали в министерстве. Присутствовали Дэви Стуруа, профсоюзные деятели. Нам объявили: «Пока не будет построен новый театр, будете работать в Доме железнодорожников».

Театру была выделена крупная сумма на полное восстановление всего утраченного имущества. А мы действительно остались, как говорится, «яко наг, яко благ». Ни декораций, ни костюмов. Копошились в развалинах, потом догадались позвать солдат, но декорации спасти не удалось. Из нашего богатейшего гардероба сохранилась ничтожная малость.

Вошли в Дом железнодорожников, что на Плеханова. Здание было новенькое, довольно уютное, приспособленное только для клубной деятельности, но не для профессионального театра. Зал был приличный. Небольшая сцена, не оборудованная вращающимся кругом, неглубокая и без «карманов» для декораций. Не было надлежащего светового и звукового оформления, репетиционных помещений. За кулисами несколько комнатенок, где мы сидели по шесть-восемь человек. Никаких производственных цехов. Купили четыре швейные машинки, посадили несколько портных и начали заново шить костюмы. Декорации строили прямо на дворе. Все многочисленные цеха крутились в очень стесненных обстоятельствах.

Как Адам и Ева, мы начали жить снова. Два месяца только репетировали. Не могли играть ни одного спектакля. Сразу начали ставить «Чрезвычайный посол» братьев Тур и пьесу Алешина «Другая». Производственные цеха готовили оформление только для этих двух спектаклей. Портные работали денно и нощно для возобновления старых.

Немножко осмотрелись, а потом известный режиссер Меер Гершт поставил у нас «Маскарад» Лермонтова, где Арбенина блистательно сыграл Ефим Байковский. Кстати, в следующей пьесе о Пушкине «Шаги Командора» Коростылева он исполнил роль царя Николая. Когда он вышел на сцену, облаченный в императорские одежды, казалось, что это действительно портрет царя. Артисты острили: «Ефим, когда ты появляешься на сцене, хочется встать и запеть: «Боже, царя храни!» Байковский был очень фактурным актером – высоким, стройным, – с прекрасными манерами. Оба спектакля имели шумный успех.

Мавр Пясецкий пробовал себя в режиссуре – так, он поставил спектакль «Уступи место за-

втрашнему дню» Дельмар. Это пьеса о беззащитной старости. Спектакль получился на редкость удачным, тонким, глубоким, драматичным и вызвал живой отклик у зрителей, которые, не стесняясь, плакали во время действия. В театр приходили десятки благодарственных писем от пожилых людей.

Потом к нам назначили нового художественного руководителя Сандро, Александра Товстоногова, сына Георгия Александровича. Он приехал молодой, энергичный, пропитанный товстоноговским духом. В театре началась новая репертуарная политика – Шукшин («Энергичные люди»), Фадеев («Молодая гвардия»), Эркинь («Кошки-мышки»), Горин («Забыть Герострата»), завлит театра Александр Котетишвили («Райские яблочки»).

В спектакле «Забыть Герострата» впервые громко заявил о себе совсем еще молодой актер Валерий Харютченко. Эта роль стала трамплином для его дальнейшей карьеры.

Пользовался успехом у зрителей спектакль «Сослуживцы» в постановке Г. Лордкипанидзе с блистательным дуэтом – Валентина Семина и Михаил Иоффе. В театр был приглашен знаменитый Петр Фоменко, поставивший на нашей сцене два спектакля.

Было и много других интересных, ярких спектаклей. Мы понемногу вставали на ноги, и все наши страхи остались позади, в том числе и опасения, что, перейдя в другой район города, мы потеряем прежних зрителей. Наоборот, они сохранили нам верность, и к ним присоединились новые. Годы пролетели незаметно, в один прекрасный день – это было в 1977 году – нам сказали: «Ваш театр готов!» И мы перебрались в новое помещение. На проспекте, на прежнем месте, появился новый театр Грибоедова «со товарищи», которые обнимали его слева и справа. Я имею в виду универмаг.

Здание было масштабное и удобное, но где-то в глубине души жила легкая ностальгия по прежнему театру. А может, дело не в театре, а в том, что человек всегда грустит о прошедших годах?

В первые же дни, выйдя на сцену, мы обнаружили, что в зале ужасная акустика. Нас не было слышно. А когда мы надрывали горло, звук рассеивался и аукал по всему залу. Мы были в панике. И вдруг привезли новую громадную люстру, изготовленную по заказу, – она и сегодня висит под потолком зала. И произошло чудо – после того, как ее повесили, появился звук. Акустики нам объяснили – ударяясь о люстру, звук отражался в зале, или что-то в этом роде. Но факт остается фактом: на сцене можно было играть – новый театр был открыт спектаклем «Физики» Дюрренматта в постановке Сандро Товстоногова.

После Александра Товстоногова, уехавшего в Москву, к нам пришел Гизо Жордания, милейший человек и высокопрофессиональный режиссер, – затем Гоги Кавтарадзе, осуществивший интересные постановки. В репертуаре появились новые спектакли – «Старомодная комедия», «Памела», «Дорогая Елена Сергеевна», «Улица Шолом-Алейхема, 40», «Час пик», «Вишневый сад», «Анна Каренина», «Яма»...

Шли годы. Менялись худруки, менялись и поколения актеров. Театр пополнялся новыми лицами, в основном молодежью. Грибоедовский вновь заработал на полную мощность.

Последние годы театр возглавляет новый худрук Автандил Варсимашвили, человек эрудированный, интеллигентный, одаренный. В наше тяжелое время ему удалось построить новый – Свободный театр, здание которого находится рядом с Грибоедовским. А. Варсимашвили сумел заинтересовать зрителей, заслужил высокий рейтинг в театральном мире.

Театр Грибоедова периодически выезжает на гастроли за рубеж, не считая выступлений по Грузии. Спектакли Варсимашвили отличаются остротой формы, современным звучанием.

Директор театра, президент международного культурно-просветительского союза «Русский

клуб» Николай Свентицкий, начавший свою карьеру в театре с должности администратора, со временем стал его руководителем. Этот человек, обладающий энергией, практичный в лучшем смысле этого слова, много делает для театра и для своих коллег. Театр живет в сложное, но полное надежд время. Хочется верить, что искусство по-прежнему будет давать людям силы жить и нести им радость. От всей души желаю своему театру долголетия и процветания!

О ДРУЗЬЯХ-ТОВАРИЩАХ

ПАВЕЛ ЛУСПЕКАЕВ. В 1950 году в театр имени А. Грибоедова приехала молодая пара – выпускники театрального училища имени М. Щепкина Павел Луспекаев и его жена Инесса Кириллова. Он – высоченный парень спортивного сложения, смуглый, с черными диковатыми цыганскими глазами, она – стройная миловидная блондинка. Павел и Инна были отличными студентами, но речь Павлика, выросшего в семье новороссийского грузчика, была специфической, с явно выраженным южным акцентом, что никак не удовлетворяло требованиям Малого. За пять лет учебы в вузе речь Луспекаева исправили, но не до конца. Именно поэтому его и не оставили в этом театре. А Инна, с которой они только что поженились, поехала за Павлом в Тбилиси.

Их поселили в общежитии во дворе театра, рядом со мной. И с первого дня нашего знакомства мы стали друзьями на долгие годы.

К сожалению, из нашей компании осталась сегодня только я...

Тогдашний худрук театра Александр Такаишвили, человек очень осторожный, в первом для Луспекаева и Кирилловой спектакле «Калиновая роща» Корнейчука занял их в небольших эпизодах, чтобы присмотреться к вновь прибывшим.

Пьеса была на колхозную тему. Паша играл какого-то колхозника по фамилии Кандыба. Роль была, как говорят актеры, без лица и без фамилии. Доложил текст – и ушел. И так до следующего выхода.

На одной из прогонных репетиций мы услышали за кулисами треньканье балалайки, и на сцену вышел Паша – Кандыба, пиджак внакидку, на голове высокий картуз, за ремешком – цветок. Первый парень на деревне! Он произнес свой текст и ушел со сцены под треньканье балалайки. Это уже был штрих... Во второй картине он вышел в комбинезоне, в кепке козырьком назад и катил перед собой огромную резиновую шину, и мы подумали: «Ага! Он или шофер, или тракторист!» С каждым своим выходом Павлик приоткрывал нам биографию своего героя, становился узнаваемым. И к премьере превратил свой эпизод в одну из интересных ролей. Его заметили. Такаишвили отважился предложить ему во втором спектакле по пьесе Говарда Фаста «Тридцать сребреников» заглавную роль.

Павел играл слабого, безвольного человека, который из-за трусости продал за тридцать сребреников свои принципы и любовь...

А потом дорогой Леонид Викторович Варпаховский поставил развеселый водевиль «В сиреневом саду» Солодаря. Паша играл жуликоватого администратора, но был такой неотразимо смешной, что вызывал симпатию публики. Мы с ним весело отплясывали и распевали куплеты.

Ступенька за ступенькой Луспекаев поднимался по театральной лестнице, играл много и хорошо. Дошел до Тригорина в чеховской «Чайке». Тригорин, знаменитый писатель, элегантный, светский человек, и Паша казались несовместимыми. Но постепенно, через препоны и творческие муки, Луспекаев одолел роль Тригорина. Играл ее очень интересно.

Но к тому времени злодейка-судьба «преподнесла» Павлику тяжелую болезнь с мудреным названием «облетерирующий эндертерит», а попросту – никотиновую гангрену. Он стал прихрамывать, жаловаться на боли в ногах. Ему сделали сложнейшую операцию и предупредили: исключить курение и алкоголь. Но, придя домой после больницы, Павел сразу же закурил. При своей видимой силе он был безволен, как ребенок. Будучи по делам в Тбилиси, Георгий Товстоногов пригласил его к себе в театр, но предупредил: «В вашей жене мы не нуждаемся!» И Павлик решительно отказал Георгию Александровичу.

Через несколько лет Луспекаев и Кириллова переехали в Киев, где оба сразу же были востребованы в театре. Однако после скандального случая Павлу пришлось срочно покинуть Киев: он подрался с директором театра. Луспекаева забрали в милицию, и питавший к нему слабость начальник сказал: «В 24 часа уезжай из Киева, пока дело не завели!» Приехал в Ленинград, к Товстоногову. Тот сказал: «Беру и вас, и вашу жену, но играть она у меня не будет!» К сожалению, Георгий Александрович сдержал свое слово и поломал творческую судьбу Кирилловой, которая, безумно любя своего мужа, пожертвовала своим призванием. А она была очень не плохая актриса.

У Товстоногова Павел дебютировал в паре с Татьяной Дорониной – сыграл в «Варварах» Горького Чиркуна. О них писали все газеты, и Павел занял в БДТ твердое положение. Сыграл с оглушительным успехом словно специально написанную для него роль Нагульного в спектакле «Поднятая целина» Шолохова. Затем снялся с Ефимом Копеляном и Зинаидой Шарко в фильме «Скованные цепью». Луспекаев сыграл негра. А Копелян – белого американца. Оба бежали из тюрьмы... Увы, эта хорошая картина широким экраном не пошла.

А дальше – «Белое солнце пустыни», которое светит нам до сих пор. Песенку коменданта крепости – героя Паши – знают и поют по сегодняшний день: «Ваше благородие, госпожа удача!»

Все было бы хорошо, но болезнь брала свое. Актер убивал здоровье, не прекращая курить.

Отношения с Товстоноговым были омрачены тем, что он не дал Паше сыграть роль, которая могла стать главной в его жизни – Рогожина в «Идиоте» Достоевского. Актер очень тяжело, бурно переживал это.

Время шло. Перенеся одну за другой несколько операций, Павел уже не мог работать в театре – актер передвигался при помощи палок. В фильме «Белое солнце пустыни» его снимали сидя или стоя, тем не менее его пригласили на центральную роль в картину «Вся королевская рать».

Во время съемок он жил в гостинице. Каждое утро Татьяна Лаврова, которая тоже снималась в этом фильме, заезжала за ним на своей машине и везла на «Мосфильм». Но однажды, заехав, она нашла его мертвым в номере. Так окончил свою жизнь поцелованный богом артист. Павел Борисович Луспекаев, человек буйный, безудержного темперамента и в то же время огромного обаяния, детской непосредственности и широты души, наделенный юмором. Но... он был рабом своих страстей.

ИВАН РУСИНОВ. Афиши запестрели новыми названиями: «Коварство и любовь», «Благочестивая Марта», «Собака на сене»... В театре появился новый артист. Его амплуа, которое, кстати, постепенно вымирает подобно мамонтам, – чистейший герой-любовник. Красив, строен, золотистые волосы, голубые, как небо, глаза. Великолепно носит костюм, владеет шпагой и рапирой. Умеет пылко произносить монологи. При его появлении на сцене лица сидящих в зале женщин устремлялись к нему, как цветы к солнцу.

В театре наступил романтический период. Около театра обычно паслись стайки фанаток, ожидавших выхода своего кумира. В конце спектакля из задних рядов неслись восторженные визги. И когда усталый Ваня шел домой по проспекту Руставели, на некотором расстоянии от него шествовал почетный эскорт его поклонниц. Они несли корзины, преподнесенные зрителями.

Но однажды ему предложили сыграть диаметрально противоположную его данным роль – в симоновской пьесе «История одной любви». Вначале это был опустившийся, утративший интерес к жизни и любви человек в клетчатой помятой рубахе, в стоптанных тапочках, безучастно лежавший на диване... Русинова еле-еле уговорили начать работу над этой ролью. Видимо, он боялся утратить любовь зрителей, представ в таком качестве. Но наши уговоры и вторая половина роли, когда он предстает уже другим человеком, обретшим свою судьбу и любовь к жизни, к женщине, заставили его согласиться. И однажды Русинов сказал: «А ведь чем хуже я буду вначале, тем эффектнее окажется конец роли!» Он был прав, удача была на его стороне. Ваня гордо, как ребенок, спрашивал меня: «Ведь, правда, я совсем другой в этой роли?»

И наконец роль Киквидзе. Съемки, радио, пресса. Все заговорили о Русинове. Он сыграл эту роль не заземленно, а как поэтическую балладу о грузинском герое. Хореограф Юрий Зарецкий поставил для него замечательный грузинский танец...

Однажды группа актеров отмечала Новый год в ресторане гостиницы «Иверия». Было шумно, весело, и оркестр заиграл грузинский танец. Из-за столов выскочили желающие потанцевать, и мы сказали Ване: «А ну, покажи всем!» Русинов выскочил на середину зала и великолепно станцевал. Постепенно он оказался солистом. А после весь ресторан бурно аплодировал артисту, и на наш стол потянулись благодарственные бутылки шампанского.

Ваня был очень интеллигентным, мягким человеком. Был добр, необидчив, приятен в общении.

Он был человеком общественным, охотно выступал на всех концертах, увлекался художественным словом. Через несколько лет Ваню потянуло на родину, в Москву, где у него были дочь и двое внуков. Да и возраст начал напоминать о себе. В театр он не вернулся, но через филармонию стал чтецом, успешно выступал в Москве, Ленинграде, во всех крупных городах Союза.

Он неоднократно приезжал в Тбилиси, чтобы встретиться с любимым городом, со своими зрителями и дорогими сердцу друзьями.

АРЧИЛ ГОМИАШВИЛИ. Художественный руководитель театра имени Грибоедова Абрам Рубин однажды сказал нам: «Вот я еду в Гори и привезу артиста, от которого вы ах-

нете!» И привез худенького человека с ничем особенно не примечательной внешностью – Арчила Гомиашвили. Был поставлен спектакль «Счастливый неудачник», в котором он играл довольно немногословную, невыразительную роль какого-то администратора. Мы пришли на генеральную. На сцене появился невысокий, с огромным носом, лысоватый человек в коротеньких, узеньких брючках, но в пиджаке с огромными подложенными плечами. Он шел по сцене игривой походкой Казановы и на редкость фальшивым голоском напевал: «Когда зажгутся фонари!..» Что и как он говорил в продолжение спектакля, не важно. Но он вызывал неудержимый хохот зрительного зала. И мы поняли: в театре появился отличный комедийный актер.

Второй спектакль был поставлен исключительно для него – «Требуется лжец».

В нем был занят целый ряд ведущих актеров, но, по-моему, мы были просто обрамлением этого великолепного артиста. Гомиашвили буквально порхал по сцене. Легкий, красивый, обворожительный. Его герой постоянно лгал, но не вызывал отрицательных чувств, потому что был чертовски обаятельным и смешным.

Но это было не все. Осуществили постановку спектакля «Во дворе злая собака» Буачидзе, который стал событием театральной жизни Тбилиси. Арчил играл анонимщика, кляузника, подлеца... Но недаром говорят, что смех убивает наповал, Гомиашвили «убивал» этот персонаж своим неповторимым чувством юмора. Успех был оглушительный! Об этом нельзя рассказать. Это надо было видеть. На постановку ходили по несколько раз. Будучи свободными от спектакля, мы, актеры, нередко приходили посмотреть на него. Гомиашвили стал суперартистом Тбилиси.

А потом в театр пришел Арчил Чхартишвили с пьесой «Двое на качелях». В этом спектакле Гомиашвили был моим партнером. Я играла Гиттель, он – Джерри. Герой Арчила был отнюдь не комедийным персонажем. Джерри был утонченным, необыкновенно серьезным и глубоким человеком. Он потерпел любовную катастрофу и трагически это переживал.

На первых репетициях возникали ссоры между Гомиашвили и режиссером, со мной. Арчила тянуло на привычную смешинку, а это было противопоказано. Чхартишвили категорически пресекал любые его попытки комикования. Но потом, шаг за шагом, под руководством этого прекрасного режиссера и неожиданно для себя самого Гомиашвили великолепно сыграл Джерри Райана.

Как известно, артисты – народ малообеспеченный. В один из своих отпусков мы с Арчилом поехали через филармонию гастролировать с этим спектаклем. Показали «Двое на качелях» во многих городах. Прошли с успехом и не посрамили Грузию и театр Грибоедова.

Зато в следующий отпуск Арчил поехал без меня, с новой программой. А возникла она под впечатлением нашей дружбы с прекрасным клоуном и мимом Леонидом Енгибаровым. За все выступление он обычно не произносил ни слова, но телом, мимикой добивался результатов необыкновенных. Посмотрев его программу, Арчил загорелся и решил: «Я тоже так могу! Это совсем не трудно». Он взял все номера Лени, напечатал афиши «О смешном и грустном», где было

сказано, что он, Гомиашвили – мим. И поехал по городам и весям.

Но, как говорится, то – да не то... То, что виртуозно исполнял натренированный, обладающий уникальным даром мима Енгибаров, даже такому таланту, как Арчил, было неподвластно. Взяв в качестве конферансье свою жену Лиану, красивую женщину, не имеющую никакого отношения к искусству, разыскав пожилого человека, бедолагу из безработных на должность администратора, «мим» Гомиашвили отправился покорять Сибирь. Работали они в клубах, маленьких городках. Арчил исполнял этюды «Мальчик кушает яблоко», «Я гуляю с собачкой» и т.д. Он молчал, но молчали и зрители.

Однажды в небольшом городке, на какой-то стройке, где вместе с рабочими трудились и заключенные из лагерей, в холодном зале насквозь промокшего клуба – это из рассказов самого Арчила – он «ел яблоко» и «гулял с собачкой». В зале стоял табачный дым. Концерт шел в глубоком молчании. И какой-то зритель крикнул жалобным голосом вслед уходящей волнующей походкой после объявления очередного номера конферансье – Лиане: «Хоть бы ты, дамочка, «сполнила» что-нибудь!»

В антракте в гримерную ворвался перепуганный администратор: «Арчил Михайлович, нас же будут бить! Ну скажите хоть слово, прочитайте какие-нибудь стишки, расскажите что-нибудь. Вы же такой артист! Не понимают они ваших телодвижений».

Положение становилось угрожающим. Арчил вышел во втором отделении на сцену и начал рассказывать публике все смешные истории, слышанные в жизни, читать все стихи, которые знал. Но до конца второго отделения было еще много времени, и актер перешел к анекдотам, сначала приличным, а потом и с ненормативной лексикой. Успех был неописуемый! Зал грохотал замерзшими ладонями. «Ну вот, я же всегда знал, что вы замечательный артист!» – радовался администратор.

Все это нам рассказал дословно, красочно, с «телодвижениями», нисколько не щадя себя, сам Арчил. А мы умирали со смеху, вытирая слезы.

Несмотря на тбилисский успех, популярность, Гомиашвили потянуло в Москву-разлучницу. Причем на пустое место – приглашений из театров не было. Но он удачно попал в театр Ленинского комсомола к Марку Захарову. Сыграл хорошую роль. Но актер и режиссер творчески не поняли друг друга. Отклика не было!

А тут начались съемки «Двенадцати стульев», в котором Арчил сыграл Остапа Бендера. О нем снова заговорили, зашумели, уже в Москве.

Понемногу Арчил отбивался от искусства. Как-то зацепился за бизнес. Удачно раскрутился и всецело посвятил себя коммерческой деятельности. Недаром говорят: талантливый человек талантлив во всем.

Мне вспомнилась слышанная мною от стариков история о знаменитом артисте Мамонте Дальском, который в конце жизни оставил театр и занялся коммерцией. О нем писали статьи и эпиграммы. Помню концовку одной из эпиграмм: «Мечтает мамонт о маммоне, а Мельпомену позабыл».

Та же судьба постигла и Арчила Гомиашвили. И мне кажется, если бы Мельпомена была не мифологическим персонажем, а реальной, живой женщиной, она бы горько заплакала, что потеряла такое редкое дарование.

МАРИНА САГАРАДЗЕ
«АКТЕРОВ ТАКОЙ ЗАКАЛКИ СЕГОДНЯ ПРАКТИЧЕСКИ НЕ ОСТАЛОСЬ!»

Мавр Пясецкий и Мария Кебадзе. Замечательная пара театра имени А.С. Грибоедова. Некогда они украшали эту сцену. А сегодня их вспоминают близкие и коллеги.

АКТРИСА МАРИНА САГАРАДЗЕ:

Самые яркие мои детские впечатления связаны с театром имени Грибоедова, в котором работали мои дедушка и бабушка – Мавр Пясецкий и Мария Кебадзе... Это был совершенно изумительный театр, потрясающее здание – оно стояло на месте нынешнего универмага недалеко от площади Ленина. Считаю, что снос этого здания, исторического особняка в стиле арт-нуво, было преступлением. Ведь здесь прошла вся история театра Грибоедова! Старожилы помнят изумительный двор с фонтаном, где собиралась вся интеллигенция города Тбилиси того времени. И труппа была уникальной...

Бабушка и дедушка были ведущими актерами театра Грибоедова. Муся Кебадзе проработала здесь 55 лет... Ребенком я дышала воздухом закулисной жизни. Трудно сравнивать театральную жизнь того времени и сегодняшнюю. Отношение Мавра и Муси к ценностям театрального бытия сегодня бы очень удивило. Они следовали постулатам Станиславского, который утверждал, что «нет маленьких ролей», «театр начинается с вешалки», «нельзя громко говорить в кулисах»... Для моих бабушки и дедушки театр действительно был Храмом. С высокой температурой они выходили на сцену, в то время как сегодня спектакли отменяют по более прозаическим причинам. И я была воспитана в этом духе.

Дедушка обладал импозантной, острохарактерной внешностью. Был высокого роста и всегда ходил с тростью. У нас в детстве жила собака – Король, и до сегодняшнего дня люди старшего поколения вспоминают «того самого» человека с тростью и немецкой овчаркой. Он очень любил гулять и со мной, и по улице шли я, собака, дедушка и... его трость.

Мавр умер раньше Муси – от лейкемии, в расцвете лет. Наверное, потому что всю жизнь был донором...

Пясецкий был многогранной, яркой личностью. Он сыграл громадное количество ролей в театре Грибоедова. А в последние годы очень много работал как режиссер. Помню его чудный спектакль «Уступи место завтрашнему дню», в котором Мавр Пясецкий играл вместе с Натальей Бурмистровой. А еще дедушка писал стихи, пьесы. Он обладал поразительным чувством юмора, был компанейским человеком, умел блистательно рассказывать анекдоты. А главное –он был фанатиком своего дела. Много работал и на эстраде. Со своими куплетами выступал на фронте. Снимался в кино, занимался озвучанием, переводами пьес.

Обожал детей, внуков. Хотя по крови мы были ему неродными, но это не имело никакого значения. Очень любил животных.

Будучи тяжелобольным человеком и вполне осознавая близость смерти, он выразил свое отношение ко всему этому через поэму – Мавр сочинил ее в Михайловской больнице. О своей болезни он пишет с совершенно потрясающим юмором. Дедушка на все смотрел с юмором! Не подпускал к себе отчаяния... Мавр ушел слишком рано, а у него было столько творческих планов!

Я хочу сказать несколько слов о происхождении Марии Кебадзе. Ее мама была княжной Абашидзе, которая вышла в свое время замуж за полковника царской армии Спиридона Кебадзе. Бабушка родилась в Брест-Литовске, где стояли части русской армии. А потом семья перебралась в Петербург. Детей было пятеро: двое братьев и трое сестер. А сама прабабушка Варвара Абашидзе была принята при дворе Николая II. Муся, самая младшая в семье, помнила Рождество, устроенное знаменитой балериной Матильдой Кшесинской. Бабушка была очаровательным ребенком с огромными серыми глазами и пышными кудрями. А у Кшесинской детей не было. Взглянув на маленькую Мусю, которая расположилась рядом с куклами, Матильда решила, что она – кукла. Но потом поняла, что ошиблась. Подошла к прабабушке и сказала: «Я уезжаю в Париж – революция! У вас пятеро детей, и вы этим богаты. У меня детей нет и, наверное, никогда уже не будет! Если вы согласны, я бы взяла вашу младшую дочку на воспитание и сделала бы из нее балерину. Она будет счастлива!» Но Варвара Абашидзе ответила так: «На руке пять пальцев, и если бы вам предложили отрезать один из них, вы могли бы это сделать? Так и я... Благодарю вас за предложение, но принять его я не могу!»

У бабушки Муси было тяжелейшее детство... Началась революция. Они оставили роскошную квартиру с белым роялем. И спас моего прадедушку денщик, который спрятал его во время революции. Семья – Варвара Абашидзе взяла только драгоценности – бежала из Петербурга. Началось их хождение по мукам.

Пять лет они добирались до Грузии, и в 1921 году приехали наконец в Тифлис, куда вскоре вошли красные. Революция следовала за беженцами по пятам... Прабабушка ничего делать не умела, и на Мусю легли многие обязанности и заботы о родителях, потому что волею обстоятельств она осталась одна при отце и матери. Все драгоценности были обменены на еду. Бабушка была очень трудолюбивым человеком. Во время войны, работая уже в театре Грибоедова, она подрабатывала тем, что шила театральные занавеси – нужно было кормить детей. Она сумела, несмотря на тяжелую жизнь, дать хорошее образование детям. Мой дядя учился в Москве, а мама окончила Вагановское училище и пятнадцать лет работала в Тбилисском оперном у Вахтанга Чабукиани... Муся Кебадзе прожила счастливую жизнь – растила троих внуков и пятерых правнуков. Она ни одного дня не прожила без театра Грибоедова. Буквально за десять дней до смерти она играла спектакль. Бабушка умерла в 84 года!

Когда в Грузии наступили тяжелые времена, Муся с горечью говорила: «Моя жизнь началась с керосинки и завершается керосинкой. И это в конце XX века!» Она была очень сильным человеком... Поднималась без лифта на одиннадцатый этаж. Очень любила свой дом, в котором прошли лучшие годы ее жизни с дедушкой. Муся и Мавр были разными по характеру людьми.

Бабушка была более строгой в семье, а дедушка – веселым, устраивал нам розыгрыши, баловал подарками, развлечениями.

Муся была необыкновенно отзывчивым человеком, неотложкой, знала, кого как лечить, спасать. Слово «надо» было для нее одним из главных в жизни. Ради «надо» она готова была встать в любое время суток и броситься на выручку любого, кому нужна была помощь. Если бы она не стала актрисой, то была бы, наверное, блестящим врачом.

Муся играла и драматические, и острохарактерные роли. Работала с разными режиссерами... Всегда была очень востребованной актрисой, много играла в текущем репертуаре. Одну из лучших своих ролей она сыграла в спектакле «Раки».

Вспоминается одна история. Муся была совсем молодой, и ей была поручена малюсенькая роль. Бабушка должна была пройти из одной части сцены в другую и произнести только одно слово: «Шедеврально!» И за эти несколько секунд бабушка завоевывала зал – он буквально взрывался аплодисментами...

Когда она поступила в театральный институт, педагоги оценили ее незаурядные способности и перевели с первого на третий курс. Поэтому четырехгодичный курс она прошла за два года.

Это была изумительная пара – Мавр и Муся. У них был широкий круг настоящих друзей, тбилисской интеллигенции. В первую очередь грибоедовцы – Павел Луспекаев, Белла Белецкая ... Дедушка дружил с московской культурной элитой – Ростиславом Пляттом, Марком Бернесом, Леонидом Утесовым, Михаилом Яншиным, Алексеем Грибовым. Ведь театр Грибоедова часто гастролировал в Москве, а московские актеры приезжали в Тбилиси.

АКТЕР ВАЛЕРИЙ ХАРЮТЧЕНКО:

- Нет маленьких ролей, говорил Константин Сергеевич Станиславский. Но сам всегда играл большие. Каждый актер мечтает о значительных, больших работах. Марии Спиридоновне Кебадзе, которую чаще называли Мусей, досталась судьба актрисы на эпизодические роли. Она сыграла много интересных, ярких, но небольших ролей. Но мечтала всегда о большем. Мне довелось встретиться с ней в спектакле по пьесе Людмилы Разумовской «Сестры». Мусю назначили на роль бабушки, которую играла в очередь с ней прекрасная актриса Валентина Ивановна Семина, причем делала это замечательно. По-своему, но не менее интересно работала Мария Спиридоновна. Она очень органично вошла в спектакль. Возникла такая трогательная, чуткая старушка... В ее игре звучала пронзительная человеческая нота. Встреча с Мусей на сцене осталась в моей памяти навсегда.

Позднее я пригласил ее в спектакль, который поставил сам, – «Заплыв по реке забвения» по Рэю Бредбери. Муся играла хоть и эпизодическую, но очень важную роль. Героиня Кебадзе становилась жертвой команды пожарных, которая отправляла ее на заклание. Мария Спиридоновна с готовностью шла на любые трюки, которые предлагал режиссер. По ходу действия с нее должны были снять мерки, чтобы затем отправить... на смерть. Была такая варварская мизансцена, когда актрису переворачивали вниз головой и держали в этом положении. То есть над героиней издевались... А Мария Спиридоновна, как акробатка, безропотно выполняла все указания режиссера и никогда не выказывала неудовольствия. Более того, выражала готовность делать все, что угодно. «Я очень хочу работать!» – говорила она. После премьеры она часто подходила и спрашивала: «Что мы еще будем делать?» Мы были взаимно удовлетворены работой.

Прожив свою творческую жизнь рядом с таким мэтром, как Мавр Пясецкий, она оставалась в тени. И в этой тени, когда ей доставались какие-то островки, Мария Спиридоновна старалась сделать свои образы яркими, что у нее и получалось.

АКТЕР, ПЕВЕЦ ВАХТАНГ КИКАБИДЗЕ:

- Помню, когда я был еще пацаном, Мавр был очень популярной личностью. Мы бегали за ним. Однажды я ему сказал: «Ты будешь моим тестем!» Кто бы мог представить, что эти слова окажутся пророческими? Все в жизни бывает... Я очень любил и Мусю, и Мавра. Это были порядочные люди, что самое главное. Актеров такой закалки сейчас почти не осталось. Они были другими людьми в чисто театральном смысле этого слова. Не знали, что такое болеть, пропустить репетицию... Без театра жить не могли. Сегодня прежние ценности изменились, и молодежь многого не понимает.

Мавр и Муся очень любили меня. Я даже не знаю, кто больше. У нас с Мавриком была такая мужская игра. Если я был в Тбилиси, мы друг без друга не обедали, не ужинали. И всегда на столе была водка в красивом графинчике – об этом заботился Мавр. Разговоры шли об искусстве... Муся больше общалась со мной, потому что чаще бывала дома. До конца своих дней она обращалась ко мне на «вы»...

Рождение моего сына Коки для Маврика было огромной радостью. «Какой я счастливый человек, что на старости лет у меня появился такой мальчик», – говорил он.

Это была крепкая команда – я имею в виду наши семейные отношения. В первый же день Мавр и Муся приняли меня как родного. А я ведь фактически рос на улице. Несмотря на маленький метраж полуподвального помещения на улице Дзержинского, где жили Муся и Мавр, я тоже присоединился к ним. И никогда не ощущал, что я человек со стороны...

Для меня всегда острой была проблема размера жилплощади. Детство было тяжелым. Плохо, тяжело рос, и мог жить... на одном стуле. Но так обидно, что дорогих мне людей нет в этом большом доме, где мы сейчас живем. Нет моей мамы. Они были бы счастливы, если бы поднимались по этой лестнице, и у каждого была бы своя спальня...

Да, все горести и радости мы переживали вместе. Когда Маврик тяжело заболел, мне нужно было ехать на гастроли в США. Но Господь так устроил, что я успел вернуться. Гастроли были прерваны из-за политической ситуации. Мы возвратились... и я успел похоронить Маврика. А когда Муся лежала в больнице, то говорила в ожидании моего возвращения из очередной поездки: «Вот Бубочка приедет и меня отсюда заберет!» Я был для нее всем, она считала меня всесильным...

ИГОРЬ МИНЕЕВ
ДВЕ МУЗЫ СЕРДЦА

Мне, сыну заслуженного артиста Грузинской ССР Михаила Петровича Минеева, предложили написать статью о своем отце. О нем, как о человеке и актере. Постараюсь быть при этом максимально честным и объективным.

Родился отец в Тифлисе 24 января 1918 года. Детство было нелегким, как и у большинства детей того времени. Поскольку он рос без отца, а рядом с ним были еще двое младших братьев, то трудиться пришлось с самого детства. Чтобы как-то помочь матери, приходилось браться за любую работу, которую могли осилить детские руки.

В страшные голодные годы начала тридцатых, чтобы спастись, семья на несколько лет перебралась в Самарканд. Но и там жизнь была несладкой. С трудом пережив голод, добравшийся и до тех мест, в 1934 году семья вернулась в Тифлис.

Окончив школу, отец в 1936 году поступил в Академию художеств Грузии. Проучился он там два года, и хотя был одним из лучших студентов, любовь к театру все же пересилила. Он перевелся в студию при театре им. А.С. Грибоедова.

Здесь, как вспоминали сокурсники, он выделялся не только своим ростом (под 190 см), но и актерскими данными – четким и правильным произношением, приятным тембром голоса, умел хорошо сам гримироваться. Уже тогда его заметил Георгий Александрович Товстоногов и стал вводить его не только в эпизоды, но и давать довольно значимые роли в спектаклях репертуара театра (в пьесах Шекспира, братьев Тур, Куприна, Антоновской, Херманса, Погодина, Шиллера, Островского, Ш.Дадиани и др.)

В 1941 году отец окончил студию и сразу был зачислен в труппу театра. Но началась война, и, не проработав на сцене и двух месяцев, отец добровольцем ушел в действующую армию.

Военные годы отец не очень любил вспоминать. Его, как актера, на фронт не отправили, хотя он неоднократно об этом просил. По распределению был направлен в Сибирь, охранником в один из лагерей для немецких военнопленных. Попробую кратко привести его слова о том времени. «Мне, как человеку южному, возможно, пришлось сложнее, чем другим. Ходить по периметру, стоять на вышке в 30-градусный мороз, поверь, дело не из приятных. От холода наших гибло не меньше, чем немцев. Немцы сидели в бараках. Правда, случалось, убегали. Но куда? Да на пятьдесят верст ни одной хаты! Убегали-то они убегали, но нам приходилось их искать (конечно, уже замерзших), а иначе могли поплатиться головой и мы. Меня спасало только то, что иногда, вместо дежурства, мне давали коморку, где я рисовал различные плакаты».

Отслужив в лагере год (таков был распорядок), отец был направлен в Среднюю Азию на ртутные рудники в

качестве помощника инженера. Слава Богу, отцу не пришлось спускаться в шахты. А наши арестанты спускались. После этого жили максимум месяц-другой.

После окончания войны отец вернулся в Тбилиси. В 1945 году он был принят в труппу русского ТЮЗа. Уже через год роли стали сыпаться на него, как из рога изобилия. Он был занят практически во всех спектаклях, а в большинстве из них играл главные роли. Назову только некоторые из них: «Василиса Прекрасная» – Иванушка, «Отверженные» – Жан Вальжан, «Овод» – кардинал Монтанелли, «Грач – птица весенняя» – Н.Бауман, «Гроза» – Тихон, «Гастелло» – Валерий Чкалов, «Три мушкетера» – Атос, «Слуга двух господ» – Флориндо, «Город мастеров» – Караколь, «Финист – ясный сокол» – Финист, «Аленький цветочек» – купец, «Снежная королева» – сказочник, ведущий спектакль, «Хижина дяди Тома» – дядя Том...

Надо сказать, что у отца было огромное количество поклонников, особенно поклонниц. После спектакля они десятками ждали отца у выхода из театра. Зачастую, чтобы не попасть в их «окружение», ему приходилось отсиживаться в гримерке или покидать театр обходными маневрами. Десятками приходили и письма. Сейчас трудно в это поверить, но вплоть до своей кончины (а это в течение 40 лет!) отец на каждый Новый год или день рождения получал поздравительные письма или телеграммы.

Еще один пример. На похороны отца пришли три женщины. Они подошли к матери со словами: «Мы, три подруги, со школьной скамьи и все эти годы были поклонницами вашего мужа. Хотим на память передать вам альбом с его фотографиями, которые мы собирали всю жизнь». Надо сказать, что ни мама, ни я столько фотографий отца никогда не видели. Это были сотни фото почти из всех спектаклей и даже продававшиеся в ларьках открытки с ролями отца (мы даже и не знали, что такие выходили).

В 1947 году отец женился на моей маме – Самариной Надежде Тимофеевне, с которой счастливо прожил более 40 лет. Познакомились они еще в Академии художеств. Мама, на «отлично» окончив Академию, где была ученицей великого Ладо Гудиашвили и знаменитого преподавателя, одного из основателей Академии И.А. Шарлеманя, сразу стала известной художницей. Заслуженный деятель искусств, она во время войны выполняла государственные заказы (расписывала отправляемые на фронт так называемые «сталинские вагоны», за что была представлена к награде). После войны сотрудничала с театрами, работала в киностудии «Грузия-фильм» (рисовала мультфильмы, в частности, «Цуна и Цруцуна» и др.). Затем многие годы сотрудничала с Худфондом, была главным художником Министерства культуры и Союза журналистов.

В 1956 году отец был приглашен в театр им. А.С. Грибоедова, где и проработал почти 30 лет.

За это время были сыграны десятки ролей. Все роли перечислять сложно, он играл в пьесах Шатрова и Розова, Арбузова и Б.Шоу, Островского и Чехова, Алешина и Шукшина, Штейна и Шварца, в пьесах по Лескову и Достоевскому. Он играл Горького, Дзержинского, Дон Кихота, хорошо ему удавались роли военных. Среди последних крупных ролей стоит отметить весьма удачную роль отца Сарафанова в спектакле Вампилова «Старший сын» (в театральной версии – «Свидания в предместье»).

Всего за годы работы в ТЮЗе и театре Грибоедова отец сыграл более 140 ролей, из них свыше 40 главных. За доблестный труд он был удостоен нескольких медалей, более десятка грамот Верховных советов и Министерств культуры нескольких республик. Во время Декады грузинского искусства в Москве за исполнение роли А.М. Горького в пьесе «Грозовой год» отец был награжден медалью «За трудовое отличие», а автор пьесы – крупнейший в то время драматург и сценарист, ведущий телепрограммы «Кинопанорама» А.Я. Каплер – написал, что М.П. Минеев – лучший Горький в стране.

Если говорить о любимых ролях (о которых чаще упоминал отец), то в ТЮЗе, я думаю, это Монтанелли. Во всяком случае, после выхода фильма «Овод» в 1955 году отцу пришло несколько сотен (это точно) возмущенных писем, почему не он снимался в этой роли, а Симонов. В Грибоедовском, видимо, любимые – не раз сыгранные роли Горького и Дзержинского. Его неоднократно приглашали на популярные тогда праздничные и юбилейные вечера.

Надо сказать, что отца многие годы и неоднократно (особенно в 60-е годы) приглашали в различные театры страны. Среди них были как провинциальные, так и ведущие. К последним можно отнести театр им. Вахтангова и БДТ. Так, сам Г.А. Товстоногов несколько раз присылал письма с таким предложением, а Евгений Лебедев (с ним отец дружил еще в ТЮЗе) дважды сам приезжал к нам домой и уговаривал отца. Но отец оставался непреклонен и верен своему любимому театру.

Следует сказать, что отец не ограничивался только работой в театре. Он озвучивал многие фильмы, мультфильмы, снимался в кино. У него около 50 киноработ. Среди них можно назвать фильмы: «Судьба женщины», «Тайна двух океанов», «Земля, море, огонь, небо», «Пропажа свидетеля» и др. Интересно, что в 1967 году он снялся в первом в СССР рекламном ролике, который поручили подготовить Грузия-фильму. Более того, этот ролик о вологодском масле занял призовое место на одном из крупнейших европейских кинофестивалей.

Необходимо также отметить, что отец никогда не оставлял и свое первое увлечение – карандаш и кисть. Он сотрудничал со многими газетами – «Заря Востока», «Вечерний Тбилиси», «Лело», «Советский спорт». В них он рисовал не только заставки к различным рубрикам, но и публиковал десятки карикатур на злободневные темы.

Он никогда не расставался с карандашом и бумагой, чуть выдавалась свободная минутка – делал наброски, зарисовки. Особо хорошо ему удавались дружеские шаржи. Так, где бы на гастролях ни был театр, в том городе информация или статьи о театре и его репертуаре всегда выходили с дружескими шаржами отца. Были опубликованы шаржи не только на всех грибоедовцев, но и на многих актеров других театров страны, известных деятелей спорта, культуры и искусства (особенно Грузии).

В Грузии отец известен был также как оформитель выставок, прекрасный ретушер. Он сотрудничал со многими государственными учреждениями, в том числе с Министерством культуры. По его заказу он написал (с фотографии, где лицо было размером в сантиметр) портрет Котэ Марджанишвили, портрет, который сегодня является лицом театра Марджанишвили.

По заказу Кремля в 1969 году отец выполнил портрет Ленина, принятый всеми самыми строгими инстанциями и напечатанный миллионными тиражами.

Очень трудно сказать о приоритетности для отца профессии актера или художника. С одной стороны, рисованием он мог заработать раз в пять больше, чем в театре. Но этим особенно не пользовался, ведь все свои рисунки, шаржи (да и многие живописные картины) рисовал просто так, дарил друзьям. В газетах печатался не ради денег. К критике по сцене относился более болезненно. Я как-то ему сказал: «Пап, если у меня к твоим картинам замечаний нет, то по ролям некоторые все же есть». После этого мы с ним неделю не разговаривали.

Думается, отношение отца к этим двум музам можно разделить так: художество – промысел, средство дохода и одновременно удовольствие, работа в театре – увлечение и страсть всей жизни.

Если говорить об отце как о личности, то следует сказать о его многогранности, но одновременно и скромности. Так, я только лет в 20 узнал, что он занимался и спортом. И не просто занимался, а был чемпионом вооруженных сил Грузии по плаванию, чемпионом республики по

стрельбе. Он даже был за это награжден специальным ружьем (которое, увы, во время войны было конфисковано).

Близкие друзья его знали не только как актера и художника, но и как скульптора (хотя работал он в основном с пластилином), хорошего певца и танцора (что он иногда демонстрировал и на сцене). Он замечательно читал стихи, прекрасно рассказывал анекдоты, зачастую был не только душой застолья, но и тамадой. При этом умел пить и никогда не пьянел.

У отца с матерью было множество друзей. Двери нашего дома всегда были широко открыты. У нас часто собирались актеры (и не только грибоедовцы), ведущие певцы, музыканты, художники.

С отцом было легко и интересно общаться. В театре, можно сказать, его любили все. Он был неконфликтным человеком. Актеры его уважали и за то, что, имея вторую специальность, он был не столь зависим от руководства театра. По этой причине его постоянно избирали председателем местного комитета: он умел всерьез отстаивать интересы сослуживцев.

Подводя итог рассказу о моем отце – заслуженном артисте Грузинской ССР Михаиле Петровиче Минееве, – можно резюмировать, что это был талантливый актер, хороший художник и очень даже неплохой человек, который преданным и посильным трудом внес свою лепту в театральное искусство и культуру Грузии.

Умер отец 21 ноября 1967 года, не дожив лишь пары месяцев до своего 70-летия.

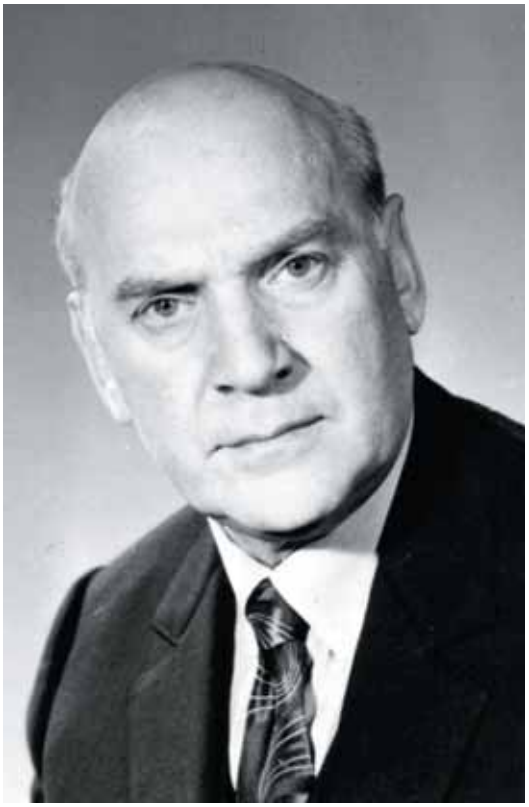
В последний путь его провожали тысячи людей.

ЕФИМ БАЙКОВСКИЙ
НАВСЕГДА В МОЕМ СЕРДЦЕ

Мы с женой Ниной Алексеевной Артуновской на заре нашей творческой деятельности решили: пока молоды, надо успеть поработать с самыми лучшими режиссерами в лучших театрах так называемой провинции. Так и протекала наша сценическая жизнь: работаем несколько лет в хорошем театре, «покоряем» своей работой зрителя, понимаем, что в этом театре мы взяли все, что можно от режиссуры, труппы – и переезжаем в другой город, к новым труппе и режиссуре...

Нам довелось играть ведущий репертуар, прекрасные роли, о нас много писала театральная критика, и мы стали получать в конце сезонов приглашения от интересных режиссеров с предложениями работы в их театрах. И мы отправлялись в другой город. Несколько лет работы, успеха, признания публики – и мы все оставляли и окунались в новое дело – шли к новым режиссерам, к новым прекрасным ролям. О работе в Тбилиси, в русском драматическом театре им. Грибоедова, мы могли только мечтать. Существовало среди актеров такое поверье: если актер, работавший в Грибоедовском театре, «прошел» у зрителя, если зритель его принял – значит, путь этому актеру открыт в любой столичный театр страны.

И вот случилось, как в сказке: директор Грибоедовского театра Поко Леванович Мургулия был в Москве, в Министерстве культуры, и случайно узнал, что Байковский с Артуновской хотят уйти из Челябинского драмтеатра им. Цвиллинга, где они успешно проработали двенадцать лет. Вернувшись в Тбилиси, Мургулия дает распоряжение заведующей труппой Нонне Григорьевне Плотниковой срочно связаться с нами и предложить перейти в труппу их театра. Причем был оговорен наш предварительный приезд в Тбилиси и ознакомление с труппой и спектаклями. Через два дня я прилетел в Тбилиси. Не помню названия спектакля, но я мгновенно ощутил культуру столичного



театра, и актеры были прекрасные – Тамара Белоусова, Валентина Захарова, Даниил Славин... После спектакля мы долго сидели в кабинете директора и чувствовалось, что понравились друг другу. Я дал согласие. Но с одним условием – мы должны приехать не в гостиницу, а в квартиру – у нас был на руках очень больной старый человек – отец Нины Алексеевны, и везти его в другой город и жить в гостинице было невозможно. Назавтра утром ко мне в гостиницу по просьбе Мургулия пришла красивейшая, прелестная актриса Наташенька Бурмистрова. Оказалось, что много лет назад она и моя жена служили в одном провинциальном театре и были подругами. Наташа много рассказывала о театре, о Тбилиси, говорила, что дирекция театра сделает все, чтобы как можно скорее добиться для нас квартиры. Дальше началась довольно долгая переписка с Н.Г. Плотниковой – чтобы мы не передумали. Театр добивался для нас квартиры. Приблизительно через месяц, поздно вечером, раздался телефонный звонок. Из аэропорта звонил Григорий Давидович Лордкипанидзе. Он только что осуществил в Лондоне постановку «Гамлета». По дороге домой решил встретиться с нами, познакомиться. На улице зима, дикий мороз, а Гига – в летнем легком пальто и без шапки! Встреча была потрясающая – Гига всю ночь – за «чашкой чая» – рассказывал мне и Ниночке, как он со мной поставит «Гамлета» в Грибоедовском театре. Он читал на английском языке монолог, шутил, острил, словом, был в ударе! При этом был потрясающе раскован!.. А утром я ему говорю, что не должен играть Гамлета, моя роль – Клавдий... Григорий Давидович захохотал и заявил, что мой ответ достоин Книги рекордов Гиннеса! Актеру предлагают Гамлета, а он говорит, что должен играть короля!

Григорий Давидович улетел, обещав сделать все, чтобы квартиру нам предоставили как можно скорее. И через полмесяца мы получили правительственную телеграмму, в которой сообщалось, что решением президиума ЦК Компартии Грузии подтверждается приглашение Байковского Е.И. и Артуновской Н.А. на работу в Грибоедовский театр с предоставлением двухкомнатной квартиры по адресу: Тбилиси, ул. Камо, 117, кв. 3. И подпись – секретарь ЦК Компартии Грузии Мжаванадзе.

Возникли трудности с увольнением из Челябинского театра. Нас не снимали с партучета. И мы уехали без снятия с партучета через две недели после подачи заявлений об уходе. А с партучетом все было урегулировано через Тбилисский горком партии.

Так началась наша прекрасная жизнь в дивной стране – Грузии, в ее столице – городе Тбилиси, в навечно полюбившемся прекрасном театре.

Творчески вся жизнь в театре была великолепна! Потрясающе талантливый, воистину великий Г.Д. Лордкипанидзе! Ему я обязан успехом в роли Иванова в чеховском «Иванове» и в роли императора Николая I в коростылевской пьесе «Шаги Командора». Потрясающе чуткий и талантливый режиссер Котэ Сурмава! Какое это было наслаждение – репетировать роль кукольника Балясникова в арбузовских «Сказках старого Арбата»! Моей партнершей была Ирочка Квижинадзе – это настоящее чудо! Одной из первых работ была роль Гусятникова в арбузовской пьесе «В этом милом старом доме» в постановке Г. Лордкипанидзе. Ах, какие были партнеры! Наташа

Бурмистрова! Нелли Килосанидзе! А «С вечера до полудня» Виктора Розова в постановке Меера Гершта! Совсем молодые партнеры Марина Николаева, Элизбар Кухалеишвили, Борис Шинкарев, Валерий Харютченко, Людмила Артемова-Мгебришвили.

Но самой первой моей работой на грибоедовской сцене стала роль Арбенина в лермонтовском «Маскараде». Наслаждение и муки, которые я испытал от режиссуры М. Гершта, невозможно представить! Но и результат был потрясающий! Блистательные партнеры – красавицы Валентина Семина и Тамара Белоусова в роли баронессы Штраль, красавец Джемал Сихарулидзе в роли князя Звездича, трогательная Лариса Крылова в роли Нины, прелестный Шприх – Даниил Славин. Какое это наслаждение – существовать на сцене с такими прекрасными партнерами!

А «Бесприданница» А.Островского? Режиссер Г.Портер создал чудесную атмосферу в работе. Исполняя роль Паратова, я любил, боготворил обеих исполнительниц роли Ларисы – красавиц Ариадну Шенгелая и Нелли Килосанидзе!

Что же дальше? А дальше – новое предложение – от великого актера и режиссера Игоря Олеговича Горбачева: Ленинградский академический театр им. Пушкина, великая «Александринка» восстанавливает мейерхольдовский «Маскарад»! Причем восстанавливать спектакль будет Леонид Варпаховский, который был у Мейерхольда ассистентом, и вся партитура постановки у него есть в записях. Разве я мог отказаться играть Арбенина в этой прославленной труппе? Решение было принято, и началась эпопея: как расстаться с Грибоедовским театром, где я ежедневно играю весь ведущий репертуар? Как оставить прекрасную труппу грибоедовцев, как оставить моего взыскательного, любимого тбилисского зрителя? Как оставить моих друзей, ставших мне и Нине Алексеевне родными? Как уехать из самого любимого города с его неповторимой во всем красотой?

И вот объявлен мой последний прощальный спектакль «Маскарад»! Я играю Арбенина, слезы мешают, еле сдерживаю себя от истерики... В конце спектакля поднялись на сцену из зала две женщины и, плача, передали мне массу программок спектакля, исписанных фамилиями зрителей и одинаковым текстом – «Не уезжайте! Мы Вас любим! Не уезжайте!». Оказывается, эти программки весь спектакль передавались по всем зрительским рядам, и люди писали, просили: «Не уезжайте!». Но здравый профессиональный голос звал меня в труппу Александринки, где я тоже был безгранично счастлив от общения и партнерства с целой плеядой великих артистов!..

Последнюю четверть века я служил по приглашению великого режиссера А.А. Гончарова в Московском академическом театре им. В.Маяковского. И все эти годы я тоже был счастлив – какие великие партнеры, какая режиссура! Но Тбилиси, сам город, добрейший народ Грузии, мои любимые милые друзья, атмосфера труда и праздника – для меня навечно святое!

Я безгранично благодарен директору Грибоедовского театра Н.Н. Свентицкому, ставшему мне добрым другом, за его неиссякаемую творческую деятельность, за его любовь к театру им. Грибоедова, за его бескорыстие, человеческую заботу и память о нас, давно уже не работающих в Грибоедовском театре. Спасибо друзьям, уже ушедшим из жизни, Додо Алексидзе, Додо Антадзе. Я глубоко сожалею о двух несостоявшихся спектаклях со мной в главных ролях: Д.Алексидзе так и не осуществил задуманную постановку шекспировского «Короля Лира», а Д.Антадзе, по не зависящим от него обстоятельствам, не смог завершить постановку шекспировского «Отелло».

Живя в Москве, я стараюсь не терять связь с дорогим мне театром им. А.С. Грибоедова, а также с грибоедовцами, волею судьбы оказавшихся здесь, в столице России. Так, время от времени мы перезваниваемся с замечательными актрисами Еленой Килосанидзе и Ларисой Крыловой. Но особо крепкая дружба связывает меня с очень дорогими для меня людьми – поэтом

и драматургом Зауром Квижинадзе и его очаровательной женой Валей Кудряшевой, которую я привык называть своей дочкой. Заур – настоящий грибоедовец, лучшие годы которого совпали с расцветом этого театра, а Валентина родилась в Тбилиси и связала свою актерскую жизнь с Тбилисским русским ТЮЗом.

Здесь, в Москве, Заур, работающий на телевидении, является как бы неофициальным представителем прославленного театра, связывающим с ним его питомцев, разлетевшихся по многим странам мира и сообщающим нам о новостях в жизни нашего дорогого, любимого театра.

Мысленно окунаясь в мою ставшую историей тбилисскую жизнь, я чувствую бесконечную благодарность всем, с кем свела меня удивительная и прекрасная грузинская земля. Грузия! Тбилиси! Родной Грибоедовский театр! Разве можно забыть это? Это навсегда в моем сердце!

БОРИС КАЗИНЕЦ
ТЕАТР И ВСЯ ЖИЗНЬ

Как я попал в Грузию, в Тбилиси, в театр имени А.С. Грибоедова?

Это очень живописная картинка. Пермский драматический театр, в котором я работал, летом 1964 года гастролировал в Сочи. В это же время театр им. А. Грибоедова показывал свои спектакли в Сухуми.

В антракте спектакля «Отелло», в котором я играл Яго, зашла служащая Сочинского театра и сообщила, что меня хочет видеть солидный мужчина. Я попросил передать, что с удовольствием встречусь с ним после спектакля. На что она ответила: после спектакля не получится, потому что он спешит на «Комету», отплывающую в Сухуми через полчаса. Я согласился поговорить с незнакомцем. И вот, как в пьесе Ростана «Сирано де Бержерак»: «Нос господина появлялся за полчаса до появления самого господина», – появляется красивый нос и не менее импозантный мужчина кавказской внешности. «Сколько тебе платят?» – задал он вопрос с порога гримерки. «120 р.» – ответил я. «Даю 140 р.», – парировал он. Расшифровываю сие явление.

На одном из спектаклей «Красавец-мужчина» А.Н. Островского, в котором я играл этого самого красавца, побывали актеры театра им. Грибоедова – Даня Славин и Мавр Пясецкий, они и посоветовали своему директору обратить внимание на актера из Перми. Этим директором был Поко Леванович Мургулия, предложивший мне работу в Тбилиси таким оригинальным способом. Договорились, что в свободный от спектакля день я появлюсь в Сухуми. Хорошо помню дворик Сухумского театра, где сидели все свободные от спектакля актеры. Поко Леванович представил меня: «Знакомьтесь, наш новый актер». И это при том, что я еще не дал своего согласия. А он уже представляет мне своих актеров: «Народная артистка, народный артист, заслуженная артистка, заслуженный артист…» И еще, и еще, почти все со званиями. И я сдался, к своему счастью, потому что все, что связано с Грузией, с Тбилиси, с театром им. А. Грибоедова, это великолепный сон. И по мере того, как я знакомился со спектаклями театра, я понял, что звания давали не даром.

Первый мой шаг на сцену театра связан с пьесой по роману Церетели «Первый шаг». Совпадение это или знак судьбы? Мне поручили роль Иеремии – кутилы, гуляки, танцора... этакого грузинского Ноздрева. Постановщиком спектакля был Котэ Сурмава, с которым меня свяжет дружба на долгие годы. Как мне, ни разу не бывавшему в Грузии, одолеть роль, в которой главное – способ существования? И вот я уже в народном ансамбле под руководством Г.Дарахвелидзе, где меня обучали танцам, показывали, как ходить, как надвигать папаху на нос, как приглашать

на танец... Это мне дало понять дух нации больше, чем любой застольный репетиционный период. Были поздравления, были рецензии. Но один эпизод дал мне понять, что потел я недаром. Приближался Новый год. Наталья Бурмистрова и ее муж Игорь Злобин пригласили нас встретить Новый год в ресторане гостиницы «Тбилиси». С нами были художники театра – Евгения Донцова и Роберт Налбандян. Пробило 12! Начались танцы. Зазвучали грузинские танцевальные мелодии. И вот мои новые друзья уговорили меня пойти в круг. А у меня танец был поставлен на высшем уровне. И я пошел... Постепенно я остался один в кругу и в финале танца – аплодисменты! А еще через несколько минут наш стол был уставлен бутылками с шампанским, коньяком, конфетами в таком количестве, что можно было бы встретить три Новых года. Вот когда я понял, что такое Грузия.

За долгие годы работы я сделал вывод, что в памяти о том или ином спектакле остаются наиболее яркие эпизоды, не обязательно связанные с процессом всей работы над ролью.

«Миллионерша» Б.Шоу – первая встреча на сцене с двумя великолепными женщинами и актрисами – Натальей Бурмистровой и Тамарой Белоусовой. Они в очередь играли Эпифанию – миллионершу. Какими они были разными и в то же время – прекрасными! Запомнился один эпизод. Адриан, которого я играл, танцует с Эпифанией что-то вроде «шимми», и их разговор во время танца переходит в скандал и, в конце концов, в драку, в финале которой всегда были овации: зрителям нравилось, с какой легкостью актрисы бросали меня в разные стороны. И тут нельзя не сказать самые добрые и восторженные слова о двух создателях этого эпизода – это К.Бадридзе, постановщик драк и боев во всех театрах Грузии, педагог театрального института, и Юрочка Зарецкий, легендарный хореограф, украсивший своими танцами и композициями не один спектакль и кинофильм в разных городах страны.

И все-таки не эти два спектакля – «Первый шаг» и «Миллионерша» стали настоящим началом моей работы в Тбилиси. В это время появляется совершенно необычная для идеологии тех лет пьеса Э.Радзинского «104 страницы про любовь». А ставить эту пьесу приглашают тоже необычную, хрупкую, с невероятно красивыми глазами девочку – режиссера Медею Кучухидзе. И этот ребенок должен работать с нами над этим сложнейшим материалом? «В пьесе поставлена проблема экономии чувств, душевного тепла», – сформулировала она суть философии Радзинского. И мы поняли, что в театр пришел глубокий, думающий режиссер. Какое наслаждение было слушать ее разбор взаимоотношений героев от эпизода к эпизоду! И еще одна причина, обусловившая успех постановки – исполнительница главной роли Наташи, Елена (Нелли) Килосанидзе. Она сыграла эту роль с такой пронзительностью и искренностью, что каждый раз, когда я, Евдокимов, узнавал о гибели Наташи, слезы застилали мои глаза.

В одной из рецензий писали: «Роль Евдокимова можно назвать дебютом артиста Б.Казинца. Правда, он уже успел понравиться тбилисцам в спектакле «Миллионерша», где играет ограниченного и нелепого обжору Адриана, но актерское дарование Б.Казинца в полную меру раскрылось в спектакле «104 страницы про любовь». Глубокая внутренняя собранность, одухотворен-

ность, внешняя выразительность, большая убедительность характеризуют актерский почерк нашего дебютанта. Н.Килосанидзе и Б.Казинец – великолепный дуэт. В их игре особенно привлекает умение мыслить, чувствовать, жить думами, мечтами, заботами своих героев. Медея Кучухидзе кинематографически, крупным планом придвигает к зрителю своих героев, скрупулезно раскрывая их психологию».

Этот спектакль дал мне уверенность в том, что я приживусь в театре им. А.Грибоедова.

В труппе меня поразили два актера – такие разные и такие талантливые. Я был потрясен Ариадной Шенгелая в роли Анны Франк. Какие психологические кружева плела она на сцене. А какие глазища – море любви к миру и людям! И, конечно же, Арчил Гомиашвили в роли Тодороса из пьесы Псафаса «Требуется лжец». Высший пилотаж актерского мастерства – трюкачество, доведенное до почти цирковых номеров. Чего стоит его стойка вверх ногами на перилах депутатского дома, или его скольжение, когда он вытирал задом пыль со скамейки в спектакле «Во дворе злая собака».

Когда у Арчила возникли серьезные проблемы с горлом, он посоветовал ввести на роль Тодороса меня. Это было счастье – репетировать с ним и режиссером спектакля Котиком Сурмава. Я попытался исполнить все трюки Арчила, и, когда я вошел в спектакль, началось негласное соревнование. Арчил еще доигрывал свой репертуар и на каждом очередном спектакле выделывал новые трюки. Я с удовольствием включился в это творческое состязание и выдумывал свои «выкрутасы». Кончилось все это «хулиганство» серьезной взбучкой режиссера. А кроме Арчила какие были актеры? Наташа Бурмистрова, Мавр Пясецкий, Валентина Семина, Толя Левин, Миша Минеев, Саша Шмелев, Гриша Волынец. Это был фейерверк творческих находок и мастерства!

«Легко и увлеченно играет лжеца Тодороса Б.Казинец. Он не жалеет красок, чтобы показать неистощимый запас фантазии этого человека... И чем серьезнее держится его Тодорос, тем комичнее кажется происходящее на сцене», – это выдержка из сочинской газеты.

А мне предстоял еще один ввод. Замечательного актера Юру Шевчука пригласили в Ленинградский БДТ. И я должен был войти в спектакль «Перебежчик» братьев Тур вместо него: сыграть роль немецкого офицера Вальтера Шеринга, перешедшего на сторону советских войск. Как приятно было работать с таким тонким и мыслящим человеком, каким был Юрочка Шевчук. И еще – в этом спектакле я играл в паре с Ларисой Крыловой, актрисой, способной очаровывать своей непосредственностью и проникновенностью любого зрителя в каждой ее роли. Не могу не похвастаться еще одной выдержкой из рецензии: «У грибоедовцев есть спектакли, которые благодаря значительным режиссерским и актерским удачам, годами не сходят со сцены. В их числе: «Требуется лжец» Д.Псафаса и «Перебежчик» А. и П. Тур. Успех первого спектакля во многом обусловил народный артист республики А.Гомиашвили в главной роли, второго – заслуженный артист республики Юрий Шевчук. Б.Казинцу пришлось войти в эти старые постановки и исполнить роли – Тодороса и Вальтера. Его мастерство и своеобразная трактовка образов освежили эти спектакли».

Конечно, сравнение с такими блистательными актерами было мне приятно.

Значительным событием для театра был приход нового главного режиссера – А.И. Гинзбурга, мэтра с колоссальным опытом и энциклопедическими знаниями. Это стало ясно после первой же его работы – спектакля «Цезарь и Клеопатра» Б.Шоу с Ариадной Шенгелая и Валентиной Семиной в главной роли. Две совершенно разные трактовки при точном выполнении режиссерских задач. Ариадна – это змейка, готовая в любой момент ужалить; у Вали палитра от гротеска до трагедийных красок.

Музыку к спектаклю написал выдающийся композитор Отар Тактакишвили. Я играл влюблен-

ного в Клеопатру поэта Аполлодора и пел красивую серенаду, сочиненную нашим министром культуры – Отаром. Очень эффектный номер, потому что я исполнял его, стоя на огромном раскачивающемся крюке, который наши рабочие поднимали на уровень моста, подвешенного через всю сцену. На одном из спектаклей трос оборвался, и я грохнулся с трехметровой высоты, но продолжал петь.

Второй значительной работой А.Гинзбурга был спектакль по пьесе Э.Радзинского «Снимается кино». И тут нельзя не отметить, с какой скрупулезностью препарировал каждую реплику, каждый поступок героя, каждый эпизод наш режиссер. Мы, как студенты театрального училища, писали в тетрадках биографию своего героя. За репетиционный период над этим спектаклем мы повторили в полном объеме систему К.С. Станиславского. Зато и результат был оглушительный. Лариса Крылова, Валя Семина, Женя Басилашвили, Тамара Белоусова, Мавр Пясецкий – все мы купались в море психологических отливов и приливов пьесы Э.Радзинского.

Хочу напомнить, что ассистентами режиссера были Ника Джандиери и Евгений Гинзбург. И тот, и другой «вышли в люди» – Ника стал режиссером и ставил спектакли в родном театре – ТЮЗе, а Евгений – всемирно известным теле- и кинорежиссером. Вспомним его «Бенефисы» на первом канале ТВ – Людмилы Гурченко, Александра Ширвиндта, Ларисы Голубкиной.

С большой теплотой относился я к Мавру Пясецкому. Прекрасный актер, эстрадный чтец, остроумнейший рассказчик и незаурядный режиссер. В спектакле, поставленном Мавром по пьесе В.Тур «Бой с тенью», я играл геолога Ткаченко. Для меня это была еще одна встреча с Валей Семиной. Быть ее партнером на сцене одно удовольствие. Она умела уловить по ходу спектакля любые находки и тут же включиться в игру. И еще – Мавр вывел формулу творчества и написал мне ее на программке спектакля «Бой с тенью». «Одаренность и профессионализм – вот что отличает нашего несгибаемого современника».

А.И. Гинзбурга приглашают в Москву – занять место главного режиссера в театре Ленинского комсомола. А к нам назначают Серго Челидзе. Первая его работа – пьеса Г.Мдивани «Твой дядя Миша», которого очень профессионально и ярко сыграл приехавший в Тбилиси из Луганска Михаил Иоффе. Я играл этот же персонаж в юности.

Я уже писал, что есть спектакли, о которых вспоминаешь по курьезам, случившимся на сцене. В этом спектакле роль дворника с одной фразой играл очень дисциплинированный актер Гриша Волынец. Он приходил за несколько часов до начала спектакля и, мешая рабочим сцены, реквизиторам, осветителям, репетировал роль татарина с метлой, произнося единственную фразу: «Здравствуй, Миша!» на разные лады, ставя ударение то на «здравствуй», то на «Миша». И вот я на сцене, за кулисами на выходе – Лариса Крылова. У нас должна быть лирическая сцена. Выходит Гриша, работает метлой и, увидев меня, восклицает: «Здравствуй, Боря!» Можете представить, что со мной и Ларисой было и сколько сил понадобилось, чтобы на полном серьезе провести нашу встречу.

Пришла беда! Мы репетировали с режиссером Нелли Эшба, которая чудесно поставила «Миллионершу», очередную премьеру – пьесу Рацера и Константинова «Инкогнито». Она добивалась от нас синхрона, когда мы изображали едущий поезд – шаги все убыстрялись. И вдруг мы заметили, что с потолка осыпается штукатурка и появляется большая трещина. Всех из театра эвакуировали. И через какое-то время старинное, великолепное здание театра им. Грибоедова перестало существовать.

В 1967 году мне присвоили звание – заслуженный артист Грузинской ССР.

Началась кочевая гастрольная жизнь... Сухуми, Сочи, Одесса, Волгоград, Горький, Саратов, Нахичевань, Ленинакан, Кировакан, Ахалцихе, Цалка, Кутаиси, Поти, Батуми, Новороссийск... Га-

строли в моем родном городе – Ростове-на-Дону, где было сыграно много прекрасных ролей.

И в то же время интенсивные репетиции. Но я заскучал, и в 1969 году покинул театр Грибоедова. Мой отъезд из Тбилиси был обусловлен двумя причинами. Первая – я трудоголик, не могу ждать, я всю свою творческую жизнь работал из спектакля в спектакль. С приходом нового главрежа я понял, что он ориентируется на другого актера и принял решение уйти. Во-вторых, я связался с Рязанским театром, узнав, что там руководителем многих постановок был выдающийся русский режиссер Анатолий Эфрос. Договорились с руководством театра о постановке «Учителя танцев» Лопе де Вега, в котором я буду играть и танцевать Альдемаро, роль, о которой я мечтал с тех пор, как увидел в ней выдающегося Владимира Зельдина. А.Эфрос поручил постановку своему ученику по ГИТИСу – Петру Штейну, а сам был руководителем этой работы.

1974 год. Возвращение «блудного сына» еще раз проявило душу грибоедовского коллектива! К этому времени у меня создалась новая семья – Света и две ее дочки. В силу разных обстоятельств нам нужно было срочно покинуть Ростов-на-Дону, где я в то время работал в театре им. Горького. Мои родители умолили меня связаться с Тбилиси, с театром имени Грибоедова. А я понимал, что ответ мог быть однозначным, ведь только получив звание, пять лет назад я уехал из Тбилиси. То есть поступил далеко не лучшим образом. И все-таки я рискнул. Возглавлял театр в то время А.Г. Товстоногов, который ни разу не видел меня ни в жизни, ни на сцене. Звоню Н.М. Бурмистровой и рассказываю ей свою «эпопею». И вот уже группа ведущих актеров театра – М.Пясецкий, Д.Славин, Т.Белоусова, В.Семина, И.Злобин ходатайствует за меня. Вскоре получаю подтверждение: я снова буду работать в Грибоедовском театре!

Уже через месяц мы всей семьей в очаровательном Тбилиси! Город потряс нас не только красотой, но и поведением людей. Жилья пока не было, и нас приютили мои старые друзья – Каверкины. А через пару недель свою очень небольшую комнату в старом грузинском доме на улице А.Чавчавадзе нам предложил актер театра Леня Пярн, а сам перешел жить к своей любимой женщине. Вот это – поступки!

Л.Пярн – представитель новой волны актеров, которых я не знал: Е.Байковский, Ю.Суханов, В.Харютченко, Л.Артемова, В.Грузец, Т.Соловьева, Л.Карлова, И.Копченко. Каждый из них внес новые краски в палитру грибоедовской труппы.

Встреча с А.Г. Товстоноговым была самой обычной, как будто мы были раньше знакомы. Но с первого же момента я отметил, что весь его облик и манера общения исключали панибратство, и, хотя его кто-то звал Сандро, я обращался к нему до самого его ухода – Александр Георгиевич.

В то время в театре как бы закончился вампиловский период и началась эра Василия Шукшина. Завлит театра Саша Котетишвили написал пьесу по рассказу В. Шукшина «Точка зрения», в которой мне была поручена роль Волшебного человека. Приведу выдержку из рецензии «На подъеме», опубликованной в «Вечернем Тбилиси»: «Это злая, беспощадная сатира на воинствующее мещанство с его скудоумием, скаредностью, ханжеством. Играть такие пьесы опасно. Здесь от актеров требуется не только талант и мастерство, но и большой такт, чувство меры. С одной стороны, есть опасность лишить образ остроты, с другой стороны, чуть переиграв, сделать его шаржированным, вульгарным, нехудожественным, наконец. Игра актеров в таких случаях напоминает искусство канатоходцев – малейшая неточность, и провал неизбежен. Театр с честью вышел из этого трудного положения. Актеры играют предельно остро, зло высмеивая своих «героев».

Прекрасная оценка дана режиссеру и актерам.

Такими «канатоходцами», наряду с ветеранами – М.Пясецким, И.Злобиным, Н.Сперанской, М.Иоффе, блестяще проделывавшими «трюки», были представители нового поколения грибое-

довцев – Л.Карлова, Л.Артемова, В.Грузец, В.Солодников и, конечно же, так трагически закончивший свою жизнь Аркаша Шалолашвили.

А маленькие шедевры Т.Шотадзе, Е.Рогацкой, Л.Ермоленко!

Ввод в спектакль «Энергичные люди» на роль Аристарха, которого играл Д. Славин – актер с огромным опытом, но уже по возрастному цензу не устраивающий постановщика спектакля А.Г. Товстоногова. Этот спектакль, как мне кажется, в тот период был знаменем театра. Что ни образ – ярчайшая работа.

Миша Иоффе, Толя Левин, Ефим Байковский, Юра Суханов, Миша Минеев, Люда Карлова и, конечно, Валентина Семина, уже знакомая и любимая партнерша, которой были подвластны любые жанры – актеры, которым я должен был соответствовать. Спектакль – долгожитель, сотни раз сыгранный дома и на гастролях с новыми введенными актерами. И тут надо вспомнить талантливое исполнение роли Простого Витей Захаровым, так рано покинувшим этот мир. Такие «старые» спектакли обрастают множеством сценических находок, а порой и штампов, и тут на страже был наш режиссер.

Когда Александр Георгиевич в антракте или после спектакля заходил в гримерку и его усы стояли дыбом – жди разноса. Я не избежал этой участи. В сцене, когда Аристарх после очередного кутежа вылезает из ванны, я позволил себе неожиданную пантомиму – мой герой обрадовался «чему-то», запустил с надеждой руку в трусы и достал металлическую ложку, которую с разочарованием запустил в сторону жены. В антракте врывается Сандро и выдает монолог разгневанного режиссера. А я, выслушав все, пытаюсь выстроить ему логику человека с большого бодуна, которому почудилось, что он еще «ого-го!» И по мере изложения моих доводов, режиссер успокаивается и говорит: «Попробуйте на следующем спектакле». Я попробовал, и пантомима была утверждена. Надо отдать справедливость, что А. Товстоногов, при всей своей нетерпимости к отсебятине, умел соглашаться с интересными находками актеров.

«Молодая гвардия». Голая сцена, без кулис, с колосниками, арматурой, кирпичной задней стеной – эта режиссерская находка создавала ощущение тревоги и зла. Александр Георгиевич выстроил спектакль так, что в нем не было идеологического пафоса, без чего не мог обойтись автор романа А.Фадеев.

На сцене группа молодых ребят, восставших против врага – за своих родных, друзей, землю, а не «за партию», «за Сталина». Очень по-земному – правдиво и искренне существовали в образах своих героев: В.Харютченко, Л.Карлова, В.Грузец, З.Григорян, Т.Шотадзе, Л.Артемова, В. Бурмистров. Фашистские офицеры в исполнении М.Иоффе и Ю.Суханова выглядели умными, коварными и жестокими врагами без малейшей карикатурности, что мы не раз видели в фильмах и театральных постановках.

В этом спектакле не обошлось без «героического» испытания актеров на прочность. Прекрасный актер Ю.Суханов делал часто оговорки в тексте роли. На этот раз произошла такая оговорка в сцене допроса молодогвардейцев. На первом плане я в роли Валько – руководителя горкома, за моей спиной очень эффектно выстроенная группа ребят, которых после избиения бросили в подвал. За ними охрана с взаправдашними овчарками, а по обе стороны офицеры – Суханов и Иоффе. Офицер Суханова ведет по первому плану мальчика, у которого нашли пачку немецких сигарет, и допытывается, кто ему дал эту пачку. «Этот?» – спрашивает фашист. Мальчик молчит. Юра повторяет этот вопрос много раз, перед каждым молодогвардейцем. Мальчик молчит. Тогда фашист должен произнести фразу: «Этот мальчик плохо кончит!» И вот эту фразу произносит Ю.Суханов: «Этот мальчиТ плохо кончиК!!!» Для всех нас наступила настоящая пытка, похлеще фашистской. Мы погибали от смеха, но как это скрыть – кто упал на пол, кто отвернулся, кто за-

крыл лицо руками, изображая плач... А я на первом плане застыл, как статуя, стиснув до боли зубы.

Удивительный спектакль поставил А. Товстоногов по пьесе А.Чхаидзе «Когда город спит». Всего за несколько недель. Работа кипела днем и ночью. Каждый герой выходил как боксер на ринг и «держал» удар своих партнеров. Рингом был стул посредине сцены, на котором выслушивались обвинения друзей – их ярко и достаточно жестко играли Д.Сихарулидзе, Л.Пярн, В.Петровский, Ю.Суханов, Л.Гаврилов. Это был хорошо сыгранный ансамбль. Вот что сказал об этом сам режиссер: «Я стремлюсь создать у нас целостный ансамбль актеров и потому, что не являюсь сторонником чисто режиссерского театра, и потому, что только через ансамбль актеров можно решать большие задачи в нашем искусстве».

Потом был спектакль «Забыть Герострата», в котором блистательно проявил свои лучшие актерские данные Валерий Харютченко. Самая большая несправедливость в театре им. Грибоедова, что одареннейший актер труппы, занятый все годы в репертуаре, в свое время не получил звания.

В спектакле «Проводы» И.Дворецкого я имел удовольствие общаться на сцене со звездой нашего кино – Ариадной Шенгелая, которая и на сценической площадке была прекрасна, что далеко не всегда бывает с киноактерами. Очень трогательно и комично сыграла Л.Карлова служащую Церинжапову. Этот спектакль, который мы играли в помещении театра им. Руставели для какого-то съезда, посмотрел сам Г.А. Товстоногов и положительно отозвался о работе своего сына.

И вот результат сделанного Сандро за этот период: поездка в Москву. Зал ЦДРИ полон друзьями, родными, бывшими грибоедовцами, театральной общественностью. Мы играем отрывки из Шукшина – «Точка зрения», «Энергичные люди», «Когда город спит», «Кошки-мышки». Успех оглушительный, особенно у отрывка из спектакля «Когда город спит» А.Чхаидзе. Москвичи в то время еще не слыхивали таких монологов, какие звучали из уст героев спектакля. Я счастлив, что был в этой команде.

Был в театре и период Г.Горина. «Полет жареной утки». В этом спектакле меня больше всего поразила очаровательная Ариадна Шенгелая в роли баронессы. Открылись новые грани ее таланта – самоирония, гротеск, новая пластика. Что касается гротеска, то его выдавал сверхнормы в роли сына Мюнхгаузена – Волик Грузец, и это было очень смешно.

Я уже упоминал Сашу Котетишвили как соавтора «Точки зрения». Позднее он предложил самостоятельную пьесу «Райские яблочки». Это был взрыв большой силы, ибо рассказывалось в пьесе о том, чем жила республика в то время: борьба со взяточничеством, коррупцией, кумовством. Все еще помнили ситуацию, связанную с мединститутом и его ректором. В статье «Разговор о чести» автор пишет: «Что же приковывает наше зрительское внимание на протяжении всего времени, отведенного для представления? Конечно, нельзя сбрасывать со счетов актуальность тематики, откровенный разговор о наболевших вопросах общественной жизни... Да, конечно, актуальность. Но только ею объяснять успех было бы несправедливо и в отношении пьесы молодого драматурга А.Котетишвили, и в отношении работы постановщика А.Товстоногова». Сандро выстроил сцены так, что спектакль смотрелся с неослабевающим интересом и шел на одном дыхании от начала и до конца. А актеры В.Харютченко, Л.Карлова, А.Шалолашвили, В.Грузец, Т.Соловьева, филигранно выполняя задания режиссера, создали сложные характеры героев. Должен заметить, что в то время не все в республике были согласны с решением по поводу ректора мединститута. И в одном из таких негласных протестов я стал как бы соучастником.

В спектакле я играл роль того самого ректора. На гастролях в Поти в День медика мы показали «Райские яблочки», и местные руководители в финале наградили меня, то бишь ректора,

почетной грамотой, с формулировкой – «лучшему хирургу республики».

В 1979 году, с 14 мая по 8 июня, в период белых ночей, мы удостоились чести гастролировать в Ленинграде, в здании знаменитого БДТ. Были показаны лучшие постановки А.Товстоногова, зал был переполнен, зрители принимали все спектакли очень тепло. Актеры играли на пределе своих возможностей, и этот нерв, очевидно, передавался в зрительный зал.

А в Тбилиси, в свою очередь, прибывает на гастроли коллектив БДТ. Не буду рассказывать об успехе театра Георгия Товстоногова – это был триумф! И запомнился вечер встречи двух коллективов – БДТ и театра им. Грибоедова в помещении Дома железнодорожников, где мы все еще ютились в ожидании нового здания. Встреча театров отца и сына прошла трогательно, дружески. Мы думали, что подарить Г.Товстоногову на память о встрече. Поскольку и БДТ, и наш коллектив «болели» Шукшиным, Сандро одобрил мое предложение – сделать художественный выжиг на доске: В.Шукшин сидит на пригорке. Это известный кадр из фильма «Печки-лавочки». Недели две я работал с выжигательным аппаратом, и портрет удался. Я сам и вручил его Георгию Александровичу, чем он был очень доволен. Этот портрет В. Шукшина видели в кабинете мэтра.

А мы продолжали гастролировать... Рига, Даугавпилс, Вильнюс, Клайпеда... Вот отрывок из рецензии: «Точка зрения» и «Энергичные люди» – спектакли дерзостные и самобытные, как талант автора пьес. Режиссура А.Товстоногова тактична, в актерском ансамбле трудно отдать кому-либо предпочтение, настолько убедительны все герои. Они не играют, а живут в системе шукшинских идей и образов, блистают в своих работах сочным юмором, бьют прямо в точку».

С таким же успехом проходили «Проводы», «Когда город спит», «Забыть Герострата», «Три мушкетера», «Вкус черешни».

Мне кажется, что одной из лучших работ театра был спектакль по пьесе Дюрренматта «Физики». Сандро сумел добиться глубочайшей психологической тонкости от исполнителей и проникновенного пафоса всего спектакля. «Спектакль-обвинение» называлась одна из рецензий. А как по новому раскрылись актеры – совершенно удивительная для всех Ариадна Шенгелая в роли горбуньи, хозяйки пансионата, жестокая Марта – Т.Белоусова, необычайно собранные и глубокие В. Грузец и И. Копченко. И конечно же – Е.Килосанидзе, доказавшая, что ей доступны трагические ноты. В спектакле были впервые задействованы студенты театрального института, группа, специально набранная для нашего театра. Через год все они были приняты в труппу, и режиссура понемногу стала занимать их в спектаклях: М.Амбросов, И.Пилиев, А.Мамонтова, С.Конюшенко, Х.Пилиев и несколько позже К.Кения.

Опять гастроли – Гагра, Сухуми, по районам республики и за ее пределами. И тут я не могу не рассказать о великолепном тандеме, родившемся в нашем коллективе. Светлана Казинец – Николай Свентицкий, наши кормильцы-трудоголики, которые выдумывали всевозможные варианты, чтобы залы были полны, а на гастролях были аншлаги. Чтобы коллектив жил в комфортных условиях. В моем гастрольном альбоме сохранилось фото, которое наглядно показывает титанический труд этого дуэта.

Архангельск. У здания театра наши рекламные щиты. Среди прочих – два: на одном рекламируется сказка «Два клена», на втором – «Трагический поединок», а под этой афишей сидят Светлана и Николай: для этих «двух кленов» гастроли действительно трагический поединок за выполнение финансового плана. Чего стоит хотя бы акция приглашения архангельского зрителя на спектакли театра! Весь день этот дуэт и кассир театра Мадлена заполняли открытки с приглашением, а потом ночью разносили их по городу, опуская в почтовые ящики каждого дома. А идея Светланы напоить жителей Архангельска грузинским чаем, продавая пачки в антракте и тем самым привлекая зрителей на спектакли. Один поэт написал по этому поводу четверостишие:

«Чтоб Вы с искусством подружились/ И позабыли про тоску,/ Мы Вам не «Чайку» предложили,/ А предложили Вам чайку.

Стоит вспомнить трагикомический эпизод моей работы в театре. 31 декабря 1978 года состоялась премьера спектакля по пьесе Г.Хухашвили «Нелетная погода», в котором я играл вместе с очаровательной Ирой Квижинадзе. Спектакль на двоих – два часа на сцене. Зритель тепло принял новую работу театра. И мы, вдохновленные успехом, пошли встречать Новый Год. 1 января 1979 года – второй спектакль, на который пришли все родственники и знакомые автора. Я приехал на машине за два часа до начала и обнаружил, что охраняемые ворота во двор театра и соседнего универмага закрыты. В милицейской будке – продолжение встречи Нового Года. На мою просьбу открыть ворота они в грубой форме сказали, что «не положено». Я завелся и решил сдвинуть с места механически открываемые ворота. Кончилась моя борьба повреждением ахиллесова сухожилия. Вызвали скорую – оказалось, что нужна немедленная операция. А как же зритель? И я заявил, что буду играть и даже танцевать… хромым. Никто не мог меня переубедить. Впоследствии это мне стоило потерей нескольких ролей. Наложили жгуты, привязали к ноге чувяк, ибо в туфлю она не влезала. Должен сказать, да простят мне родные драматурга, что Г.Хухашвили хромал и ходил с палочкой… И вот я выхожу на сцену тоже с палочкой, тоже хромаю и довольно бодро начинаю спектакль. Где-то на третьем эпизоде возник какой-то шорох – весь ряд, где сидели родственники автора, встал и демонстративно покинул зал. Они решили, что я играю историю своего героя, как биографию автора. И сколько ни убеждал Сандро драматурга и его родственников, что это не так, что причины моей хромоты на сцене совершенно естественные, Г.Хухашвили навсегда обиделся на театр.

Не могу не вспомнить несколько ярких дней из жизни театра, да и, пожалуй, самого Сандро. Дело в том, что к моменту наших гастролей в Вильнюсе Г.А. Товстоногов не видел многих значительных спектаклей своего сына. А в Вильнюсе мы все это играли. Георгий Александрович отдыхал в это же время в Паланге на побережье Балтики. Пришла идея – попробовать «заманить» его в Вильнюс.

Эту задачу Сандро возложил на меня и Свету. Выбрали два моих, свободных от спектаклей дня, и двинулись со Светой на своих «Жигулях» в Палангу. Отыскали пансионат, где отдыхали мэтр и Евгений Лебедев. Наш приезд и предложение поехать с нами в Вильнюс к сыну вызвало реакцию разорвавшейся бомбы. Но надо знать Свету с ее логикой и обаянием – через пару часов было дано согласие, еще через час мы вместе гуляли по песку Паланги в соснах, а к вечеру выпили не одну рюмку водки.

Утром мы выехали. Всю дорогу беседовали на самые разные темы – это были самые значительные часы в моей жизни. Георгий Александрович изъявил желание побывать проездом в Каунасе, в музее Чюрлениса. Посетили. Товстоногов сказал тогда, что ему больше понятны литовские черти, чем полотна Чюрлениса. И мы направились в знаменитый музей чертей. Мастер был в восторге! А встреча с сыном была очень теплой. Георгий Александрович посмотрел «Жестокие игры» А.Арбузова, в которых играла восхитительная Света Головина, супруга Сандро. Спектакль ему понравился – Георгием Александровичем был дан глубокий анализ постановки и актерских работ. Я запомнил одну фразу из этой беседы: «Надо обратить внимание всем без исключения на мелодику речи, в которой слышится грузинский акцент. Вы – русский театр и должны на сцене говорить на хорошем, красивом русском».

Может быть, поэтому я, оберегая «хороший русский», так и не постиг в эмиграции английский язык?

В конце сезона 1979 года А.Г. Товстоногов покинул театр. Я до сих пор считаю это огромной

ошибкой нашего шефа – он ушел в никуда. И весь его дальнейший путь должен быть на совести отца и его родственников. Я убежден в том, что Г.А. Товстоногов должен был подготовить Сандро и коллектив БДТ к тому, что его сын станет в будущем художественным руководителем театра. Ну, чем были лучше, талантливей режиссеры, ставившие спектакли на сцене БДТ после ухода мэтра?

Свято место пусто не бывает. Что с нами будет? Кто придет? Оказывается, незаменимых нет. Главным режиссером назначили Гизо Жордания – очаровательного человека и, как мы скоро поняли, талантливого режиссера. Это был антипод А.Товстоногову во всем – и в том, как он общался с актерами, и в том, как он выстраивал спектакли и репертуар. К нему почему-то хотелось обращаться – Гизо, а не по отчеству. Уже первая работа по пьесе М.Шатрова «Синие кони на красной траве» показала, что к нам пришел талантливый выдумщик – как по-разному звучал каждый эпизод пьесы и сколько актерских удач в каждом из них, сколько открытий: В.Смотров – Ходок, И.Подкопаева – Сапожникова, и, конечно же, В.Семина – анархистка Ярматова. Нельзя не отметить, что уже в этом спектакле были заняты бывшие студийцы, ученики Сандро, которые в дальнейшем вырастут настоящими актерами: М.Амбросов, И.Пилиев, А.Мамонтова, С.Конюшенко, Х.Пилиев.

Звездным часом театра под руководством Гизо был спектакль по роману Н.Думбадзе «Закон вечности», в инсценировке Г.Жордания и З.Квижинадзе. Я думаю, что этот спектакль был одной из главных работ всей его творческой деятельности. Монументальность постановки при доскональной работе над каждым образом, каждым эпизодом и массовыми сценами. И недаром, что ни роль – все в десятку: В.Харютченко, В.Грузец, В.Захаров, А.Левин, Е.Килосанидзе, И.Квижинадзе, Д.Сихарулидзе, всех не перечислишь, а вот молодые актеры в маленьких ролях создавали яркую картинку нашего Тбилиси.

Не зря в одной из рецензий «Религия Бачаны Рамишвили» было отмечено: «Вообще актерские работы – золотой фонд этого спектакля». И в этом, конечно, заслуга Гизо Жордания. Очень доволен был автор романа Нодар Думбадзе и инсценировкой, и спектаклем.

Инсценировку сделал Заур Квижинадзе... О необходимости этого человека театру можно писать книги. Необыкновенно дисциплинированный и исполнительный, он готов помочь всем и во всем. А какие поздравления к премьерам были им написаны – слова, от которых хотелось играть еще лучше. Реклама, аннотации, тексты песен для спектаклей, правка новых пьес – вот далеко не полный перечень его забот. Песню короля, которого я играл в «Золушке» Шварца, написал тоже Заур.

Хочу вспомнить режиссера Лейлу Джаши – очень трудоспособную, дотошную, с большой фантазией. Она принесла много пользы нашему коллективу: «Огненная змейка» В.Алексеева, «Памела» Д.Патрик, «Улица Шолом-Алейхема, дом 40» А.Ставицкого и, наконец, самая интересная работа Лейлы – «Стакан воды» Скриба, в котором блеснули две молодые актрисы – Света Конюшенко и Ира Мегвинетухуцеси в роли Абигайль. Очень красивым, изящным молодым героем показал себя в этом спектакле Сережа Дроздов.

Надо отметить, что Ира не посрамила фамилию своего легендарного дяди – Отара Мегвинетухуцеси и от роли к роли набирала мастерство, став в ряд ведущих актрис театра. Если говорить о молодежи, то бесспорно надо отметить целый ряд ярких ролей, сыгранных Михаилом Амбросовым.

Очередной яркой удачей Гизо был многокрасочный спектакль по пьесе Е.Ставинского «Час пик». Целый фейерверк режиссерских придумок. И при этом тонкая разработка образов, особенно женских. Мне в моей театральной жизни очень везло на партнеров женского пола, а тут –

букет самых разнообразных оттенков: Е.Килосанидзе, Л.Артемова, С.Конюшенко, И.Квижинадзе, Т.Соловьева.

Более двадцати лет в выдающемся коллективе. Сыграно, нет, прожито почти пятьдесят жизней!

Тут и Лунин («Гори, моя звезда» Э. Радзинского), и Амилькар («Человек, который платит» И.Жамиака), Вышневский («Доходное место» А.Островского в постановке великого Гиги Лордкипанидзе), и Фамусов («Горе от ума» А.Грибоедова – последняя моя работа в театре под руководством уже Левана Мирцхулава). На этом спектакле я простился с играющими в нем Валерой Харютченко, Ирой Мегвинетухуцеси, Джемалом Сихарулидзе, Светой Конюшенко, Аликом Кухалеишвили и другими актерами.

Конечно, годы в Тбилиси – счастье! И хотя ситуация занесла нас так далеко, театр Грибоедова остается родным. Благодаря тому, что по инициативе Н.Н. Свентицкого был создан «Русский клуб», мы имеем возможность выходить на сцену своего театра. Я счастлив был показать тбилисцам свои работы – «Похождения Чичикова», «Повесть о рыжем Мотеле» и быть участником прекрасных поэтических фестивалей, организованных «Русским клубом.

Как мир тесен! В пятидесятые годы, после долгих лет в лагерях ГУЛАГа, театр Грибоедова «приютил» выдающегося режиссера Леонида Варпаховского с маленькой дочкой, родившейся в Магадане. А в начале XXI века в Канаде, в Монреале, эта самая дочь Аня создала русский театр им. Леонида Варпаховского. Я имел счастье быть приглашенным на четыре проекта этого замечательного содружества русских актеров. Круг замкнулся.

МИХАИЛ ИОФФЕ
ТАКОЕ НЕ ЗАБЫВАЕТСЯ!

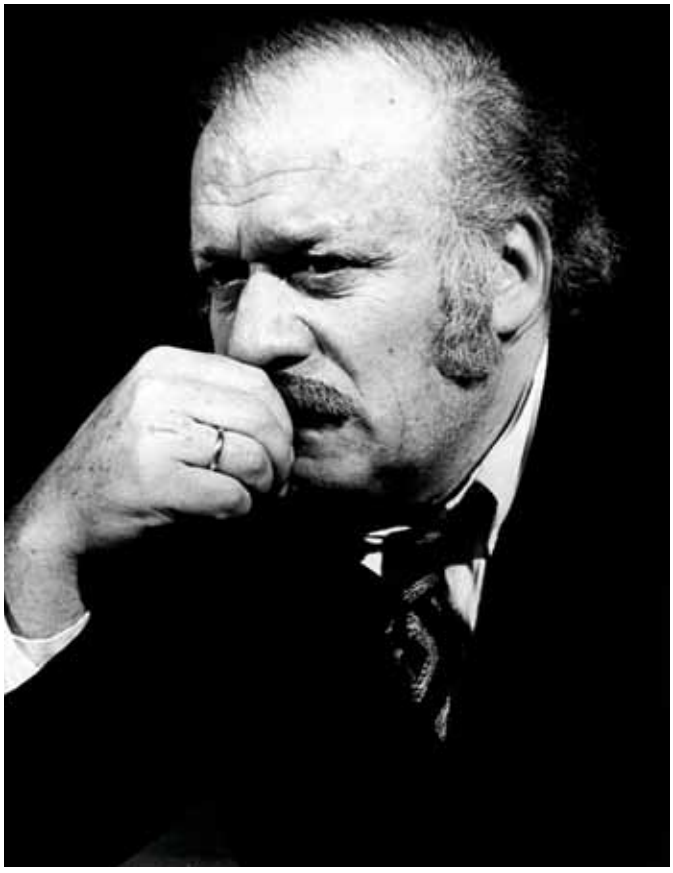
Мой отец был сотрудником органов. Пришел к моей маме с обыском. Время такое было – 20-е годы. И влюбился в нее! Потом из-за этого в него даже стреляли чекисты и ранили маму. Стреляли за то, что он был с ней. Позже папа с семьей переехал в Харьков. Там мы и жили до войны. Потом эвакуировались во Фрунзе. А затем я послал свои документы в Харьков, и, вернувшись, поступил в театральный институт на «ура». Был комсоргом, даже сталинским стипендиатом. После института пригласили работать в Харьковский академический театр имени Тараса Шевченко. Мне было чуть больше 20 лет. Мой друг Юра Московченко работал начальником отдела культуры Луганска, тогда – Ворошиловграда. И он уговорил меня переехать в Луганский театр, где я стал ведущим артистом. Во время гастролей в Сухуми меня и увидел Поко Мургулия, директор театра Грибоедова: «Что вы там делаете? Вы же белая ворона! Немедленно ко мне в театр!» В 1966 году я оказался в Тбилиси, мне был 41 год.

Впоследствии я ни разу не пожалел о выборе места работы. Очень скоро мне дали квартиру в старинном доме на Плеханова, 106. Там я быстро стал своим человеком. Помню, приходят ко мне гости посмотреть, как устроился, и тут же – стук в дверь. Кто там? Оказывается, сосед: «Миша, через минуту я принесу тебе вино и закуску, прими гостей, как родных!» Разве такое забывается! Дебют состоялся практически сразу – в «Серой шляпе» в постановке Котэ Сурмава, где мы с Тамарой Белоусовой играли главных героев. С огромной теплотой вспоминаю Серго Челидзе. Очень много я у него работал. «Твой дядя Миша» – первый спектакль Серго Челидзе, в котором я принял участие. А вообще за 30 лет работы в театре Грибоедова сколько хороших

режиссеров могу вспомнить! Котэ Сурмава, Гизо Жордания, Леван Мирцхулава, Гоги Кавтарадзе – долго перечислять. Я играл 17-18 спектаклей в месяц. То есть почти во всем репертуаре я был занят. И причем не пропустил ни один спектакль – по болезни или еще по какой причине. Наиболее значимый для меня режиссер – Сандро Товстоногов. Я во всех спектаклях его играл. Человек, который меня воспринимал и реагировал откровенно и честно на то, что я делал на сцене. Однажды шла репетиция спектакля «Полет жареной утки» Г. Горина, в котором я играл барона Мюнхгаузена. Сандро просто выл от того, что я делал, и вдруг вышел на сцену и дал яблоко. Небывалый случай. «Ешьте яблоко». А я это взял и ввел в спектакль, и потом ел яблоко в спектакле. Или сцена в другой пьесе: я заходил в публичный дом, а при выходе придумал, что у той женщины, у которой был, я взял шарф. Это детали, но ценные. Вообще считали, что я актер находок.

Моей любимой партнершей была Наташа, Наталья Михайловна Бурмистрова, первая моя попутчица в театре, с которой мы много работали вместе. «Старомодная комедия», да масса спектаклей! Арчил Гомиашвили: и партнер большой, и мой хороший друг (впоследствии он звал меня в Москву, он и еще Вахтанг Микеладзе, снимавший на телевидении детективные истории, но я так и не поехал. Трудно мне было расставаться с Грузией). Со мной ему легко было играть, и мне с ним тоже. Еще – Тамара Белоусова, Игорь Злобин. Юра Суханов, Джемал Сихарулидзе, Валя Семина, мы с ней тоже очень много работали. Вместе в товстоноговском спектакле «Энергичные люди» играли. Я могу вам расказать вот что: в кассу приходили люди и спрашивали, играет ли сегодня Иоффе. И брали билеты, если играет. Я не хвастаюсь, это все было.

Последнюю свою роль – отца – я сыграл в спектакле «Улица Шолом-Алейхема, дом 40». В Одессе гастроли прошли на ура. Никогда не забуду: мы закончили играть, цветы... А в спектакле по сюжету отец бросается с балкона. И вот идет ко мне какой-то хромой инвалид, явно ветеран войны с огромным букетом. Обнял меня: «Зачем ты покончил жизнь самоубийством?»



Стараюсь себя уверить, что, мол, хватит, ты свое уже отработал... Театр мне раны не нанес. Просто организм актерский по-особому устроен. Это ж родиться надо таким. Кто-то работает руками, кто-то головой. А мы работаем собой. Наш организм – наша профессия. По телу проведешь – след остается, красное пятно. И что интересно: если перед спектаклем у тебя болит зуб, или ты простужен, или температура – выходишь на сцену, и ничего нет, все забываешь. Если вам актер говорит, что не волнуется перед спектаклем, он обманывает вас. Это бравада. Потому некоторые и выпивают – чтобы не бояться. Но нельзя этого делать. У выпившего все преувеличено. Сам я до спектакля никогда не пил. Мне говорили: слушай, выпей, будешь лучше играть. Как это лучше? Я буду хуже играть. После спектакля – ставьте ведро, два ведра. А до... У меня был потрясающий случай. Я тогда жил на Плеханова, а театр находился в помещении Дома железно-

дорожников. Я шел пешком на спектакль, а по дороге было кафе с прозрачными стеклами. И один вдруг меня увидел и позвал: «Батоно Миша, заходите!» Я зашел, но извинился и сказал, что пить не буду. Тамада сидит, на меня смотрит, ни звука не произносит. Вдруг он говорит: «Батоно Миша, сколько стоит ваш спектакль?» Колоссально! Человек работал, у него были деньги, он решил, что заплатит, только бы я остался. Из уважения ко мне. Была такая доброта сердечная. Мол, что ты отказываешь себе в удовольствии. Мы купим спектакль, только выпей с нами. Хотя видели меня в первый раз. Но были там и мои друзья Слава Метревели, Миша Месхи, футболисты. Со Славой Метревели мы дружили семьями. Удивительной тонкости был человек, очень ранимый.

30 лет отдано Грибоедовскому театру. Когда я сейчас приехал в Тбилиси на юбилей театра, то первым делом пришел в Грибоедовский, а потом прогулялся по Руставели. В это трудно поверить, но я плакал. По Руставели шел и плакал. Все становление мое практически прошло здесь. Кроме хорошего, я ничего в этом городе не видел. Никогда не вспоминаю Тбилиси спокойно. Я не могу сказать, что мне было плохо в Харькове или Луганске. Я был очень молодым. Но Грузию нельзя ни с чем сравнить. Вот с Израилем – можно. Такие же люди, климат. Я все еще не могу успокоиться, очень люблю Грузию и буду любить ее всю свою жизнь. Я бы остался и сейчас, может быть, здесь, но это же целое дело – переезжать из Израиля в Тбилиси. Целое дело было туда уехать. Таких два дела я уже не вынесу. В 28 лет еще можно было бы... И вот я шел и плакал... Со мной такое – чтобы я плакал? Помните у Лермонтова? «Когда мужчины плачут...» Тбилиси для меня – вечная тема. Как бы хорошо или плохо я там ни жил.

Журнал «Русский клуб». Записано в 2005 году

НЕЛЛИ КИЛОСАНИДЗЕ
РАНЕВСКАЯ, ЭДИТ ПИАФ, НИНА ГРИБОЕДОВА...

Моя мама, Ирина Подгорецкая, была театральным художником. До войны она, молодой оформитель, работала в театре Грибоедова вместе с замечательным художником Ириной Штенберг. Меня – я была тогда совсем еще маленькой – мама таскала с собой на работу. Однажды, когда на сцене что-то устанавливали, я вышла впервые на подмостки. И мой первый выход был... в открытый люк. Я провалилась. Правда, мягко. Но это был полный провал! Правда, потом, как ни странно, этот случай никак не определил мою судьбу. Вспоминаю, что в период войны, когда было затемнение и нельзя было выходить на улицу, мы задерживались в театре, и директор Константин Ясонович Шах-Азизов оставлял маме ключи от своего кабинета, где меня укладывали спать. Мне было тогда шесть лет. А когда мне исполнилось семь, мама перешла в ТЮЗ художником-постановщиком. Я помню ее спектакль «Забавный случай», который поставил Евгений Лебедев и исполнял в нем главную роль.

Я полтора года училась в московском Щукинском театральном училище у Владимира Этуша, а потом взяла академический отпуск, вернулась в Тбилиси, вышла замуж и перевелась в театральный институт им. Руставели. Училась у Акакия Хорава, на грузинском языке. Русской группы тогда не было.

Когда я была на четвертом курсе, меня пригласили в театр имени А.С. Грибоедова, на сцене которого Михаил Туманишвили ставил спектакль «Вид с моста» А. Миллера. Мое участие в постановке было условием Михаила Ивановича. Я у него не училась, но Туманишвили знал меня по институту. К тому же в это время вышел замечательный короткометражный фильм «Быль, рассказанная кистью», в котором я сыграла главную роль, и Михаил Иванович видел мою работу.

Продолжая учиться, я начала, с разрешения руководства вуза, репетировать в спектакле Туманишвили. Это был очень необычный режиссер. Он проводил с нами этюды. Однажды велел мне спуститься на первый этаж, а потом подняться. Как выяснилось, вслед за мной он послал моего партнера, который по пьесе был в меня влюблен. Я спускалась, а он меня догонял, старался остановить, чтобы завязать какие-то отношения. А я-то не была предупреждена – я его на полном серьезе отшвыривала, говорила: «Ну что с вами? Я замужем. Отстаньте от меня!» А это было специально задумано, чтобы ввести меня в требуемое состояние...

В театре работала аккомпаниатор Анечка, хорошая пианистка, супруга актера Анатолия Левина, и она все время играла на репетициях – Туманишвили постоянно просил музыку. И вдруг, услышав какую-то мелодию, сказал мне: «Нелли, вы же учились хореографии? Протанцуйте свидание «Ромео и Джульетты», как вы это видите!» Некоторые мои движения и позы он потом ввел в мизансцены спектакля. Когда он разводил спектакль в репетиционном зале, находившемся на последнем этаже старого здания театра, к нам приходила вся труппа, сидела, смотрела, как Миша работает. И он разрешал присутствовать. Это было действительно очень интересно! Но я зажималась, мне было очень неловко и трудно. А позднее, когда он стал хвалить меня, и сцены начали постепенно вырисоваться, я уже чувствовала себя как рыба в воде. Туманишвили никогда не показывал. Он приходил на репетиции с кадрами – рисунками. Михаил Иванович рисовал все мизансцены. К примеру, рисовал меня в движении. Это было очень наглядно.

Михаил Иванович увлекался разными деревянными поделками и подарил мне статуэтку из коряги, в которой угадывалось человеческое тело. Дело в том, что у меня в спектакле основная лирическая сцена была такая: мы с моим партнером бегали друг за другом, вернее, он хотел меня поймать, а я убегала. Он меня обегал с другой стороны, хватал, а я в испуге поднимала руки вверх. Позднее Туманишвили увидел эту позу и это состояние в какой-то коряге, приклеил голову, обработал… и написал мне на платформе статуэтки очень теплые слова: «Я всегда буду внимательно следить за вашим творчеством! Счастливого пути!». Туманишвили действительно приходил на мои спектакли. У меня сохранилось несколько программок, им подписанных. На одной Михаил Иванович написал: «Теперь вы стали настоящей артисткой»... Мне это до сих пор приятно.

«Вид с моста» – пьеса о незаконных эмигрантах,

приехавших из Италии. Выкрутасов в спектакле, которые можно было назвать новаторством, особых не было, но у Туманишвили всегда было что-то интересное. Например, упрощенная, условная планировка на сцене – все разыгрывалось в одной обстановке. Звучала музыка Джорджа Гершвина, были заняты очень интересные актеры. Сейчас уже никого из них не осталось в живых... Этери Гугушвили писала: «Для Нелли Килосанидзе это был дебют, и дебют, скажем прямо, блистательный». Но я этого не осознавала.

Сыграв роль Кэтрин, я сразу стала репетировать новую роль. Из театрального института пришла молодая режиссер Нана Деметрашвили, ученица Михаила Туманишвили, защищавшая у него режиссерский диплом. И она поставила «Обыкновенное чудо» Шварца, в котором я сыграла принцессу. Миша меня опекал, пришел на две репетиции. Посмотрел, что-то подсказал, сразу характерность какую-то дал. Я уже его с полуслова понимала, и какие-то сценки у меня получились интересные, а какие-то были никакими. Но в целом это было красиво. Гиге Лордкипанидзе моя работа очень понравилась, и он позднее говорил, что вот с этой роли принцессы он меня и узнал, и запомнил. Но, на мой взгляд, работа моя в этом спектакле была неровной.

А потом я попала к Котику, Котэ Сурмава. С этим режиссером у нас сложились очень хорошие отношения. Я тогда не вдавалась в режиссуру, но я понимала, что он хотел от меня. Все было с юмором, очень лирично. Он сам был человек нежно-лиричный по жизни, немного даже сентиментальный, трогательный. И он умел эти трогательные, полукомедийные-полулиричные сценки делать и образы создавать. Я работала с ним с удовольствием.

Вспоминаю один из моих любимейших спектаклей «Варшавская мелодия» Л. Зорина. Потом мы сделали с Котиком «Тополек мой в красной косынке» Ч. Айтматова. Но «Варшавская мелодия» – это оказался настоящий взлет! Поначалу моим замечательным партнером был Арчил Гомиашвили. Потом он уехал в Москву, причем звал с собой и меня. Он хотел в столице создать передвижной театр на двоих. У нас уже набрались пьесы, которые мы могли играть вдвоем. Но в это время Арчила пригласили сниматься в «Двенадцати стульях», поэтому наш дуэт распался. Жаль, у нас были творчески очень хорошие отношения. Правда, пока шли репетиции, мы слегка конфликтовали. Но это было несерьезно. Просто я была тогда совсем еще юной.

Тогда – это было в 1965 году – как раз разрушилось наше старое здание, и мы работали в каких-то помещениях. Так, просмотр спектакля «Варшавская мелодия» состоялся на сцене театра музкомедии, куда пришел третий секретарь ЦК, интересный человек, и говорил кому-то о моей работе очень хорошие слова. А Арчил, конечно, злился. Но это пьеса так выписана – на героиню, Гелену. Кто бы ни играл Виктора, роль Гелены доминировала. Так что комплименты в свой адрес я не воспринимаю. Почти все актрисы хорошо играли эту роль – чуть лучше, чуть хуже.

Уже довольно давно я художественный руководитель единственной в Москве государственной театральной детской школой, преподаю старшим группам, ставлю с ними спектакли. К нам на премьеры приходит Стас Кабешев, игравший ранее в театре им. Грибоедова, часто бывает Заур Квижинадзе. На спектакль «Поллианна» по пьесе Э. Портер пришли актеры Лариса Некипелова и Ефим Байковский. После спектакля Ефим Исаакович очень хвалил молодых исполнителей, а потом и мне на весь зал сделал комплимент: «На мой взгляд, Нелли Александровна была лучшей исполнительницей героини «Варшавской мелодии». Это было неожиданно. Но роль Гелены мне действительно далась легко, и это заслуга Котэ Сурмава. Он понимал мой характер, а я – то, что он хочет. Правда, иногда бывало и по-другому. Я спрашиваю: «А какая у меня тут задача?» – «А вот этого я и не знаю!» И мы оба смеялись, потому что задача тут сама по себе и проявлялась.

Я очень любила спектакль «Сто четыре страницы про любовь». Спектакль поставила Медея Кучухидзе – тоже замечательный режиссер. К сожалению, были и такие, кого я не очень понима-

ла в работе. А вот с Медеей у нас возник полный унисон. Очень с ней было интересно работать! «Сто четыре страницы про любовь» был одним из первых спектаклей Бориса Казинца в Тбилиси. Он играл моего партнера – Электрона. Были и приезжие актеры. Очень хорошо играли в спектакле Джемал Сихарулидзе и Лариса Крылова. Спектакль был поставлен красиво. Использовался ультрафиолетовый свет, так что в ночных сценах мы все светились. Звукорежиссер Рафик Гевенян подобрал прекрасную музыку. Есть постановки, в которых выходишь на сцену и не хочешь уходить. Таких было немного – когда удовлетворяло все, когда мне на сцене было хорошо и комфортно. Среди таких и был спектакль «Сто четыре страницы про любовь».

Меня считали лирической актрисой, с легким комедийным уклоном.

Помню постановки по пьесам А. Арбузова – «Сказки старого Арбата» и «В этом милом старом доме». В спектакле «В этом милом старом доме» у меня была абсолютно характерная, очень смешная роль. Мой первый выход: я выскакивала на сцену с чемоданом и сразу падала плашмя на пол. Так со мной знакомился зритель, и вся роль была построена на юморе. Если сравнивать Арбузова и Розова, то мне ближе Арбузов. На мой взгляд, Розов более бытовой, а Арбузов «парит над землей».

С Гигой Лордкипанидзе с удовольствием работала над чеховским «Ивановым». Я играла прекрасную роль – Сарры. Сарра не была мне близка, но я понимала, что с ней происходит. Гига, умный и талантливый человек, очень четко умел все объяснить. Он и объяснял все по ходу, и никаких возражений это не вызывало. Моим партнером был Ефим Байковский – Иванов.

Гига очень точно видел спектакль. Он не разбирал с нами, о чем пьеса, какая в той или иной сцене стоит задача – ничего подобного! Он видел актера и знал, куда его поведет. Командовал прямо из зала: то сделай, так повернись, здесь у тебя такое состояние, а там – другое. Он так подсказывал. Использовал данные конкретного актера, исходил из его индивидуальности и направлял исполнителя в нужную для себя струю. Очень тонко.

Спектакль «Иванов» был уже почти готов. И там есть такой проход: я должна была прибежать вся в истерике в тот дом, где Иванов встречается с Сашей. В этот момент кто-то заговорил со мной за кулисами, и я прослушала свою реплику. Мне сказали: «Твой, твой выход!» Обычно в этом эпизоде я очень робко выходила на сцену, останавливалась, была спокойно-сдержанной – Сарра ведь была сдержанной женщиной. А тут я буквально вылетела на сцену, и Гига закричал: «Что ты как дохлая курица!» Я в ответ: «Не кричите!» – Он: «Я кричу только на тех, кого люблю!»

Вообще у меня никогда не было большого желания играть Чехова. Но «Иванов» – немного другая пьеса, отличная от «Трех сестер», «Вишневого сада», «Чайки». Там все по-другому звучит… А вот самые знаменитые чеховские пьесы меня никогда не привлекали. Я никогда не думала: «Ах, как я хочу сыграть Раневскую или Аркадину!» И когда Гоги Кавтарадзе предложил мне роль Раневской в спектакле «Вишневый сад», я стала все тщательно изучать. Я вообще люблю читать об эпохе каждой пьесы, привычках, обычаях этой страны, этого города, народа. Я перечитала всего Чехова, все о нем, о спектаклях по его пьесам. Я даже беседовала с московским режиссером-чеховедом. Мне всегда был интереснее процесс работы, чем сам спектакль. А чеховская эпоха – это было время моей бабушки, происходившей из русских дворян, дедушки из обрусевшего польского княжеского рода. Это были те самые годы и те самые настроения уходящего дворянства. И я начала рыться во всех старых маминых альбомах, смотрела старинные фотографии, читала письма с их своеобразным слогом. Были такие красивые нравы, отношения! Я себя ощущала в спектакле так, как будто это когда-то происходило в моей семье. И очень любила последнюю сцену с Гаевым, которого прекрасно играл Валера Харютченко, мы с ним просто рыдали, когда уезжали из имения... Гоги очень интересно поставил эту сцену прощания – как

сцену панихиды. Все мы были в черном, и все, кто приходил к нам в дом проститься, пожимали нам руки, как у нас принято на панихидах, – как бы выражали соболезнование. В этой сцене у меня внутри все дрожало! Я бросалась к Гаеву вся в слезах, и мы оба поворачивались спиной к зрительному залу и уходили. Уходили с этой сцены, из этой жизни в какую-то другую, которая нам была совершенно чуждой.

Спектакль был поставлен очень современно. На сцене стояли огромные рамы, и все мы выстраивались, как на старинных фотографиях. Интересным был финал. Мы поворачивались спиной к залу, надевали на себя белые маски и вновь обращали к зрителям свои лица, уже в масках. И наши руки падали как отрубленные ветви деревьев…

Гизо Жордания ставил со мной и с моим любимейшим партнером Борей Казинцом «Закон вечности» Н. Думбадзе. И вот он предложил нам сделать такую сцену: наши герои во время прогулки разыгрывают уличное представление (по дворам действительно ходили мужчина с женщиной и разыгрывали уличные представления, а потом собирали деньги). Это никак не вписалось в спектакль, но было смешно и интересно. Гизо хотел нас немного расшевелить, чтобы мы не играли ходульных героев. Во всяком случае, мы освободились. Но для меня важно другое: умение слушать партнера, понимать и отвечать – в своем характере, образе. А этюды мне никогда не помогали.

Гоги Кавтарадзе ставил спектакли более современно, с какими-то театральными условностями, а Жордания – более фундаментально, с тщательно выстроенными мизансценами. Требовал от нас сразу хорошее знание текста. Даже когда он приходил не на свои спектакли, а на репетиции очередных режиссеров...

В моем творчестве важное место занял спектакль «Эдит Пиаф» по пьесе В. Легентова. Я сделала его для Грузинской государственной филармонии, чтобы гастролировать с ним. Премьера как раз совпала с десятилетием смерти французской певицы. Все идеи, заложенные в спектакле, были моими. Но мне не хотелось и играть, и быть режиссером, чтобы никак не возвышаться над своими товарищами. Поэтому я пригласила Юрия Шевчука. Он был человеком талантливым, с хорошим вкусом. Он тактично отбирал из того, что ему предлагали, необходимое для спектакля. Когда мы играли «Эдит Пиаф» в Доме актера, Гига Лордкипанидзе рыдал абсолютно детскими слезами, не мог успокоиться даже после спектакля и всех нас очень хвалил. В первый год мы очень много ездили со спектаклем по Сибири. Выступали даже в Кургане, в Российском научном центре «Восстановительная травматология и ортопедия» Гавриила Абрамовича Илизарова. После спектакля в нашу честь устроили прием.

Актерский состав нашего спектакля менялся, варьировался. Гастролировали те актеры, которые не были в этот период заняты в спектаклях и репетициях театра. Однажды играли на сцене Московского Дома ученых, и туда пришел Виктор Легентов со своими друзьями. После спектакля Виктор Легентов выразил нам свой восторг, а потом пригласил меня в ресторан Дома писателей.

Работая над ролью, я удивлялась, как простая необразованая девчонка превратилась в великую Эдит Пиаф. Ведь мать, дешевая певичка, родила ее на улице, полицейский принимал у нее роды. Отец был уличным циркачом. Воспитывала Эдит бабка… Когда мир шансонье признал Эдит певицей, она стала много над собой работать и позднее сама писала тексты к песням, иногда сочиняла и музыку. К примеру, Пиаф – автор текста и композитор своей знаменитой песни «Жизнь в розовом цвете». С этим образом у меня не было никаких пересечений – совершенно другой характер, другая жизнь, другие взаимоотношения с людьми. Но ее отношение к творчеству меня покоряло. Об этом был спектакль. Наш спектакль пришелся ко времени. В Советском Союзе только стали появляться песни Эдит Пиаф и Шарля Азнавура, звучавшие по радио. Шансон привлек в

те годы очень многих, и я не была исключением. Я внесла в спектакль лирическую интонацию. А как же иначе? Ведь она была женщина, которая много любила. И каждому человеку, с которым встречалась, давала дорогу в искусство. Это мы и играли.

Первым, кто вывел Эдит Пиаф на публику, был владелец кабаре «Жернис» Луи Лепле. В спектакле была сцена, когда он, эту роль исполнял Джемал Сихарулидзе, накидывает на юную певицу перед выходом на сцену очень красивый шифоновый шарф, со словами: «Я дарю тебе этот шарф и желаю успеха!». И однажды шарф забыли… Наша помреж побежала за ним и шарф с опозданием, перед самым началом песни, все-таки был накинут на мои плечи. Дело в том, что к концу песни шарф должен был упасть с плечей и обнажить ее голые руки, взлетевшие, как крылья птицы . Это был целый рисунок! Ведь когда певица пела, ее руки пели тоже – у Эдит Пиаф были поющие руки.

Однажды нас повезли в Запорожье – предстояло выступать во Дворце культуры. А там на афише, составленной руководством Дворца для привлечения публики, было написано: «Эдит Пиаф. Проездом из Франции через Копенгаген. Один день в Запорожье».

Курьез был и в Ялте. Идем мы с Аликом Кухалеишвили по набережной и видим, как перед нашими афишами стоит какая-то солидная пара. Женщина читает, а потом комментирует: «А, это та, что в «Дружбе» поет!» А муж ей говорит: «Дура ты! Та Эдита Пьеха, а это мужчина, видишь – Эдит!»

А в Иркутске перед театром, где мы играли, стоял стенд, на котором от руки было написано: «Весь вечер на эстраде Эдит Пиаф и ее актеры!» Такой же текст был напечатан и в местной прессе.

Помню, как мы в первый раз попали в Омск. Спектакль должен был состояться в Доме ученых, в зале на третьем этаже. Прибегает директор в волнении: «Что делать? Столько народу собралось!» Нас же, актеров из Тбилиси, здесь не знали. Шли только на Эдит Пиаф! Она ведь только-только входила в СССР в моду. Я тогда говорила: «Первый спектакль – это идут на Пиаф. А если пойдут на следующие, то уже на нас!» На всех наших представлениях были полные залы. На подоконниках зала Доме ученых даже не сидели, а стояли – чтобы занимать меньше места. Стояли и за кулисами. И тут мне Алик – он очень смешливый был – говорит: «Ты посмотри наверх, только не упади!» И я вижу, что зрители на колосниках стоят и за что-то держатся! А когда мы уже спускались с третьего этажа (после спектакля пришла директор, благодарила нас), то вдоль всей лестницы стояли зрители и аплодировали нам. Не нам – Эдит Пиаф! Но мы тоже хорошо играли. Все это было очень… душевно! Зрители принимали близко к сердцу то, что происходило на сцене. А позднее мы перенесли «Эдит Пиаф» в театр Грибоедова на малую сцену – уже перед моим отъездом в Москву. И он стал репертуарным спектаклем.

Я очень болела еще одной темой, которую мне подсказал после «Варшавской мелодии» замечательный артист Иван Русинов. В театре я его не застала. Познакомилась с ним тогда, когда он приехал в Тбилиси справлять свой юбилей – в тот период мы работали в Доме железнодорожников на проспекте Плеханова, и он попросил меня принять участие в спектакле в постановке Мери Ольшаницкой «Пламенный мечтатель» Д. Мревлишвили. Я сыграла Нину, Русинов – Грибоедова. Он уже видел «Варшавскую мелодию» с моим участием и сказал мне: «Ты держишь зал, почему бы тебе не сделать моноспектакль о Нине Грибоедовой? Сделай, есть очень хорошая повесть Изюмского «Нина Грибоедова». Я достала эту замечательную книгу, стала изучать письма Нины Чавчавадзе,

Александра Грибоедова, обратилась к роману «Екатерина Чавчавадзе». На основе всего этого я написала сценарий «Для чего пережила тебя любовь моя?». На сцене Нина у могилы Грибо-

едова вспоминает всю свою жизнь и такую короткую жизнь с ним. Мне это было очень интересно. Старый Тифлис, нравы, гостеприимный дом князя Александра Чавчавадзе.

Подходил юбилей А. С. Грибоедова, и мы отправились на гастроли. Там я прочитала главному режиссеру Александру Товстоногову свой сценарий, получила его одобрение и стала готовить спектакль для филармонии. А потом Александр Георгиевич предложил мне сделать спектакль в театре, попросил принести пьесу, конечно, рассчитанную на моноспектакль. «Если вы не возражаете, будем это ставить к юбилею!» – сказал Александр Товстоногов. Он решил, что в пьесу нужно добавить какие-то моменты из реалий того времени – это было поручено драматургу, завлиту театра Александру Котетишвили. «И не будем писать на афише, что вы автор пьесы. Просто пьеса театра. Я отошлю ее в Министерство культуры, ее утвердят и вам, как автору, заплатят,» – сказал Сандро. Так и случилось. Пьесу залитовали. Думаю, правильно, что меня не обозначили как автора пьесы. Но не со всеми внесенными в текст дополнениями я была согласна. На мой взгляд, некоторые сцены хрестоматийного характера снимали весь трепет спектакля – трепет любви этой женщины.

Позднее я переписала свой сценарий в пьесу для двоих. Уже когда я уехала в Москву, у меня появился хороший партнер, с которым за двадцать дней мы подготовили спектакль и потом много его играли. Позднее появился третий, школьный вариант: в театральной школе я его сделала с моим первым выпуском. Сохранила почти всю канву, кроме последних страшных сцен: как брата чеченцы убили, как ребенка-племянника копытом лошадь задавила. Но я ввела туда отрывки из «Горя от ума». Назывался спектакль «В гостиной Нины». Там были Пушкин, Лермонтов, звучали стихи Грибоедова, которые мало кто знает, его музыка. На театральном московском фестивале наш спектакль получил Гран-при…

Вот уже много лет я живу вне Грузии, но часто вспоминаю Тбилиси, где мы практически не запирали входную дверь. К примеру, актер Петровский мог прийти к нам домой в половине десятого утра. Мы все спим в спальне. А он придет, пойдет в гостиную, на кухню, чайник вскипятит… К нам могли зайти и в три часа ночи. В Тбилиси между людьми было совсем другое общение – то, чего мне так не хватало в Москве.

ЛАРИСА КРЫЛОВА
Я СЧАСТЛИВАЯ!

Вот уже десять лет я не работаю в театре. Пенсионерка, хотя и занимаюсь с детьми. Но на сцену тянет. Периодически просматриваю альбом с фотографиями ролей из спектаклей. Живу воспоминаниями: вспоминаю спектакли, актеров, с которыми играла, режиссеров, с которыми работала.

Пришла я в театр им. А.С. Грибоедова в 1963 году, сразу после окончания ГИТИСа им. А. Луначарского. Театр тогда был известен на весь Советский Союз. Актерская труппа очень интересная. И сразу для дебюта получила роль Анечки в пьесе Штейна «Океан». Но не это главное. В тот период руководство театра во главе с директором П.Л. Мургулия приглашало из разных городов Союза актеров на какую-нибудь роль в идущий спектакль. Так у меня состоялась встреча с народным артистом РСФСР Евгением Самойловым. Мы с ним вместе играли в спектакле «Океан». Это незабываемо! Я простаивала в кулисах, слушая его необыкновенный голос. И так пять вечеров! Я их все помню до сих пор.

А потом была встреча с Владимиром Самойловым в спектакле «Дачники» по пьесе М.Горького. Он приехал к нам из г. Горького всего на один спектакль. Но как интересно было за ним наблюдать! Игра его была просто виртуозная. Для меня все это стало настоящей школой.

Но вот театр возглавил режиссер А.О. Гинзбург. Я с ним работала над спектаклем «Снимается кино» по пьесе Радзинского. Это было так интересно, так необычно, так увлекательно и незабываемо. И когда мы сыграли премьеру, я дома плакала. Плакала от того, что закончились наши ежедневные встречи, репетиции.

Запомнились репетиции с режиссером, народным артистом России М.А. Герштом. Я с ним работала над двумя спектаклями подряд. Это умнейший, эрудированный человек. А как он рассказывал! Мы боялись хоть на минуту покинуть репетиционный зал, чтобы не пропустить ни одного слова.

Мне повезло встретиться в работе и с П.Н. Фоменко. Это удача и счастье для любого актера.

Я вспоминаю театр того периода, когда его возглавлял талантливый режиссер А. Г. Товстоногов. Мне тоже довелось встретиться с ним в творческом процессе. Мы работали вместе над спектаклем «Последние» по пьесе М. Горького. Театр в этот период очень преобразился, был создан очень интересный репертуар, каждый спектакль – событие! Это был такой подъем театра!

Хочу несколько слов сказать о режиссере К. Сурмава. С первых моих шагов на сцене и до последнего Котэ Сурмава периодически работал с нами в театре. Что подкупало в нем? Его беззаветная любовь к театру им. А.С. Грибоедова. Он жил им и любил его, по-моему, до конца своих дней. Редко встретишь таких преданных людей, несмотря на все жизненные перипетии.

Сорок лет отдано театру им. А.С. Грибоедова. Я счастливая. Я встретила очень много интересных людей – режиссеров, актеров.

Оглядываясь назад, скажу – я счастливая! Есть что вспоминать! Спасибо всем!

СВЕТЛАНА ГОЛОВИНА

«МЫ ВСЕ ТАНЦУЕМ ТАНГО С ВЕТРОМ...»

«Грузия.
Страна вина,
пьянящего благоухания,
опасных отношений,
темпераментных усов.
Хочу тебя в момент признания
вобрать в себя,
все взвесив в чашечках весов!»
Светлана Головина

Грузия! Эта земля подарила мне детство. Мой папа служил в Грузии, в нежнейшем городе Цхакая, городе лавровых кустов в парке, вкуснейшего сулугуни на базаре и мальчишек, продававших на этом же базаре в кувшинах воду с криками: «Циви цкали!» В Кобулети, куда папа привез меня со старшим братом на море летом, грузинский мальчик – подросток влюбился в меня, и бежал за нами следом от моря с песней: «Ах эта девочка меня с ума свела, разбила сердце мне, покой взяла...»

И эта же чудесная земля – Грузия явилась местом рождения Александра Товстоногова. Сандро! Детская встреча с грузинским мальчиком в Кобулети явилась пророческой – через годы встреча моя с Сандро – грузином завершилась нашей семьей! Мы работали вместе в Ленинграде, в БДТ им. М. Горького. Вскоре Сандро был назначен главным режиссером русского драматического театра им. А.С. Грибоедова в город своего рождения – Тбилиси. Шли годы...

Как сказал А.Н. Толстой: «Счастья в жизни нет, есть только зарницы его, ловите их, живите ими». Как мне кажется, грузинский период служения в театре им. А.С. Грибоедова с 1974 по 1980 год в жизни Александра был этой зарницей счастья, которую нужно было крепко держать в руках, не выпуская. Но «если б молодость знала, а старость могла...»

Сандро с семьей покинул Тбилиси, уехав в Москву, куда был приглашен главным режиссером драматического театра им. К.С. Станиславского.

Жаль! Думая об этом отрезке времени Грибоедовского театра и моего служения в нем, скажу, что, на мой взгляд, Сандро был прирожденным лидером в театре, был объективным главным режиссером, взвешивающим возможности каждого актера, наблюдающим за его творческим ростом. При распределении ролей никогда не обращал внимания на личные отношения с актерами, назначая на роли только тех, кто действительно подходил к данному материалу, пьесе, кто мог проявить себя и обогатить спектакль. Хочу сказать, что труппа Грибоедовского театра была очень сильной, состояла из прекрасных актеров, которые и по сей день являются друзьями нашей семьи. Сандро любили, этот период завершился блистательными гастролями в 1980 году, летом, в городе Ленинграде. О любви к Сандро актеров и работников театра говорит тот факт, что все годы нашего существования в Москве они не переставали появляться в нашей жизни, мы встречались, они звонили, приезжали...

Шли годы. В 2005 году я была приглашена нынешним руководством и дирекцией театра им. А.С. Грибоедова в чудесный Тбилиси на юбилей по случаю 160-летия русского театра им. А.С. Грибоедова. Театром сейчас руководит Автандил Варсимашвили, красивый мужчина, интерес-

ная личность, человек, любящий театр, и, мне кажется, что сейчас творческая жизнь театра находится на подъеме, пульсирует и наполняет всех, работающих в нем, замечательной философской энергией любви к жизни. О чем свидетельствует приезд театра со спектаклем «Холстомер. История лошади» Толстого в Москву, на международный театральный фестиваль «Золотой витязь», где художественный руководитель Автандил Варсимашвили получил за постановку Гран-при. А Валерий Харютченко за роль Холстомера – Золотой диплом фестиваля. Поздравляю!

Идут годы, памятуя об эпохе, ушедшей с нашим с Сандро отъездом, хочется поблагодарить всех без исключения актеров, работников театра, за память, которую Сандро чувствовал все оставшиеся годы, а от себя хочу сказать, не потому, что годы моего служения театру в Грузии пришлись на молодость, а потому что жизнь в Грибоедовском театре была самой светлой и лучшей... «трещиной между мирами».

Хочется пожелать главному режиссеру Автандилу Варсимашвили, директору Николаю Свентицкому – рыцарю театра, и всему театру бесконечного будущего. Написание этих строк совпало с празднованием иконы Божьей Матери «Грузинская» 4 сентября. Склоняю голову перед благословенной Грузией, одарившей меня незабываемыми и незаменимыми людьми.

Идут годы... но уже без Сандро.

«Мы все танцуем танго с ветром. И не касаясь этих па,
Становимся едва заметным
Ничем. Никем. Наверняка».

С любовью!

Светлана Головина, актриса, художник.

ЗАМИРА ГРИГОРЯН
ТАЛАНТЫ И ЕДИНОМЫШЛЕННИКИ

Помню себя в детском саду. Мне четыре года. Играю Красную Шапочку. Помню, как пряталась за диван, когда меня глотал волк. Так что на сцене я с самого детства.

Потом школа – драмкружок. Переиграла всех мальчишек, была очень худой и очень подвижной, хотела быть мушкетером – стала фехтовальщицей. Имею второй спортивный разряд. Окончила музыкальную школу по классу скрипки.

В десятом классе играла Анну Каренину. Потом был народный театр, потому что драмкружком и народным театром руководили одни и те же режиссеры – муж и жена.

После того, как я окончила школу, в Тбилиси, на телевидении появился Сергей Евлахов (Евлахишвили), ученик Александра Таирова. Русского факультета тогда в театральном институте им. Ш. Руставели не было. Евлахов организовал театральную студию при телевидении, где мы, студийцы, проучились два года. И тогда были заложены основы театра – студийность. Все вместе, и ко всем отношение и требования одинаковы. Нет ни маленьких, ни больших актеров. Все равны. Все определяли способности – есть они или нет. Мне кажется, что я так и пронесла это правило через всю свою актерскую жизнь. И боролась за него, как могла.

А в это время в театральном институте произошли изменения. Институт объявил набор в русскую группу актерского факультета. Я, конечно, попробовала свои возможности, хотя конкурс был очень большой (еще бы – первый русский курс), и поступила.

Дальше было знакомство с замечательными педагогами: Этери Гугушвили – проректор института, преподававшая нам историю театра, Гиви Сарчимелидзе, Екатерина Сатина, чудная Натела Ионатамишвили, Котэ Бадридзе и другие. Уже на втором курсе с нами работал знаменитый Додо Алексидзе – народный артист и прекрасный педагог. Он поставил «Вассу Железнову» Горького. Я играла Вассу. Помню, сдача спектакля происходила в самой большой аудитории института, заполненной зрителями. Многие даже стояли. В зале были педагоги и студенты не только актерского факультета, но и режиссерского. Многие из них стали потом очень известными актерами и режиссерами – Жанри Лолашвили, Темо Чхеидзе и другие. Много чудесных и добрых слов было сказано и о спектакле, и об актерах, и постановщиках, и особо – о моем исполнении роли Вассы.

На втором же курсе ставили «Грозу» Островского, и я сыграла Варвару.

И вот на четвертом курсе к нам приходит народный артист, доцент Михаил Туманишвили. Ставит он «Похождения зубного врача» по сценарию Александра Володина. Это был первый дипломный спектакль.

Как педагог, Туманишвили оказал на нас всех огромное влияние. И хотя вел он нас не с самого начала и занимался с нами не так уж долго, мы все считали и считаем себя (во всяком случае, я) учениками М. И. Туманишвили, хотя, несомненно, каждый педагог внес огромный вклад в наше образование

и свою долю в развитие нашего актерского мастерства.

Вторым дипломным спектаклем была пьеса Д. Патрика «Странная мисис Сэвидж», в котором я играла миссис Сэвидж. Спектакль поставил С.С. Евлахишвили.

Все мои работы были оценены на 5. В мой адрес было сказано много чудесных слов, как, например: «В лице Замиры Григорян профессиональный театр приобретет актрису с большой перспективой».

В общем, о русской группе говорили очень много хорошего. Как сказала Этери Гугушвили, «учитывая замечательный эксперимент с русской группой несколько лет назад, мы вновь создали актерскую группу. Наши воспитанники – актеры теперь уже заняты в основном репертуаре театра имени Грибоедова». Да, из девочек Иру Квижинадзе и меня распределили в театр им. Грибоедова. Не могу не отметить, что институт стал для меня великолепной школой. Сыграть все главные роли на институтской сцене – это дорогого стоит.

Потом началась жизнь в театре. Играла с такими мастерами, как Гомиашвили – «Во дворе злая собака», Мавр Пясецкий и Наталья Бурмистрова – «Уступи место завтрашнему дню». Сыграла ведущую роль в спектакле «Дуэль» Р. Ибрагимбекова. Спектакли в то время шли хорошие, очень хорошие, замечательные. Но чего-то не хватало. Пульса, что ли?

И вот в театр приходит новый художественный руководитель, режиссер Гига Лордкипанидзе (кстати, после просмотра спектакля «Васса Железнова» еще в институте Гига подошел ко мне и спросил, знаю ли я грузинский язык и хотела бы я работать на сцене грузинского театра. Однако языка я не знала в той степени, чтобы играть спектакли на грузинском).

Лордкипанидзе пригласил из Москвы и Ленинграда замечательных молодых актеров, и жизнь в театре забурлила. Шел спектакль «Тень» по пьесе Е. Шварца, в котором были заняты Юрий Васильев и Борис Шинкарев, показавшие прекрасные актерские работы. Я играла Юлию-Джулию. Спектакль получился замечательным, молодежным, свежим, живым.

Гига Лордкипанидзе был сложным в работе. Он был чрезвычайно требовательным, и в то же время его огромное чувство юмора пленяло всех. Мы его даже побаивались – он мог накричать, и в некоторых случаях в актера могла полететь его палка (Гига хромал и ходил с тростью).

Лордкипанидзе был постановщиком, а режиссером спектаклей – Лейла Джаши. С Лейлой меня связывала дружба еще с институтских времен, отношения наши были всегда честными и прямыми. Несмотря на дружбу, мы могли сказать друг другу не всегда приятную правду. С Лейлой мы работали над многими спектаклями. Я всегда думаю о ней с большой теплотой.

Особо хочу отметить «Одни, без ангелов», спектакль по пьесе Л. Жуховицкого (режиссер-постановщик Г. Лорткипанидзе, режиссер Л. Джаши). На республиканском смотре артистической молодежи за роль Валерии в этом спектакле я получила диплом. Это была пьеса о жизни современной молодежи. Персонажи – люди с различными жизненными принципами. Спектакль получился замечательным. У нас с Володей Богиным, который играл Сергея, была сцена, где мы выясняли отношения при спящем за диваном ребенке. Накал страстей на сцене был такой, что в зрительном зале стояла мертвая тишина и слышно было, как где-то кто-то тихонько всхлипывал. А в конце сцены, ну, просто овации!

Гига был прекрасным режиссером и прекрасным художественным руководителем. Это он пригласил в наш театр Петра Фоменко.

Петя, Петечка... Так мы его звали за спиной.

Петр Наумович Фоменко – это уже эпоха в театре. Тогда у Фоменко не было своего театра (кстати, его у Петра Наумовича не было еще много лет), и он был не угоден властям. Фоменко был из тех шестидесятников, чье стремление к свободе никогда не отходило на второй план. Его

друзья – барды Юлий Ким и Юрий Визбор, писатель Юрий Коваль, поэт Юрий Ряшенцев и другие несли в своем творчестве непобедимый дух свободы. Фоменко – ученик Охлопкова и Мейерхольда. Те, кто знаком с этими именами, понимают, что за этим стоит.

Фоменко ставил свои спектакли на сценах многих московских театров. Кстати, это он поставил «Калигулу» с Олегом Меньшиковым в главной роли в театре Моссовета. Я думаю, именно с этого началась большая карьера актера Меньшикова. Потом основным занятием Фоменко стала педагогика. И только спустя многие годы он открыл свой театр – «Мастерская Петра Фоменко». Но это уже отдельная статья о Фоменко.

А тогда к нам в театр пришел молодой, обаятельный, замечательный Петя. Привез он нам пьесу молодого эстонского драматурга Р. Каугвера в переводе В. Розова. Это была современная пьеса на производственную тему. Как он сделал из этой пьесы такой интересный спектакль, где все было современно и совершенно (с моей точки зрения) – сценография, музыка, актерские работы! С какой отдачей работали Валя Семина, Юра Суханов, Леня Пярн, Виталий Стремовский, Татьяна Иванова, Шинкарева, я...

Петр Наумович – это кладезь знаний, ходячая энциклопедия. Психология – это то, что он просто щелкал, как орешки. Чего только он не знал и не понимал. А как умел рассказывать, показывать, раскрывать характер персонажа одним-двумя штрихами. Мы сидели на репетициях, затаив дыхание. Он находил самые важные подробности и неповторимые детали персонажей. Фоменко так работал с актерами, что все превращалось в праздник. Он нас делал счастливыми и радостными. Когда Фоменко строил какую-нибудь мизансцену, он проигрывал ее за всех так виртуозно, что мы не могли оторвать от него глаз. И, конечно, с ним было очень легко работать, работать в удовольствие так, что и уходить из театра не хотелось. Могли работать сутками. И словно не хватало рабочих часов, встречались вне театра, праздновали, отмечали какие-то события. Неповторимый был период. Но короткий.

Жизнь, как всегда, вносит свои коррективы. Мне пришлось уехать в Африку по семейным обстоятельствам. Хотя многие очень старались меня переубедить, особенно Гига Лордкипанидзе, говоривший, что моя карьера только начинается и что три года вне театра – это большой срок и т.д. Но когда ты молод, тебе кажется, что так будет всегда. Хотелось посмотреть другую жизнь и попутешествовать.

В общем, меня не было в театре три года, а когда вернулась, художественным руководителем театра уже был Александр Товстоногов. Началась новая веха в истории театра. Появились новые молодые актеры, замечательные ребята Виталий Гордиенко, Алла Конт и многие другие. Новый главный режиссер не просто ставил спектакли, он создавал свой театр. И создал. Его любили, его уважали, его побаивались. Товстоногов был очень честен в отношении всех актеров. Всем давал возможность пробовать себя в разных ролях. Никакие личные отношения не влияли на выбор актеров на постановку. Он был требователен всегда и ко всем. Всегда присутствовал на спектаклях – и дневных, и вечерних. И зная это, все актеры подтягивались: хотелось быть «лучше, чем вчера».

Сандро не позволял отсебятины, но всегда принимал импровизации в рамках заданности спектакля. Одобрял интересные находки. Не терпел плоских шуточек.

Им было выпущено много замечательных спектаклей. «Вкус черешни», поставленный Сандро Товстоноговым по пьесе польского драматурга Агнешки Осецкой (музыку написал композитор Александр Раквиашвили, режиссером была Лейла Джаши), имел большой успех. Пьеса – на двоих. Моим партнером был Джемал Сихарулидзе. Этот музыкальный спектакль прошел более 150 раз, мы играли его в течение многих лет.

А «Сон в летнюю ночь» Шекспира? Роскошный спектакль со своим живым оркестром на сцене. Билеты в дни спектакля спрашивали за два квартала до входа в помещение театра.

Многие спектакли Сандро Товстоногова получили официальное признание: «Молодая гвардия» (3-я всесоюзная премия), «Когда город спит» (диплом 1-й степени), «Вкус черешни» (диплом и премия на Всесоюзном фестивале польской драматургии в СССР). Большой успех у зрителей имели спектакли «Девятый праведник», «Последние», «Райские яблочки» и, конечно, его замечательная постановка музыкального спектакля «Три мушкетера».

Работа над пьесой Горького «Последние». Я играю Любу. Сложный образ. Минимум внешних эмоций. Вся натура – сжатый кулак, как пружина. Сцена, где Люба узнает, чья она дочь, и причину своего физического недостатка. Сандро выстраивает мизансцену: узнав новость, Люба спускается по лестнице. Это было сделано мизансценически так здорово!.. Все эмоции выражены только в этом физическом действии – спуск по лестнице. После сцены – аплодисменты. Всегда.

Это хорошо, когда режиссер не только талантлив, но еще и единомышленник, и плюс почти ровесник молодых артистов театра. Вот и получаются в результате прекрасные, очень хорошие и просто хорошие спектакли.

Прекрасное время. Все молодые, сильные. Старшее поколение помолодело. И общались, и собирались, и кутили, творили в радость.

Сандро проработал в Тбилиси всего шесть лет и решил начать новую жизнь в Москве, в театре им. К.С. Станиславского, куда его пригласили в качестве главного режиссера. Мы, актеры, любили его, не хотели, чтобы он уезжал, считали, что это его большая ошибка. Только-только собрал наш коллектив – и вот такая штука! Конечно, мы чувствовали себя осиротевшими.

Ну, а потом наступила новая эпоха – Гизо Жордания. О нем тоже особый разговор. Замечательный, добрый человек и прекрасный постановщик Гайоз Вуколович Жордания! Его спектакли имели очень большой успех. Он был молод, обаятелен, добр по отношению ко всем, всегда улыбался. Во всех смыслах пацифист. Работал очень интересно и интенсивно «и в Тбилиси, и на гастролях». Его постановки – «Закон вечности», «Синие кони на красной траве», «Дорогая Елена Сергеевна» и другие – были современны и публицистичны. Я очень рада, что мне пришлось работать с ним.

ВИТАЛИЙ ГОРДИЕНКО
BACK IN THE USSR

Семидесятые годы прошлого столетия. Back in USSR.

Сейчас уже не вспомнить, каким ветром занесло меня и мою жену в город Тбилиси. Предложение от Александра Товстоногова приехать в театр им. А.С. Грибоедова «хотя бы на один сезон» означало небольшую прогулку в южную республику, о культуре которой мы могли судить по трем нам известным фамилиям: Окуджава, Марджанишвили, Пиросмани.

Труппа встретила нас настороженно: зачем вчерашние выпускники Школы-студии МХАТа приехали в Грузию, у нас есть своя молодежь! Но первая же работа в пьесе А.Чхаидзе развеяла все опасения – мы были с радостью приняты и стариками, и молодежью. Особой, какой-то родительской заботой нас окружали Мария Кебадзе и Мавр Пясецкий. Их искренне интересовали различные мелочи нашего плохо устроенного быта: есть ли у нас необходимые вещи, что мы едим и так далее. После не очень-то теплой, но очень деловой Москвы мы окунулись в волны радуш-

ного гостеприимства и дружбы. Тбилиси, его доброта и сердечное участие не дали нам уехать – мы остались в театре на долгие счастливые годы. Я не буду перечислять пьесы и роли, которые мы сыграли, все это есть в истории Грибоедовского театра. Отмечу только замечательную атмосферу за кулисами особенно в двух спектаклях: в «Жестоких играх» по пьесе Арбузова и в «Последних» Горького. Я благодарен моим партнерам в этих работах за «чувство локтя», за умение «слышать» тему спектакля, держать ансамбль и не выпячивать себя.

Сейчас трудно представить, чем являлся театр Грибоедова для Тбилиси.

Мы живем теперь в других странах. В эпоху всеобщего дефицита, а именно такими были семидесятые, наш театр выполнял еще и роль клуба, компенсируя дефицит интеллектуального общения в обществе. Причем это был клуб не русский, а интернациональный. Поэтому театр имени А.С. Грибоедова тбилисцы назвали просто «Грибоедовский», ведь всем было понятно, что речь идет не только о театре. В Грибоедовский часто попадали люди, далекие от театра, и находили здесь поддержку и применение своим талантам. Так в театре появился Заур Квижинадзе и стал не только нужным, но и просто незаменимым. Сколько песен на его тексты звучало в болгарских, немецких, советских пьесах, хотя фамилии драматургов в афишах были совсем другие. Заур был участником всех начинаний, которые задумывал А.Г. Товстоногов. Не буду вспоминать названия пьес, которые были попросту написаны заново литературной командой, в которую всегда входил Заур, за ночь «мозгового штурма» перед премьерой.

Грибоедовский был в то время веселый, в чем-то даже озорной театр, и в этом главная заслуга принадлежит Александру Товстоногову. Он обладал редким талантом замечать и открывать таланты других людей. Именно поэтому в театре наравне с артистами трудились студенты актерского курса, мастером которого был Товстоногов. Эта конкуренция пробуждала в артистах дополнительную жизненную энергию.

Для меня это были годы не только работы в театре, но и постижение новой для меня культуры. По-настоящему Грузию можно понять не в Тбилиси, а в маленьких селеньях и городках этой удивительной страны.

Именно на склоне под чинарой, где накрывается стол на двадцать человек ради одного гостя, можно понять, почему грузинский народ имеет такие песни и почему он поет хором лучше всех в мире. Это мое мнение.

Сейчас у меня другая жизнь, другие заботы, даже другая профессия, но должен признаться, что мне не хватает грузинского неба, грузинской теплоты и такого удивительного «Грибоедовского театра».

ВЛАДИМИР БУРМИСТРОВ

БЛАГОСЛОВЕН НАШЕДШИЙ СВОЕ ПРИЗВАНИЕ

Как-то в начале сезона захожу я в театр и вижу вахтера, на лице которого написано такое смятение, что, не удержавшись, спросил: «Не случилось ли чего?»

На что он мне ответил: «Слушай, Володя. Уже шестой день нет солнца, уже ше-е-стой день нет солнца!» Что к этому добавить? Счастливчики тбилисцы. Можете представить мое состояние, когда из декабрьского Ленинграда я попал в нескончаемое тбилисское «бабье лето»? Восторг, да и только! Такой теплый во всех смыслах город.

Театр встретил меня на удивление доброжелательно. Единственное исключение, пожалуй, составляла наша буфетчица, тетя Соня. Она была очень независимая и никак на меня не реагировала. Когда же я сыграл Дартаньяна, заметно потеплела ко мне. Как-то спрашивает: «Володя, а вот ты сыграл новую роль. Татанян, Татанян, он армянин, да?». «Нет», – сказал я, опешив от вопроса. «А кто!?» Я, говорю, француз. «Француз!? Татанян!?» – хмыкнула она недовольно и опять перестала меня замечать! А ведь зря, наверное, я тогда огорчил тетю Соню. Откуда у французов такое имя? И ничего тут удивительного. Есть же Великий и Неподражаемый Шарль Азнавур! Да и не только он! Какое смешение народов! Какая терпимость! В этом великолепном городе.

Как-то во время одного застолья, на котором я случайно оказался, Д. А. Алексидзе сказал, что с появлением этого чуваша в русском театре, да еще в Грузии, в Тбилиси стало на одну национальность больше. Было 102, а стало 103.

Итак, я в Тбилиси! Поселили меня в цирковой гостинице. В кармане ни гроша. Александр Товстоногов одолжил мне десятку, как выяснилось потом, подарил. Пошел в столовую. Меню нет. Чтобы прицениться и рассчитать деньги до зарплаты, заказываю гуляш и мацони. Спрашиваю: «Сколько?» Он презрительно сморщился: «Рубл». Через десять дней, получив зарплату, заказываю: харчо(!), гуляш, мацони. Спрашиваю: «Сколько должен?». Он опять сморщился: «Рубл».

Я до сих пор скучаю по Тбилиси. И, наверное, надолго бы там задержался. Но было одно но!

Один известный французский художник сказал: «Благословен тот, кто нашел свое призвание и любимую женщину». Я посмел быть благословенным, не озаботясь о том, чтобы получить его (благословение) свыше. Поэтому получилось то, что получилось! Было призвание, была и она. Но судьба нас раскидала: меня в Ленинград, ее в Москву. И когда Александр Георгиевич предложил мне поехать в Тбилиси, чтобы с нового сезона перебраться вместе с ним в Москву, я, не задумываясь, бросил (вдумайтесь только!) ленинградскую прописку, которую мне пробил театр, и работу. Это обстоятельство отравляло во мне всю радость бытия, которую давали этот великолепный Тбилиси и театр. Со временем она выскочила

замуж, а я соскочил с катушек. Наломал много дров! Затем была многомесячная депрессия, уже в чебоксарской зиме. Выйдя из нее, оказался на киностудии имени Довженко. Начал сниматься в двух картинах, в третью пригласили на пробы. Тут меня и догнал инфаркт. Дальше, не зависимая ни от кого и ни от чего, жизнь! Я полностью изменил ее. Побывав на грани жизни и смерти, выбрал жизнь и выкинул из нее все, что могло ее оборвать. Научился зарабатывать честные, хорошие деньги. Причем мне виделась в этом определенная доля романтики и творчества. Вел легкую, беззаботную, а главное – не зависимую от прежних привязанностей жизнь. Стал хозяином своей судьбы. Для меня это имеет, как выяснилось, очень большое значение. Мне часто говорят, что я зарыл свой талант. Не могу с этим согласиться! Я не сделал карьеру, а это разные вещи. Талант для меня, если, конечно, он у меня есть, – это определенный вид энергии, которая бушует во мне до сих пор и, так или иначе, проявляется по жизни.

Был у меня еще очень интересный, двухлетний театральный опыт в театре-студии «Школа драматического искусства» Анатолия Васильева. Была группа под управлением Михаила Михайловича Будкевича, который на кафедре Андрея Гончарова в ГИТИСе, на заочном отделении, вопреки всему, всю свою жизнь преподавал по системе Михаила Чехова. Импровизация! Это фантастика! В конце проекта мы должны были разыгрывать «Идиота» Достоевского. Идиот – Влад Ветров, Настасья Филипповна – Вера Сотникова, Рогожин – ваш покорный слуга.

Летом 1991 года, когда мы были в Италии на совместном с итальянскими актерами проекте, в нашей группе случился скандал на бытовой почве. Сотникова подралась с одним из наших мужиков. Девки решили воспользоваться случаем и отомстить ей за то, что они такие серенькие и невзрачненькие. Поднялась такая волна грязи! Они поставили свои амбиции выше общей цели. Никакие доводы на них не действовали (издержки так называемого коллективного творчества). Я ушел из театра. Да и проект развалился. Не судьба!

Режиссура А. Г. Товстоногова, мне кажется, была близка к Михаилу Чехову. Мне думается, что это было оптимальное сочетание актерского и режиссерского театров. Когда режиссура, основываясь на индивидуальности актера, на вкусе и чувстве меры (а это в труппе присутствовало), тактично, ненавязчиво ведет актера к общей цели, создавая у него ощущение, как будто он делает это сам. Тем самым сохраняя в нем живость и сиюсекундность восприятия и проявления, некоторую импровизационность. Может быть, это одна из причин успеха Грибоедовского того времени. И это определенно лучше концептуально-схематичного действа, которое я имел честь как-то лицезреть в одном прославленном театре. Когда актеры похожи на насекомых, которых нанизали на иглу. Они вроде пока еще живые, шевелятся, но ни ползать, ни летать не могут. Все до миллиметра выверено и заучено. А зритель как бы восторгается, с какой оригинальностью нанизыватель это делает. «Смотрите-ка, а этой бабочке-то он ввел иглу в левую заднюю лапку, а вышла-то она аж из правого глаза, ваxx!!!». Театр одного режиссера, да и только! То ли мальчики его в детстве били, то ли девочки не любили, не знаю. Однако, хоть он и признанный Мэтр. А актеров жалко.

Пока то да се – стукнуло 50. Дальше отступать было некуда. Женился. Воспитываю двоих детей.

Когда во время вступительных экзаменов А.И. Кацман спросил меня, почему иду в артисты, я сказал, что хочу прожить много жизней. Что я собственно и делаю.

Спасибо за предоставленную возможность поприветствовать всех грибоедовцев. Честь и хвала Вам! Держитесь. Люблю! Обнимаю!

Всегда Ваш, незаслуженный артист Владимир Бурмистров.

ЗАУР КВИЖИНАДЗЕ
АМАРКОРД (Я ВСПОМИНАЮ...)

Я стал «грибоедовцем» в 37 лет. К этому времени у меня за плечами была средняя школа в городе Тамбове, учеба в двух московских вузах (МЭИ и МГУ), восьмилетняя работа в городе Урае Тюменской области (Западная Сибирь) в промыслово-геофизической экспедиции и НГДУ (Нефте-газодобывающее управление), работа в Кутаисском КБ, на Тбилисском телевидении и в Тбилисской промыслово-геофизической партии. Несмотря на то, что в учебе и работе я проявил себя достаточно неплохо, моим постоянным желанием было как можно поскорее приблизиться к волшебному миру Искусства, к которому я интуитивно тянулся все послешкольные годы...

В 1975 году Тбилисский русский драматический театр им. А.С. Грибоедова, лишившийся своего здания в результате обрушения, работает в помещении Дома железнодорожников на проспекте Плеханова. Театральная жизнь грузинской столицы бурлит, и оба русских театра – Грибоедовский и ТЮЗ – в самой гуще этого театрального бума! В залах постоянные аншлаги, пресса не оставляет без внимания ни один из спектаклей, фанаты дежурят у служебного входа в надежде получить автограф своих кумиров. Перед началом спектакля спрашивают «лишний билетик» и мечтают о контрамарке.

Позже я об этом напишу так:

В то время солнечный Тбилиси
Был «Меккой» всяческих искусств,
И все наречия лилися
Из белых, черных, желтых уст…

И Грибоедовская труппа
Там не последнею была,
И, кстати, выражаясь скупо,
Немало Грузии дала!

Перечислять всех корифеев
Тут смысла нету, господа.
Их имена не заржавеют
И не поблекнут никогда!

Именно туда, в прославленный театр, и потянуло меня, геофизика, тем более, что мне было с чем явиться на суд театральной общественности. Еще в студенческие годы во мне проснулся поэт, я писал лирические и юмористические стихи, охотно подражая Есенину, Маяковскому и многим другим. Поэзия и сыграла решающую роль в моей дальнейшей судьбе. А еще, конечно, везение. Мне повезло, что в Грибоедовском театре работала моя родная сестра Ира Квижинадзе (она и сегодня на его сцене). Пользуясь этим, я стал часто бывать в театре и быстро стал своим человеком в труппе. Я знал весь репертуар, мне было позволено посещать репетиции готовящихся спектаклей, кроме того, я присутствовал на всех прогонах, премьерах, и, что очень важно, на всех театральных празднованиях, будь то премьера, юбилей, день рождения и т.д. Моими друзьями стали не только актеры, но и режиссеры, художники, композиторы, осветители, гри-

меры, костюмеры, бутафоры, реквизиторы, рабочие сцены и постановщики – словом все, вплоть до билетеров, пожарников и охранников. В те годы руководили театром два замечательных человека – сын великого Георгия (Гоги) Товстоногова режиссер Александр Георгиевич Товстоногов и прекрасный директор Отар Давидович Папиташвили. Великолепные спектакли Сандро (так мы все называли Товстоногова) имели оглушительный успех, как в грузинской столице, так и на многочисленных гастролях театра. До сегодняшних дней не забыты такие его спектакли, как «Точка зрения», «Энергичные люди», «Три мушкетера», «Сон в летнюю ночь», «Жестокие игры» и многие другие. Попав в такую творческую атмосферу, я изо всех сил старался не ударить лицом в грязь и хоть как-то себя проявить. Наблюдая, как остроумно поздравляют и пародируют коллег грибоедовские поэты Волик Грузец, Валера Петровский, Игорь Злобин, я пробую делать то же самое, иногда решаясь показать свои сочинения друзьям-актерам: кроме уже упомянутых – Лене Пярну, сестре Ирине, Аре Шенгелая, Люсе Артемовой, Замире Григорян, Валере Харютченко, Володе Бурмистрову, Мише Амбросову и другим. Представили меня и САМОМУ, чей авторитет непререкаем и чье мнение не обсуждается. Сандро не поленился ознакомиться с некоторыми образцами моего творчества и взял это на заметку. Поощряемый хорошим приемом, я с головой ушел в написание театральных капустников и юмористических поздравлений по случаю очередных премьер театра...

И вот он, тот самый счастливый случай! В октябре 1976 года Сандро на свой страх и риск доверяет мне создание текстов песен для спектакля «Девятый праведник» по пьесе Е. Юрандота. И я успешно справляюсь с этим заданием, заслужив положительную оценку «главного». Мои тексты поют Игорь Копченко, Валя Семина и другие. Я счастлив, я чувствую, что становлюсь частью этого замечательного коллектива! Тут же следует следующее задание: песни для спектакля «Свободная тема» А.Чхаидзе, и мы с композитором Александром Раквиашвили получаем поздравления по случаю отлично выполненной работы. Спектаклям сопутствует успех, а я удостоен специальной беседы с корреспондентом о довольно смелом, с его точки зрения, тексте песни «Компромисс».

После этого Александр Товстоногов в корне меняет всю мою судьбу. Он поручает директору театра Отару Папиташвили найти возможность для моего трудоустройства. И дорогой мой Отар Давидович находит в театральном законотворчестве должность литературного редактора. Я становлюсь «правой рукой» завлита Александра Котетишвили. Так, в мае 1977 года я официально стал грибоедовцем и с головой окунулся в новые, уже театральные заботы. В том году состоялась премьера спектакля «Райские яблочки» по пьесе моего нового шефа А.Котетишвили. Спектакль был очень хорошо принят зрителем и театральной общественностью. А на банкете по случаю премьеры большой успех имели мои пародии и поздравительные тексты, в которых фигурировали персонажи спектакля, актеры, их исполнявшие, и вся постановочная группа. И для меня началась удивительная, волшебная, прекрасная и никогда больше неповторившаяся театральная жизнь! Должен сказать, что в театре я любил всех без исключения, и, смею предположить, эта любовь была взаимной, потому что даже сегодня, когда нас разделяют годы и большие расстояния, я ощущаю незримое притяжение тех замечательных лет и тех прекрасных

людей, многих из которых уже нет на этом свете.

А тогда я был сравнительно молод, полон сил и надежд! Я написал оригинальную детскую пьесу «Подарок Буратино», в которой оживил известнейших литературных сказочных героев, заставив их разыграть придуманный мной новый сюжет. И спектакль получился на славу! Дети восторженно принимали новые приключения знакомых героев, а актеры – Аркадий Шалолашвили, Наталья Загуменная, Ираида Квижинадзе, Виталий Гордиенко, Алла Конт, Алла Мамонтова, Темо Шотадзе, Альвина Пономарева, Валерий Петровский, Людвига Карлова, Виктор Захаров, Михаил Амбросов, Светлана Конюшенко, Михаил Минеев, Роман Пахлеванянц, Тамара Векуа, Оля Рыжак, Этери Абзианидзе, Евгений Вадакария, Анатолий Мачихин, Людмила Лактионова, Валентина Воинова, Рудольф Жирнов, Рита Шастик буквально купались в ролях, вызывая своими импровизациями интерес не только у детей, но и у взрослых, которых всегда было очень много в зале. А ведь в спектакле были еще и песни – и общие, и почти у каждого персонажа своя (композитор М.Одзелашвили)! Три сезона держался спектакль, три сезона аншлагов! А года через два спектакль был возобновлен под другим названием («Новогодние приключения») и вновь ему сопутствовал большой успех у зрителя!

К тому времени я стал настоящим грибоедовцем, и абсолютно уверен, что Сандро и Отар Давидович не пожалели, взяв меня «с улицы» в свой коллектив. В театре у меня была куча забот и обязанностей. Во-первых, я занимался литературной работой, читая новые пьесы и давая рекомендации режиссуре. Кроме того, я принимал участие в составлении и корректировке очередных афиш спектаклей репертуара, а также в создании афиш премьерных спектаклей. Я контактировал с типографией, делал заказы и привозил в театр готовые афиши. Одновременно я выполнял задания режиссеров по тексту тех пьес, которые были в работе. Что-то исправлял, где-то дополнял. А еще, если это было нужно, писал для спектаклей песни («Золушка», «Ключ», «Два клена», «Огненная змейка», «Красная шапочка», «Белоснежка и семь гномов» , «Звезда немого кино», «Старомодная комедия» и многие другие). Продолжал сочинять я и собственные пьесы, в основном, детские. А еще я стал актером вспомогательного состава. Это не всегда были роли со словами, но зато мне довелось и петь, и танцевать.

А во время гастролей я исполнял роль дополнительного администратора. Мы с Отаром Давидовичем первыми выезжали на гастроли. Ознакомившись со зданием и сценой принимающего нас театра, подписав необходимые бумаги, мы осматривали номера гостиницы и прикидывали, как мы разместим в ней труппу. А уж потом мы встречали коллектив и старались поселить всех наиболее удобно и рационально. Я не помню, чтобы хотя бы один раз у нас случились неудачные гастроли! Грибоедовцы всегда были на высоте, зритель всегда был доволен, а пресса всегда была восторженной и доброжелательной. Мы гастролировали в Ереване, Баку, Вильнюсе, Риге, Сочи, Киеве, Минске, Гагра, Цхинвали, Батуми и многих других городах. Блестяще прошли гастроли в театре отца нашего Сандро – Георгия Товстоногова, в прославленном БДТ в Ленинграде! Надо ли описывать, насколько я был счастлив, участвуя во всем этом!

Сроднившись с труппой, я был готов дни и ночи проводить в театре. А жил я в ту пору в однокомнатной квартире в восьмиэтажке на улице Октябрьской, рядом с одноименной станцией метро. Теперь и метро, и улица носят другое название. А тогда слово «Октябрьская» в нашем театре стало нарицательным. И вот почему. Так как я жил один, ко мне часто заглядывали грибоедовцы. Гость мог быть один, их могло быть двое, трое и вообще сколько угодно. Однажды мне пришла в голову интересная мысль: а пусть у каждого из моих друзей в моей квартире будет собственный стакан – ведь нам часто приходилось выпивать! Сказано – сделано! Я выбрал для этой «акции» простые граненые стаканы и стал постепенно их покупать и маркировать: на каждом стакане я

писал фамилию его владельца. Надписи я наносил прозрачным клеем, эти надписи превосходно держались и позволяли спокойно эти стаканы мыть. С этого момента каждый из постоянных посетителей знал, что в моем доме у него есть собственный стакан, но и новички быстро становились обладателями таких же стаканов. Была и еще одна достопримечательность в моей квартире. В кухне на стене была большая карта звездного неба. И друзья, приходя ко мне, обязательно оставляли на этой карте свои автографы и пожелания. Моя квартира превратилась в некий клуб, постоянно посещаемый грибоедовцами. И когда время от времени в театре раздавался клич: «Все на Октябрьскую!» – каждый прекрасно понимал, куда надо ехать. Встречи носили совершенно стихийный характер, а гости ко мне могли нагрянуть в любой час. Я вспоминаю, как около трех ночи раздается звонок, я открываю дверь, и на пороге на коленях (!) стоит артист Володя Солодников и заявляет: «Хозяин! Не откажи в ночлеге!» Как тут откажешь? У меня люди встречались, ссорились, мирились, если надо, жили, и никому отказа не было, и все помещались. Гости, как правило, сами приносили продукты и выпивку, готовили и убирали за собой сообща. Бывал на Октябрьской и Сандро, сопровождаемый, как правило, гигантом Аркашкой Шалолашвили. А однажды в моей квартирке произошла памятная встреча грибоедовской труппы с Андреем Мироновым и Александром Ширвиндтом. В те дни в Тбилиси гастролировал московский театр Сатиры. А в нашей труппе была однокурсница Александра Ширвиндта актриса Валя Семина. Вот она-то и привела звездных гостей в мою квартирку. Так как я заранее знал об этом визите, я приготовил Андрею и Александру именные стаканы. В тот вечер у меня был самый большой сбор! Девочки сделали оливье, выложили соленые огурчики, приготовили селедочку, винегрет, открыли шпроты, нарезали помидоры с огурцами и кое-что еще из обычного «репертуара». И вот раздался долгожданный звонок. На пороге стояли Андрей Миронов и Александр Ширвиндт, они пришли с Валей Семиной. Я и слова не успел сказать, как выскочил Волик Грузец и хорошо поставленным голосом объявил себя: «Волемир Янович Грузец! Актер театра Грибоедова!» Подавая ему руку, Ширвиндт ответил: «Шурик!» Раздался общий хохот, и началось самое непринужденное общение, какое только можно себе представить! Ширвиндт мгновенно оказался в окружении восторженных дам, а Андрей скромно занял место за столом, отказался от спиртного, предпочтя ему «Боржоми». При этом оба выразили неподдельную радость при виде салата оливье и прочих бесхитростных блюд нашего стола. Ведь в те дни московские артисты каждый день подвергались испытаниям истинного грузинского гостеприимства, и, уж конечно, на банкетах их кормили не тем, что смогли им предоставить мы! Александр Анатольевич не отказался «принять» немного водочки, сыпал шутками и смешил и, разумеется, был в центре внимания! Все восторженно смотрели и на Андрея, который поначалу всерьез смущался, а потом с удовольствием отвечал на любые вопросы шумной грибоедовской аудитории. А пили они из приготовленных мною именных стаканов, что мне было особенно приятно. У меня была гибкая пластинка из выходящего тогда звукового журнала «Кругозор» с юмористической сценкой в исполнении Андрея Миронова. Я, конечно, включил эту пластинку, но Андрей решительно попросил выключить со словами: «Очень прошу, не надо! Ребята, вы же понимаете, все это – ради заработка! Просто надо кормить семью!» В этот вечер все грибоедовцы были счастливы, а особенно был счастлив я! Уходя, Андрей и Александр оставили на моей звездной карте свои автографы, которые я храню по сей день...

Сегодня, когда мы с моей женой Валентиной Кудряшевой (уроженкой Тбилиси, бывшей актрисой Тбилисского русского ТЮЗа) в Москве вспоминаем наше тбилисское театральное прошлое, перед моим взором встают незабываемые и любимые лица: Наташа Бурмистрова, Тома Белоусова, Тамарочка Соловьева, Земочка Бокоева, Галка Пряжникова, Нелечка Килосанидзе, Ларочка Крылова, Миша Иоффе, Ниночка Иоффе, Лейла Джаши, Гурам Черкезишвили, Давид

Цискаришвили, Котэ Сурмава, Карина Кения, Коля Свентицкий, Джемал Сихарулидзе, Христо Пилиев, Левка Гаврилов, Гизо Жордания, Рафик Гевенян, Володя Джулухадзе, Бебик Джаиани, Инна Воробьева, Борис и Света Казинец, Света Головина, Женя Донцова, Нонка Плотникова, Фима Байковский, Юра Суханов, Алик Кухалеишвили, Женя Рогацкая, Надя Макарова, Юра Юрченко, Леня Леквеишвили, Рома Литвинов, Мавр Пясецкий, Муся Кебадзе, Алик Арутюнов, Дина Балакирева, Наташа Гогиашвили, Наташка Кобахидзе, Тариэл Масурашвили, Асмат и Нодар Ашкарелашвили, Толя Левин, Слава Караваев, Ирка Сташевская, Нелька Абрамова, Ира Исаева, Ирочка Мегвинетухуцеси, Толя Смиранин, Вова Семин, Лариска Некипелова, Ирка Подкопаева, Виталик Стремовский, Инка Савронская, Валечка Михайлова, Танечка Жиронкина, Танюша Загребельная, Оля Журикова, Ринка Сарахатунова, Валечка Демченко, Темо Сухишвили, Гриша Волынец, Лена Вольгуст, Танечка Лаврентьева, Рита Минеева, Саша Сарахатунов, Нина Криуленко, Юра Малхасян, Алик Джимиев, включая и тех, кого я упомянул на этой страничке ранее...

ВОЛЕМИР ГРУЗЕЦ
ОСКОЛКИ ТЕАТРАЛЬНОЙ ЖИЗНИ

Радостная весть: звонок из родного Тбилиси! Театр им. А.С. Грибоедова создает книгу к юбилею театра. Лично ко мне была просьба вспомнить что-то неординарное на сцене во время спектакля.

Я – Грузец Волемир Янович, заслуженный артист Грузинской ССР. Сезон 1972 – 73 гг. Премьера «Бесприданницы» А. Островского. Суббота. Аншлаг. Поднимается занавес. Красота. Перспектива Волги. Спиной к зрителям – Огудалова Лариса Дмитриевна. В этой роли Елена (Нелли) Килосанидзе, заслуженная артистка Грузинской ССР, ныне народная артистка Грузии. Вбегает Карандышев (Волемир Грузец): «Лариса Дмитриевна! Я люблю вас!» Она: «Кого любить... Только не Вас... Позовите Кнурова, Вожеватого...» «Ах, так! (вынимаю пистолет) Не доставайся же ты никому!» (стреляю... выстрела нет!.. помреж за кулисами пытается из стартового пистолета произвести выстрел – напрасно – звука нет!) (я в смятении: что делать?) (подбегаю к Ларисе и театрально «бью» ее по голове не один раз, а актриса все восторгается Волгой!) (зал оживляется...) Я ей шепчу: «Лариса! Падай! Ты уже давно на приеме у Бога!» Спектакль закончился весело! Оказалось, что у помощника режиссера отсырели патроны. Воскресенье. Второй день премьеры. Опять аншлаг. Все с нетерпением ждут финала спектакля. И ожидания оправдываются! Вновь нет выстрела! И тут я позволяю себе поменять мизансцену! Подбежав к Ларисе, я разворачиваю ее на себя, увлекаю на пол и, схватив за шею, начинаю душить! (Отелло!!!) Актриса злобно мне шепчет: «Дурак! У меня в конце монолог!..» Тем временем за кулисами шло настоящее соревнование: кто лучше и достовернее изобразит выстрел! И хоть бы кто-нибудь из них бросил взгляд на сцену, где Карандышев душит Огудалову! Вбегают Паратов, Кнуров, Вожеватов: «Что здесь происходит?» Им отвечает задушенная Лариса Дмитриевна: «Это я сама... Никто не виноват...вы должны жить... Я должна умереть...» Зал повеселился на славу. Два месяца Лена Килосанидзе отказывалась замечать Волемира Грузца. Потом патроны высушили, и стало... скучно.

Тамара Васильевна Грузец – Соловьева с 1971-го по 1989 г.г. была ведущей актрисой театра им. А.С. Грибоедова. Заслуженная артистка Грузии. Прекрасные природные данные, удивительная память украшали сценическую деятельность Тамары. Мне вспоминаются гастроли в Вильнюсе. Обе актрисы, исполнявшие главную роль в спектакле «Амилькар» по пьесе Ива Жа-

миака, заболели. Руководство театра обратилось к Тамаре – выручить коллектив – ввестись в спектакль! Срок – шесть дней! Роль огромная! Тамара тогда потеряла 7 кг веса! Представьте только: утром репетиция вечернего спектакля, днем – ввод в «Амилькар», вечером очередной плановый спектакль! И вот пришел день спектакля. При благоприятном исходе руководством были обещаны актрисе «златые горы»! Вся труппа, включая не занятых в этом спектакле актеров, собралась за кулисами – болеть, радоваться, поддерживать, сострадать! Спектакль прошел «на ура!». Тамара не только прекрасно справилась со своей ролью, но еще и подсказывала партнерам их текст. Все были в шоке, но счастливы! «Златых гор», правда, не случилось – руководство плавно… исчезло. Повезло главному режиссеру Гайозу Жордания, которого с триумфом встретили у входа восторженные зрители. Ну, а труппа посвятила весь дальнейший вечер триумфаторше – Тамаре Васильевне…

Еще случай. В театре им. А.С. Грибоедова идет спектакль «Молодая гвардия» в постановке А.Г. Товстоногова. Я исполняю роль Осьмухина. В одной из мизансцен Осьмухин у себя дома. Его мучают боли, связанные с аппендицитом. Он стоит, облокотившись на сундук, в котором скрывается от немцев его сестра. В дом врываются немцы. На ломаном русском языке один из них спрашивает Осьмухина: «Где сестра?». Я (Осьмухин) чистосердечно признаюсь: «В сундуке». От хохота актрисы, исполнявшей роль сестры, сундук закачался! Немец в восторге завопил на чистейшем русском языке: «В сундуке! В сундуке!» И давясь от смеха, ускакал за кулисы! В реальности актер, изображавший немца, был мужем актрисы, игравшей сестру Осьмухина. Результат: Осьмухин, вопреки сюжету, остался жив, а «немец» еще долго не мог забыть «героических» брата и сестру...

Спектакль «Долги наши» в постановке Константина Сурмава. Репетиция. На сцене почти вся молодежь труппы. Все старательно открывают рты, изображая пение. Зима. Идет «снег»: на сцену сыплются… опилки. По ходу действия наступает весна, затем лето... Июль. А снег, вопреки логике и законам природы, не тает! Я, играющий молчаливого грузина, вдруг заговорил: «Константин Владимирович! Уже июль, а у нас какой-то странный снег...» На это последовала молниеносная реакция режиссера: «Негодяй! Вон со сцены!» Спорить я не стал, удалился, но в итоге снег заменили на ... солнце.

Лучшим спектаклем Александра Товстоногова в Грибоедовском театре общепринято считать шекспировский «Сон в летнюю ночь». Я играл Пака. Неотъемлемым моим атрибутом был гроб, в котором я передвигался по сцене, таскал его на себе, сидел и возлежал в нем и т.д. Я располагался в нем, как в танке. Если лежал на животе, то перед глазами располагалась смотровая щель. Были приспособления и для передвижения. При этом я умудрялся еще и крышку ногой приподнимать в такт музыке. Но ложиться в него без «допинга» я не решался: уверенность приходила только вместе со ста граммами... Однажды я превысил обычную дозу и в диалоге с Обероном (артист Игорь Копченко), забыв текст, потихоньку сообщаю партнеру, что плавно перехожу на прозу. В ответ Оберон так же тихо уведомляет меня, что я – дурак! Тот спектакль закончился

бурными овациями и полным признанием публики! В 1979 году во время ленинградских гастролей на спектакле «Сон в летнюю ночь» был аншлаг, и представление даже пришлось задержать на пятнадцать минут, чтобы найти дополнительные стулья для народных артистов СССР Юрия Толубеева и Игоря Владимирова. В тот день мы были удостоены особой благодарности от Сандро Товстоногова за неуклонный рост актерского мастерства и неподражаемую органику... И все это на сцене прославленного ленинградского БДТ!

В заключение хочу подарить читателям одно из своих стихотворений:

***

Отдыхают ночи на вершинах гор,
Звезды в небосклоне вышили узор,
Нежные рассветы плещутся в реке,
Бархатное солнце всходит налегке...
Грузия родная – словно Божий сад:
Наливаясь солнцем, зреет виноград,
Радуга, рисуя, украшает свет,
Вдохновенно лирой радует поэт...
Золотая осень – щедрая пора!
Раздвигая горы, мчится вдаль Кура...
Голубое небо и природный лоск,
Музыка и танцы, песня, мудрый тост...
Праздник Тбилисоба! Тонкое вино...
Выпить рог литровый, обнажая дно...
Переходит месяц небо ночью вброд,
Звездные таланты, красочный восход...

ТАМАРА СОЛОВЬЕВА
КРЕПКАЯ НИТЬ ЛЮБВИ

Дорогие, любимые Грибоедовцы! Только мы понимаем значение этого слова – Грибоедовцы! Это такая крепкая нить любви, которая связывает нас долгие годы, где бы мы ни находились! Волею судьбы нас раскидало по всему свету, но везде и всегда в нас неизменно звучит клич Маугли: «Мы одной крови, ты и я!» Так оно и есть! Те прекрасные двадцать лет, что мы проработали в Тбилиси с талантливыми режиссерами, великолепными актерами, не забудутся никогда! В золотую книгу памяти войдут такие имена, как Наташа Бурмистрова, Валя Семина, Джемал Сихарулидзе, Игорь Злобин, Мавр Пясецкий, Элизбар Кухалеишвили, и ныне живущие Валера Харютченко, Люся Артемова-Мгебришвили, Ира Квижинадзе, Замира Григорян, Нелли Килосанидзе, Ара Шенгелая, Боря Казинец, Миша Иоффе и объединяющий всех нас замечательный Заур Квижинадзе. Простите, что перечисляю не всех. А режиссеры! Талант-

ливейший Сандро Товстоногов, замечательный Гига Лордкипанидзе, прекрасный Гизо Жордания, дорогой Лери Паксашвили, удивительный Котик Сурмава и многие другие! Незабываемые спектакли – «Сон в летнюю ночь», «Точка зрения», «Амилькар», «Босиком по траве», Двери хлопают», «Утешитель вдов», «Дорогая Елена Сергеевна», «Энергичные люди», «Вкус черешни»! Да разве перечислишь все! Они с нами, в нашей памяти. И, дай Бог, чтобы мы имели возможность еще долго слышать родные голоса и знать, что все мы живы и здоровы и по-прежнему любим друг друга!

МАРИНА НИКОЛАЕВА
ЖИВОЕ ПРОСТРАНСТВО

Когда в 1962 году я окончила Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии, вышла замуж и приехала в Тбилиси, то сразу попала в Грибодовский театр на спектакль «Барабанщица» А.Салынского. И меня совершенно поразила Наталья Бурмистрова, сыгравшая Нилу Снижко. Я увидела замечательную актрису, масштаб дарования которой был не столь частым явлением и на столичной сцене. Наташа была красива, с прекрасной фигурой, с замечательной пластикой и речью. А главное – в ней была манкость плюс абсолютная органика и мастерство. Словом, это была Актриса!

Меня тогда порадовало, что у меня появилась возможность работать в таком театре. А еще я запомнила Надежду Сперанскую – характерную актрису, органичную, как кошка. Во всех спектаклях, в которых я видела ее, она была потрясающая – как само природное явление.

Помню спектакли – «Орфей спускается в ад», «Во дворе злая собака». Этот, последний, поразил показанной в нем жизнью тбилисского дворика...

Навсегда запомнился Анатолий Смиранин. Он был похож на артиста императорских театров. Таких актеров уже мало оставалось вообще по стране. Помню его выразительные руки с длинными пальцами, которые жили своей жизнью, потрясающий гордый профиль. Это был классический русский актер, который немного напоминал мне Александра Вертинского, только в еще более изощренном, изломанном виде. К такому артисту можно было относиться как угодно, но это было редкое явление. То, что сегодня казалось бы котурнами, для Смиранина было органикой сценического существования, органикой существования в мире.

Ефим Байковский, долгие годы много работавший в театре. Он был такой большой! Поэтому что бы он ни делал в спектакле, на какой бы сцене ни работал, Фима выходил на сцену – и это была скала! Этот актер был создан для больших сцен. Малую сцену он бы занял собой полностью. Он так говорил, так ел, так ходил, это была его особая органика. Фима тоже был органичен, как собака. Если не толкать его в сторону пафоса, то он был совершенно органичен и трогателен. Это была замечательная краска, и она была необходима театру. Я не могу забыть этого впечатления.

Еще одно явление – Юрий Шевчук. Не зря его перетащил к себе Георгий Товстоногов. Если бы с ним не случилось несчастья, он, возможно, сыграл бы Мышкина еще тоньше, чем это сделал даже Иннокентий Смоктуновский. Потому что он был очень тонкий человек, и его нервность шла от ранимости, была очень естественной.

Нелли Киласонидзе, похожая на американскую актрису Одри Хепберн. Этого нельзя было не заметить. Она была всегда невероятно лирична и обаятельна – обаяние, кстати, ничем невозможно заменить. Помню ее Гелену из «Варшавской мелодии» Л.Зорина. Позднее я увидела вах-

танговский спектакль с замечательной Юлией Борисовой, но большее потрясение я испытала на спектакле с участием Нелли.

В 1971 году режиссер Гига Лордкипанидзе привез часть выпускного курса московского Щепкинского училища и несколько молодых актеров из Малого театра в Тбилиси, желая обновить театр имени А.С. Грибоедова. Важен еще один момент – подход Гиги Лордкипанидзе к молодому пополнению. Когда артисты приехали в новый город, в новый театр, он дал им возможность сыграть в его спектакле. И уже потом стал вводить в другие спектакли. То есть позволил им сначала оттоптаться, ассимилироваться, чтобы молодые почувствовали себя комфортно. К сожалению, не все получилось так, как того хотелось, не все срослось, и многие вскоре разъехались кто куда – по разным причинам.

А следующий этап наступил, когда приехал Петр Наумович Фоменко. Он поставил в Тбилиси два спектакля, которые имели бы триумф в Москве, но, к сожалению, у него тогда был практически «волчий» билет. Фоменко дал почувствовать, что такое современный театр и современная режиссура. Так что Грибоедовский театр переживал потрясающие моменты и уже тогда мог стоять в ряду лучших театров Союза.

Я сидела и смотрела, как Фоменко репетирует «Дорогу цветов» В.Катаева. Так что весь спектакль стоит у меня перед глазами чуть ли не по эпизодам. Петр Наумович ставил спектакль на Арчила Гомиашвили, но буквально за две недели до премьеры он уехал, и Фоменко ввел на его роль Джемала Сихарулидзе. Надо сказать, что Джемал сыграл блестяще! Фоменко показывал ему, и Сихарулидзе это воспринял. Да и остальные актеры проявили себя, почувствовали свою мышечную силу. Поскольку сложились форс-мажорные обстоятельства, он прибегал к показу. Хотя той же Сперанской не нужно было ничего объяснять или показывать – она все равно все понимала по-своему, но выполняла задачу точно. Фоменко умел создавать атмосферу спектакля.

Во время репетиций были и недовольные. Потому что когда Фоменко репетировал, он совершенно забывал о времени, о том, что актеры нуждаются в отдыхе, что у всех существуют какие-то личные дела и проблемы. Так было только в том случае, когда он чувствовал: нечто возникает, возникает, возникает... если есть зацепки и идет живой процесс. А если возникали сложности, он останавливал репетиции, никогда не допуская бесполезной толкотни на сцене. При этом он никогда не сердился на актеров. Только если репетиции мешали праздные разговоры, шумы – словом, внешние раздражители, не имеющие отношение к работе.

Я играла в его спектакле «Свой остров» Каугвера. Фоменко ставил актера в такое положение, когда он не мог сыграть плохо. Актеру обычно дается одна определенная задача. Есть ведь

такое правило: актер не может сыграть больше одной задачи. И вот – такая сцена. Я играла секретаршу, и мой начальник – его играл Джемал Сихарулидзе – ждал прихода своего подчиненного – в этой роли был Мавр Пясецкий, а он все не входил и сидел перед кабинетом. Тогда начальник выходил из кабинета и направлялся в туалет – это было обозначено в декорации – и тут замечал человека, которого ждал целое утро. Естественно, начальник останавливался и обращался к подчиненному, между ними завязывался разговор, но герой Сихарулидзе в то же время не мог его продолжать: ему срочно требовалось пройти в туалет. И эта ситуация давала дополнительную энергию, динамику сцене; ему нужно было что-то рассказать и в то же время выслушать собеседника, и все было как на разрыв. Такие вещи не написаны в пьесе – это делает режиссер. Вот Фоменко любил ставить актера в такое положение. И пространство становилось живым. Я видела своими глазами, как он это все делал. Настоящий режиссер, которых мало!

Я пришла в Грибоедовский, уже поработав какое-то время в Театре юного зрителя. В ТЮЗе у меня было очень много работы... А на грибоедовской сцене я проработала всего четыре года. Самой любимой была роль, сыгранная в спектакле «Одни, без ангелов» Л.Жуховицкого в постановке Гиги Лордкипанидзе. Сам материал был такой интересный, что можно было себя проявить...

ЛАРИСА НЕКИПЕЛОВА
ПРИЗНАНИЕ

На протяжении всех своих творческих лет я постоянно мысленно возвращаюсь в грибоедовское закулисье. Оно живет по сей день во мне. Тишина, волнение перед выходом на родную сцену, запах кулис и сосредоточенные лица актеров в свете софитов. Вот Валера Харютченко и Замира Григорян – блистательная пара в спектакле «Человек, который платит» И. Жамиака. Вот наше начало спектакля в полумраке – «Дорогая Елена Сергеевна» Л. Разумовской. Рядом со мной Миша Амбросов, Валера Харютченко, Игорь Пилиев, Лара Крылова. Это спектакль, ставший главным в моей внутренней актерской судьбе. А вот и «Измена» Сумбатова-Южина. Я начинаю, выхожу первая из глубины и темноты. Медленно двигаюсь к авансцене, читая стихотворение о Грузии. А вот и наш «Утешитель вдов» Д. Маррота и Б. Рандоне. В центре – Волик Грузец и вокруг – весь женский цвет: Ира Квижинадзе, Тамара Соловьева, Валя Воинова, Света Конюшенко, Этери Абзианидзе, Елена Смиранина, Любочка Ермоленко, ставшая в Риге для меня близким человеком.

Я помню всех. Я слышу голоса актеров, их интонации, диалоги. Грибоедовский был, есть и будет со мной. Это моя молодость, мои надежды. Там, на грибоедовской сцене, я узнала признание, славу, поддержку, любовь, уверенность. Гизо Жордания оказался тем режиссером и учителем, кто дал мне бесконечную внутреннюю свободу. Его вера и желание сделать из меня актрису. Репетиции «Дорогой Елены Сергеевны» были экспрессивные, эмоциональные. Все в движении, в поиске, в пробах. А его «Вагончик»? Смелый, отчаянный, пронзительный, с потрясающими лирическими вставками бала, чтением стихов! Счастье, что у меня был грибоедовский театр с чудными, талантливыми людьми. Низкий вам поклон, грибоедовцы!

АРИАДНА ШЕНГЕЛАЯ
ЮНОСТЬЮ ЗОВЕТСЯ...

…О наш театр – родимый дом!
Тот дом, что юностью зовется,
Ведь всем преградам вопреки
К нему, как птица сердце рвется!

Мне кажется, русский театр имени Грибоедова был одним из самых интересных и талантливых театров бывшего Советского Союза. Он сформировался на благодатной грузинской земле, которая подарила России таких корифеев, как Георгий Товстоногов, Евгений Лебедев, Павел Луспекаев.

Моя творческая встреча с Грибоедовским театром состоялась в 1963 году. Жизнь актера исчисляется особым счетом, минутами душевной озаренности. Это счастье я познала, работая над образом Анны Франк в пьесе «Дневник Анны Франк» Ф. Гудрича и А. Хэкетта. К тому времени я окончила ВГИК, и это была моя первая роль в театре. В тот период главным режиссером театра Гибоедова был Гига Лордкипанидзе. Спектакль ставила по его приглашению молодая, очаровательная выпускница театрального института Медея Кучухидзе, уже имеющая режиссерский опыт. Григорий Давидович иногда заходил на репетиции, и если вносил какие-то коррективы, то делал это так деликатно, точно все предложения исходили от нас самих и были нашим откровением. В спектакле был занят блестящий актерский состав: Мавр Пясецкий, Даниил Славин, Валентина Захарова, Евгений Басилашвили, Лев Гаврилов и другие. Пресса окрестила спектакль «мхатовским». Это был огромный успех всего творческого коллектива.

Вот уже более полувека я люблю этот театр. Люблю его стены, люблю всех людей, работающих в нем. Я не могу дробить эту любовь на маленькие отдельные воспоминания. Забыть что-то – обидно, не вспомнить и забыть кого-то – непростительно!

Я просто люблю театр имени Грибоедова, и эта моя любовь – пожизненна.

ЛЮДМИЛА АРТЕМОВА-МГЕБРИШВИЛИ
«ВЫ СЕГОДНЯ ЗАМЕЧАТЕЛЬНО ИГРАЛИ!»

Самое яркое впечатление связано с самым первым моим спектаклем в театре имени А.С. Грибоедова. Несмотря на то, что это было очень давно, и я только-только вышла из декретного отпуска. Сегодня, спустя годы я еще больше ценю то, что подарила мне судьба в конце 1971 года: встречу с Петром Наумовичем Фоменко. Чем больше времени проходит, тем чаще я его вспоминаю и тем ярче эти воспоминания. Хотя принято считать, что с годами память притупляется, ты

устаешь, и многое улетучивается.

Но вот первый мой спектакль!.. Может быть, потому, что он был самым первым? А может быть, потому что режиссером был Петр Фоменко? Да и группа была замечательная, актеры потрясающие – поначалу репетировал Арчил Гомиашвили, а также: замечательные артисты Даниил Славин, Тамара Васильевна Белоусова, Мария Спиридоновна Кебадзе, Лара Крылова, Юрочка Васильев. Это было так интересно! Сегодня так хотелось бы повторить эти мгновения. Репетиции были настоящим праздником. Казалось бы, работать с таким гением – это так сложно. Но было – легко! Потому что он мог показать, и становилось ясно абсолютно все. Не нужно было ничего объяснять, вести долгие разговоры о работе над ролью, выявлять сверхзадачу. Фоменко показывал один какой-то штрих – самое главное, что нужно было схватить. Будь то походка, интонация, взгляд… Петр Наумович ко всему прочему был блистательным актером. Он создавал фантастическую атмосферу на репетициях, и в итоге родился потрясающий спектакль!

Помню, что Фоменко нас хорошо «дрессировал» – с десяти утра до пяти вечера, а потом с семи вечера до часу, иногда до двух часов ночи. Раньше двенадцати репетиции не заканчивались. И так продолжалось в течение месяца с небольшим. Фоменко выпустил спектакль «Дорога цветов» именно за этот срок! Причем он сам оформлял его и в качестве художника, и как автор музыкального решения. Премьеру мы сыграли 1 января, 2-го театр отправился на месячные гастроли в Сочи. А мы, занятые в спектакле Фоменко и не поехавшие на гастроли, играли этот спектакль в течение месяца каждый божий день, кроме понедельника. Причем всегда с аншлагами, с колоссальным успехом. Вспоминаю, что к нам тогда приехала актерская пара Волемир Грузец – Тамара Соловьева. Они посмотрели спектакль, и позднее Тамара Соловьева вспоминала: «Я тогда сказала мужу: «Волик, в какой театр мы попали!» Правда, позднее, когда пошли другие спектакли, у нее наступило некоторое разочарование, потому что спектакль «Дорога цветов» сверкал тогда в репертуаре театра как бриллиант.

Однажды на этот спектакль пришла Ариадна Шенгелая. Она тогда жила между Москвой и Тбилиси. В антракте она почти вползла в гримерку, закрыв лицо руками, буквально ухохатываясь. От слез у нее текла тушь, белки были красными – столько она смеялась! Она была настолько обессиленна от смеха, что ее не хватило на второй акт – кинозвезда не могла появиться на людях в таком «заплаканном» виде. Она вызвала такси и уехала домой. А в следующий раз пришла снова и досмотрела спектакль.

Я помню сегодня каждую мизансцену, интонацию этого спектакля. Всех артистов. Особенно грандиозную сцену с участием Даниила Славина и Тамары Белоусовой. Я такой блистательной Тамары Васильевны не видела больше нигде! Она сделала свою роль потрясающе. Правда, сначала она сопротивлялась, но Петя заставил ее повторить нужный рисунок. В итоге – огромный успех!

Арчил Гомиашвили репетировал главную роль Завьялова. Помню, как мы собрались за столом, и Петр Наумович спросил его: «Арчил, ты меня не подведешь, не уйдешь из спектакля?» Дело в том, что к тому времени Гомиашвили уже снялся в фильме «Двенадцать стульев», по-

говаривали, что у него нелады с женой – появилась на горизонте другая. Ходили разговоры, что он собирается переезжать в Москву. Но тогда он успокоил Петра Наумовича: «Петя, только если умру!»

Мы продолжили работать, но за двенадцать дней до премьеры мы пришли на репетицию, а Арчила нет: уехал в Москву, даже не предупредив. В этом поступке был весь Арчил Гомиашвили! Срочно вызвали Джемала Сихарулидзе, и Джемик прекрасно сыграл Завьялова. На мой взгляд, он был лучше, чем Арчил! В нем было то, что было необходимо в этой роли. Этот образ буквально «лег» на Сихарулидзе! Хотя Джемка тогда был еще совсем молодой актер, а играть ему пришлось уже зрелого мужчину. Но Сихарулидзе обладал внушительной фактурой и сыграл замечательно!

Очень запомнились годы, связанные с Сандро Товстоноговым. В первую очередь, спектакли «Точка зрения» по В.Шукшину, «Прощание в июне» А.Вампилова.

В спектакле «Прощание в июне» я сыграла главную героиню Таню. Работа шла очень трудно, туго. Я была еще совсем неопытная, растерянная. Сандро работал по-другому – он просто объяснял, создавал атмосферу, ничего не показывал. Я никогда не работала на сцене – это была моя вторая серьезная роль в театре, ведь я окончила ВГИК и профессиональная сцена меня поначалу пугала. Поэтому у меня очень трудно шла работа, хотя роль была прекрасная!

Я помню, как вместе с художником спектакля, ныне знаменитым Эдуардом Кочергиным, мы ходили по проспекту Плеханова и искали материал для костюма моей героини. Он спрашивал, что мне нравится, советовался… Может быть, потому, что я тогда умела и любила хорошо одеваться. Видимо, он это понял и хотел, чтобы я сама выбирала, во что должна быть одета моя героиня. К тому же в спектакле я играла дочь ректора и должна была выглядеть соответствующе.

Эдуард Кочергин был не просто художником спектакля, сценографом и художником по костюмам – на сцене он все делал своими руками. Я помню, что по сюжету пьесы был какой-то праздник, сцену украшали гирлянды цветов, и Эдуард Кочергин приделывал собственноручно каждый цветочек.

Наступило утро накануне премьеры, и мы пришли в театр даже не на репетицию – скорее, это был технический прогон, нам впервые поставили декорацию. Посмотрели, что и как, и в семь часов вечера у нас уже была назначена премьера. Но вдруг в четыре часа раздается звонок, всех вызывают в театр. Мы прибежали. Выяснилось, что кто-то включил круг – «работали» против Сандро Товстоногова! – и вся декорация превратилась в месиво. А вечером – спектакль! Это был ужас. Мы пытались сами, своими руками как-то восстановить разрушенное. Успели, восстановили. Но все равно декорация была испорчена…

Перед премьерой у меня был внутренний зажим, у меня ничего не получалось, и я была в ужасном настроении. Но на премьере вдруг пришло освобождение, какой-то прорыв. Может быть, подействовал стресс, связанный с повреждением декорации. Помню, как после спектакля Сандро вышел на сцену, пожал всем руки, а меня просто расцеловал. Эдуард Кочергин сказал: «Вы сегодня замечательно играли!» Я даже немного растерялась, не поняла, что сделала. Как говорят, не ведала, что творила. Так что только на премьере у меня получилась роль…

В спектакле «Точка зрения» сначала играла Люда Карлова, а потом на эту роль ввели меня. Я этот спектакль тоже очень любила – он был потрясающий! Это была остросатирическая вещь по произведению Василия Шукшина. Прекрасную инсценировку сделал наш завлит Александр Котетишвили.

Одну из своих любимых ролей в спектакле «Точка зрения» я получила совершенно случайно. Сандро как-то не видел меня в этом образе. Я была очень молодая, худенькая, хорошенькая. А моя героиня была из очень простой семьи алкашей. Так что это была острохарактерная роль,

вразрез с моей актерской индивидуальностью. Люда Карлова играла это блистательно, великолепно. Я так любила этот спектакль, что смотрела его много раз. Как будто что-то чувствовала. На одном из спектаклей в антракте я встретила двух своих педагогов – ассистентку Бориса Бабочкина, педагога по актерскому мастерству Полину Ивановну Лобачевскую, и педагога по истории изобразительных искусств Паолу Дмитриевну Волкову. Две гениальные женщины, известные в Москве. Полина Ивановна, жгучая брюнетка, славилась своей красотой и элегантностью, была умна, иронична. Она курила дорогие сигареты, ходила с золотой зажигалкой, была вся из себя такая «несоветская». Позднее она рассорилась с Бабочкиным и ушла преподавать на Высшие режиссерские курсы. Паола Дмитриевна Волкова тоже была умнейшей, интереснейшей, образованнейшей, продвинутой женщиной. Одна из немногих людей, которые оставили очень глубокий след в моей жизни. Паола Дмитриевна очень много мне дала в смысле образования, информации, понимания не только изобразительного искусства, но – жизни.

Эти две удивительные женщины отдыхали в Бакуриани и решили прийти на спектакль Сандро Товстоногова. Увидев меня в антракте, Полина Ивановна спросила: «Почему не ты играешь эту роль?» «Эта роль не для меня!» – ответила я. «Это стопроцентно твоя роль! – возразила Лобачевская. – Я скажу! Ты же характерная актриса!» Действительно, на курсе самой удачной моей работой была роль Катарины в спектакле «Укрощение строптивой». За нее Сергей Аполлинариевич Герасимов поставил мне пять с плюсом. Помню, как Борис Бабочкин объявлял отметки и сказал: «Артемова – пять!» А Сергей Аполлинариевич Герасимов добавил: «С плюсом!» Потому что мне больше удавались роли характерные.

И вот по протекции Полины Ивановны Сандро ввел меня в спектакль «Точка зрения». Я легко ввелась в этот спектакль, потому что хорошо знала и любила эту постановку и была, так сказать, в теме.

Сандро поставил изумительный спектакль «Молодая гвардия» А. Фадеева. Мы с Джемалом Сихарулидзе играли сцену из фильма «Свадьба в Малиновке» (спектакль в спектакле) – это был концерт к 7 ноября как бы для фашистов… Я, вернее, моя героиня Нина Иванцова, играла Трындичиху – и мне вновь довелось создать характерный образ. Я любила такие роли! Мне вообще не нравится, когда героинь трактуют как героинь. На мой взгляд, даже в героине нужно искать какую-то характерность.

Очень хороший был период работы с Гизо Жордания. Одна из моих самых любимых ролей, может быть, даже самая любимая – Ольга из спектакля «Сестры» по драме Людмилы Разумовской «Сад без земли», автора замечательных пьес «Дорогая Елена Сергеевна», «Ваша сестра и пленница»…

Пьеса называлась «Сад без земли», но мы вынуждены были заменить название на «Сестры». В те времена во всем видели критику советского строя. Впрочем, критика в пьесе и была – сама правда уже была критикой. Как трудно люди жили! Тогда эту пьесу разрешили поставить только в двух театрах Советского Союза – на малой сцене БДТ у Георгия Товстоногова и у нас, далеко от Москвы. А через несколько лет после нашей премьеры «Сад без земли» сыграли в Ташкенте. В те годы она была особенно злободневной. А для актеров, зрителей это была просто находка, а не пьеса. Пьеса, в которой невозможно было заменить или выкинуть ни одного слова – все было настолько совершенно!

Мы были распределены на роль Ольги в паре с Тамарой Соловьевой. Но в основном репетировала Тамара. Гизо не было на репетициях – он ставил «Закон вечности» в Сухумском театре. С нами репетировал в основном Гоги Чакветадзе, и только на выпуске, за несколько дней до премьеры, подключился Гизо.

Так что я не репетировала, а просто сидела в зале и наблюдала за творческим процессом. Это мне помогло понять, как не надо играть. Откровенно говоря, мне не нравилось, как репетировала Тамара. И вот возвратившийся в Тбилиси Гизо Жордания посмотрел прогон спектакля и… сник. Я слышу, как Чакветадзе говорит ему: «Давай вечером еще сыграем!» Это был понедельник… Но Гизо отнесся к предложению без энтузиазма: «Ну что тут сделаешь? Уже ничего не сделаешь!» – «Я тебя прошу, посмотри еще Люсю! Другой спектакль будет, давай попробуем!» А я все-таки перед этим один раз успела пройти спектакль, и Валера Харютченко, помню, подошел, поцеловал меня и поблагодарил за сегодняшнюю репетицию. Это было стопроцентное попадание!

В этом спектакле все были изумительные. Боря Казинец, весь из себя Герой Героич, играл здесь совершенно другого человека – характерную роль отца, бросившего нас, несчастного алкаша, оставленного всеми, приехавшего к дочерям умирать. Как Боря играл! Он был такой трогательный. А Витя Захаров? Он играл такого жлоба-шоферюгу. Ира Мегвинетухуцеси, исполнявшая роль моей младшей сестры, была чудесной! Валера Харютченко потрясающе играл моего мужа. А в роли бабушки была просто великолепной Муся Кебадзе. Поначалу эту роль репетировала и играла Валя Семина. Но ей было неприятно играть возрастную роль, она очень переживала по этому поводу и все время просила ее заменить. В итоге ввели Марию Спиридоновну Кебадзе. Она была удивительная в этой роли – такая нежная, обаятельная. Помню, известный политик Мамука Арешидзе пришел на «Сестер», а после спектакля пришел в гримерную и стал передо мной на колени. Такой был чудесный спектакль!

Гизо, по сути, ничего не поменял в работе Чакветадзе. Успех «Сестер» был заслугой не только режиссуры, но и актеров. Это был актерский спектакль. Художник П. Лапиашвили придумал декорацию, в которой актеры не смогли работать. И тогда мы попросили директора театра Отара Папиташвили разрешить нам оформить спектакль самим…

Я вспоминаю актеров. Мавр Пясецкий. Дорогой, любимый, как мы с ним дружили! Он собирал нас, девочек, и устраивал девичники. Сам накрывал на стол – он был хорошим кулинаром. Приглашал к себе на обеды и даже не подпускал к плите свою жену Марию Спиридоновну Кебадзе. Делал все сам. Я до сих пор помню его изумительный шоколадный мусс. Встречал нас в фартучке. Это были потрясающие посиделки! Тамара Васильевна, Лара Крылова, Нелли Килосанидзе, Валя Воинова, великолепная заведующая труппой, умница, любящая актеров, театр, Нонна Григорьевна Плотникова. Она из бывших актрис. Нонна Григорьевна говорила, что прошло уже тридцать лет, как она не выходит на сцену, но когда она проходит за задником через сцену и слышит шум зала, то ей каждый раз становится плохо. Так она тосковала по своей профессии! Приходила на каждый спектакль, на каждую репетицию. Ежедневно Нонна была в театре!

Был такой замечательный, настоящий русский актер Герман Журавлев – красивый, высокий, блондин. Он уехал в Питер. К сожалению, он любил выпить. Думаю, именно это помешало ему стать выдающимся актером. Потому что данные у него были феноменальные. Герман уехал из Тбилиси от обиды. Когда повесили распределение ролей на спектакль «Тот самый Мюнхгаузен» Горина – у нас спектакль назывался «Полет жареной утки», то стало известно, что роль барона Мюнхгаузена должен играть Михаил Иоффе, а не он. Хотя он был настоящий Мюнхгаузен! Когда я посмотрела фильм Захарова «Тот самый Мюнхгаузен» с Олегом Янковским, то поняла, что Герман Журавлев был бы замечательным в этой роли. Актер был так травмирован этим, что сразу уехал. Не смог пережить эту несправедливость.

Ефим Байковский. Когда я пришла в театр, он был героем номер один. На него ставились спектакли. Их было тогда два кумира: Ефим Байковский и Наталья Бурмистрова. С приходом Сандро Товстоногова Ефиму Байковскому была впервые была поручена не главная, а второстепенная

роль – моего отца, ректора в спектакле «Прощание в июне» А. Вампилова. Помню, была мизансцена, когда мы сидели за столом и что-то отмечали. И тут влетает влюбленный в меня Колесов – его играл Валера Харютченко. Случайно гасил свет и пригибал сидящего рядом человека – это и был ректор – к столу, да так, что опускал его лицом прямо в винегрет... Помню, что для Ефима Байковского это стало настоящей трагедией, он очень страдал, что впервые играет не главную, а второстепенную, характерную роль, хотя делал он это блистательно! Сандро как бы снял с него корону героя и в дальнейшем поручал ему только характерные роли в своих спектаклях, в которых Байковский раскрылся как разносторонний актер, способный воплощать на сцене отнюдь не только положительных героев... Спустя годы, будучи ведущим актером московского театра имени Маяковского, Байковский уже перед уходом из жизни был занят в восьми спектаклях репертуара, и все его роли были характерные...

Он приезжал в Тбилиси на 160-летний юбилей театра в 2005 году, мы встречались и в Москве, куда привезли в 2013-м нашего «Холстомера». Эти встречи были незабываемыми. В далекие 70-е годы Ефим Байковский казался нам, молодым актерам, недосягаемым. А во время последних встреч вдруг показался таким живым, озорным, даже хулиганистым. Сегодня не могу без волнения вспоминать эти минуты общения с Ефимом Байковским. Это были одни из наиболее ярких впечатлений моей жизни...

Труппа тогда была большая и очень сильная. Где бы ни гастролировал театр Грибоедова, всюду ему сопутствовал успех. У театра была хорошая репутация, он славился своей труппой и особой интеллигентностью.

Период художественного руководства Левана Мирцхулава, талантливого режиссера, почему-то оказался неинтересным. Он как-то не прижился: и коллектив его не понял, и он – коллектив. Мирцхулава вскоре ушел.

Потом к нам пришел Лали Николадзе. Наступил период маразма, да и время было тяжелое – период Звиада Гамсахурдиа! Мы Николадзе, можно сказать, выставили. В театре был период безвременья.

Ярким был период Гоги Кавтарадзе. Для меня это были годы плодотворного творчества. В его спектакле «Вишневый сад» я сыграла две роли – Шарлотту и Раневскую.

«Я потрясен вашей Шарлоттой, вы даже не представляете, до конца не понимаете, какой интересный образ вы сделали!» – сказали мне на Чеховском театральном фестивале в Таганроге. Я сразу, на первой же читке ее почувствовала, что со мной никогда не бывает… Когда я начала читать эту роль, Кавтарадзе сразу сказал мне: «Запомни, как ты это читала. И не потеряй это!»

Раневская. Это роль номер один в мировом репертуаре. Для любой актрисы возможность сыграть Раневскую – это просто подарок судьбы. И у меня это случилось! Хоть мне и пришлось войти в уже готовый спектакль и повторить рисунок другой актрисы… Но самое ужасное, что когда была премьера и я вышла на сцену в четвертой картине, то почувствовала, что умираю, что у меня подкашиваются ноги. Я поняла: случилось что-то страшное. Но, благо, это была четвертая картина, и это состояние, как ни странно, мне помогло. Закончился спектакль, я хочу идти домой, а меня ноги не держат. Как потом выяснилось, именно в тот момент, когда мне стало нехорошо на сцене, у меня умерла любимая собака – кавказская овчарка по имени Караман. Было ощущение, что я потеряла близкого человека…

Я сыграла много замечательных ролей. Например, Екатерину Ивановну в спектакле «Женщина» Л.Андреева. Грандиозная роль, драматургия!

К сожалению, это были тяжелые времена для театра… Гоги Кавтарадзе пришел, можно сказать, на целину. Это были страшные 90-е. Театра фактически не было. Все спектакли были

уничтожены, актеры разъехались. Поначалу Кавтарадзе стал интересно работать и с коллективом нашел общий язык. Мы его очень любили. Но Гоги, наверное, было скучно в нашем театре. Он хотел работать в грузинском театре – по-настоящему он грузинский режиссер и актер. Прекрасный, замечательный, но очень национальный. В отличие от Гиги Лордкипанидзе, к примеру, который мог работать везде, был человеком мира. А вот Гоги Кавтарадзе то в Батуми хотел уехать, то еще куда-то. Мы чувствовали, что он нас все время хочет бросить, и очень болезненно на это реагировали. Мы его действительно любили, но он нас не любил. И мы это понимали. Хотя спектакли при Кавтарадзе выходили замечательные, работали мы с ним прекрасно. Но было ощущение, что Гоги нас немного стеснялся, сторонился на людях, не был с нами, всегда держался обособленно… Увы, это совпало с тяжелыми для театра испытаниями. И нам нужно было спасаться. Боюсь, что с Гоги мы не выжили бы. Иногда мне бывает больно думать об этом. Ведь к Гоги Кавтарадзе я отношусь хорошо как к режиссеру и чисто по-человечески. Иногда чувствую свою вину в том, что приняла такое активное участие в его уходе из театра. Но я ни о чем не жалею. В итоге мы спасли театр. Потому что с приходом Авто Варсимашвили театр стал Театром. Кому-то может что-то нравиться или не нравиться, но это – Театр. Даже то, что рядом с нами работает «конкурирующая фирма» – Свободный театр, – прекрасно. Мы дружим. Наши актеры играют на сцене Свободного театра. Происходит взаимообогащение. Зрители, которые ходят на своих любимых молодых актеров в Свободный театр, потом приходят и к нам, на наши спектакли. Так что мы и театр спасли, и зрителя приобрели. Это, конечно, заслуга Авто Варсимашвили.

У Авто просто блестящие спектакли: «Ханума», «Мастер и Маргарита», «Женитьба», «Холстомер»… Все – в десятку. Мне нравится в Авто то, что он очень мобильный режиссер. Работает быстро и очень интересно. Авто как будто ничего и не объясняет на репетиции. Но когда он начинает репетировать, все вдруг само собой выстраивается, вырисовывается и работает на актера. Нужно поймать, уловить, попасть на его волну, а главное – просто доверять ему, его режиссерской интуиции. У Варсимашвили буйная, богатая фантазия, он великолепный постановщик. И, как правило, приходя на репетицию, он четко знает, что будет делать. Поэтому с ним работается очень легко!

Вообще я люблю работать в хорошем спектакле, пусть даже у меня там самая маленькая роль. В таком спектакле я работаю с наслаждением. Я с удовольствием играла в «Хануме», обожала свой эпизод в «Мастере и Маргарите». Очень люблю спектакль «Маяковский». Вообще люблю этого поэта, и мне интересна вся атмосфера нашего спектакля. Поэтому я в нем работаю тоже с удовольствием. А свою Вязопуриху из «Холстомера» вообще ни с чем не сравню. Обожаю этот спектакль и безумно люблю свою роль! Несмотря на то, что у меня в нем всего пара фраз. В спектаклях Авто абсолютно не имеет значения, сколько у тебя текста…

ИРИНА КВИЖИНАДЗЕ
МОЙ ТЕАТР, ЕДИНСТВЕННЫЙ!

Театр имени Грибоедова... мой театр, единственный – вся моя жизнь с ее радостями и горестями, как обычно, как у всех. Театр, который всегда занимал свое почетное место среди театров Советского Союза. Его все знали и все любили. Сегодня у тебя праздник. У нас праздник – 170 лет.

Но все по порядку.

Когда я пришла в театр, там работали такие удивительные актеры, как Н.Бурмистрова, И.Злобин, Т.Белоусова, Д.Славин, А.Левин, Б.Казинец, В.Семина, М.Иоффе, Е.Килосанидзе, Л.Крылова, В.Воинова. Театр жил, имел успех и своего постоянного зрителя. Это было здорово! Смотреть, наблюдать за их игрой и... учиться... всю жизнь.

Я думаю, что это истинное, огромное удовольствие, когда видишь что-то очень талантливое – до сих пор знаю и люблю это ощущение – радость, восторг тебя переполняют, и хочется жить! Очень хочется жить и творить. Жаль, что это бывает не очень часто.

Я всегда думаю о тех судьбах актерских и режиссерских, которые не сложились по каким-то непонятным обстоятельствам. И ведь как это часто бывает в театре, когда талантливые люди, очень талантливые бывают не востребованы! Очень и очень больно. Но, к сожалению, это одно из явлений природы театра... Жаль.

Я хочу вспомнить своих первых учителей – в институте. Жизнь преподнесла мне подарок. Моими первыми режиссерами были Михаил Туманишвили и Дмитрий Алексидзе. Я думаю, роль их в театральном мире Грузии понятна и известна всем. Это были великие режиссеры, и я благодарю судьбу за то, что мне случилось соприкоснуться с их ярким, удивительным дарованием.

Далее – Темур Чхеидзе. Мы учились в одно время. Помню, как я ощутила всю силу его таланта. В дипломной работе его ученика – Игоря Пилиева, тоже очень интересного режиссера.

Но сейчас – о Темуре. Это большой, тонкий, глубокий и при этом очень легкий и эмоциональный режиссер. Ты вернулся в Грузию, она тебя дождалась, тебя очень не хватало...

А еще был Гиви Сарчимелидзе. Скромный, умный, интеллигентный человек, блестящий педагог по актерскому мастерству, всю жизнь проработавший в театральном институте, посвятивший себя воспитанию актеров. Дай Бог ему здоровья! Тепла и любви, которые он отдавал каждому.

Я вспоминаю с огромной благодарностью своих режиссеров в театре.

Это мой первый режиссер Г.Лордкипанидзе. Яркий, талантливый художник, готовый ради спектакля уехать и привезти в театр нового актера. Так было со спектаклем «Шаги Командора» Коростылева. Он уехал и привез «Пушкина», провинциального актера, с которым когда-то учился в Москве: Павел Будяк, скромный, тихий в жизни, но когда выходил на сцену, мы, актеры, не сомневались – это был Пушкин, настоящий. Потрясение, которое осталось на всю жизнь. И это сделал Гига Лордкипанидзе. Человек с колоссальным юмором, масштабным талантом. Он привел в театр замечательных молодых артистов. Правда, жаль, что они так мало проработали в театре. Но не сказать о них я не могу. Это – Татьяна Иванова, Борис Шинкарев, Виталий Стремовский, Владимир Бурмистров, Алла Конт и Виталий Гордиенко, Богины – муж и жена. Актеры с прекрасной школой, они внесли живую струю в творческую жизнь театра. Молодые, веселые, полные надежд на будущее. Удивительное время театра...

Потом был молодой интересный режиссер – Гоги Чакветадзе. Поставил два прекрасных спектакля «Двери хлопают» М.Фермо и «Сорок первый» Б.Лавренева, в которых моим партнером

был мой друг на всю жизнь – прекрасный, умный, талантливый артист, полностью посвятивший себя театру – Валера Харютченко. А с Гоги мы больше не встречались. Жизнь нас развела...

Колоссальный подъем театр испытал с появлением Сандрика Товстоногова. Это был успех на каждом спектакле, на каждой премьере, а их было много. Сын великого отца нисколько не уступал ему в творчестве. Влюбленный в театр, он ставил каждые два месяца новый спектакль! Каждые два месяца мы играли премьеру! Это была фантастика. Товстоногов приходил на каждый спектакль, каждый вечер, и мы всегда знали: Сандрик в театре! Он с нами! Он был не только нашим режиссером, он был нашим другом, мы целые дни были вместе, репетировали, и даже часто – ночью. Справляли праздники – все вместе. Театр имел такой успех, что билеты спрашивали, начиная с метро Марджанишвили (мы тогда играли в здании Дома культуры железнодорожников на проспекте Плеханова).

Сандро Товстоногов – великий романтик и тонкий психолог. Один из первых его спектаклей – «Три мушкетера» – имел оглушительный успех. А затем – «Райские яблочки», «Последние», «Жестокие игры», «Сон в летнюю ночь». Все постановки – открытие!

Как он мог совершить такую роковую ошибку и уехать из Тбилиси? Это был его город, его театр. Сандрика все знали и любили. Тогда в наш театр стали ходить актеры из всех грузинских театров. Мы были вместе. Золотое время Грибоедовского театра... с 1974 по 1979 гг. Так мало! Жаль... очень!

До боли сжимается сердце, когда подумаю, что из-за одного неправильного решения не сложилась судьба такого «сверкающего» режиссера. Такого талантливого «мальчишки» с огромными черными глазами. Тогда ему было всего 30 лет!

Не могу не сказать о его жене Светлане Головиной – очень необычной, прекрасной актрисе, за которой все время хотелось наблюдать. Да еще такой красивой и пластичной. Спектакли Сандро имели успех еще и благодаря ее участию... Грустно.

И, конечно, я обязательно скажу о Гайозе Жордания. Режиссере с огромным юмором, талантом, с потрясающим творческим чутьем. А еще не могу не сказать о его человеческих качествах. Режиссер, который не допускал сплетен, зависти и предательства, что, к сожалению, характерно для театра вообще. Прекрасный, порядочный человек. Желаю ему долгих лет творчества и здоровья. Его спектакли «Закон вечности», «Святой и грешный», «Утешитель вдов», «Час пик» и другие имели неизменный успех. Наш Гайоз! Мы долго вспоминали его после его ухода из театра. Хотели, чтобы он вернулся, но не случилось...

Все эти люди, о которых я так мало рассказала, оставили неповторимый след в истории театра. Спасибо. Низкий вам поклон.

А теперь пару слов об актерах. Почему пару слов? Потому что о каждом можно написать целую книгу и, поверьте, она будет очень интересной...

Я хочу вспомнить с огромной теплотой о каждом из вас: Ариадна Шенгелая, Люся Артемова, Лара Крылова, Галя Пряжникова, Витя Захаров, Рома Пахлеванянц, Джемал Сихарулидзе, Лева Гаврилов, Марина Николаева, Карина Кения, Волик Грузец, Тамара Соловьева, Алик Кухалеишвили, Игорь Пилиев, Миша Амбросов, Люда Карлова, Света Конюшенко, Этери Абзианидзе, Замира Григорян, Зема Бокоева, Саша Водопьянов, Альвина Пономарева, Сережа Дроздов... Все они продолжили традицию больших актеров Грибоедовского театра и с честью пронесли его достоинство до перестройки.

Мои дорогие актеры нашего театра! Многих уже нет в живых. Тяжело. Ну а тем, кто еще жив, живет в других городах, я желаю здоровья и работы. Той, которой вы достойны, ибо только работа, я знаю, может продлить ваши драгоценные жизни...

Спасибо, мои дорогие, мы были вместе, вы моя жизнь, моя боль, моя память! Я хочу выразить глубокую признательность нашему директору театра Николаю Свентицкому, который тоже всю жизнь посвятил театру. В самые тяжелые годы перестройки и до сих пор он помогал и помогает артистам нести русское искусство и культуру в Грузии.

Я надеюсь, что и дальше наш театр будет жить и процветать, так как в театр пришло новое талантливое поколение. За что огромное спасибо нашему Авто Варсимашвили – художественному руководителю театра. Он вместе с ними продолжит нашу жизнь, наше дело и даст новое дыхание нашему любимому театру – театру имени Грибоедова. Но это уже другая история.

С огромной любовью ко всем работникам театра

Заслуженная артистка Грузии Ирина Квижинадзе.

ГУРАНДА ГАБУНИЯ
ЛЕГКОЕ ДЫХАНИЕ

В связи с историей Грибоедовского театра мне вспоминается среди первых имя Арчила Гомиашвили. Я знала его еще по Сухуми – эдакий красавец среднего роста с хорошей фигурой и кудрявыми волосами. Там он был абсолютной звездой и буквально всех женщин сводил с ума. Он действительно нравился всем, но особенно – юным девушкам из грузинских школ. Наибольшим успехом Арчил пользовался в спектакле «Учитель танцев» Лопе де Вега: роль Альдемаро он играл и в Сухуми, и в Поти, и буквально летал по сцене! Мои родители дружили с Гомиашвили.

В театре имени Грибоедова я запомнила Арчила в роли Тодороса в спектакле «Требуется лжец» Д. Псафаса. Когда его герой собирался вкусно соврать, то делал какие-то специфические движения шляпой, словно хотел поймать ею свои фантастические идеи или стимулировать мыслительный процесс: «Ну, давай, давай, придумай что-нибудь!» Арчил Гомиашвили был профессионалом высочайшего класса, такие редко встречаются.

Каким он был потрясающим в спектакле «Двое на качелях» У. Гибсона! А Цезарь – герой романтической комедии Шоу «Цезарь и Клеопатра»? До сих пор вижу Арчила, вальяжно развалившегося в бассейне или ведущего беседу с Клеопатрой – Ариадной Шенгелая. Арчил обладал особым актерским чутьем, знал секрет полного перевоплощения в своего персонажа – как стать ИМ.

В Сухуми, Поти я любила тихо наблюдать за его репетициями. Он это делал замечательно, никогда не раздражался из-за того, что не получается какая-то сцена. Потому что у него получалось все!

По природе своей Арчил был очень необычным человеком, рожденным на радость людям. Когда наступало его время, он... уезжал, чтобы попробовать себя на новом месте.

Еще один замечательный актер – Юрий Шевчук. У него никогда не было провалов. Это был очень глубокий, серьезный человек, обладающий приятной внешностью и словно созданный для того, чтобы заниматься только театром. Арчил Гомиашвили, к примеру, успевал все. А вот Юра полностью принадлежал сцене. Никаких «влюблен», «побежал, очаровал, обнял» – это все не про Юру. Я даже не знаю о его другой жизни, каких-то увлечениях. Репетиции и спектакли были его жизнью. На сцене от Шевчука невозможно было оторвать глаз, и мы жили вместе с его героями.

Мы с Отаром (Мегвинетухуцеси. – *И.Б.*) так и не поняли, почему у Шевчука не сложилось в

БДТ, куда он уехал по приглашению Г.Товстоногова. Наверное, попал туда в неудачное для себя время. Помню, как уговаривали Юру не уезжать. Он часто болел, и Отара беспокоило это.

А в Тбилиси я запомнила его в роли Раскольникова в «Преступлении и наказании» Достоевского. Шевчук был рожден для этой роли так же, как Гомиашвили – для роли Альдемаро.

Шевчук был удивительно органичен на сцене – он ничего не изображал, не играл, не выдумывал трюков – он жил! Мне нравились его работы в спектаклях «Иркутская история» Арбузова, «Дамоклов меч» Хикмета, «Человек со звезды» Веттлингера...

Мы с Отаром очень дружили с Юрой – более теплого, родного человека у нас не было.

Если сравнивать Арчила и Юру, то они были актерами-антиподами, прекрасными каждый по-своему. Да и публика в те годы была особенной, прекрасной – не та, что сегодня.

Рада, что мне тоже довелось выйти на грибоедовскую сцену. С ролью Раневской в спектакле «Вишневый сад» Чехова в постановке Андро Енукидзе я многое приобрела. Эта работа дала мне новый импульс, новое дыхание.

В театральном институте я сыграла Верочку в спектакле Роберта Стуруа «Где тонко, там и рвется» Островского. Раневская в театре Грибоедова стала для меня своего рода продолжением Верочки... Это для меня этапная роль.

Помню репетиции. В какой-то момент между мной, Раневской, и моим братом Гаевым возникает отчуждение, а уже потом, с продажей сада, приходит острое понимание того, что все кончено – ничего уже не вернется. С потерей вишневого сада Раневскую словно покидает жизнь – то, что давал дом, близкие люди, младший брат, которого она любила и когда-то носила на руках. И который любил ее. Это для меня дикая боль – я расстаюсь не только с домом и садом, но и с братом. Я уезжаю в Париж, а он остается... чтобы быть убитым в новую, беспощадную эпоху. Последняя сцена – это прощание с садом, домом и Гаевым. Мы с ним больше никогда не увидимся! Это ощущение у меня родилось далеко не сразу, поздно. Так что для меня во всем спектакле самая страшная сцена именно эта – прощание... Потому что это прощание не с прошлым, а с самой жизнью. Я осталась практически одна... с Аней или Варей? Варя – страшная женщина, а Аня – добрая, простая мамина дочка. Но никто не знает, с кем Раневская в Париже – такова трактовка режиссера. Хотя это и неважно. Жизнь кончилась. Я погибла. Прощайте. Когда приближается эта сцена, меня охватывает какое-то безумие... Моя Раневская виновата в случившемся сама, но она не сожалеет ни о чем...

Режиссер провел такую линию между персонажами, что все в итоге остаются несчастными. Ни одного счастливого человека!

Андро Енукидзе – поразительный режиссер. Поверьте, мне есть с кем его сравнивать: Лили Иоселиани, Додо Алексидзе, Роберт Стуруа... Андро со всеми актерами репетировал очень интересно, и актеры работали с большой самоотдачей.

Я в восторге и от работы художника Мириана Швелидзе, оформившего спектакль. Таких красивых декораций я никогда не видела. Когда я прощаюсь с домом, то невольно любуюсь прекрасным оформлением сцены... Мириан Швелидзе – просто Юлий Цезарь в своем деле. А костюмы,

придуманные Тео Кухианидзе? Красивые, комфортные...

На репетициях между всеми царило взаимопонимание, было ни с чем не сравнимое состояние легкого дыхания. Я мечтаю еще раз встретиться со всеми в работе, чтобы еще раз испытать эту радость.

ИРИНА МЕГВИНЕТУХУЦЕСИ

ТЕАТР – ЭТО ИСКУССТВО МГНОВЕНИЯ И ВЕЧНОСТИ

Грибоедовский театр всегда сохранял свою абсолютную принадлежность к нашему городу, поэтому всегда был и будет тбилисским. Театр менялся, развивался, как менялся и развивался город. Театр переживал радости и трудные времена. Но главное – театр выжил и продолжает жить замечательной, интересной жизнью.

А ведь было время, когда вопрос стоял по-шекспировски – быть или не быть театру – ни больше, ни меньше. В том, что театр тогда выжил, огромная заслуга директора нашего театра Николая Свентицкого. Сложилась ситуация, когда люди начали уходить из театра, чтобы как-то выжить. Я помню, когда Николай Николаевич собрал костяк театра и придумал проект – сказку «Принц-горбун», и мы поехали в длительные гастроли по городам и весям, чтобы выжить и помочь оставшимся в театре. Времена были трудные и для нас, и для всей страны.

Я очень не люблю статистику, но никуда от нее не денешься. И то, что сегодня мы имеем ведущие показатели среди грузинских театров, означает достойное продолжение нашей жизни и жизни театра.

Я окончила Харьковский театральный институт – мастерскую народного артиста Украины Леся Ивановича Сердюка. Решение приехать в Грузию было, скорее, желанием моего отца, его мечтой. Потому что, несмотря на то, что он жил в Украине, отец всегда оставался истинным грузином по духу. Оспаривать это решение было невозможно. Хотя меня еще со студенчества манил город-призрак, город-мечта – тогда еще Ленинград. Я приехала в Тбилиси с тайной мыслью поработать и упорхнуть в свою мечту. Но как всегда бывает в моей жизни, эмоции и чувства поменяли мое решение, и вот уже больше 30 лет я служу этому театру.

Тяжело ли мне было? Не думаю. Я вырвалась из родительского гнезда. Как бывает по молодости, привкус свободы убивает все страхи. Я была молода, амбициозна и свободна. Это уже потом судьба преподнесла испытания, боль и потери.

Как меня приняли в театре? Можно сказать, я вытянула счастливый лотерейный билет. Я пришла в театр, где служили актеры-легенды, невероятные, яркие личности. Я благодарна им по сей день. Потому что то тепло, с которым они ко мне отнеслись, позволило мне быстро освоиться в труппе. Мастерство и талант, которыми они обладали и которые я жадно впитывала, стоя в кулисах на их спектаклях, а потом уже и на сцене, играя рядом с ними, дали мне необыкновенный опыт в профессии. Я буду помнить их всегда – Михаила Иоффе, Наталью Бурмистрову, Тамару Белоусову, Валентину Семину, Заура Квижинадзе, который всегда был моим ангелом-хранителем. Дорогой Борис Михайлович Казинец, который приедет на празднование юбилея, и я снова и снова скажу ему слова благодарности за то, что он по-отцовски мог на меня прикрикнуть и в то же время относился ко мне с большой теплотой и любовью. Это были талантливые, сложные, интересные люди – Личности. И меня не покидало ощущение трепета. А он, я уверена, должен существовать в театре. Я очень хорошо помню, как ходила мимо гримерок народных артистов на цыпочках и говорила шепотом. И это было нормой. Мне не нравится жестокое выражение «незаменимых нет». Есть! Потому что актеры-личности волей-неволей формируют следующее поколение. И когда они безвременно уходят, нарушается внутренняя духовная структура театра.

Какие из ролей я считаю этапными? Которые кардинально меняют что-то в моей жизни и профессии? Мне кажется, в актерской профессии все роли этапные. Потому что каждая роль дает новый опыт, а значит, дает возможность двигаться дальше. По молодости я много играла, но думаю, все роли были важны. Потому что так я набиралась опыта, становилась на ноги. Я неслась по жизни, как скакун с шорами на глазах.

Потом случилась «Анна Каренина». Я остановилась, огляделась и начала потихоньку отсеивать ненужное и оставлять важное. Потом жизнь напомнила, что я взрослая и что бывают потери близких людей. Это был опыт жизни, который дал опыт в профессии.

Тереза Ракен. Опыт и этап? Да. Тогда я поняла, что когда стоишь на краю пропасти, очень трудно балансировать и не упасть. И что когда ты в себе обнаруживаешь эти потайные темные стороны, которые есть в образе, очень трудно это контролировать и не переносить в жизнь. Это был долгий процесс остывания от роли. Трудный и долгий. Но это дало мне опыт впоследствии осторожно относиться к таким вещам. Наверное, поэтому, когда появилась Трактирщица («Страсти по Гольдони»), я не ощутила всей щемящей грусти образа. Я запомнила всех – феерического, играющего на грани трагикомедии Никушу, очень трогательного Мишу Амбросова с печальными глазами, Нану Дарчиашвили, которая была странным ангелом с огромными крыльями, помню танго, помню все, а себя нет. Это был замечательный, красивый, грустный спектакль, а я не успела перестроиться после «Терезы». Вот тоже опыт. Потому что все еще помню и не простила себе.

Спектакль «Комедианты» в Свободном театре – это первый и пока единственный мой опыт игры на грузинской сцене… Какая была команда! Авто Варсимашвили, Нико Гомелаури, Рамаз Иоселиани, Слава Натенадзе, Маико Доборджгинидзе. Трудно, конечно, было репетировать, не зная языка. Тут ведь не только выучить надо, а и понимать, что говорят другие, существовать в молчании. Но вроде справилась. Это был удивительный спектакль. Я знаю, что многие его вспоминают до сих пор. Это спектакль, режиссер и актеры которого удостоились театральной премии им. К. Марджанишвили.

А потом было много ролей, которые также были важны, просто я вспомнила некоторые из них. И каждую можно назвать этапной, и каждая давала опыт.

Так что же такое театр? Для меня – это все-таки мистика, магия. Что такое мистика по определению? Это скрытое, тайное. И любое определение мистики, мне кажется, и есть определение актерской профессии. Многие актеры могут рассказать вам сотни мистических историй о театре.

Театр, когда открыта душа и когда она настроена на космический уровень, притягивает все необъяснимое, магическое. Профессия, позволяющая перестроить свой внутренний мир и не раз, и порой этот мир не всегда бывает положительным – дает странные ощущения и подбрасывает ребусы, неподдающиеся объяснению.

Слово, поворот головы, жест, взгляд. Оно уникально, это мгновение, которое никогда не повторится, завтра все будет по-другому. Для меня театр – это искусство мгновения и вечности. Когда, играя на сцене, начинаешь балансировать между тем, где ты есть, и где тебя уже нет, как бы, по Брехту, наблюдаешь себя со стороны, но при этом сознательно контролируешь это состояние, а потом можешь делиться этой сформировавшейся энергетикой с залом. И вдруг понимаешь, что и они – зрители – в этой ловушке. Вот это то, ради чего СТОИТ.

А пустая, молчаливая и строгая сцена ночью? Когда пронзительная тишина. Вот тут-то и приходят мысли о мистике, магии.

Мои партнеры. Важно ли, кто стоит рядом? Насколько важно, кто стоит с вами рядом в жизни? Так же и на сцене. В жизни важно родство душ. Важно, кто может поддержать, выслушать, дать надежду, любить, а иногда ненавидеть. Мне всегда везло на хороших партнеров. Боюсь кого-нибудь обидеть, не назвав. Джемал Сихарулидзе, Витя Захаров – светлая им память.

Валера Харютченко, он был замечательным Карениным. До сих пор помню нашу сцену объяснения. И потом было много прекрасных совместных работ.

Миша Амбросов, о котором я уже говорила. Молодое поколение, с которым мне довелось встретиться и заново «познакомиться» в спектакле «Вишневый сад».

И пусть простят мне мои коллеги – Никуша Гомелаури. Это боль, которая никогда не пройдет. И тоска. Бесконечная тоска. Он был партнером, которого мне подарила судьба. Это когда чувствуешь человека на сцене так, как дышишь и живешь. Он был всегда чуток и внимателен ко мне. Об этом я могу говорить бесконечно. Но боюсь произносить громкие, пафосные слова. Воспоминания мои живут во мне. И все наши совместные работы принесли мне невероятное, радостное ощущение и счастливые минуты в профессии – «Анна Каренина», «Страсти по Гольдони», «Комедианты», «Ханума», «Две пары», «Жизнь прекрасна».

Режиссеры, с которыми мне довелось работать в последнее время, совершенно разные, талантливые и интересные. Авто Варсимашвили, Андро Енукидзе и Гоги Маргвелашвили. Мне хочется поблагодарить их за чуткое и теплое отношение ко мне, несмотря на то, что в работе со мной порой сложно, учитывая мой непростой (скромно говоря) характер.

Андро. С ним не просто интересно работать, а это режиссер, которому я полностью доверяю, и могу подписаться на любой эксперимент. Одним словом, идти с ним до конца. Репетиция с ним для меня радость.

Гоги. Необычайно интеллигентный, с ним мне безумно интересно. Он разбирает роль до таких мелочей, до таких нюансов, что через некоторое время вдруг осознаешь, что у тебя появляются незнакомые и несвойственные тебе привычки в жизни, ощущения, реакции. Когда персонаж вовсю работает.

Авто. Есть режиссеры, с которыми ты существуешь на одной эмоциональной волне. Общаешься, когда работаешь, какими-то невидимыми, мистическими знаками, и ему не надо долго объяснять, и тебе не надо ни о чем спрашивать. Так было.

Что хотелось бы пожелать моему дорогому театру в дни юбилея? Как близкому и любимому человеку, я пожелала бы – здоровья, оно ведь так необходимо театральному организму. Любви! Но обязательно взаимной. Процветания и долгих лет жизни!

ВАЛЕРИЙ ХАРЮТЧЕНКО

О, ЭТОТ ПРЕКРАСНЫЙ И БЕЗУМНЫЙ МИР!

Если бы я был человеком другой судьбы, другой профессии, к примеру, врачом, то за свою жизнь я смог бы помочь многим людям, возможно, кому-то мог спасти жизнь. И был бы счастливым человеком. Но я не врач. Я только играю врачей. И выходя на сцену, только делаю вид, что кого-то спасаю. Так почему же зрители с криком «Притворщик!» не кидают в актера камнями, а рукоплещут ему, почему реальный врач после спектакля с волнением жмет руку лицедею?

Говорят, на ладони младенца отпечатаны линии его будущей жизни. Значит, с самого начала человеку что-то предначертано, и никуда от этого не деться. Наверняка и моя ладонь сызмальства была отмечена неким знаком, и если бы гадалка взглянула на нее, то, видимо, разлядела бы на линии сердца эту метку и трактовала ее как знак странной болезни. И была бы права. Театр, как известно, это диагноз, болезнь на всю жизнь.

Но на острове Шум-шу, посреди Тихого океана, где я родился, гадалок не было, и предсказывать будущее было некому. Трех лет от роду я, папа, мама и мой младший брат Саша на океанском корабле отплыли к материку. Первым и самым глубинным впечатлением от того путешествия был сам океан, и оно врезалось в мою память на всю жизнь. Я ощущал себя и молекулой, и гигантом вместе. А великий Тихий океан был моей душой.

В три года я был окроплен брызгами волн великой купели. Ведь Тихий океан – купель Земли, космос, и это моя родина.

У Федерико Феллини есть замечательный фильм «И корабль плывет». Это метафора нашей и прекрасной, и безумной жизни. Созидая, человек часто сам разрушает созданное. Но все же многое остается. Вот так театр, возникший в Древней Греции, существует и поныне, разумеется, трансформируясь и изменяясь. Часто ему сулят гибель, но он на плаву и по-прежнему бороздит океан времени. Воспользуюсь этим образом и по отношению к тому месту, где я осуществляю свой «заплыв» вот уже более, страшно подумать, сорока лет.

Золотой осенью 1971 года я ступил на «борт» театра, носящего славное имя Александра Грибоедова. И в самом деле, в театре кулисы сцены, они ведь как паруса. Пространство под сценой называется трюмом. Ну, а самое главное место в театре – это, конечно же, сцена. Священная палуба, омываемая волнами страстей. Сколько сценических жизней принесено ей в жертву. Один я умирал на родной сцене раз восемь. А главное – сколько еще предстоит рождений. Но это новое рождение будет возможно, если только тебя захотят, выберут. В театре царь и Бог – режиссер. Он запаляет огонь творчества, а актеры – светлячки, несущие его людям. Огонь, вот это и есть самое главное в нашей жизни. Им-то и делится театр с миром, и огонь этот – любовь.

Природа актерства сродни природе садомазохизма: самосожжение и удовольствие от этого. Сгорая сам, свети другим, слава Богу, только на алтаре искусства. И вот когда ты «пылаешь», а зрители в зале льют слезы или хохочут, вот тут уже ты, как тебе кажется, царь. Ну, по крайней мере, генерал или адмирал. А на самом деле ты по-прежнему все тот же юнга, ведь каждый раз, приступая к новой работе, ты начинаешь как бы с нуля.

Говорят, художник имеет право на ошибку. Возможно, но только не актер. Ему не простят. Великий Шекспир справедливо заметил, что весь мир – театр, а люди в нем актеры. И каждому кажется, что он лучше тебя знает, как нужно сыграть твою роль. О, этот прекрасный и безумный мир!

Ну да ладно, пора переходить к чему-то более конкретному – к своим ролям. Как говорит один из моих любимых персонажей, сыгранных мной, – Жевакин из гоголевской «Женитьбы»: «А не показать ли вам мой послужной список, господа?» Впрочем, это будет довольно длинный список. Поэтому при желании смотрите «грибоедовский» сайт – подноготную артиста Харютченко. Ну, просто ахнете! Ах... ах... ах, какой артист! Ах... сколько он сыграл! – возможно, скажете вы. Извините за шутливый тон. А если серьезно, ведь роли – наша настоящая жизнь. А паузы между ними – ожидание новой работы. По крайней мере, для меня!

Паузы бывают короткими, бывают огромными. Если очень долго ждешь, становится иногда невмоготу и хочется все бросить, послать, уйти куда-нибудь подальше ото всех. Но куда там? Метка на ладони не пускает. Судьба, хоть удавись. Ах, как плохо, как тошно, когда о тебе забывают. Ты становишься не нужен даже самому себе. Но для настоящего артиста-садомазохиста это очень даже неплохо. Эти переживания аккумулируют особую энергию протеста. Нет... я есть... я еще могу... я еще буду... И вдруг бах – и луч падает на тебя! Твоя энергетика зашкаливает, режиссер тобой доволен, тебя вновь любят, ты счастлив! Разве на что-нибудь можно променять такую жизнь? Чернота, немота, пустота. И вдруг – раз. И вершина! Ведь это почти как жизнь камикадзе. Интересно, прямо грузинская фамилия. Может, стоит взять псевдонимом? Хотя нет, останусь при своем имени. Все-таки кто-то да помнит, надеюсь...

Наша память хранит все обиды и горести, все удачи и радости, и просеивая их сквозь сито времени, ты обнаруживаешь, что негатив-то стирается, выпадает в осадок, а остаются золотые крупицы теплых воспоминаний. Наш мозг фильтрует, помогает нам жить дальше позитивно. Как хочется смотреть через эту призму и на сегодняшний день. И как в детстве окропиться брызгами волн великой купели. И сделать то, что должен еще сделать.

Время бежит, и метка жжет руку. Что ж, прежде чем говорить о настоящем, оглянемся в прошлый век, в двадцатый.

Да, такие вот мы взрослые. Тогда в театре часто бывали выездные спектакли по разным городам и весям. Как-то нас пригласили в Цалку, где проживали в основном понтийские греки, сыграть спектакль «Забыть Герострата» Григория Горина для ни много ни мало делегатов международной конференции философов, посвященной самому Аристотелю. После спектакля, который бурно приняла ученая публика, состоялся, как положено, банкет, на котором уже подвыпившие философы постановили – Герострата, спалившего храм Артемиды и тем самым ставшего нарицательной фигурой в веках, а также артиста, сыгравшего эту роль, считать почетными греками, и принялись обоих качать.

Зевс пришел от этой вести в негодование и обрушил на высокогорный цалкинский район град величиной с голубиное яйцо. Философско-актерская братия задобрила бога тем, что хором воздала ему хвалу и многократно выпила за его, зевсово, здоровье. Над Цалкой зависли одновременно четыре ночные радуги, все ахнули и поехали в Тбилиси вместе с Аристотелем продолжать банкет.

Вообще-то со спектаклем «Забыть Герострата», который, кстати, мы сыграли более 200 раз, связан ряд интереснейших историй. Расскажу еще парочку.

Так вот, приехали мы в один городок все того же Цалкинского района, где находилась лечебница для душевнобольных. Как выяснилось, до нас туда еще не приезжал ни один театр. Мы были первыми, и жители городка с нетерпением ждали нашего выступления. Вдруг отключили свет и сообщили, что его не будет до утра: произошла авария. Что делать? Все билеты были проданы, и зрители умоляли нас не уезжать и все-таки как-то сыграть спектакль. Но как без света?

Надвигались сумерки. Мы сидели в кабинете главного врача лечебницы и по совместительству председателя местного райисполкома и гадали, что делать. Вдруг дверь в кабинет приоткрылась, и появилась голова с длиннющими усами, как у Сальвадора Дали. В руке обладатель экзотических усов держал свечку. Голова улыбнулась и спросила: «Что? Страшно? Думаете, сумасшедшие перемахнули через забор больницы и смешались со зрителями? Не бойтесь: их привязали. А я не сумасшедший, я их лечу! Посмотрите в окно». С разных сторон к дому культуры, где мы должны были играть спектакль, стекались огоньки, люди несли зажженные свечки и керосиновые лампы. Впечатление было потрясающее. Огоньки слетались словно светлячки, и произошло настоящее чудо. Рампа была из множества горящих свечей, а актеры освещали друг друга светом керосиновых ламп. Живой огонь, игра бликов, световые полутона – атмосфера была просто магическая. И зрителям, и нам этот спектакль запомнился надолго.

Еще нам довелось показывать «Герострата» в женской колонии. Мы должны были играть в большом помещении, где пахло борщом. Одновременно это была и столовая для заключенных. Первый акт зрительницы-арестантки воспринимали восторженно, свистели, топали ногами и бешено аплодировали, поддерживая заключенного Герострата. Каково же было наше недоумение, когда во втором акте мы не услышали ни одного хлопка. Зрителей точно подменили. После спектакля нас посетила делегация, возглавляемая начальником колонии. Среди пришедших выделялась одна заключенная. Это была уже не молодая, но еще сохранившая былую привлекательность крашеная блондинка. Поблагодарив нас, она добавила: «Мой срок кончается в мае, но я готова отсидеть еще года полтора, если вы еще раз привезете этот спектакль!» Я поинтересовался, почему во время второго акта была гробовая тишина. Улыбнувшись, она кивнула в сторону начальника колонии: «Нас убедительно попросили не выражать симпатию преступнику!»

Когда мы покидали зону, заключенные кидали нам под ноги цветы, оборвав клумбу, которую сами же высадили. И... у меня до сих пор, как вспомню, комок в горле... беззвучно аплодировали: хлопали, не касаясь ладонями ладоней. Вот такая была музыка.

А вскоре со мной приключилась одна детективная история, которая вполне могла закончиться летально. Я должен был препроводить одну молодую особу в отдаленный район города. Была глубокая ночь, транспорта не было. С большим трудом я остановил какую-то машину и договорился, что нас отвезут по адресу, а затем доставят меня обратно. В машине уже находились два пассажира. Едем. Вдруг водитель со словами «Так будет короче!» резко сворачивает на какую-то темную заброшенную дорогу. Попутчики молчат. Молчим и мы, думая, что водитель экономит бензин. Тут моя знакомая сдавленным шепотом сообщает, что нас везут на Кукийское кладбище. И почти беззвучно добавляет: «Убивать!» И тихо начинает скулить.

Тут я понимаю, что рядом с нами не попутчики, а сообщники. И дело наше швах. Все наше существо как-то сжалось, похолодело. Я ощутил пронзительную тоску, и только одна мысль билась в моем мозгу. И как это ни дико, мысль эта была не о маме, не о брате. А была она о театре. О том, что я еще ничего не успел сделать и уже, как видно, ничего не сделаю. Как писал Николай Гумилев: «И тоскливый, смертный холод обовьет как тканью тело...» Но не тут-то было. Как живи-

тельный источник, энергия театра встряхнула меня, и, подавив предательскую дрожь в коленках, я вступил в психологический поединок. Не обнаруживая ни страха, ни агрессии, пройдя как по лезвию ножа, я сыграл свою роль с этой тройкой на краю, как с людьми, у которых христианские души. И победил. Как потом выяснилось, они были беглые вооруженные колонисты, угнавшие эту машину. Не взяв очередной грех на душу, они отпустили нас с миром. Придя домой, я залез в ванну и стал хохотать. Долго не мог унять этот нервный смех. А утром снова была репетиция, а вечером снова был спектакль.

Настоящая моя творческая жизнь началась с приходом Александра Георгиевича Товстоногова, постановщика «Герострата» и многих других спектаклей, о которых до сих пор помнят и актеры, игравшие в них, и зрители, видевшие эти спектакли. Сандро был не намного старше нас, тогда еще молодых актеров, но для некоторых он стал настоящим «крестным отцом». Это было время возрождения театра. Каждый актер получил реальный шанс проявить себя, получил этот шанс и я. До этого же мне, проработавшему в театре целых три года, жизнь стала казаться бессмысленной и рутинной. И вот, первая же роль Букина в спектакле «Прощание в июне» А. Вампилова вызвала у Сандро интерес к моей раздрызганной персоне. Затем последовали другие мои работы: Бусыгин в «Старшем сыне» А. Вампилова, Герострат в «Забыть Герострата» Г. Горина, Он в «Райских яблочках» А. Котетишвили, Олег Кошевой в «Молодой гвардии» А. Фадеева, Никита в «Жестоких играх» А. Арбузова, Лизандр в спектакле «Сон в летнюю ночь» Шекспира и многие другие. Я стал ощущать себя в пространстве сцены, видеть песпективу роли, держать целое, чувствовать свет, звук, понимать миг.

Сандро был требователен и к себе, и к труппе. Получив от отца великолепную школу, он практически воплощал ее в нашем театре. Постоянно держал руку на пульсе спектаклей. Вместе с тем, как говорится в пословице «делу время – потехе час», мы могли и «до потери пульса» отмечать премьеры, дни рождения или День освобождения Бастилии. Как правило, это происходило в гостеприимном доме истинного рыцаря нашего театра Заура Квижинадзе, на улице Октябрьской.

Сандрик не пропускал почти ни одного спектакля, неожиданно появлялся в зале, и как электрический разряд проносился шепот: «Сандро!». И у актеров мгновенно включался особый форсаж, стремление выдать более высокий класс. А после спектаклей обсуждение увиденного, замечания, советы или одобрение. Его боялись, но уважали и любили.

В 1979 году Сандро уехал в Москву. Позже он признавал, что самый плодотворный период его творческой жизни был в Тбилиси, театре Грибоедова. Шесть счастливых лет поисков и обретений. Да, у Сандро была яркая, но короткая жизнь. В 2002 году его не стало. Царствие небесное и покой нашему Сандро.

Царствие небесное и покой и тем нашим актерам и режиссерам, с которыми мне довелось делить в жизни и печали, и радости. Великолепный актер трагической судьбы Юрий Никитич Шевчук, с которым мы вместе жили в проходной комнате театрального общежития на Боржомской, 11. «Наши в городе!» – заговорщически шептал Юра, услышав гром или отдаленные хлопки салюта, конечно, имея в виду то, что белые офицеры-аристократы вошли в город. «Ты понимаешь... – говорил он, попивая свой чифирь и пуская клубы дыма. – Кругом нас прошмандовки, и они накличут беду! Но ты не бойся, вот сыграешь то, что у меня судьба отняла – «Идиота» – и все у тебя будет хорошо».

Юра Шевчук репетировал в БДТ у Георгия Александровича Товстоногова в паре со Смоктуновским Мышкина, и говорят, что это было очень сильно. Иннокентию Михайловичу он не уступал. Но тяжелая болезнь развела мосты с актерством, и он остался на другом берегу. Зыбком. Да, дорогой Юра Никитич, идиотов я играл, но этого как-то не сложилось. А жаль.

Думаю, роль князя Мышкина Вы играете небесным своим собратьям и ангелам. Актер на земле, он и на небе актер.

Лариса Федоренко, моя первая жена. Очень талантливый человек, искусствовед, художница. Хотя нет. Лариса всегда поправляла других, говоря, что она художник! И это было правдой. Прекрасный график, стилист, никто из сценографов Тбилиси не мог конкурировать с ней в плакатном искусстве. Ювелир-авангардист. Простую серебряную вилку только одними своими руками она превращала в фантастический браслет. Даже такой маэстро, как Сергей Параджанов, был в восторге от этой изумительной вещи, а уж в этом Сергей Иосифович толк знал. Лариса была счастлива подарить свой браслет великому режиссеру. На чей-то вопрос, не жалко ли ей, она ответила: «Вилок у нас еще целый сервиз!»

Вместе с Ларисой мы работали над спектаклями «Ловушка» Р. Тома, «Заплыв по реке забвения» Р. Брэдбери, «Мне скучно, бес» по Пушкину, где она была автором сценографии и костюмов. Была автором плакатов к спектаклям «Вишневый сад» А. Чехова, «Путь» Г. Батиашвили, «Женщина» Л. Андреева, «Всего лишь раз, и то во сне» Ш. Шаманадзе, «Снегурочка» А. Островского, «Принц-горбун» Ф. Кони.

Я уверен, своей кистью или пером графика Лариса прикасается к земным закатам и восходам. Художник на земле, он и на небе художник.

Много наших актеров и режиссеров ушли в мир иной, и каждый оставил свой неповторимый след, капельку своего «я» в палитре Грибоедовского театра.

Гига Лордкипанидзе, Леван Мирцхулава, Котэ Сурмава, Лейла Джаши, Давид Цискаришвили... Мавр Пясецкий, Муся Кебадзе, Даниил Славин, Юрий Суханов, Валя Семина, Тамара Белоусова, Темо Шотадзе, Анатолий Левин, Гера Журавлев, Михаил Минеев, Наташа Загуменная, Люда Карлова, замечательная актриса времен Сандро, Леонид Пярн, Аркадий Шалолашвили, Игорь Копченко, Виктор Захаров, Джемал Сихарулидзе, Валя Воинова, Борис Шинкарев, Лева Гаврилов, который, узнав о своем смертельном диагнозе, пришел ко мне в больничную палату, где врачи боролись за мою жизнь, поддержать меня и попрощаться со мной.

Наталья Михайловна Бурмистрова, с которой я и моя Инна особенно подружились в последние, тяжелые годы ее жизни. Она до конца дней своих сохраняла красоту, юмор, ясность ума.

Юра Васильев, недолго проработавший в нашем театре, но оставивший яркие воспоминания о своем тааланте.

Алик Кухалеишвили, человек утонченного вкуса, так любивший свою профессию, своих друзей. Прекрасный педагог.

Настоящий, тонкий актер, один из моих любимых партнеров, поэт от Бога, так рано покинувший нас Нико Гомелаури.

Посвящаю памяти ушедших эти строки:

«На чистых островах, по небеесам плывущих,
Перетекающих, из века в век зовущих
Наш вечный дом,
Души божественной сияние разлито в доме том...»

«Настанет день,
У каждого он свой,
Назначенный ему судьбой.
Мы встретимся.
Ну, а пока у нас земные есть дела».

И главное наше дело – конечно же, театр, которому мы служим. Где мы любим и ненавидим, надеемся и мечтаем. Время, как волны прилива и отлива. Уходит одно поколение актеров – приходит другое. Кого-то еще помнят. Кого-то уже забыли. Но если ночью выйти на пустую сцену, вы услышите особенную музыку. Абсолютную тишину. А если поднять голову и прищурить глаза, можно увидеть радужный свет. Ауру театра. И в ней дыхание всех нас, игравших, живших на этой сцене. И аура эта намолена актерами и людьми, любившими театр на протяжении вот уже 170 лет. А молитву нашу слышит Господь, если только нас слышит зритель. Театр, он ведь храм нашего единения. Судьба разметала старую гвардию грибоедовцев по всему свету: Борис Михайлович Казинец – в Вашингтоне, Роман Пахлеванянц – в Чикаго, Михаил Семенович и Нина Иоффе – в Израиле, Замира Григорян – в Рэдинге, Юра Юрченко – в Париже.

В Москве: Нелли Килосанидзе, Лариса Крылова, Марина Николаева, Лариса Некипелова, Ирина Подкопаева, Заур Квижинадзе, Володя Бурмистров, Игорь Пилиев, в Питере: Алла Конт, Виталий Гордиенко, в Калининграде: Волик Грузец и Тамара Соловьева, в Ростовской области – Рудик Жирнов. Ну а в Тбилиси: Ариадна Шенгелая, Николай Свентицкий, Ира Квижинадзе, Люда Артемова, Ира Мегвинетухуцеси, Михаил Амбросов, Алла Мамонтова, Карина Кения, Дина Балакирева, Христо Пилиев, Рафик Гевенян, Гурам Черкезишвили... ну и я. Вот, пожалуй, и все из живущих и выживших (себя имею в виду) представителей старой гвардии грибоедовцев.

Если кого и упустил, уж не обессудьте. Я никому не стану петь осанну, я всем благодарен за партнерство, за дружбу и вспоминаю только хорошее. А хорошего было много.

Каждый год гастролировали. Где мы только не побывали – от Прибалтики до Урала. Как-то с Нелли Килосанидзе играли спектакль «Эдит Пиаф» в клинике Елизарова в Кургане, где познакомились с самим выдающимся хирургом, очень добрым и светлым человеком.

Было весело в Даугавпилсе, где мы вместе с Воликом Грузцом, Витей Захаровым и Аликом Арутюновым, взяв напрокат велосипеды, в свободное время гоняли за город в лес по грибы. Занятие очень приятное. Как-то возвращались в город и по дороге узнали, местное население с нетерпением ждет проезда через их село колонны велосипедистов, участников велопробега. Волик тут же рванул вперед с криком: «Едут! Едут!.. Лидеры велогонки едут!». Когда подкатила наша тройка, сбежавшиеся люди встретили нас бурными аплодисментами и одарили грушами, яблоками и малиной. Так что в Даугавпилс мы привезли не только грибы. Ну а вечерами устраивали пиры с жареными грибочками, картошечкой ну и, конечно, же со старкой и рижским бальзамом, да еще в компании знаменитых цыган, остановившихся в нашей гостинице «Рига» и дававших концерты в Даугавпилсе. Ох, как пели!.. Ох, как гудели!..

Были мы и на Севере, в Архангельске. Однажды вечером в коридоре гостиницы у Николая Николаевича, тогда еще заместителя директора театра, какой-то человек неосторожно стрельнул сигаретку. Николай по доброте души угостил его целой пачкой сигарет и удалился в номер, где мы вместе скромно ужинали. Спустя некоторое время к нам постучали. На пороге стоял тот самый человек с ящиком чешского пива и огромным золотистым лещом. Он пришел отблагодарить Николая. Ну и пошло-поехало.

Гость наш оказался председателем горисполкома города Вельска, на нынешнем языке – мэром. Познакомились, выпили, подружились. Николай вошел в раж. Это был вдохновенный монолог об искусстве вообще и о грибоедовском театре в частности. Об актерах Николай говорил с почтением и любовью. С большим интересом я услышал о том, что на днях вместе с нашим популярнейшим актером Джемалом Сихарулидзе мы прилетели из Бомбея, со съемок фильма, чтобы, сыграв центральные роли в спектакле «Ловушка» Тома, сразу же улететь обратно на съемки в

Индию, где нашими партнерами были звезды европейского кино.

Название спектакля явилось символичным и стало буквальной ловушкой для потрясенного мэра, который робко поинтересовался: «Нельзя ли сыграть этот спектакль во вверенном ему городе Вельске?» Николай, подумав, ответил: «Можно, но это будет очень дорого стоить!» Мэр решительно сказал, что согласен.

Через пару дней на четырехкрылом летаке АН-2 мы совершили воздушный шестисоткилометровый перелет и оказались в славном русском городе Вельске. В аэропорту нас встречали духовой оркестр, детский хор и красавицы в кокошниках. Ужин был в ресторане стиля русский ампир, а завтрак на берегу тихой лесной речки, где нас потчевали тройной ухой, икрой, медовухой и брусничным чаем. Завтрак плавно перетек в обед, затем – в полдник. А тут и время начинать спектакль подоспело.

В доме культуры, где должно было состояться представление, столько набилось народу, что яблоку негде было упасть.

Сторож клуба, древний старик в валенках, доложил, что этакого скопления люда не было со времен царизма. Наш культурный десант оставил неизгладимый след в памяти гостеприимных и трогательных вельчан. И ныне о нашем триумфе отцы рассказывают своим детям и внукам. Вот так и рождаются настоящие легенды.

Мне втройне была приятна эта гастроль, потому что в книжном магазине Вельска я приобрел дефицитный тогда двухтомник Михаила Чехова.

Можно только поражаться универсальной деятельности Николая Свентицкого. Великолепный организатор, талантливый топ-менеджер. В закрытом городе Северодвинске, где до нас с треском провалились другие гастролировавшие театры, Николай продемонстрировал поистине грандиозный мастер-класс. Он добился встречи с командующим Североморского флота, а затем, проникнув на закрытый объект, где проходило совещание генерального штаба, провел гипнотический сеанс в духе Вольфа Мессинга, после чего личный состав военно-морских сил Северодвинска был брошен на штурм драматического театра, где шли наши спектакли. Местное население с трудом находили лишние билетики. Эхо этого триумфа Тбилисского государственного русского драматического театра имени А.С. Грибоедова прокатилось по всему тогда еще СССР.

Когда же империя распалась и все обрели независимость друг от друга, настали новые времена – лихие. И вот в этот непростой период без света, без газа, без тепла и денег, спасая театр и прежде всего актеров, Николай организовал гастрольные поездки для части труппы с детским спектаклем «Принц-горбун с бельмом и хохлом». Прежде всего, мы объездили многие города и районы Грузии. Потом совершили тотальную «экспансию» в Россию и Украину. Разработав гибкую стратегию, Свентицкий, словно Мамай, обрушил нашего «Горбуна» на детскую аудиторию Волгограда, Челябинска, Севастополя, Одессы... но не оставляя пепелища, а сея, благодаря нашим талантам, вечное и прекрасное. Апофеозом нашей триумфальной миссии по поддержанию русского языка явилась Москва. Нам кричали «браво!» дети и их родители во всех центральных театрах столицы: во МХАТе Чехова и Горького, в Моссовете, в театрах Сатиры и Маяковского, на Таганке, в ТЮЗе, а также на многих площадках дворцов культуры Москвы, в Ногинске. Имя Николая Свентицкого вызывает священный трепет у менеджмента на всем постсоветском пространстве, но Николай не дремлет, и планы у него еще более масштабные. Так что трепещи, Европа!

Сколько пудов соли и меда съели мы вместе за нашу долгую жизнь с Николаем Свентицким, Замирой Григорян, Ирой Квижинадзе, Люсей Артемовой, Мишей Амбросовым. Когда я на свой страх и риск занимался постановкой моноспектакля «Мне скучно, бес... Чур, чур меня!» по мотивам «Маленьких трагедий» Пушкина и возникла проблема с костюмами, а финансы, как всегда,

пели романсы, Николай пришел на помощь – попросил свою знакомую модельера изготовить для меня по эскизам Ларисы Федоренко эти сложные костюмы. Вскоре они были блестяще исполнены. К тому же благотворительно.

Когда же меня пригласили с этим спектаклем на Московский международный фестиваль «Соло», Николай помог разрешить проблему с перелетом в Москву и обратно. На этом престижном форуме я представлял наш театр и стал одним из его лауреатов.

Как-то случилась особая солнечная активность – огненные протуберанцы были выброшены в мировое пространство. Волны этой энергии вошли в земную атмосферу. Люди вдохнули ее, вдохнул и я тоже. Тогда-то из меня и «поперли» стихи, стимулированные солнечным приступом. Стала складываться моя поэтическая мозаика. Николай Свентицкий, будучи в ту пору руководителем Центра российской культуры в Грузии, предложил издать небольшой сборник моих стихов и обратился не к кому-нибудь, а к классику грузинской поэзии Михаилу Квливидзе с просьбой написать несколько слов для предисловия. Поэт назначил встречу у себя дома на улице Леселидзе. Пару часов мы беседовали о литературе, о театре, о жизни. Человеком он оказался удивительно доброжелательным, остроумным, и для меня, довольно сложно сходящегося с людьми, общение с ним было легким и приятным. Взяв рукопись, он сказал, что уезжает на дачу, там и посмотрит мои стихи. В ожидании его возвращения я, конечно, волновался. Через неделю Михаил Георгиевич вернулся, и мы вновь встретились. Когда он открыл дверь, я понял, что казни не будет. Его глаза были теплые. «Предисловие я написал. Почитай, может, что не так, поправлю. Стихи твои меня не раздражали, а вот эти даже понравились. Иначе не стал бы писать», – сказал он.

В скором времени я получил целый чемодан своих уже изданных опусов, которые до сих пор при случае дарю добрым людям. За что премного благодарен солнечной активности и Николаю.

Взяв на себя ответственность и преодолев все преграды, мы вместе с Замирой, а также с возникшим тогда у меня на почве очередного стресса внутричерепным давлением осуществили свою автономную от старших товарищей по актерскому цеху постановку спектакля «Человек, который платит» И. Жамиака, где мы к тому же исполняли центральные роли. В результате наших активных действий в Грибоедовском театре одновременно вышли два спектакля под одним названием. И оба достойные. Свой мы, конечно, любили больше. А как же иначе?

Замиру, обаятельную, утонченную, принципиальную я люблю всегда. Разумеется, вместе с Лешей. Оба они светлые люди. Двери их дома были открыты в любое время суток. И стар, и млад могли войти и вкусить их радушие, а также изысканных напитков и блюд. Когда же Замира и Леша укатили в Англию, а нам тут пришлось хреновато – напитки как-то находили, а вот насчет покушать – не всегда, мытарствовали. Но наши, уже английские друзья, смириться с таким раскладом не могли, и на головы многих полуголодных, но гордых грибоедовцев, в том числе и мою, сыпалась иногда манна небесная в виде как фунтов, так и стерлингов. И как это всегда было кстати! Просто Леша и Замира своей чуткостью согревали нас.

Ира Квижинадзе... Как мы любили друг друга и в «Сорок первом» Лавренева! Закончилась эта траги-романтическая история моей «говорухо-отроковой» кончиной. С криком «Синеглазенький ты мой!» она пустила мне пулю между этих глаз. И Аральское море стало еще более соленым от горьких слез Марютки. А какой восторг вызывала ее безумная Марго из «Закона вечности» Думбадзе? В ней было что-то от феллиниевского персонажа из «Амаркорда». Желаю тебе, дорогая моя, больших побед на всех кастингах в твоей жизни.

Люся, мы вошли в наш театр одновременно, с тех пор так и идем по нескончаемым лабиринтам наших ролей, наших жизненных коллизий. На душе становится тепло, когда вспоминаю твою красавицу Артемиду из «Герострата», твою роковую Екатерину Ивановну из «Женщины»

Л.Андреева, несчастную Ольгу из «Сестер» Л. Разумовской, хотя мне больше нравилось другое название – «Сад без земли», наш дуэт в «Тартюфе», абсурдную «Жизнь с идиотом» и, конечно же, наш забег в «Холстомере». «Вязопуриха, я помню, я все помню..!» Да не оборвется ариаднова нить в этом лабиринте.

Когда я думал об актере на роль Анти-эго в моем будущем спектакле «Мистическая ночь с Сергеем Есениным, или Прыжок в самого себя», подходящими кандидатурами, как мне казалось, могли быть Джек Николсон и Джон Малкович,с которыми я уже было решил начать переговоры. Неожиданно Малкович сам объявился в Тбилиси со своим моноспектаклем «Адская комедия: исповедь серийного убийцы». Что ж, хорошо! Как говорится, не пришлось тратиться на билет. А Джек Николсон, каким-то образом узнав о моих планах, решил не терять своего шанса и намеревался тоже подъехать. Я даже опешил от такой прыти этих амерканских ребят: чего доброго, могут еще и за горло взять. А ведь пока я собирался только провести кастинг и уже потом определиться с исполнителем. Но мои сомнения развеялись, когда Миша Амбросов дал свое согласие принять участие в этом рискованном, авантюрном проекте. И я легко вздохнул: своя рубашка ближе к телу. И мы не проиграли. Джон и Джек, конечно, расстроились, но виду не подали, а отнеслись с чутким демократическим пониманием. Привожу полный текст их смс: «Одобряем ваш выбор. Еще бы, где, как говорится, один грек пройдет, там двум американцам и делать нечего. Верим в Мишу, надеемся на будущий творческий контакт.

Джек ---------- Джон»

Вот так непросто мы шли к своей премьере «Мистической ночи», сыграв ее на IV международном театральном фестивале в Тбилиси.

Дорогой Миша, впереди новые роли, новые удачи, а значит, новая жизнь. И каждый раз – особенная.

Дима Спорышев, Вася Габашвили, Саша Лубинец. Вы внесли свою лепту в осуществление нашего проекта. Спасибо, друзья, за поддержку, за партнерство.

Всегда с большим интересом жду спектакли Андро Енукидзе с его неожиданными, парадоксальными решениями.

Наш молодой режиссер Вахо Николава, ученик Авто. Человек ищущий, оригинально мыслящий. Успеха ему в обретении своего пути и вдохновения.

У каждой медали две стороны, у театра тоже: одна блестящая, а другая... далее читай «Театральный роман» Булгакова.

... «С кем был! Куда меня закинула судьба!

Все гонят! все клянут! Мучителей толпа...»

В театре имени А.С. Грибоедова было особенно ответственно поставить «Горе от ума». И в 1989 году Леван Мирцхулава дерзнул осуществить это. Мне же выпала честь сыграть роль Чацкого. Трепет перед великим автором и подавлял, и вдохновлял. О, это был большой стресс!

Вспомни обо мне! – кто-то щепчет мне на ухо. Оборачиваюсь. Боже мой! Здравствуй, Каренин! Здравствуй, Гаев! Здравствуй, Штокман! Ну, конечно же, я вас не забыл. Вы все мои родные, я вами болел, я вами жил.

«Вишневый сад» Чехова, «Анна Каренина» Толстого, «Враг народа» Ибсена. Эти спектакли и многие другие поставил Гоги Кавтарадзе.

Однажды меня попросили принять участие в чествовании А.С. Пушкина в день его рождения. В парке возле бюста поэта собрался народ. После того, как я прочел стихотворение «Осень», ко мне подошли какие-то люди и выразили свою благодарность. Я переадресовал ее Александру Сергеевичу. Но люди продолжали: «Мы благодарим вас за доктора Штокмана. Дело в том, что

мы экологи, и так же, как ваш герой, боролись за экологическую чистоту в очень важном проекте. Это очень сложная борьба, и у нас почти опустились руки. Но после вашего «Доктора Штокмана» появилось второе дыхание. Спасибо Вам!» – «Спасибо Ибсену!» – добавил я.

Ой, и ты здесь! Привет, Володя, молодой монстр из «Дорогой Елены Сергеевны», поставленной Гайозом Вуколовичем Жордания вместе с Гоги Чакветадзе. Мы сыграли этот спектакль 28 раз при полных аншлагах. А потом его запретили как подрывающего основы советской морали. Наш театр был одним из первых поставивших эту острейшую пьесу Людмилы Разумовской.

Как-то мы играли этот спектакль для учителей – участников педагогической конференции. Зрители разделились на два лагеря. Во время действия в зале раздавались возгласы: «Такого в наших школах не бывает!..» Была даже слышна ненормативная лексика, адресованная артистам. Когда я завершал пламенный монолог Володи, этого ницшеанствующего анархиста, раздавались аплодисменты. Возмущенная же часть зрителей выкрикивала: «Кому хлопаете?» Им отвечали: «Артистам!»

В зрительном зале чуть до потасовки не дошло. На следующем спектакле Гайоз Вуколыч решил погасить эти аплодисменты, адресованные мерзавцу, попросил Мишу Амбросова приготовиться и на последних словах моего монолога разбить пустую бутылку над ведром и тем самым перебить нежелательную реакцию. Миша выполнил указание, я же использовал этот громкий звук как восклицательный знак к своему монологу. Аплодисменты раздались вновь. Смеясь, Гизо сказал: «Ты такой хитрый, сделай что-нибудь, чтобы тебе не хлопали!» Я предложил снять монолог. Но, увы, сняли спектакль.

В скандальной «Дорогой Елене Сергеевне» прекрасно играли Лариса Крылова, Лариса Некипелова, Михаил Амбросов, Игорь Пилиев и я.

Гизо поставил много интересных спектаклей: это и «Закон вечности» Думбадзе, и «Час пик» Ставинского, и «Сестры» Разумовской, и «Улица Шолом-Алейхема, дом 40» А. Ставицкого.

Однажды я поднялся в воздух и полетел. Из фойе театра по длинному тоннелю я пролетел за кулисы, потом медленно стал кружить над пустой сценой. У меня перехватило дух. Я умею летать, я птица! Кто-то схватил меня за ноги и рванул вниз. «Что с тобой? Почему ты кричал?» – «Я летал во сне. И кажется, я разбился!»

Если трактовать мой сон с точки зрения психоанализа, то полет означает творческую потенцию и желание действия. Силы же, прервавшие полет, – собственные страхи и колебания. Так преодолеем же себя в себе и осуществим полет наяву. В молодости срабатывает феномен самой молодости. Когда мы, студенты Щепкинского училища, проходили практику в Малом театре, некоторые народные артисты говорили, что выходить с нами на сцену рискованно. Потому как мы словно кошки и собаки, а животных переиграть невозможно. Выведи козла на сцену, только на него и будут смотреть. Так что молодость – страшная сила.

Когда я в 24 года играл Бусыгина в «Старшем сыне» А. Вампилова в постановке А. Товстоногова, успех тогда во многом определялся обаянием молодости. Сейчас же, так скажем, в более зрелом возрасте, когда я играю Сарафанова в той же пьесе, но в постановке Г. Маргвелашвили, рассчитывать и опираться нужно на что-то иное. Скажем, на свой опыт. Да, но опыт тоже бывает разный. Чтобы выдержать конкуренцию с молодыми, во-первых, из тебя не должен сыпаться песок, а если уж сыпанется, то он должен быть золотым. Во-вторых, а это самое главное, ты должен летать. И тогда никакие кошки и собаки тебя не укусят. Более того, возникнет желание полетать вместе, понимание важности друг друга. И как результат придет радость взаимодействия, партнерства, а это и есть совместный полет.

Я получаю настоящее удовольствие, играя в спектаклях Гоги Маргвелашвили. Люблю нашего

Сашу из «Убить мужчину» Э. Радзинского. Правы французы. Cherchez la femme – ищите женщину. В ней и счастье, и погибель. Паучиха-тарантул, в страсти или просто потому, что ей нужен белок, пожирает своего возлюбленного. Так же печально завершает свой жизненный цикл и растерявший себя на поле любовной брани герой Радзинского. «Эх... Саша, Саша!». Аминь.

Гоги выводит тебя на нужную орбиту. И вот перед тобой панорама земной жизни Сарафанова. Люблю этого чудака с его драмой нереализованного художника. Чувствую его нежную душу. С первых же репетиций знал, что играть его в обычном понимании нельзя. Им нужно дышать. И Гоги тонко ориентировал, буквально ткал партитуру роли и спектакля. Его профессиональная гибкость и человеческий такт создают особое биополе, на котором прорастают актерские удачи. Как в «Старшем сыне». Мои прекрасные партнеры – Мари Кития, Софа Ломджария, Аполлон Кублашвили, Лаша Гургенидзе, Дима Мерабишвили, Вано Курасбедиани, Инна Воробьева, Дмитрий Спорышев.

«У него большое будущее!» – эти слова прозвучали из уст Сергея Параджанова и были адресованы тогда еще начинающему молодому режиссеру Авто Варсимашвили, ученику Роберта Стуруа. И предсказания великого киношамана сбылись. Сегодня Авто Варсимашвили – признанный режиссер не только в Грузии, у него международная известность.

Кому это сейчас нужно? И так всем тяжело, у всех свои проблемы, а вы хотите еще и Достоевским нагрузить. Такого мнения придерживались многие театралы и коллеги, когда Авто Варсимашвили решил ставить «Кроткую» Достоевского. Но режиссер не ошибся в своем намерении. Вот уже одиннадцать лет этот спектакль с успехом идет на сцене Грибоедовского театра. Правда, играем его, к сожалению, с большими интервалами. Но не было ни одного спектакля, чтобы зрительный зал оставался равнодушным и не погрузился бы в непростой мир Федора Ивановича. Человеческая исповедь находит отклик у зрителей и рождает чувство сопричастности и сострадания. А это – очищение, катарсис.

Однажды после спектакля в гримерку пришел человек. В глазах у него были слезы. «Что вы со мной сделали? Я хуже вашего героя. Я виноват! Я это понял», – сказал он мне. Это было настоящее покаяние. А когда это искренне, человек прощен.

Я благодарен за актерскую стабильность, за стопроцентную отдачу Инне Воробьевой, играющей Кроткую. Нане Дарчиашвили, Алле Мамонтовой – за их трепетное отношение к своим героиням.

Наш спектакль – по возрасту самый старший в репертуаре, но он не теряет своей молодости. И каждый раз мы играем его как премьерный.

Авто создал сценический мир, адекватный первоисточнику великого Достоевского, языком особой внутренней пластики, проявляющейся в выразительном рисунке мизансцен. «Кроткая» с большим успехом представляла наш театр на международных театральных фестивалях в Тбилиси, Ереване, Омске, Саранске.

Каждый актер может только мечтать о ролях, которые Авто доверил мне. Это и доктор в спектакле «Жизнь прекрасна!» по Чехову, где моим партнером был Нико Гомелаури. Мы оба получали радость от общения с Чеховым и от нашего партнерства. Спасибо, Нико, за «вольтову дугу», которая возникала между нами. Спасибо, Авто, за эту возможность.

«Мастер и Маргарита». Варсимашвили поставил мощный, талантливый спектакль, в котором прочитывался его собственный масштаб. Распределяя роли, он предложил мне выбор между Иешуа Га-Ноцри и Мастером. Мое сердце выбрало Иешуа. Думаю, если бы Мастера все же играл я, в силу разницы в возрасте между мной и Наной Калатозишвили, игравшей Маргариту, возникла бы тема особенной, последней любви Мастера – его лебединой песни. Спектакль «Мастер и

Маргарита» обладал особой магической силой. Браво, Авто!

Какое наслаждение играть «Женитьбу» Гоголя, в которой мне была поручена роль Балтазара Балтазаровича Жевакина! Он получился у нас гомерически трогательным человечком, до боли простодушным и незащищенным. Так хочется, чтобы ему хоть разок повезло в жизни. Ан нет. Это только сначала кажется, что все хорошо. Вроде и природа не обидела. Да, видно, придется назад оглобли повертать. А жаль. Уму непонятно! Живи и дальше, мой дорогой Жевакин. Иди по своему лучу.

Спектакль «Холстомер» – настоящее откровение большого мастера. Действие разворачивается на плоскости сцены, высушенной, как после великой засухи. Там происходит столкновение любви и ненависти, жестокости и нежности. Холстомер – особая моя радость и особая моя боль. Это восхождение по отвесной скале, восхождение без страховки. Ветер свистит в твоей гриве, пытаясь оторвать тебя от скалы, сбросить вниз, но ты цепко, до крови под ногтями держишься и шаг за шагом поднимаешься все выше и выше к вершине. А там небо и облака. Они обнимут тебя и станут твоими крыльями. И ты полетишь.

Авто: «Возьми немного правее, держись за выступ, еще немного, еще. Вот так! Нужна страховка?»

Я: «Нет!»

Авто: «Тогда лети!»

Я: «Спасибо, Авто!..

Так ново все стало!»

(Полет)

Наш «Холстомер» стал уже поистине легендарным спектаклем. Петербург, Москва, Махачкала, Ереван, Баку, Саранск, Астана... И везде настоящий триумф.

В спектакле занята большая часть труппы, яркие, талантливые актеры: Люся Артемова, Софа Ломджария, Мариша Кития, Нана Дарчиашвили, Аполлон Кублашвили, Ванечка Курасбедиани, Лаша Гургенидзе, Миша Арджеванидзе, Олег Мчедлишвили, Дима Мерабишвили, Василий Габашвили, Дима Спорышев, Георгий Зангури, Нина Калатозишвили, Медея Мумладзе, Аннушка Арутюнян, Нина Кикачеишвили, Анастасия Гарматюк, Нина Нинидзе, Мераб Кусикашвили. С такими актерами можно решать самые сложные творческие задачи.

Хочу сообщить вам преприятнейшее известие: в Грибоедовском ставится «Ревизор». Как утверждают медиумы, сам Николай Васильевич Гоголь из своих высших небесных сфер проявляет интерес к этому проекту и с нетерпением ждет результата. «Николай Васильевич, будьте покойны! – можем сказать ему мы. – Постановку вашего бессмертного «Ревизора» осуществляет Авто Варсимашвили. А это уже гарант успеха. Тьфу, тьфу, чтоб не сглазить, как говорится».

Вместе с режиссером пожелаем удачи и актерам, занятым в этом проекте. А уж дорогу «Ревизору» проложит Николай Свентицкий, наш директор и ангел-хранитель. Так что держитесь, ребята, вы в сильных руках!

P.S. В детстве у нас была такая игра: мы искали клады и находили их. Сложив в коробочки красивые фантики от шоколадных конфет, втайне друг от друга зарывали их в землю. Потом запутывали собственные следы, так что уже сами теряли ориентиры. А на следующее утро дети все вместе шли на поиски кладов. Как же мы радовались, находя их. Вот так и мы, артисты, как дети радуемся своим воспоминаниям, как этим коробочкам с фантиками. Улыбнитесь и вы!

МИХАИЛ АМБРОСОВ
МОЙ ДОМ

Разговор о театре Грибоедова – это разговор о моем отношении к профессии, моей жизни. За долгие годы я понял, почему одни роли интересные и приносят ощущение полного удовлетворения, а другие, даже если хорошо сделаны, оставляют тебя равнодушным. Потому что в первом случае ты был соавтором режиссера. И он тебе об этом говорил, он в это верил, и вы вдвоем делали общее дело. Твоя победа и его победа превращались в одну великую победу актерской профессии, режиссуры, мысли, поступка – Театра! Когда мне говорят, что я только исполнитель, в этом есть что-то неправильное, нечеловеческое.

Я сорок лет в театре – это сорок лет счастья работы, счастья поездок, счастья открытия внутреннего мира – персонажа и себя самого. Иногда ты замечаешь что-то новое – так было в спектакле «Вишневый сад» в постановке Гоги Кавтарадзе, где я играл Прохожего, (хотя перед этим я репетировал Петю Трофимова)... У моего Прохожего всего несколько фраз: «Брат мой, страдающий брат... выдь на Волгу, чей стон... Мадемуазель, позвольте голодному россиянину копеек тридцать...»... Произнося эти слова, я сделал только один поворот головы, и что-то родилось. В Таганроге, на Чеховском фестивале после нашего показа состоялся банкет. По ряду причин я пришел на него с опозданием. И когда вошел, в зале вначале возникла пауза, а затем раздались аплодисменты. «Молодой человек, что вы сделали – вы все переосмыслили...», – сказали мне. Главное – увидеть и услышать друг друга...

Гоги Кавтарадзе пригласил на премьеру своего учителя Михаила Туманишвили, а после спектакля великий режиссер встретился с творческой группой, поприветствовал своих студентов, других актеров. Увидел меня и подозвал к себе. «Вы знаете, что я уже начал репетиции «Вишневого сада»? – сказал он. – Нет? А вы знаете, что мне придется остановить репетиции? И это только потому, что я увидел вас в этой роли. Я осознал, что не до конца понимал суть образа Прохожего. И вот теперь пришло понимание!». Михаил Иванович действительно остановил репетиции. И, думаю, что я именно тот человек, из-за которого Туманишвили так и не поставил «Вишневый сад».

Любая удача одного образа, которая вытекает из другого образа и вливается в третий, есть творческая победа. Другое дело, есть ли зрители и критики, которые это замечают, свободны ли они от чужого, навязанного мнения и стереотипов.

Говорят, что мы, занимающиеся искусством, – люди души. Были времена, когда у нас в театре люди умирали от голода, в полном смысле этого слова. Но спектакли тем не менее, выходили, потому что это было единственное живое в те страшные годы. И спектакли были тяжелые, легких я не припомню – они были о войне, горе, страданиях, о том, что ставило человека в крайнее положение, когда нужно было принимать конкретное решение. В те годы не могло быть свободы мысли – необходимо было

зарабатывать на кусок хлеба.

Великое счастье – приехать в город, собрать публику и потом получить в подарок открытку: «Михаил, вы настоящий Жорик с нашего двора на Молдаванке! Шолом Алейхем, Жорик!» Это было в Одессе, после спектакля «Улица Шолом-Алейхема, дом 40», режиссером которого была Лейла Джаши.

Образ Жорика получился не сразу. Потому что от меня требовали какого-то определенного рисунка, а я чувствовал, что тут нужен гротеск. Но мне этого делать не позволяли, и я решил прибавить темп речи. Режиссеру ничего не сказал – боялся отказа. А вот актеров перед спектаклем предупредил: «Не удивляйтесь тому, что я буду делать!» И вот я выхожу на сцену, прибавляю темп речи и чуть-чуть голос. В итоге происходит чудо! Валера Харютченко, тоже занятый в спектакле, оценил мой прорыв и после спектакля сказал мне: «Вот что называется: через тернии к звездам! Роль сделана блестяще»...

Я солдат по натуре. В жизни все нужно делать красиво и чуть-чуть легко. Работа должна идти легко, а я пробиваюсь к образу очень сложным путем, через тернии. Всегда выбираю самую трудную дорогу. Но работа над образом Срулика в спектакле «Гетто» в постановке А.Варсимашвили не была очень сложной. Потому что я знал композитора Иосифа Барданашвили, написавшего музыку к нашей драме. А сама история, рассказанная драматургом Джошуа Соболом вместе с режиссером Авто Варсимашвили, страшная. Я играл на сцене свою роль, но и что-то над ней – о себе самом. Вдруг во время исполнения еврейской колыбельной мои руки смыкались и держали младенца, я чувствовал, что мой герой потерял маленького ребенка и оплакивает его. Я – Срулик старался отвернуться от своих товарищей, чтобы они не видели моих слез. А самым главным для меня было – защитить своих соотечественников так, как птица защищает своих птенцов. Во время обсуждения спектакля «Гетто» на международном театральном фестивале «Встречи в России» критик из Эстонии отметил: «Я столько лет живу на свете и всегда знал, что Арлекин – француз по национальности, но глядя на вашу игру, понял, что Арлекин – это еврей!»

Во время моего поступления в театральный вуз Михаил Туманишвили спросил меня, почему я решил стать актером, и я ответил то, что чувствовал: «Хочу людям помогать!» Наверное, сегодня это звучит несколько идеалистично. Возможно, сейчас я бы так не выразился, но во мне осталась потребность говорить со сцены о чем-то важном. Мне повезло – я никогда не играл циников, пошляков и негодяев. Это были люди, которые, возможно, приспосабливались к обстоятельствам, но они были добрыми, с чувством юмора. И всегда немного грустные.

Когда-то в спектакле Гизо Жордания «Синие кони на красной траве» М.Шатрова я сыграл солдата, без слов. Одел большую шинель, взял огромную винтовку, на пояс повесил чайник. Я придумал глухого и хромого солдата, который что-то мычит и все время пытается задать вопрос женщине-комиссару, героине народной артистки Грузии Валентины Семиной: актриса хорошо все поняла, стала обращаться к солдату, и возник прекрасный дуэт женщины с маузером и глухонемого красноармейца, который никак не может разобраться, что такое эмпириокритицизм.

Мне дороги все роли, независимо от их объема и значимости в спектакле. Поэтому когда однажды меня попросили отказаться от какой-то небольшой роли в пользу начинающего актера, я вынужден был сказать «нет». Потому что в любой роли я всегда найду зерно, объясню, почему герой стоит здесь, а не там...

В «Физиках» я сыграл одного их троих сыновей Лины Розе, и он получился самым живым. А в спектакле «Белоснежка и семь гномов» я играл гнома, который больше всех хотел поцеловать Белоснежку...

В театральном деле важно твое чувство, понимание, твое отношение к каким-то проблемам,

твой глаз, твое сердцебиение. Если знаешь профессию, если у тебя есть знания, если твоя душа может отозваться болью, это обязательно прорвется в той или иной роли. После спектакля «Мистическая ночь с Сергеем Есениным, или Прыжок в самого себя» – постановка Валерия Харютченко, в которой я играю Анти-эго, – ко мне подошла пожилая женщина и сказала: «Наконец-то случилось, теперь можно и умереть!» Она хотела осознать, понять многое из того, что видела в жизни, и нашла это в спектакле Валерия Харютченко.

Я искренне радуюсь успехам своих коллег, малейшему живому слову. Для меня это счастье – кажется, будто это я сам сделал.

Берлиоз в спектакле «Мастер и Маргарита» М.Булгакова в постановке А.Варсимашвили. Я придумал этому персонажу грим, который сделал его похожим на моего отца – он всю жизнь хотел ответить на какие-то основополагающие вопросы бытия. Спор, который вел мой Берлиоз с Сатаной, – это был спор моего отца. Сталин хороший или плохой? Отец так и ушел из жизни, не найдя ответа на этот вопрос...

Актерская профессия предполагает всякие неожиданности, срочные вводы. Кстати, в прежние времена каждый актер считал своим долгом прийти не только на премьеру, но и на ввод в спектакль нового исполнителя... И это было нормой. Однажды из-за внезапной болезни актера Анатолия Левина (его дублера Романа Пахлеванянца положили в больницу с аппендицитом) меня срочно ввели в спектакль «Гнездо глухаря» – предстояло сыграть иностранца (до тех пор в этом спектакле я играл Прова). «Нужен какой-нибудь иностранный язык!» – сказали мне. Я предложил сыграть турка, потому что хорошо знаю турецкий. И сыграл... Приклеил тонкие усики, намазал вазелином лицо, «сделал» золотые зубы, надел феску – и вот на сцене уже был живой мусульманин, произносивший текст на турецком. По сюжету он пришел в дом к богатому русскому, который показывает ему свою квартиру, демонстрирует благополучие. На протяжении всей моей сцены в зале стоял гомерический хохот... По ходу действия моему турку дарили самовар... без крана. И турок деловито засовывал палец вовнутрь, чтобы найти кран, возмущался: «А где же кран?» Это была актерская шутка, и зал живо реагировал на нее!

Такие неожиданные вводы, когда ты работаешь на пределе, стимулируют твои творческие возможности, и в итоге все получается.

Мне очень дороги минуты, когда ты превращаешься с залом в единое целое. Когда время в полном смысле этого слова останавливается, и ты чувствуешь, что можешь сжать его или растянуть, растягивать до бесконечности, и никто в зале не пошевелится, ты можешь в эти мгновения наблюдать за собой и за зрителями как бы со стороны и видеть, что они сдерживают вздохи, не лезут в карман за шоколадкой, не чешутся украдкой, не кашляют. Происходит то древнее таинство, что случается довольно редко. Конечно, у больших актеров это бывает чаще. У меня это было на самом первом моем спектакле – я играл Ивана Васильевича Ломова в спектакле по Чехову «Предложение»... В зале сидели Мария Осиповна Кнебель, Гиви Сарчимелидзе, мама. Я чувствовал себя счастливым, у меня было ощущение полета и сказки. Когда спектакль закончился, радость не отпускала меня еще несколько дней, я просто не мог выйти из этого состояния счастья, на лице постоянно была блуждающая улыбка...

Я остро ощутил тишину зала на спектакле Гизо Жордания «Измена» Сумбаташвили-Южина в сцене, когда мой герой, евнух Альразак, рубил голову калоликосу, а потом приносил ее султану. Когда я медленно снимал платок с отрубленной головы, зал замирал в ужасе...

Однажды со спектаклем «Тереза Ракен» мы принимали участие в питерском фестивале «Встречи в России», и после спектакля к нам заглянули наши соотечественники, уехавшие из Грузии энное количество лет назад. С ними был сын, еще ребенком видевший меня на тбилисской

сцене. «А я вас узнал! – вдруг сказал молодой человек. – По ногам. Вы играли избушку!» Я действительно играл избушку в спектакле «Два клена» Е.Шварца, и мальчик запомнил меня. Значит, когда все было прикрыто, мои ноги показались ему столь выразительными, что детская память сохранила этот образ... А «избушкой» я стал случайно – у избушки, изготовленной для спектакля, что-то не заладилось с колесиками. Режиссер Нина Иоффе была в отчаянии – спектакль был уже на выпуске. И тогда я стал «ногами» этой избушки, при этом репетируя и роль старой собачки на костылях.

Судьбоносной была встреча с Сандро Товстоноговым. Мне посчастливилось стать его студентом.

Первую свою роль в театре Грибоедова я сыграл в его спектакле «Свободная тема» А.Чхаидзе – это был пионер, рассказывающий о школьных успехах. Вторую – в «Физиках» Ф.Дюрренматта: мне досталась роль младшего сына Мебиуса. Третья работа – это был Терентий – состоялась в спектакле «Жестокие игры» А.Арбузова: я тогда учился на четвертом курсе театрального института. Помню зрительский ажиотаж, переполненные залы, единение публики и участников спектакля. Зрители вместе с актерами радовались и горевали, любили и ненавидели.

Сандро Товстоногов не только любил и уважал меня, но и предрекал мне незаурядное будущее. На театральном фестивале «Встречи в России», где мы показывали «Терезу Ракен», был и Сандро Товстоногов. К тому времени он уже много лет как уехал из Тбилиси. За банкетным столом Сандро обратился к своему сыну Арсению, которого привел на эту встречу: «Арсений, посмотри на этих людей, – Сандро имел в виду нас, грибоедовцев. – Если тебе станет в жизни тяжело, ты обратись к ним – например, к Мише, и он тебя не предаст!» Театр Грибоедова был для Сандро зарницей, а для меня зарницей был Сандро. Он качественно отличался своей неуемной фантазией, отношением к театру, актерам, к тому, что ты делаешь на сцене. Он умел искренне радоваться твоей победе и своей искренностью заражал других. Сандро был человеком, тонко чувствующим время и понимающим, что именно наступает в этом времени и какие перемены грядут. Почему? Да потому, что он вырос в великой семье, в великом театре, окруженный выдающимися людьми. И, наверное, он что-то в себя впитал.

Однажды Сандро сказал мне: «Миша, то, что я многое знаю о моей профессии, это понятно – я вырос в такой семье, где этому учили, но ты же воспитывался по-другому. Но когда я что-то говорю тебе на своем театральном языке, каким-то образом ты меня понимаешь, подхватываешь это и идешь дальше». Я думаю, это связано с внутренним миром человека. И не важно, где он живет, – в Африке, Европе или Азии. Если что-то происходит в твоем сердце и душе, ты можешь обитать даже в пустыне... И ты нормальный человек для театра.

А началось все еще в самодеятельности, сразу после школы, с того самого спектакля «Предложение». Это было в 1971 году. Как я уже говорил, на нашем спектакле побывала Мария Осиповна Кнебель. Потом она сказала мне: «Молодой человек! В этом году я набираю последний курс, приезжайте ко мне учиться!»

Но я остался в Грузии, о чем нисколько не жалею. Я узнал очень много хороших, интересных людей. Хотя, возможно, если бы я уехал, моя жизнь в искусстве сложилась бы иначе.

В 1975 году мы, молодые, озорные, пришли в качестве студентов в Дом культуры железнодорожников, где тогда работал театр Грибоедова. И начались репетиции, спектакли. За эти годы я понял, что театр – это и радость, и грусть, и удивление, и разочарование... Грусть – потому что с уходом актера со сцены, с завершением спектакля что-то кончается. Радость – потому что ты работаешь с молодыми, у которых оголены нервы, потому что каждый раз ты узнаешь и чувствуешь что-то новое и в то же время вспоминаешь старое.

Помню капустники, спектакли, которые сами ставили. Нас окружали прекрасные люди. Конечно, со своими слабостями – не без этого. Спектакли были интересные, на них ходил весь город: «Райские яблочки», «Когда город спит», «Точка зрения», «Энергичные люди», «Молодая гвардия»... Это настоящие, большие спектакли, спектакли столичного уровня, с настоящими, большими актерами.

В спектакле «Последние» я играл... «тень революционера» первой русской революции 1905 года. Когда главный герой, которого играл Михаил Семенович Иоффе, читал свой большой монолог, за окном должен был пройти молодой человек с маузером. Я уже год перед этим проработал в кукольном театре и знал, что такое свет и тень. Я одел шинель, фуражку, поднял воротник и... стал тенью революционера.

А в замечательном спектакле «Сон в летнюю ночь» Шекспира я играл лесного духа... Когда спектакль изумительный, когда ты четко понимаешь его структуру, тебе хочется дольше быть на сцене, чтобы полнее передать свои мысли и ощущения. Потому для меня не существует маленьких и больших ролей. Я их одинаково люблю...

Вспоминаю коллег, друзей – смешных, грустных, умных, талантливых, преданных театру до конца жизни, ничего не жалеющих для него, и людей посторонних, лишь вскользь коснувшихся театра. Не верю, что человек, собранный в жизни, на сцене расхолаживается. Я каждого вижу, как на ладони. Посмотришь, подумаешь и поймешь, каков актер в жизни, каким он будет через лет 15, если что-то кардинально не изменится... Была атмосфера труда, была другая страна... Сегодня изменился театр, изменились зрители. Стала другой и драматургия. Сегодня никого не интересуют пьесы Розова и Арбузова, а классика подвергается ревизии...

Театр Грибоедова – периферийный или столичный, хороший или плохой – это мой Дом, мои друзья. Они не всегда относятся к тебе так, как ты того достоин. Не всегда и ты понимаешь, чего хотят они. Но это не мешает мне считать их своими братьями и сестрами. Я всегда понимал разницу между спокойствием и нервом. Но, к сожалению, мне не довелось играть в трагедии...

Я очень радовался, когда десять лет назад завершился капитальный ремонт нашего театра. «Неужели я, Миша, буду работать в таком театре?» – задавался я вопросом.

Считаю, что наш театр занимает одно из лидирующих мест в СНГ. Что я работаю в хорошем театре. До распада СССР он относился к театрам большой империи, только с чуть иным уклоном. Русско-грузинские актеры всегда были чуть более эмоциональные, челябинские – приземленные, молдавские – веселые. Но все мы были в той театральной среде, где искали подтекст в Гоголе, Чехове, Толстом, Горьком. Мы молились: «Поменяй нашу жизнь, Господи!» Бог услышал наши молитвы, и мир поменялся, но так поменялся, что стало страшно. И теперь мы говорим: «Мы же не так просили, мы чуть-чуть просили!» Театр тоже кардинально изменился. Старые актеры уходят... Выясняется, что пока актер жив, он еще нужен. А когда его не станет, может, его вспомнят несколько человек и расскажут о нем какой-то анекдот. А правды никто не скажет – побоятся. Только сильный человек может говорить правду, а слабый – только грубо врать и фантазировать, выдавая желаемое за действительное. Существует параллельная реальность, а еще существуют мнимые величины – голые короли.

Я, конечно, сделал далеко не все, что хотелось. Но все-таки есть что вспомнить. Я один из первых в Грузии актеров, сыгравших в спектаклях по пьесам Людмилы Петрушевской и Нины Садур – «Лестничная клетка» и «Чудная баба».

На премьере «Лестничной клетки» – его поставил Игорь Пилиев – присутствовала вся элита грузинского театра. Играли в Малом зале. Это был чудесный, тонкий экспериментальный спектакль, в котором были заняты Лариса Некипелова, Анатолий Мачихин и я. Когда спектакль за-

кончился, наступила пауза. Роберт Стуруа долго не уходил из зала. И вдруг заместитель министра культуры Бадри Кобахидзе, руставелевцы, полные впечатлений, подхватили нас, участников спектакля, и повели в ресторан. После такого спектакля невозможно было просто так разойтись. Они тогда понимали больше, чем я. А я просто плавал в роли, мне было хорошо. Но всем было ясно, что в этом спектакле есть зерно для начала чего-то нового и перспективного. Петрушевская и Садур только-только ворвались в театральное пространство. А мы были одними из первых в СССР, кто это взяли и сыграли.

Спектакль «Чудная баба. Ехай» Н.Садур тоже поставил Игорь Пилиев. Он о непонимании одним героем жизненной логики другого. Оба говорят на русском языке, но не могут понять, чего хотят друг от друга... Мы дружили с Игорем Пилиевым. Сегодня, говорят, он не хочет вспоминать, что был актером и режиссером. Но он мне дорог.

Интересно мне было работать и с Алекси Джакели, поставившим очень необычного «Тартюфа» Мольера.

В завершение скажу одно: я хорошо знаю и люблю свою профессию, и пока у меня есть силы и желание, буду работать...

АПОЛЛОН КУБЛАШВИЛИ
ГРИБОЕДОВСКИЙ УМЕЕТ БЫТЬ БЛАГОДАРНЫМ

Знаете, что я вам скажу? Грибоедовский – очень хороший театр. Потому что, если ты любишь свое дело и отдаешь ему то, что отдаешь, то Грибоедовский – именно тот театр, который это заметит, оценит и вернет сторицей. Он умеет быть благодарным.

Как все начиналось? Я никогда не мечтал стать артистом. Даже не помню, кем хотел стать. В детстве гонял в футбол на стадионе «Динамо». После футбола мы с приятелями перемещались в сад Муштаид, где благополучно хулиганили. В театр я не ходил. Но вот что интересно – мое первое театральное потрясение связано как раз с театром Грибоедова. Когда мне было лет 13, я впервые попал в театр. И это был Грибоедовский. Мне все так понравилось! Особенно поразил сам театр – фойе, зрительный зал… Забегая вперед скажу, что потом, уже студентами, мы ходили в Грибоедовский постоянно, причем по собственному желанию. Помню, например, какое огромное впечатление произвел на меня спектакль «Тереза Ракен».

После школы даже не знал, куда податься. На юридический поступать не хотел. На экономический – и не хотел, и не смог бы. Всегда был далек от математики… Мои мама и крестная предложили: а может, все-таки попробуешь в театральный? Внешность подходящая… К тому же я около полутора лет (правда, без особого желания, просто так сложилось) занимался в известной театральной школе-студии «Берикеби» и какое-то представление о театре уже имел.

Конкурс был большой. На 12 мест претендовало 250 абитуриентов. С мучениями, но поступил. Учился, честно говоря, по инерции и смотрел на профессию актера не очень серьезно. Надо было учиться, вот и учился. Хотя у меня был необыкновенный, потрясающий педагог – Шалва Гацерелия. В институте я сыграл у него во «Вчерашних» по Шалве Дадиани и даже в чеховской «Чайке» – Тригорина. А дипломный спектакль «Жертва» по Давиду Клдиашвили с нами ставил Андро Енукидзе. Я играл князя – безденежного бездельника. Хорошая была роль... После института я

года два провел на телевидении, вел новогодние шоу. В театрах платили мало, вот я и искал, где бы подзаработать. Подумывал податься в шоу-бизнес… Хотя у меня, конечно, ничего бы не получилось – это совершенно не моя сфера. Потом Андро Енукидзе поставил в Театральном подвале спектакль «Карл» Мрожека. А вскоре он же в Свободном театре сделал «Войцека» по Бюхнеру. И таким образом я, благодаря Андро, попал в Свободный и познакомился с Авто Варсимашвили, который и предложил мне ввестись в спектакль «Джинсовое поколение». Так все и началось. Мне очень повезло.

Понимаете, я благодарен и Шалве Гацерелия, и всем режиссерам, с которыми работал. Но мне всегда давали играть то, что я и не чувствовал, и не хотел. Я всегда это делал через силу, соглашался или в силу обстоятельств, или по необходимости, или ради приличия… Когда я получил распределение в спектакль Варсимашвили «Братья», то понял, что в моей жизни начинается то, что я действительно хотел. И мне по-настоящему захотелось заниматься актерским искусством. Точнее – я полюбил эту профессию.

В один прекрасный день меня вызвали в Грибоедовский театр. В кабинете директора сидели худрук Авто Варсимашвили, сам директор Николай Свентицкий и внимательно на меня смотрели. И вдруг говорят – ты начинаешь работать в театре Грибоедова. Раз – и все! Я даже не успел среагировать. Только сказал – огромное спасибо. И стал актером Грибоедовского. С языком проблем, конечно, не было. Русский язык для меня привычный, у меня бабушка русская, в начальных классах я учился в русской школе…

Первой моей ролью в Грибоедовском стал Мастер в «Мастере и Маргарите», который поставил Авто Варсимашвили.

Помню, когда мы репетировали «Мастера…», было очень холодно. Ужасно. Я даже бушлат достал. Все репетиции в нем проходил. Спектакль родился быстро, без мучений, на удивление легко. Мы быстро перешли от застольного периода на сцену. Все мгновенно построилось, начались прогоны. Я даже перестал чувствовать холод.

Спектакль, как вы знаете, четырехчасовой, в трех актах. Была даже идея поделить его на две части и играть в два вечера, но потом от этой идеи отказались. И правильно. Мы играли нашего «Мастера…» в ледяном зале, всегда при аншлагах, и со спектакля ни разу не ушел ни один зритель.

Мастер – это роль, которую я не забуду никогда. Я играл несчастного, опустившегося человека, которому протянули одну-единственную спасительную соломинку – возлюбленную. И она стала тем стержнем, который и сохранял моего героя. Я вам скажу, что это один из самых выдающихся спектаклей современности. И я счастлив, что принимал в нем участие.

Я очень люблю спектакль «Гетто». К своему герою отношусь сложно. Ну, все понятно, он – фриц, они – евреи, и они друг другу – враги. Но я в этой роли ищу способ, чтобы как-то оправдать свой персонаж. Играю так, чтобы было ясно: он по-настоящему влюбляется в еврейскую девушку. Пьеса, как вы знаете, основана на реальных событиях, и я – как бы вам это объяснить? – стараюсь показать, что сам прототип героя не расстрелял бы узников гетто, если б на то была

только его воля. Но… Так написана пьеса, а он – герой этой пьесы, и от него ничего не зависит. И мне становится его очень жаль, и в знак уважения к его трагической фигуре я играю эту роль от всего сердца…

Один из самых моих любимых спектаклей - «Холстомер. История лошади». По первому распределению я должен быть играть молодого Холстомера. Потом Авто перерешил и дал мне Князя. Эта роль – мой личный праздник. Хотя сам спектакль – очень печальный. Он про одиночество. Не дай бог так прожить жизнь, чтобы в конце остаться одиноким, никому не нужным.

«Женитьбу» я люблю меньше. Само произведение мне не близко. Во времена Гоголя 40 лет – это был возраст старика. А 35 лет – возраст закоренелого холостяка. Поэтому то, что Подколесин, которого я играю, в итоге удрал через окно - вполне закономерно. Так и должно было быть. Женитьба не для него. Ему и хочется, и колется. Он понимает, что женитьба – это большой дискомфорт. Я сам 11 лет жил один и знаю, о чем говорю. Холостяк – человек с определенным, сложившимся укладом жизни, понимаете? Если я хочу, чтобы эта пепельница стояла здесь, она должна стоять здесь. И не надо ее переставлять. Впрочем, лично мне повезло. Я женился в 30 лет. Хороший возраст для женитьбы.

«Старшего сына» ставил Гоги Маргвелашвили. Поэтому работали очень долго. Но в этом для меня обнаружился огромный плюс, потому что тот период учебы в институте, который я просто прогулял, я восстановил в работе с Гоги. Мы начали с нуля, с белого листа и выстроили роли и весь спектакль по крупицам. Это трудный процесс. Но очень интересный. Гоги работает ювелирно – звено за звеном, звено за звеном, и медленно-медленно вяжется цепочка. Правда, я своего Бусыгина хотел сыграть немного по-другому, сделать его более циничным. Но в циники попал Дима Мерабишвили, который сыграл Сильву. Мой Бусыгин – герой с сердцем. Ему и больно за Сарафанова, и жаль его… Но, признаюсь, мне сложно играть, потому что персонажа, которого ты любишь по роли, ты действительно должен полюбить. А мне Сарафанов не по душе.

В каждого из своих героев я вкладываю частицу себя – своего характера, своих привычек. У меня нет одной любимой роли. Я люблю их все. Или почти все. Моя работа мне в радость. Хотя иногда случаются спектакли, в которых чувствуешь себя не очень комфортно. Тогда работа, конечно, не в радость, а в тягость. Но зрителю знать об этом совершенно необязательно.

Автандил Варсимашвили дал мне то, в чем я смог раскрыться. И все само пошло. Авто работает очень решительно. У него весь спектакль заранее выстроен по сценам, по картинкам, которые ему остается просто перенести на сцену. И он не тот режиссер, который скрупулезно, с нуля будет создавать актера. Он предпочитает работать, что называется, с готовым продуктом. Поэтому в знак благодарности за такой «продукт» он даже подарил моему педагогу Шалве Гацерелия именной стул, который стоит в зале Свободного театра.

Но самое важное, что произошло со мной в театре, – это встреча с Никушей Гомелаури, возможность играть с ним на одной сцене, общаться, дружить. Я очень многому у него научился. Прежде всего – отношению к профессии. Тому, что к этому делу нельзя относиться легкомысленно, поверхностно. И надо очень много трудиться. Сцена – такая вещь… Как ты к ней, так и она к тебе.

Никуша сыграл огромную роль в моей жизни. Мы с ним встретились в спектакле «Братья». И сразу же подружились, несмотря на то, что он был старше меня на 10 лет.

А когда Авто ставил «Хранителей нашего очага», с артистами работал именно Никуша. В течение полутора месяцев он проходил с нами каждые шаг, жест, интонацию. Объяснять он умел! Причем не показывал, а именно объяснял. Когда сердился, объяснял на, так сказать, народном языке... Скажу и о личном: в очень тяжелый для меня период, когда я совершил много глупостей

и ошибок, только один человек до конца в меня верил и стоял рядом – это был Никуша. Я знаю, что он очень переживал за меня.

В «Хранителях» его просили сыграть небольшую роль. Он отказывался. Ему говорят: «Ну, как же так, ты же все с нами поставил». Он в ответ: «Ну ладно, сыграю». И сыграл. И как сыграл! Вечером звонит: «Зайди ко мне, пожалуйста». Я зашел. Каждая наша встреча начиналась с «Беломора». Закурили. Он мне говорит: «А все-таки ты сукин сын!» – «Почему?» – «Тебе выстроил роль я?» – «Конечно, ты». – «А вот сам я не смог сыграть так, как сыграл ты». Это был тако-о-ой комплимент! Никогда не забуду… Кстати, еще один дорогой для меня комплимент я получил от Шалвы Гацерелия. Как вы понимаете, я в институте не очень-то выделялся. Я там просто существовал. И он неожиданно пришел на спектакль «Братья». После спектакля он какими-то нереальными глазами смотрел на меня и только повторял: «Ну, ты молодец, молодец…» Потом он пришел на «Хранителей». И снова поразился: «Да ты идешь вперед семимильными шагами!»…

Никуша был и педагог прекрасный, и партнер замечательный. Понимаете, он во время спектакля так на тебя смотрел, что ты мог сыграть только определенным образом, и никак иначе. Просто вариантов не было промазать! Сыграешь в точку. Помню, репетируем в «Братьях» последнюю ключевую сцену, когда наши герои уже в ссоре, не разговаривают друг с другом. Я должен сделать переход и потом сказать реплику. Мне этот перехода казался ненужным, лишним. Играем. И вдруг я посмотрел на Никушу и понял, что все правильно, что так и надо играть. То есть он как партнер еще и путеводителем был.

Никуша… Он оставил мне вечную боль. От того, что исчез…

Я спокойно отношусь, когда мне говорят, что моя манера чем-то напоминает Никушину. Я специально так никогда не делаю, но иногда и сам чувствую, что «проскочил Никуша». Меня это не смущает и не обижает. Во-первых, это сходство с Никушей, а не с кем-то там другим. А во-вторых, с самого начала, когда я пришел в Свободный и познакомился с Никушей, стало очевидно, что у нас и в самом деле много общего – и в том, как мы живем, и в том, как играем. У меня всегда был хрипловатый, низкий голос. И у него. Я человек спокойный, невозмутимый. И он. Говорят, и внешне есть какое-то сходство. Ну, а наша дружба и близкое общение, конечно, тоже сыграли свою роль. Он мне много чего объяснил. Хороший был учитель. Может быть, придет время, и моя манера изменится. Но это произойдет само собой… А вы знаете, что на Никушу некоторые обижались? Он мог дать коллеге совет на репетиции. Причем очень мягко, деликатно и всегда по делу. Не всем это нравилось. Иногда была и такая реакция – чего это он нам указывает, уму-разуму учит? А некоторые, наоборот, были благодарны.

Мне везет с партнерами. Думаю, что в Грибоедовском вообще нет плохих партнеров. Мой любимый друг и партнер – Дима Мерабишвили. Он всегда наготове, всегда выручит и никогда не подведет. Мариша Кития, с которой мы вечно играем влюбленных, – чудная партнерша. И Миша Арджеванидзе, и Ваня Курасбедиани, и Вася Габашвили – блестящие партнеры. А что касается старшего поколения, то я просто с ума схожу от Люси, Людмилы Ивановны Артемовой. Она и поправит, и посоветует. Я ей очень доверяю и всегда советуюсь.

Я рад, что работаю в Грибоедовском. Свободный – это театр, где я сделал свои первые настоящие шаги в актерстве, это мой дом. Все-таки я в большей степени грузиноязычный актер, чем русскоязычный, что уж тут скрывать. Но Грибоедовский – это театр, где я ловлю огромный кайф. Мой кайф – играть на русском языке и понимать, что роль получается. Это наслаждение.

Кстати, посмотрите, какой парадокс – после войны 2008 года грузинская публика стала больше ходить в русский театр. Казалось бы, должно было возникнуть настроение «зачем нам русский театр?» А тут – наоборот. Удивительно. Чем это объяснить? Не знаю. Мы играем много спекта-

клей, и у нас всегда аншлаги. Сколько гастролируем! И с каким успехом! А как нас принимают в России – это просто поразительно. На удивление здорово. Ну вот, для примера. То, что произошло в Москве, на «Золотом Витязе» после «Холстомера» – это же не подстроено было. Я вам напомню. Наше выступление на форуме было заключительным. Честно говоря, уже все знали, кто получит Гран-при. А на следующий день – церемония закрытия, на которую приглашены все участники. Я такое только в кино видел: храм Христа Спасителя, народу – море, пространство – огромное. И вдруг – клянусь, никто не знал и не ожидал! – объявляют, что мы получили Гран-при. Как в сказке…

Если говорить о будущем… Надеюсь, что мой сын не будет актером. Это очень сложная профессия. Орел-решка. Порой у тех, кто блистал в институте, в профессии не сложилось ничего. А бывает и наоборот. В институте был не студент, а тихий ужас… А получился хороший артист.

РОБЕРТ СТУРУА
«СОКРОВИЩЕ» ГРИБОЕДОВСКОГО ТЕАТРА

«Сокровище» по пьесе Дж.Пристли – мой первый профессиональный спектакль. И я неоднократно говорил, что получил крещение в Грибоедовском театре. Худруком тогда был А.Рубин, а директором – П.Мургулия, впоследствии ставший директором театра Руставели. Авраам Исаакович меня полюбил, мы часто встречались, беседовали, я многому у него научился. У Рубина была огромная библиотека, и он часто одалживал мне книги.

Я выбрал не самую удачную пьесу Пристли, т.к. она детективна по содержанию. Но посоветовавшись с моим педагогом Михаилом Туманишвили, мы решили, что уже нет времени выбирать. И я начал ставить «Сокровище». У меня был замечательный состав – Анатолий Смиранин, один из больших артистов, Валентина Семина, с которой я очень подружился, Игорь Злобин. Я боюсь кого-то забыть... Знаете, я даже специально забываю свои спектакли, чтобы не наслаждаться какими-то былыми достижениями. Художником была Ирина Штенберг, замечательный художник и замечательная женщина. Я, как неопытный режиссер, предложил очень примитивное сценическое решение, но она деликатно постаралась его сгладить. Если вы помните сюжет пьесы, действие происходит на тропическом острове. Аристократ обнаружил в своем старом доме карту далекого необитаемого острова, на которой было указано место зарытого клада с драгоценностями. Для того чтобы добраться до острова, он вынужден был найти себе помощников и компаньона, способного оплатить это предприятие. И вот, наконец, клад найден. Дело остается за малым – поделить сокровища! И тут-то разгораются нешуточные страсти. Я предложил оформить элементы декорации в виде больших золотых монет, что было очень примитивно, конечно. Через несколько месяцев я понял, насколько иллюстративным получилось решение. Но, несмотря ни на что, мы все получили большое удовольствие от работы. Я думаю, что грибоедовцы были снисходительны ко мне. Вообще, когда в театр приходит молодой режиссер, его любят, а вот к следующей его работе относятся уже чуть ли не вражески.

Но вот что самое интересное. Когда я должен был прочесть «инаугурационную» речь, рассказать о замысле спектакля, все собрались в зале, а в последних рядах сидели две симпатичные девушки, актрисы, которые, видимо, надеялись, что в спектакле будет какая-то массовка. Я долго

готовился к речи, поскольку Михаил Иванович нас учил, насколько важно, чтобы режиссер на первой репетиции раскрыл актерам замысел, рассказал о том, куда направлена пьеса по мысли и т.д. И когда я начал говорить свою речь, то заметил, что люди немного задремали, причем в первых рядах. Я понял, что надо закругляться, закончил и с надеждой обратился к залу: «Будут ли у кого-то вопросы?» Повисло неприятное молчание, и тут одна из девушек с последнего ряда подняла руку. Я с надеждой на нее посмотрел. Она встала и спросила: «Простите, пожалуйста, скажите, как вас вернее называть – Р***о***берт Р***о***бертович или Роб***е***рт Роб***е***ртович?» Я понял, что провалился на первой же репетиции. Но все-таки об этом спектакле у меня остались только хорошие воспоминания. Собрался мощный, по-настоящему звездный состав. А Анатолия Смиранина я считаю представителем той большой русской театральной школы, которая фактически ушла вместе с ним. Тогда мне его стиль казался немножко наигранным, таким, знаете, театральным, но потом я понял, какая эта была необыкновенная школа. И когда спустя годы я об этом сказал Г.Товстоногову, он абсолютно серьезно ответил: это был великий артист. Кстати, Георгий Товстоногов тоже ведь начинал в Грибоедовском театре.

Моя бабушка всегда покупала билеты на «утренники» (утренние спектакли) и смотрела их вместе со мной. Она покупала билеты во все театры, но чаще всего в Грибоедовский, потому что там капельдинерами работали ее подруги. И вот, пока шел спектакль, они сидели и беседовали, а я смотрел спектакли. Поэтому я знаю Грибоедовский хорошо.

Как у всех театров, у него были взлеты. На его сцене работало много выдающихся режиссеров, не буду их перечислять, их все знают.

Мне кажется, этот театр, как единое целое, свой золотой век переживал именно при Г.Товстоногове. Георгий Александрович собрал актерский состав высокого уровня.

Приезд Ивана Русинова и Натальи Бурмистровой, можно сказать, вызвал бум. Наталья Бурмистрова была настоящей звездой, в истинном значении этого слова. Будучи очень красивой женщиной, она была личностью. Сейчас театр, да и вообще жизнь потеряла таких персон. Посмотрите на президентов. Они стали какими-то обывателями, они обыкновенные, харизмы нет, нет каких-то личностных качеств, человеческого ресурса. А Бурмистрова обладала этим даром. Вы знаете, она сыграла так много ролей, что вполне могла бы заштамповаться, но я не находил в ней штампов, так как в конечном итоге она всегда выражала свою личность.

Знаете, когда Александр Калягин принимает новых артистов, и они не очень красивы, я ему говорю: «Александр Александрович, возьмем лучше красивых девочек и мальчиков, потому что если актер не очень красив, он должен быть очень талантлив, а если талант средний, то я бы предпочел смотреть на красивую фактуру». На это Калягин отвечает: «Ты мне напомнил Рубена Симонова, который очень любил женщин и всегда выбирал красивых. Когда ему говорили – она

не очень талантлива, он отвечал: не беда, мы ее научим».

Отдельным ярким воспоминанием, связанным с этим театром, навсегда осталась Валентина Семина. По профессии она не была артисткой, как я выяснил впоследствии. Она окончила ГИТИС по классу грима, по крайней мере, так она мне рассказала свою биографию, и потом, видимо, поскольку актерство сидело в ней изначально, она пошла в актрисы и сделала это достаточно успешно. Во-первых, она была очень умна по-женски. Все понимала. Не надо было ей объяснять дважды. Она знала, чего хочет от театра, но не смогла до конца это выразить, осуществить, так как, к сожалению, в театре много препятствующих обстоятельств самовыражению.

Когда ты молод, ты хочешь играть Гамлета, но ты начинающий артист и тебе никто не дает его играть. А когда ты входишь в возраст, набираешься опыта и мастерства, ты уже не можешь играть Гамлета. Остается король Лир, которого ты тоже не можешь играть. Старый актер не сможет сыграть эту роль, потому что она требует огромной отдачи практически молодой энергии.

Валя была фанатиком театра. Не каждый может быть верным служителем своего дела. Она была на три-четыре года меня старше, почти ровесница и играла главную роль в спектакле «Сокровище», интриганку Роберту Крой. Мы часто собирались, говорили о следующих работах, которые, к сожалению, не состоялись. Но для меня Валя осталась очень ярким и добрым воспоминанием.

Грибоедовский театр всегда был в центре всеобщего внимания. Даже когда переживал не лучшие времена. Он никогда не был на обочине. И это при таком количестве грузинских театров. Помню, я учился в выпускном классе, и мы водили в театр своих девушек. Это считалось хорошим тоном.

К сожалению, моя юность совпала с соцреализмом. Поэтому были спектакли, которые ни о чем не говорили. Как говорится, когда возникает конфликт между хорошим и очень хорошим, отрицательных героев практически не бывает. Я не забуду постановку по пьесе братьев Тур про американских шпионов, которые работали в советском посольстве, но там же был еще один американец – хороший. Его русские друзья приглашают в ресторан «Арагви», дают попробовать джонджоли, а в это время оркестр играет «Сулико». Патриотически настроенного молодого меня этот эпизод очень вдохновил. А в следующем эпизоде он сам, этот американец, приглашает девушку в ресторан «Арагви» и просит официанта принести сулико и сыграть джонджоли. Это вызывало во мне бурю смеха, мне очень нравился этот эпизод.

Я думаю, что Грибоедовский всегда отличало то, что грузинам не очень удается – этакий бытовизм, который, если нехорошо сыгран, производит, лично на меня, отвратительное впечатление. Ложный реализм, скажем так. А так как в Грибоедовском артисты это любили, и были учениками именно этой школы, все на его сцене смотрелось органично, было сыграно профессионально и воздействовало на зрителя.

Я не могу сейчас вспомнить все о Грибоедовском театре, но он постоянно играл свою роль в общественной жизни. Он не был сам по себе, а всегда – частью, скажем так, жизни СССР. И он не был простым, обыкновенным театром.

Я помню, как мы – Руставелевский и Грибоедовский театры – вместе попали в Москву на Декаду грузинской культуры. Грибоедовцы имели большой успех. Хотя я, признаться, не ходил ни на один спектакль, в том числе и своего театра. Я сбегал на конкурс Чайковского, предпочитая слушать Вана Клиберна.

Да, мы любили Грибоедовский!

Я учился в русской школе, где было много грузин, русских, армян, евреев. Думаю, самое лучшее определение для Грибоедовского театра заключается в том, что он всегда был именно

тбилисским театром.

Во-первых, когда играли грибоедовцы, я этого не замечал, но русские актеры говорили, что у них грузинский акцент. Я замечал это только в Армении или Азербайджане, когда смотрел спектакли тамошних русских театров. У наших я его не слышал. Правда, мне самому казалось, что я говорю без акцента до тех пор, пока русские артисты не начали меня передразнивать. Тогда я понял, что акцент, видимо, неистребим.

Поскольку Тбилиси в течение многих веков был интернациональным городом, то точнее будет сказать, что Грибоедовский – истинно тбилисский театр. Я даже отделяю тбилисское искусство от грузинского. Произошла какая-то странная смесь Востока, Запада, чего-то славянского. Все здесь перемешалось настолько органично, что надо рассматривать тбилисское искусство отдельно от искусства Грузии. Оно очень самобытно, и художники, даже Параджанов – он в большей степени тбилисский художник.

У меня была возможность и дальше ставить в Грибоедовском, но я попал в театр Руставели, и остаюсь ему верным до сих пор.

Мои педагоги – Туманишвили и Алексидзе – изначально хотели, чтобы я попал по распределению в Руставелевский, но что-то застопорилось, и я решил, что найду другое место. От Марджановского я отказался. И в это время моего дядю – Дэви Стуруа назначили секретарем ЦК. Он был очень молод, всего 35 лет. Никто не знал об этом назначении, по крайней мере, моя семья не знала, хотя он был двоюродным братом моего отца.

И вдруг звонит директор нашего театра и строго меня спрашивает: «Почему не приходишь? Почему не приносишь документы? Мы должны тебя принять в штат». А к тому времени я уже два года ходил без работы. Я удивился, получалось, будто я виноват, что не шел в театр. Я рассказал маме, на что она ответила – Дэви назначают секретарем ЦК. Благодаря Дэви я оказался в театре Руставели, что очень обрадовало моих педагогов, ну и меня, естественно. Уже попав сюда, мне было сложно ставить еще где-то. Потому что спектакли, которые я ставил, очень меня выматывали. Да еще поиски самого себя, и все остальные невзгоды, связанные с моей профессией. Я и не изменял своему театру, пока не появилась «иностранка»...

У каждого театра свой характер. Я однажды ставил спектакль в Вахтанговском, и после премьеры на банкете сказал: «Самое большое несчастье вашего театра в том, что у вас нет привидений. Потому что у вас новое здание, которое построено в советское время». Так вот эта аура, которую мы условно назовем привидением, именно она придает театру магию. Многие утверждают, что в Руставели такие привидения водятся. Уверен, есть они и в Грибоедовском, потому что это тоже старый театр. Привидения же не могут быть одними и теми же, они меняются, а в театре обязательно присутствует элемент мистики.

Режиссер Луи Жуве, достаточно крупная фигура французского театра, пишет примерно следующее: «Если вы хотите уловить, как проходит время, вы должны прийти в театр, когда он пуст. Обычно это время между дневными репетициями и вечерним спектаклем. (И действительно, в это время какая-то особенная тишина в театре). Нужно выйти на авансцену, зал при этом должен быть пустым, закрыть глаза и постоять немного в тишине. И вы услышите, как мимо вас пролетает время, обдавая вас своим дуновением». Очень красиво сказано. Я часто ставил этот эксперимент в разных театрах, где-то ощущал, а где-то нет. Так вот, в Грибоедовском это есть.

Сейчас наступили очень сложные времена, особенно для русских театров постсоветских республик. Прелести борьбы за независимость в этих странах, больших или маленьких, повлекли за собой то, что они грубо, я бы даже сказал, бесцеремонно обошлись со своими русскими театрами. Поэтому для меня Тбилиси без своего культурного многоцветья не Тбилиси, и я рад, что Ав-

тандил Варсимашвили сохранил этот модус. Он сумел сохранить его очень деликатно, осторожно. Это нелегкое дело.

Я считаю, что Николай Николаевич Свентицкий с его темпераментом и любовью к театру сыграл выдающуюся роль в сохранении театра. Часто бывает, что люди называют театр главным делом своей жизни, но это только слова. А у него видно, что это дело его жизни. Он замечательная личность, и было бы хорошо, если бы их тандем с Варсимашвили продолжался. К тому же частые гастроли грибоедовцев, успехи театра играют важную роль. И идея с Конгрессом русских театров за рубежом мне кажется замечательной.

МЕДЕЯ КУЧУХИДЗЕ
НЕПОВТОРИМАЯ ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ

Театр имени Грибоедова сыграл в моей творческой жизни решающую роль. После окончания театрального института я работала в Сухуми. Тогдашний главный режиссер театра имени Грибоедова Гига Лордкипанидзе пригласил меня для постановки «Дневника Анны Франк». Спектакль в основном предназначался для дебюта приехавшей в Тбилиси очаровательной и талантливой киноактрисы Ариадны Шенгелая, которая в ту пору была в зените славы. Но я и сама давно хотела поставить «Дневник», у меня уже даже был готов режиссерский план. «Дневник Анны Франк» тогда только вышел в свет, и на грузинском языке тоже, и произвел сенсацию. Однако пьеса Гудрича и Хэккета, в основе которой лежит «Дневник Анны Франк», почему-то была в списке нерекомендованных к постановке Министерством культуры. Но Гига умел рисковать... Это были замечательные репетиции, я получила большое удовольствие от работы с актерами – в том числе и с Мавром Пясецким, с которым режиссерам иногда приходилось не просто, но он послушно выполнял в спектакле все, что нужно. Потом мы с ним крепко подружились. А Ариадна Шенгелая? Однажды кто-то сказал мне: «Какая у тебя в «Дневнике Анны Франк» звучала удивительная музыка!» Но на самом деле музыки не было – только звуки. А всю музыку спектакля создавала эта поразительная девочка – Анна Франк в исполнении Ариадны Шенгелая. Помню, как она ласково называла меня «Медеечка Шалвовачка»...

У спектакля был огромный успех. На премьеру пришел весь театр Марджанишвили, в том числе Верико Анджапаридзе. После спектакля она схватила меня за руку со словами: «Наконец-то я нашла режиссера, который поставит «Мать» Чапека!» И меня забрали в театр Марджанишвили, где я проработала полвека.

В 1960-е годы искусство не называлось шоу-бизнесом, театр оставался, в первую очередь, искусством вербальным, благодаря тем гениям, которые заложили основу этому виду искусства. И тогдашние режиссеры не издевались над гениальными драматургами; а главное – тогда и в помине не было ныне вожделенного евростандарта. Наоборот, стандарт в искусстве являлся исключительно отрицательным явлением. Ценилась не унификация, а индивидуальность. Тбилисские театры старались создать и со-

хранить индивидуальную неповторимость. Театр Грибоедова не был исключением. Здесь была прекрасная труппа – талантливые актеры, работа с которыми обусловила мое дальнейшее продвижение в сложнейшей профессии, которуя я выбрала. «Дневник Анны Франк» мы поставили за 37 дней, работая утром и вечером. Это были счастливейшие дни моей жизни. В 1964 году я поставила в театре Грибоедова еще один спектакль – «104 страницы про любовь» Э.Радзинского – на модную тогда тему «физиков» и «лириков». Я безгранично благодарна Грибоедовскому и желаю любимому театру выстоять в нынешней эпохе заменителей и сплошной суррогации, когда, кроме всемогущей политики, в качестве конкурента театру предстала даже кулинария.

ГАЙОЗ ЖОРДАНИЯ
«ВЫ – НАШ!»

Однажды я принял решение уйти из оперного театра, уйти в никуда. Тогдашний министр культуры Отар Васильевич Тактакишвили поднял большой скандал, считая мой поступок изменой. Но я почувствовал, что творчески оперный театр уже ничем не обогащу. Я славлюсь своей мягкостью, но есть моменты, когда становлюсь непреклонным. Тем не менее Отар Тактакишвили настолько хотел, чтобы я остался в оперном, что... перекрыл мне дороги во все театры – Руставели, Марджанишвили...

Однажды Отар вызывает меня к себе, спрашивает: «Куда ты хочешь?» Я отвечаю: «В кукольный театр!» Шучу, так сказать. Знаю, что Сандро Товстоногов ушел из театра Грибоедова, но Отар собирается назначить туда Отара Джангишерашвили, которого тоже вызвал к себе. «Что вы? Человек без работы, как я пойду на его место? – говорит Отар Джангишерашвили, отвечая на предложение министра стать главрежем Грибоедовского театра. Услышав это, Тактакишвили буквально почернел. А я ушел. Но вот другие стали уговаривать Отара Васильевича назначить меня главрежем театра Грибоедова – дескать, я знаю русскую культуру и т.п.

А в самом Грибоедовском театре меня поначалу встретили недружелюбно. Считали меня оперным режиссером, хотя я в первую очередь режиссер драмы. Отар Васильевич представил меня труппе лично. Представил хорошо, но суховато. В театре тут же стали говорить, что я человек министра. Значит, какой-то партийный типчик. Я все это слышал краем уха: режиссер Лейла Джаши шепнула мне пару фраз, и я все понял. Сижу в кабинете. Входит ко мне директор театра Отар Папиташвили и спрашивает, какие спектакли текущего репертуара я собираюсь снимать. «Мы ничего не будем снимать!» – ответил я. «Как это так? – удивился директор. – Пришел новый главный режиссер – значит, ставятся новые спектакли, а старые снимаются». «Нет, старые спектакли будут идти. Зачем снимать? Разве зрители не ходят? Ходят. Давайте, к примеру, восстановим «Сон в летнюю ночь» Шекспира. Ну и поставим новые спектакли, так что будут идти и новые, и старые». Отар Папиташвили обрадовался, но не понял, что это значит, что это за авантюра с моей стороны. Так ведь не бывает...

Дальше. Восстанавливаем «Сон в летнюю ночь». Лейла Джаши попросила, чтобы я присутствовал на репетиции. Я пообещал зайти после первого акта. Прихожу, открываю дверь и чувствую, что меня заметили. Идет репетиция, и вдруг я слышу хихиканье. На сцене в это время были Аркаша Шалолашвили и Волик Грузец... Проходит одна-две минуты, и я вновь слышу хихиканье. Градус веселья на сцене все поднимается и поднимается, и тут я взрываюсь и ругаюсь, что называется, по-черному. Все мгновенно стихло, а я чуть не сломал от злости графин. «Репетиция закончена, все свободны!» – объявил я. Как выяснилось, за кулисами стояла прима театра народная артистка Грузии Валентина Семина и всех смешила. Наконец она высунула голову из-за кулис и спросила: «Можно на одну секунду?» «А кто вы?» – задал я вопрос, хотя сразу узнал Валю Семину. «Вы меня не помните?» – «Нет!» – отрезал я. «А я подойду поближе!» – «Подойдите!» Я понял, что Валя Семина – зачинщица этой шалости. На сцене ее поддерживают, конечно, но организатор именно она. «Я честно говорю, Гайоз Вуколович: вы наш!» – заявила Валя. «Потому что выругался по-черному?» «И поэтому, и еще по каким-то другим причинам!» После этого боевого крещения у меня в грибоедовском театре за шесть лет работы не было ни одного конфликта. Хотя, бывало, что актерам от меня и доставалось...

А наши спектакли пользовались успехом у зрителей. Один из наиболее любимых публикой – «Дорогая Елена Сергеевна» Л.Разумовской. Вокруг спектакля, в котором были показаны школьники-террористы, замучившие свою учительницу, был огромный ажиотаж. Долгое время я понятия не имел, что в Тбилиси существует конная милиция. Однажды перед началом этого спектакля у Грибоедовского театра появились два всадника. Я так и не понял, что это было? Угроза? Приехал какой-то высший чин, который занимался призывниками – генерал-полковник, с женой. У Эдуарда Шеварднадзе было запланировано бюро, и он не смог прийти на спектакль. Не знаю, специально он это сделал или нет. Кстати, наш диссидентский спектакль пользовался, как ни странно, успехом у функционеров, членов ЦК, работников Совета Министров, приобретавших сразу по десять-двадцать билетов. Не знаю, что их привлекало – должно было быть совсем наоборот. Когда я увидел генерала, мне это сразу не понравилось. Интуиция подсказывала, что будут неприятности. Тем более что Эдуард Амвросиевич не пожаловал. Я как в воду смотрел: после спектакля у военного чина резко подскочило давление. Вызвали скорую помощь. Заместитель директора Светлана Казинец сказала мне: «Гайоз Вуколович, он в ненормальном состоянии! Мы погибли». В театр срочно прибыл министр культуры Отар Тактакишвили. Попросил дать ему пьесу, как будто она уже не лежала ТАМ. Спросил, когда еще будет спектакль. Девять спектаклей были к этому времени уже проданы, и дальше предполагалось реализовать еще тридцать – в новом сезоне.

И вот в Москве собралась коллегия Министерства культуры с участием представителей Министерства обороны. Вынесли вердикт: изъять пьесу из репертуара советских театров, «и в том числе из репертуара грузинского театра имени Грибоедова». Не то что «запретить», а именно – «изъять». На территории Советского Союза спектакль разрешено было оставить только в Прибалтике, в каком-то театральном подвале – запретить побоялись. Приняли решение поставить на вид министру культуры, объявить строгий выговор заместителю. А меня вызвали в ЦК к Гураму Енукидзе. «Что случилось?» – спрашиваю. Он рассказывает мне всю эту историю с чином. Тут раздается звонок, и Енукидзе вызывают на 9-й этаж – к Шеварднадзе. Возникла страшная паника. Когда Енукидзе поднимался к Шеварднадзе, то был бледен, а по возвращении приобрел цвет. Он рассказал, что когда он зашел к Эдуарду Амвросиевичу, там сидел Нодар Думбадзе. Шеварднадзе спросил Енукидзе: «Что вы за ужас показали этому человеку?» И тут в разговор вмешался Нодар: «Не ужас, а гениальный спектакль!» По-моему, Нодар не видел спектакль –

просто встал на нашу защиту...

После этого Шеварднадзе вышел на городской актив и поддержал спектакль. И народ хлынул на него с новой силой. Но потом все-таки пришло то самое злополучное постановление об «изьятии», и спектакль был снят с репертуара.

Однажды, сразу после возвращения из Германии, запретили мою «Пиковую даму». Там постановка пользовалось большим успехом. Но в Тбилиси спектакль получился интереснее. В опере есть сцена карнавала, которая в моем спектакле трансформировалась. Карнавал у меня состоял из гоголевских масок. Настоящий Кремль! Отар Тактакишвили настаивал, чтобы я убрал эту сцену. Я отказался, и спектакль был снят. Через некоторое время Отар Васильевич вызвал меня к себе и протянул мне газету со статьей известного дирижера Альгиса Жюрайтиса: «Прочти!». Он писал о спектакле «Пиковая дама», поставленном в Париже Юрием Любимовым, о том, «как режиссеры издеваются над русской классикой». Подлейшая статья! После таких публикаций в 30-е годы арестовывали. «Ты теперь понял, почему я запретил «Пиковую даму»? – спросил меня Отар Тактакишвили. Честно говоря, мне было неприятно. Он-то спас меня от проблем, но мне было бы приятнее, если бы на меня напали. Сколько было денег потрачено на постановку! Кстати, в спектакле была сцена, где графиню раздевают и она остается в неглиже, страшная. Ну как можно было допустить, чтобы русская графиня была в неглиже? «Это убери! – сказали мне. – Пусть с нее не снимают парика. Пусть старуха, но красивая!»

Выпустил на грибоедовской сцене спектакль «Синие кони на красной траве» М.Шатрова, но, конечно, в нем были «не те» акценты. В стране царит вакханалия, произвол и беспредел, а Ленин задается вопросом: «Сколько стоит сегодня хлеб на Сухаревке?» Эту фразу я оставил. Шеварднадзе, кстати, поддержал спектакль. Хотя это был, по сути, антисоветский спектакль – как и «Святой и грешный» Ворфоломеева. Финал «Синих коней» был таков: Ленин садился и думал о том, что делать, как спасти страну. Но ведь этот ужас он сам породил! Над Лениным мы в спектакле не издевались, а вот его бюсту досталось. Наливали на него воду… Ход был такой: мы показывали творческий процесс – скульптор работает над бюстом вождя с использованием воды. А потом на эту голову клали холст, и Ленин воспринимался как мертвец. Когда я сказал нашему замечательному замдиректора Гайку Гевеняну, что мне нужен бюст Ленина, он чуть с ума не сошел. Но бюст откуда-то вскоре принесли. Пришлось его слегка подпортить, видоизменить подбородок – ведь по замыслу бюст не законченный, над ним еще продолжают работать. Страшный был спектакль, но веселый. И почти все время – полные залы…

Смешной случай произошел на гастролях в Ставрополе. Вообще та поездка была сложной – нас постоянно критиковали партийные власти. Им, например, не нравилось, что в спектакле «Закон вечности» была сцена с Христом, и даже наши доводы, что за этот роман с этой самой главной сценой Нодар Думбадзе получил Ленинскую премию, не успокаивали их. Не устраивал критиков и спектакль «Святой и грешный» М.Ворфоломеева, хотя его очень хорошо принимали зрители. Кстати, сам Михаил Ворфоломеев увидел наш спектакль и обалдел. Он ведь написал бытовую драму, а мы сделали притчу с элементами фарса, карнавала, фантасмагории. Бог в нашем спектакле появлялся в парусиновых туфлях, шляпе и очках – его играл Волик Грузец. В спектакле была сцена «отмывания» грешника в русской бане...

Мои постановки того времени были весьма кусачими, но не злыми. Даже наша «Дорогая Елена Сергеевна» не заканчивалась плохо. Свет в спектаклях Грибоедовского театра всегда был – иначе нужно было пойти и повеситься.

В тот вечер, о котором хочу рассказать, шла пьеса Н.Павловой «Вагончик». В основе сюжета – волнующая тема, судебное расследование, герои спектакля – трудные подростки. Один

из зрителей, уже изрядно пообщавшись с Бахусом, живейшим образом реагировал на происходящие события, отпускал с первого ряда громкие реплики в защиту героинь спектакля – банды девчонок-хулиганок. В конце концов слишком активного театрала вывел из зала милиционер, и нас пригласили в кабинет главного администратора Ставропольского театра на допрос задержанного. Там было трое представителей правоохранительных органов. Милиционер, взяв ручку и бумагу, приготовился запротоколировать признания пьяного. Первый вопрос: «Фамилия?» Ответ: «Пушкин!» Долгое молчание. Второй вопрос: «Имя и отчество?» Ответ: «Александр Сергеевич!» Возмущенный милиционер стал ругать задержанного, обвиняя его в издевательстве над представителем власти. А в это время испуганная женщина, жена этого субъекта, пыталась доказать, что он действительно носит такие имя и фамилию. Чтобы убедить разгневанного милиционера, ей пришлось сбегать домой и принести паспорт мужа... Жена и во время спектакля пыталась его урезонить: «Саша, перестань, не говори, не выступай! Это же не телевизор, вокруг народ, бесстыдник!» Я пытался заступиться за Александра Сергеевича Пушкина, но присутствующий при этом журналист меня осудил: «Как вам не стыдно, товарищ главный режиссер, защищать подонка, который чуть не сорвал спектакль в государственном театре!»

В один прекрасный день я ушел из Грибоедовского – на малую сцену театра Руставели. Ушел скрепя сердце. Ведь я так привязался к грибоедовцам! Мне было комфортно с ними, и у меня до сих пор ностальгия по этому периоду моей творческой жизни. Позднее я поставил спектакль «Райская птичка» со своими студентами, и премьера состоялась в театре Грибоедова, на малой сцене...

ГЕОРГИЙ КАВТАРАДЗЕ
ЭТО НЕЗАБЫВАЕМЫЕ ДНИ

Я никогда не думал, что стану художественным руководителем Грибоедовского театра. Всю жизнь я ставил на грузинской сцене, и, конечно, предложение возглавить русский театр стало для меня полной неожиданностью. Думаю, это был один из наиболее интересных и ярких периодов моей жизни. У меня появилась замечательная возможность ставить русскую классику на языке оригинала.

Первой моей постановкой в театре имени А.С. Грибоедова был чеховский «Вишневый сад». По-моему, это был один из лучших спектаклей театра и к тому же один из моих самых удачных и любимых. В спектакле были заняты ведущие актеры труппы, и я очень рад, что мне довелось встретиться с ними в работе. Наш «Вишневый сад» родился в тяжелое время, когда не летали самолеты, не было денег… Но Николаю Николаевичу Свентицкому, нынешнему директору театра, удалось организовать военный самолет, мы погрузили в него декорации и отправились на I Чеховский международный театральный фестиваль в Таганроге. Там не вручали призы и премии, но были серьезные критики, которые давали неофициальные оценки спектаклям. И наш «Вишневый сад» прекрасно восприняли, несмотря на то, что на фестивале были представлены лучшие театры – например, Театр у Никитских ворот под руководством Марка Розовского. После этого буквально через неделю мне позвонили из Ростовского театра им. М. Горького и предложили поставить у них Шекспира. Я сразу подумал о том, что там работает мой близкий друг, народный артист России Игорь Александрович Богодух, и сказал, что согласен ставить в том случае, если в спектакле будет играть он. Мы подружились с этим замечательным актером

во время съемок фильма «Привал странников», в котором он был моим партнером. После этого я поставил на российской сцене пятнадцать спектаклей, среди них – «Бесы», «Король Лир», «Ричард III», «Гамлет»... Так что благодаря постановкам на грибоедовской сцене я вышел на российского зрителя. И до сих пор я сотрудничаю с Таганрогским чеховским мемориальным театром – это практически мой дом. Поэтому (конечно, не только поэтому!) я считаю грибоедовский период очень важным в моей творческой биографии.

Театр есть театр, поэтому никакой особой адаптации в Грибоедовском русском театре мне не пришлось пройти. Язык в театре принципиального значения не имеет. В 1981 году я поставил в Болгарии спектакль «Не беспокойся, мама!», а в Словакии – «Закон вечности» Нодара Думбадзе, и языковой барьер мне не мешал. Так что когда я пришел в театр Грибоедова, у меня был опыт работы с разными труппами. Но все-таки Грибоедовский театр был организмом более сложным. Ведь перед ним стояла особая задача: работая в Грузии, сохранять свое лицо, свою уникальность. Возглавив Грибоедовский театр, я сказал: «Хочу делать русский театр!» Это была моя концепция. И сразу поставил «Вишневый сад». Кстати, очень близкую мне, грузину, пьесу. До этого на грузинской сцене я ставил «Чайку», «Три сестры»... Считаю, что «Вишневый сад» – очень грузинская драматургия, а чеховские герои похожи на персонажей Давида Клдиашвили – прежде всего, своей наивностью, безалаберностью. По сути, они добрые, порядочные люди. Но так же, как и чеховские герои, которые пытаются «держать фасон» и ведут себя неправильно, неразумно, грузины делали все, чтобы потерять свой «вишневый сад»... И в итоге потеряли его! И пришли другие – Лопахины. Когда Варя швыряет Лопахину ключи, это тоже очень по-грузински выглядит. Кстати, новый хозяин Лопахин никогда не станет таким, как Раневская или Гаев. Несмотря на свои деньги. Раневская и Гаев сделаны совершенно из другого теста. Когда Лопахин, купивший вишневый сад, упрекает Раневскую в роковом бездействии, то в глубине души осознает: это не его место! Это другая порода, интеллигентская, другая русская среда. Разве это и не грузинская тема? Совершенно грузинская... Помню, как на спектакль «Вишневый сад» пришел мой учитель Михаил Иванович Туманишвили. Я его пригласил с большим волнением и трепетом, зная его особое отношение к этой пьесе. После спектакля собрались участники спектакля, и Туманишвили выразил им свое одобрение. Мне даже показалось, что Михаил Иванович почувствовал что-то вроде зависти… Ведь он так и не поставил «Вишневый сад». Уже после того, как все разошлись по домам, Туманишвили позвонил мне домой, и мы в течение часа обсуждали с ним спектакль. Наша работа явно не оставила его равнодушным, и мне это дорого.

В «Вишневом саде» был блестящий актерский ансамбль... Когда мы играли спектакль в Таганроге, то в программке значились: Раневская – Нелли Килосанидзе, Лопахин – Джемал Сихарулидзе, Трофимов – Элизбар Кухалеишвили, Аня – Ирина Мегвинетухуцеси, Варя – Ирина Квижинадзе, Шарлотта – Людмила Артемова-Мгебришвили. Русскому зрителю было особенно приятно, что режиссер и актеры с грузинскими фамилиями так бережно отнеслись к чеховской пьесе, ее тексту, сути. Кто-то даже отметил отсутствие акцента у исполнителей. Они были русскими и одновременно грузинскими актерами. К примеру, Джемал Сихарулидзе в роли Лопахина был совсем не похож на этого героя в исполнении российских актеров... Россияне были очень тронуты, благо-

дарили нас, отмечали, что Грибоедовский – это живой театр. В нашем «Вишневом саде» были интересные актерские работы, неожиданные решения. К примеру, я отметил, что в пьесе Аня с Лопахиным нигде не разговаривают. У них как бы нет отношений. И это очень настораживает. Я задался вопросом: «Почему они не общаются?» Отсюда родилось наше решение, что между Аней и Лопахиным что-то есть. Я в этом убежден! В Таганроге этот момент обсуждался. Мнения высказывались разные, но при этом не отрицалось, что такая трактовка интересна и имеет право на существование.

Еще. Обычно Шарлотту изображают какой-то мужеподобной особой, а в нашем спектакле она была женственной, красивой и артистичной. Вычитывалось, что между ней и Лопахиным была какая-то связь. Яшу замечательно играл Виктор Захаров, не так давно ушедший из жизни. Горько вспоминать актеров, которых уже нет с нами. Фирса вначале играл народный артист Грузии Михаил Иоффе, затем – Темо Шотадзе и последним – Лева Гаврилов. Шотадзе и Гаврилова уже нет на свете… А Михаил Иоффе уехал из страны. Думаю, из-за того, что многих актеров первого состава, на которых изначально ставился спектакль, пришлось заменить новыми, он что-то потерял. Вводы все-таки разрушают ауру и первоначальную целостность спектакля. К слову, я собирался поставить в театре имени Грибоедова «Чайку», «Три сестры», но, увы, не случилось – не успел…

После «Вишневого сада» были спектакль «Яма» Куприна, «Женщина» Леонида Андреева, «Распутин» Моник Лашер, наконец, толстовская «Анна Каренина». Мне была интересна так называемая женская тема. Пользовался зрительским успехом спектакль «Яма» – о доме терпимости. В финале актеры выходили на сцену современно одетые. Так сказать, новое поколение проституток. Раскрывалась трагическая суть происходящего... В спектакле была затронута социально заостренная проблематика. Общественная значимость спектакля тоже является моим творческим кредо.

Запомнилась работа над «Анной Карениной». Для многих неожиданным было назначение на роль Анны молодой актрисы Ирины Мегвинетухуцеси, сыгравшей Аню в «Вишневом саде», Женьку в «Яме». И тут – Анна Каренина! Но Ирина убедила всех скептиков, что она это может играть. Хотя как будто это была совсем и не ее роль. Замечательно, на мой взгляд, исполнил роль Каренина Валерий Харютченко, очень удачно сыгравший Гаева в «Вишневом саде». К сожалению, я не успел выпустить шекспировского «Гамлета», в котором этот актер должен был воплотить образ датского принца…

Я поставил в театре Грибоедова, как мне кажется, недооцененный спектакль «Грузинская классика на русской сцене». Я соединил в одной постановке два совершенно разных произведения: первое действие – «Невзгоды Дариспана» Давида Клдиашвили, второе действие – «Гость и хозяин» Важа Пшавела. Это было очень важно, хоть и рискованно. Но это был мой принципиальный ход. Ни одно, ни другое произведение никогда на русской сцене не ставились. Через русский театр русскоязычный зритель мог оценить грузинскую классику. В спектакле были заняты замечательные актеры. К сожалению, многие уже ушли из жизни. Я не требовал, чтобы они изображали грузин – это неправильная постановка вопроса. Мне не нравится, когда, играя грузинский материал, грузинскую драматургию, актеры имитируют кавказский акцент – на мой взгляд, это безвкусно. Нужно играть не акцент, не грузина, а человеческие отношения, суть конфликта, суть истории. Вот что главное в спектакле «Гость и хозяин»? То, что закон гостеприимства выше закона кровной мести. Это глубоко гуманистический посыл.

К этому же я стремился, когда ставил «Врага народа» Генрика Ибсена. У моих героев даже нет специфических норвежских имен. И нас волновали, прежде всего, явления социально-политического характера, близкие всем, независимо от национальной принадлежности.

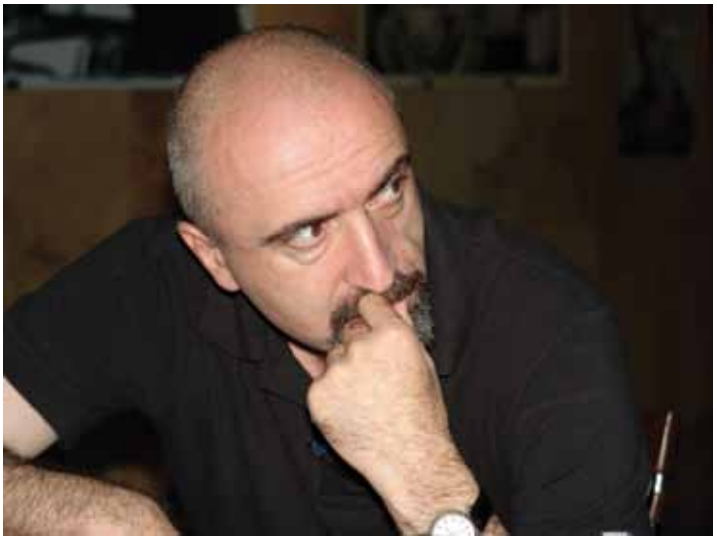
Я выступал на грибоедовской сцене и в качестве актера. Драматург Александр Чхаидзе написал пьесу «Запасной аэродром» о большой романтической любви между грузином и русской женщиной. В ней вместе с Людмилой Артемовой-Мгебришвили мы исполнили главные роли. А потом я играл еще в своем спектакле «Белые флаги» Нодара Думбадзе. Конечно, совмещение актерства и режиссуры мешает, чувствую какую-то внутреннюю несвободу… Поэтому я стараюсь как можно реже играть в своих спектаклях

Уверен, что грибоедовский период был очень полезным, волнующим в моей жизни. Я поставил за это время десять спектаклей. Но мое пребывание на посту худрука в театре Грибоедова окончилось не очень хорошо. В этот период Грузия переживала огромные сложности политического и экономического характера, и это, конечно, сказалось. Но до сих пор я не могу понять, что же произошло между мной и труппой театра. Думаю, мной была допущена какая-то ошибка, так что в итоге я ушел из театра. Но обиды у меня нет. Потому что я помню, как мы вместе делали спектакли. Спорили, шли к чему-то хорошему. Повторяю, у меня со всеми были замечательные творческие отношения. И вдруг – недовольство. Значит, я где-то совершил ошибку. Спустя годы этот вопрос остается для меня открытым. Спектакли, выпущенные мной, были разные, но ни одного принципиального провала не было. Я даже не хочу называть произошедшее конфликтом – это было трагическое недоразумение. И оно стало для меня уроком... Но сегодня я вспоминаю не конфликт, а совместную работу, поставленные с грибоедовцами успешные спектакли. Несмотря на то, что мне пришлось уйти из театра, я вспоминаю только хорошее – репетиции «Вишневого сада», «Анны Карениной», «Женщины», «Белых флагов»... В творческом плане, в процессе работы у нас не возникало никаких недоразумений. Мы честно работали, и халтуру никогда не выпускали. Что-то было очень хорошо, что-то, может быть, на среднем уровне, но ничего поверхностного у меня никогда не было. Мои спектакли – это уже часть истории театра имени А.С. Грибоедова, и никуда это не выбросишь. Я даже не могу выделить один любимый спектакль и рассматриваю весь свой грибоедовский период как некую совокупность. И я его воспринимаю как весьма позитивный опыт. Это счастливые дни, которые трудно забыть.

ГОГИ МАРГВЕЛАШВИЛИ
ОДИН ИЗ ЛИДЕРОВ

Я поставил в театре Грибоедова свой дипломный спектакль – «Момент истины» Рустама Ибрагимбекова. Это было очень-очень давно! Театр возглавлял тогда Гайоз Вуколович Жордания. Он предложил мне на выбор несколько пьес из репертуарного портфеля театра, и я остановился на пьесе Р.Ибрагимбекова – она показалась мне интересней остальных. Меня привлекла почти что детективная интрига, лежащая в основе этого драматургического материала. В пьесе шло расследование. Действие разворачивалось в тюрьме, следственном отделе. В работе мы встретились с актерами Джемалом Сихарулидзе, сыгравшим главную роль, Львом Гавриловым, Анатолием Левиным, Земфирой Бокоевой, Замирой Григорян, Александром Водопьяновым. Оформила спектакль главный художник Евгения Донцова.

Премьера была назначена на 31 декабря. Совершенно случайно выяснилось, что в Тбилиси в это время гостил Рустам Ибрагимбеков. И, несмотря на то, что премьера состоялась в канун Нового года, на ней сумел побывать сам драматург. После спектакля Ибрагимбеков выразил нам свое одобрение – наша постановка произвела на него хорошее впечатление.



Вот такая была моя первая работа в профессиональном театре. Мне было тогда всего 24 года – мальчишка! Конечно, я волновался. Но атмосфера, в которой мне пришлось работать, была на редкость доброжелательной, актеры, в первую очередь, Джемал Сихарулидзе, весь творческий состав помогали мне, способствовали тому, чтобы репетиции шли нормально. Разумеется, очень помогал Гизо, наделенный отменным чувством юмора. В итоге спектакль получился и шел потом несколько сезонов.

Но на этом мое участие в творческой жизни Грибоедовского театра не закончилось. Через несколько месяцев после премьеры «Момента истины» Гизо начал репетиции «Измены» А.Сумбатова-Южина и предложил мне работать вместе с ним в качестве второго режиссера. Часть репетиций я провел самостоятельно. Однако вскоре у меня появились какие-то другие предложения, и я ушел из репетиционного процесса. Гизо Жордания завершил работу над спектаклем уже без меня.

Потом долгие годы я уже был просто зрителем театра имени Грибоедова.

Видел замечательные спектакли – к примеру, хорошо помню потрясающую постановку Гизо Жордания «Святой и грешный» М.Ворфоломеева с великолепной работой Волика Грузца. Хороших спектаклей в репертуаре было много…

Какое-то время я работал на телевидении. Потом Михаил Иванович Туманишвили пригласил меня к себе на курс в театральный институт имени Ш.Руставели – это был 1983 год. С того времени и по сей день я работаю в Университете театра и кино, в последние годы – ректором. В 1985-м тот же Михаил Иванович пригласил меня в созданный им Театр киноактера, а уже после его кончины в течение девяти лет я возглавлял детище Туманишвили – сначала был главным режиссером, потом художественным руководителем.

… В том же году, после того, как я ушел из Театра киноактера имени М.Туманишвили, по приглашению своего ближайшего друга Автандила Варсимашвили я начал работать в Грибоедовском театре главным режиссером. Такой вот виток сделала моя судьба и вновь привела меня в театр имени Грибоедова!

Конечно, нынешний Грибоедовский совсем не похож на театр моей юности. Изменились времена. На дворе другой век. В театре работают другие люди, отличающиеся от грибоедовцев 80-х. Из прежнего состава труппы осталось всего несколько человек, зато появилось много молодежи. Да, тот и этот театр очень-очень резко отличаются друг от друга!

По возвращении в Грибоедовский я поставил здесь два камерных спектакля на малой сцене по современной драматургии – «Убить мужчину» Э.Радзинского (по пьесе «Я стою у ресторана…») и «Старший сын» А.Вампилова.

Конечно, вампиловскую пьесу можно назвать современной с большой натяжкой – она была написана в 60-е годы прошлого века. Но, на мой взгляд, драматургия А.Вампилова будет жить вечно, она всегда современна, особенно его «Старший сын» и «Утиная охота».

Долго шел к зрителю спектакль «Убить мужчину». Репетировал один состав актеров, а вы-

пускался уже другой. С первым составом это был бы совершенно другой спектакль, с другими акцентами… Затем, уже после премьеры, сыграли всего несколько спектаклей, и по ряду причин довольно продолжительное время, в течение целого сезона, спектакль вообще не игрался, после чего был фактически восстановлен и вновь представлен зрителю.

Выбор пьесы был моим – конечно, с одобрения худрука театра Авто Варсимашвили. Мне нравится пьеса Э.Радзинского тем, что в ней очень тонко и с большим знанием предмета анатомируются взаимоотношения мужчины и женщины, раскрываются глубинные их проблемы. Мы чуть скорректировали финал. Увеличили в спектакле функцию мужчины, который в пьесе просто подыгрывает героине. Таким образом, мы превратили роль Саши (так зовут мужчину) в полноценную. И, думаю, были правы. Потому что Валерий Харютченко просто великолепно сыграл в спектакле! Очень была хороша Ирина Мегвинетухуцеси в роли Нины. Увы, спектакль сейчас не играется… Жаль, потому что с актерской точки зрения, на мой взгляд, это был очень сильный спектакль.

Что же касается «Старшего сына», то вампиловская пьеса, конечно, потрясающая, великолепная. Она на все времена и для всех народов. Эта комедия может быть разыграна везде – начиная с России, где она родилась, и кончая Новой Зеландией. Потому что эта история могла произойти везде, где угодно.

В этом спектакле тоже были очень хорошие актерские работы. Это касается в первую очередь Валерия Харютченко, сыгравшего Сарафанова. Думаю, он сыграл эту роль неожиданно, предложил иную трактовку, отличную от традиционной. Мы чуть-чуть изменили акценты в пьесе и финал. Не потому, что мне всегда так хочется что-то поменять. Просто время изменилось. Спектакль живет в реальном времени, реальной ситуации. Исходя из того, что и как происходит сегодня, из того, что кажется более правдоподобным и соответствующим нынешним реалиям, мы и поменяли финал. Очень хорошие работы в спектакле у молодых ребят. Они достойно выглядели рядом с таким опытным актером, как Валерий Харютченко.

Валерий – один из лучших и наиболее опытных актеров в Грузии. И еще Харютченко отличается тем, что он абсолютный фанат. Он просто одержим в процессе работы тем, что делает. Очень помогает во время репетиций: приносит какие-то варианты, всегда приходит готовый, сразу закрепляет то, что было однажды найдено на репетиции, ему не надо ничего объяснять дважды, он все прекрасно помнит и работает с полной отдачей. И должен сказать, что молодое поколение грибоедовцев – в первую очередь, пара Аполлон Кублашвили и Дмитрий Мерабишвили, составляют Валерию достойное партнерство. В целом в спектакле сложился замечательный ансамбль с хорошими актерскими работами, что оценили зрители: спектакль пользуется успехом…

Это радует. Вампилов – сложный драматург. Вроде все в пьесе понятно, ясно, просто. Но сама ее структура совсем не простая. Драматургия Вампилова требует абсолютной правдивости. Там нет условностей, которые допустимы в другом материале. С помощью голой формы там не справишься – нужны актеры! Очень важен способ существования актеров на сцене: они должны быть убедительны и органичны. Иначе эту драматургию не сыграешь. Она просто в другом варианте не поддается! Вот в этом-то и была главная сложность в процессе работы. Нужно было время, чтобы добиться этого эффекта абсолютной правдивости – оно было нужно и режиссеру-постановщику, и актерам. Все должно было устояться…

Я работаю над спектаклем дольше всех в Грузии, поэтому я поставил меньше всех. Но для меня репетиции спектакля сравнимы с процессом изготовления вина. Необходим довольно длительный период ухаживания, подготовки… А потом нужно, чтобы вино настоялось. Это целый цикл, длинная цепочка действий! Все должно развиваться в определенной последовательности, чтобы в итоге получить именно то, ради чего все и затевалось. С ходу это не получается. С ходу

хорошие спектакли могут получиться, но не с подобной драматургией. Драматургия должна позволять, давать возможность выпустить спектакль за короткое время. Конечно, сейчас «время – деньги», жизнь бежит стремительно. И эту роскошь – долго ставить спектакль – могут себе позволить немногие. То, что я долго ставлю спектакли, – действительно роскошь. И этого не было бы, если бы этого не позволял Авто Варсимашвили. Он сам работает очень быстро, когда ему это нужно. А вообще Авто придерживается золотой середины: выпускает спектакли не очень долго, но и не очень быстро. А вот у меня так не получается…

Поговорим о ситуации в сегодняшней труппе. Если оценивать нынешнее молодое поколение театра, то среди них есть очень способные люди, на которых можно распределять пьесу. Среднее поколение в Грибоедовском тоже есть, но оно, увы, немногочисленное. Хотя сейчас на сцене фактически больше всего работает именно среднее поколение. Что касается представителей старшего поколения, то их в театре осталось совсем мало. Это, по сути, всего несколько человек – то, что осталось от старой труппы конца XX века. Среди них есть профессионалы очень высокого ранга.

Впрочем, в каждой из названных групп актеров-грибоедовцев есть по-настоящему хорошие актеры и перспектива роста существует, тем более, когда театром руководит Автандил Варсимашвили – просто рожденный для театра человек. Он может трудиться день и ночь, нацелен на творческий процесс, делает все, чтобы работать в театре было интересно. Тем более, что вместе с ним театром руководит такой директор, как Николай Свентицкий. Он тоже будто рожден, чтобы руководить, причем не только театром. У него огромный талант управлять, сильные менеджерские способности. И Свентицкий тоже влюблен в этот театр и делает все для того, чтобы в нем было комфортно и хорошо.

По просьбе Авто Варсимашвили и Николая Свентицкого мы за последние годы три раза подряд набирали группы русского курса для Грибоедовского театра. Они были, конечно, разного уровня, не все дошли в итоге до театра… Сейчас мы готовим уже третью группу, опять же по заказу Грибоедовского театра. Это очень хороший, сильный по составу набор – интересные девочки, юноши. Руководит курсом Авто Варсимашвили. Думаю, эта группа станет очень серьезным пополнением для Грибоедовского театра, если, конечно, все дойдут до конца. Потенциал у них есть, на приемных экзаменах ребята показали себя очень хорошо. Да и на переходном экзамене с первого курса на второй продемонстрировали высокий результат.

Что касается условий, в которых приходится сегодня работать театру Грибоедова, то они, конечно, оставляют желать лучшего. Имею в виду бюджет, финансовые возможности театра. Они довольно скудные по сравнению с тем, что должно быть. Основную часть сезона театр вынужден играть на малой сцене, потому что играть на большой сцене затратно. Зимой отапливать большой зал – это огромные расходы! Из бюджета оплатить их очень и очень трудно.

Но есть ли сегодня интерес к спектаклям Грибоедовского театра? Есть. Потому что он играет больше всех спектаклей и продает больше всех билетов. Театр – один из лидеров. Об этом говорят цифры, а статистика, как известно, – вещь упрямая. Театр гастролирует если не больше всех других тбилисских театров, то, во всяком случае, очень много. Зрителей имеет тоже довольно много, если не больше всех. Конечно, сейчас основная зрительская масса – не русское население. Хотя никогда зал грибоедовского театра не заполняли только этнические русские. Это были и русские, и грузины, и армяне, и греки, и азербайджанцы. В 90-е годы произошел огромный отток русского населения из страны. Грузию покинули российские войска, огромная часть учреждений и заводов была закрыта, и этнически русское население резко сократилось. Осталась разве что одна десятая часть того, что было когда-то. Это, конечно, сказалось на зрителе грибоедовского

театра. Особенно во второй половине 90-х. Но, тем не менее, в театр постепенно вернулась публика, сюда стали ходить разные зрители. И сейчас ситуация сложилась такая, что Грибоедовский театр не очень-то жалуется на недостаток зрителей. Есть спектакли, которые идут с аншлагами, есть и такие, на которых зал бывает заполнен лишь наполовину. Но такого, чтобы в театр не приходили вообще, нет.

Театр ведет максимально активную жизнь в тех условиях, в которых находится. Это очень важный момент. Сделанное и происходящее нужно всегда оценивать из возможностей, условий, которые существуют в предлагаемых обстоятельствах. Радует, что после долгой паузы в театр вновь стали приезжать актеры из других стран: с середины 90-х наблюдался только отток...

Русский театр в Тбилиси – основной центр популяризации русской культуры. И не только. Правильнее было бы сказать, что театр Грибоедова – это грузинский русскоязычный театр. Это все-таки государственный театр, находится в столице Грузии! Но здесь играют на русском языке, представляют преимущественно русскую культуру, русскую классику. Хотя это не исключает и другой драматургический материал. Здесь, в театре Грибоедова, всегда ставилось все, что заслуживает зрительского внимания. И так, на мой взгляд, должно быть и впредь.

В театре находится Международный культурно-просветительский Союз «Русский клуб», который претворяет в жизнь очень много интересных творческих проектов, в которых участвуют представители самых разных стран. Организация проводит симпозиумы, фестивали, конференции, выступает инициатором театральных проектов. Ее деятельность охватывает разные сферы культуры – литературу, театр, музыку. Все это всегда проходит очень интересно и часто на базе Грибоедовского театра. Так что, исходя из имеющихся реалий, театр делает многое, существует интересно и продуктивно.

Особенно впечатляют последние успехи театра. Авто Варсимашвили – очень рисковый человек. Взяться за постановку «Холстомера» после легендарной «Истории лошади» Георгия Товстоногова! Авто взялся и поставил очень-очень хороший спектакль! Тбилисского «Холстомера» с воодушевлением принял зритель, спектакль принимают на «ура!» всюду, куда бы его не повезли…

АНДРО ЕНУКИДЗЕ
ДЕВЯТЬ ВАЖНЫХ ЛЕТ

Для меня Грибоедовский театр – это девять важных лет в моей жизни. Когда я пришел сюда в начале нулевых, в театре была тяжелая картина: и визуально, и по репертуару. Правда, были уже и нашумевшие, даже скандальные спектакли, которые принимали участие во многих фестивалях. Был уже «Рашен блюз». Было много других хороших спектаклей. В то же время в системе организации театрального процесса театру не хватало порядка, стабильности, какой-то самооценки.

И вот совсем недавно, во время гастролей Вахтанговского театра, я вошел в театр со служебного входа и увидел, как прикрепляют буквы к козырьку крыльца на английском, грузинском и русском. Тбилисский государственный русский драматический театр им. А.С. Грибоедова. После масштабного ремонта, который провел «Карту групп», театр преобразился. Не было бегущей строки на фасаде, и вдруг она возникла у входа в большой зал. Не было этих букв у служебного входа, и вдруг они появились. И тут у меня появилось ощущение, что за эти девять лет на моих глазах Грибоедовский превратился в серьезную театральную фирму, которая сотрудничает со многими отраслями в культурной жизни Грузии. Усилиями людей, которые работают здесь, театр,

как феникс, восстал из пепла.

Мне трудно говорить о том, что этот театр сделал в моей жизни. Это традиционный театр с большой историей. Здесь работали Мейерхольд, Марджанишвили, Товстоногов, что уж тут говорить о себе. Это место, где ощущается аромат и дух театра. В мире все стало быстро, усредненно. А вот заходишь в фойе Грибоедовского, и, несмотря на то, что все – знакомые лица и ты их по-человечески знаешь и дружишь с ними, все равно возникает ощущение, что находишься в таком месте, где искусство и творчество – главное. Очень трогает обычай грибоедовцев поздравлять всех со всем. Здесь никто не пропустит дня твоего рождения, обязательно на доске объявлений будет висеть поздравление, здесь руководству и всем остальным не все равно, как ты общаешься с людьми, как ты работаешь с ними. Исходя из этого, надо думать, что это надолго. В театр пришла стабильность. Был период тотального ужаса в Грузии, театр не мог жить вне этих социальных процессов, страна катилась в пропасть и театр вместе со страной. Театр ведь не может не разделять судьбы своей страны. Как только в стране появился порядок и возник минимальный интерес к культуре, театр Грибоедова взял из этой ситуации максимум. И сегодня он один из самых посещаемых театров в Тбилиси и самый разъезжающий.

Хотя есть в Грибоедовском нечто неизменное, что длится со дня его возникновения. История – это цепь событий. Произошло первое событие – собрались люди и сыграли спектакль на русском языке, а с течением времени выяснилось, что без этого город жить не может. Потому что это всегда способ обогащения собственной культуры. Пока в нашей стране грузинский зритель ходит на спектакли русского театра, а этого зрителя у нас 95 процентов, это означает только то, что театр нужен.

Очень часто мы сами себя пытаемся увидеть другими глазами. Если человек стремится выбраться из рутины, из какой-то повседневности, ему нужно помочь посмотреть на себя взглядом другого человека. Посмотреть на свой город, на свои обычаи. Иной язык общения – чудесное средство встрепенуться и осмотреться по сторонам. Когда о грузинских проблемах рассказывается на русском языке, то это великолепный трамплин для зрителя, чтобы он смог абстрагироваться. В конечном итоге это то же самое, но и не то же самое. На другом языке, с другими акцентами и с другими смысловыми точками. Потому что язык требует от говорящего на нем определенного строя речи, логики, акцентов, нюансов. Поэтому, мне кажется, что для грузинской интеллигенции театр Грибоедова был именно таким способом посмотреть на себя с другой стороны. И театр это понимал всегда. Грибоедовский всегда был, есть и будет неотъемлемой частью грузинской культуры.

Хотя я больше чем уверен, что театр Грибоедова – это и театр русской драмы, и, конечно, среди его целей – нести честь русской культуры. Но и театру, и зрителю хватало ума и такта все это не ограничивать ее пропагандой, даже в советский период.

Возникла и продолжает существовать у зрителя привычка ходить в Грибоедовский театр. Крайне важно, что Грибоедовский был одной из составляющих процесса осмысления всех социальных, культурных и просто человеческих явлений, происходивших в Грузии в течение тех лет,

когда я мог за ним наблюдать. Я помню еще со школьной скамьи, как нас водили сюда. Я обожал актеров, выходивших на сцену, мне очень нравилось все, что там происходило. Я помню период, когда театром руководил Сандро Товстоногов, великолепно помню период Гайоза Вуколовича Жордания. Это были большие победы, большие радости, это было очень здорово!

А затем наступили трудные времена. Но с приходом Автандила Варсимашвили худруком и Николая Свентицкого – директором в театре наступила новая эра, которой могут позавидовать, я думаю, многие театры Грузии, и не только. Как выяснилось, Грибоедовский был назван лучшим русским театром на пространствах целого света, как минимум постсоветского, у него уйма призов, Гран-при престижного «Золотого витязя». Театр постепенно становится важным и нужным в разрезе какой-то большой субкультуры. Это очень радует, потому что является серьезной мотивацией для работы здесь.

За последние годы сложился интересный режиссерский состав. Это общепризнанные общественные авторитеты, которые на каких-то других фронтах своей работы тоже совершают серьезные деяния в грузинской культуре. Это «Свободный театр» Авто Варсимашвили, театральный университет Гоги Маргвелашвили, интересная педагогическая практика Вахо Николава.

Грибоедовскому театру всегда хватало такта и внимания поддерживать меня в моих зарубежных постановках. Установка очень проста: если человек ставит у нас, а затем едет ставить за рубежом, значит, он где-то обязательно скажет, что работает в театре Грибоедова. И если у этого режиссера, в данном случае у меня, там все получилось здорово, то это слава и Грибоедовскому театру. Этот гибкий и пластичный подход, часть большой свободы, которую мне дал Грибоедовский в то время, когда я работал штатным режиссером – как минимум, правильная маркетинговая политика.

Первый спектакль, который я поставил в театре Грибоедова, – «Принцесса и свинопас» по Андерсену. Я сам написал пьесу из двух сказочек. Художником был потрясающий Юрий Гегешидзе. Очень здорово работалось с ним. Удивительный художник не только в профессии, сценографии, но – эстет, человек, который высоко нес чистое пламя созидания. Я пытаюсь избежать громких фраз, но факт остается фактом, если ты сам к себе не относишься, как к человеку, который должен созидать, чего же требовать от другого. Юра это умел, и будучи к себе очень требовательным, он таким же был по отношению к другим. Интересную музыку к спектаклю написал Ника Меманишвили (Николоз Рачвели), стихи написал Никуша Гомелаури. Все это дало нам в итоге феерическое представление, которое даже удалось вывезти на международный фестиваль театров стран Черноморского побережья, проходивший в Турции. Спектакль имел колоссальный успех.

Потом, шаг за шагом, пошли «взрослые» постановки. «Избранник судьбы» с какими-то очень актуальными социальными и политическими акцентами. Не помню, кто-то назвал его элитарным спектаклем. Форма спектакля была необычна, зрители вместе с актерами сидели на сцене, и, попивая вино, смотрели спектакль. Вино, кстати, было абсолютно не лишним. Все думали, что это просто шутка, а потом мы предлагали выпить тост за Грузию, в которой много наполеонов – проявленных и непроявленных.

За «Избранником» последовал «Достоевский.ru». Этот спектакль я поставил сначала в Омске, затем в Румынии. Вообще эпопея с «Достоевским» стала в чем-то этапной в моей карьере. А потом Авто убедил меня поставить этот спектакль и в театре Грибоедова. Хотя, если честно, я не очень этого хотел по той причине, что два раза уже его поставил и в третий раз браться за него мне было неинтересно. Но актеры внесли свою энергию, свои живые ощущения. Кроме всего, это другие люди, которые создали совершенно другие образы. Поэтому получился совершенно другой спектакль. Например, из первоначального омского варианта был изъят огромный кусок

пребывания Достоевского в ссылке в Сибири. Именно в Омске Достоевский сидел в остроге. Тамошний спектакль был построен на этом, а в тбилисском эта тема была неактуальной. Поэтому спектакль получился другим, но не мог быть о другом. Просто средства рассказа были разными, сценография другой.

Вслед за «Достоевским» я поставил «Мцыри». Я очень люблю этот спектакль. Наш «Мцыри» – это попытка проэстетизировать всю ту неправду, которую нам рассказывали об истории Грузии. Поэтому мы попытались чистыми руками, во фраках и белых перчатках, на фоне одного единственного мольберта, нарисовать тот кусочек истории, о котором Лермонтов так четко написал. В СССР было принято относиться к литературе примерно так – важно, не что человек написал, а то, как следует его толковать, как следует понимать то, что написал тот или иной автор. И эти довольно прямые высказывания Лермонтова и послужили основным поэтическим раздражителем. Получилась попытка рассказа о правде, которая сама по себе и не грустна, и не трагична. Она такая, какая есть. Я помню, что на спектакль приходило много школ, в том числе и грузинских, и всегда в зале была мертвая тишина. Мне кажется, у нас получилось какое-то откровение на тему русско-грузинских отношений. По крайней мере, для меня это так. Да и форма спектакля мне очень близка. Она академически-хулиганская, если можно так сказать. Но хулиганская она, наверно, именно в том, что очень выхолощенна, суха.

Потом был «Дон Гуан», тоже очень любимый мной спектакль. Там были, по крайней мере, две сцены, которые для меня самого стали открытием. Знаю, что люди по-разному воспринимали этот спектакль. Но понимаете, в чем тут дело. Человек, который приходит в театр за обычным ощущением, только за тем, чтобы утвердиться в мысли о том, что он уже знает, что он успел прочувствовать по поводу того или иного произведения, был слегка удивлен тем, что происходило на сцене, и провокация, которую этот спектакль подразумевал, по-моему, сработала великолепно. Думаю, «Гуан» оценивался слишком радикально, т.е. либо очень нравился, либо очень не нравился, что я лично считаю своей большой творческой победой. Ведь провокация – основная часть профессии режиссера.

Одна из последних моих работ в Грибоедовском – «Вишневый сад». Это спектакль, который я поставил уже будучи худруком Батумского драматического театра. И мне было очень приятно, что руководство театра предложило мне еще раз поработать с ним. Особенно ценю то, как исполнительница роли Раневской – народная артистка Грузии Гуранда Габуния – смогла слиться с коллективом, несмотря на традиции, отличные от тех, к которым она привыкла в Марджановском театре. Получился любопытный опыт сопоставления и диффузии разных театральных школ. Мне кажется, ценный опыт для всех грибоедовцев, и для меня, и для калбатони Гуранды тоже.

Грибоедовский театр продолжает оставаться кусочком моей души, я там не чужой. И когда мы принимали участие в международном театральном фестивале «Мельпомена Таврии», на Украине, я был с коллективом, близким и родным мне духовно.

Я работал с разными художниками, с разными актерами в этом театре. Кто-то говорит, что у меня есть группа любимцев, но это не так. В принципе, я стараюсь работать со всеми. Другое дело, что кто-то может быть занят в другом спектакле. И поэтому я не всегда свободен в выборе. Но это нормальная театральная практика.

В любом случае, работать с грибоедовцами мне удивительно комфортно. И по окончании первого тяжелого года моей работы в Батуми я снова поставил спектакль в Грибоедовском. И, скажу откровенно, что если будут предложения поставить еще, то с удовольствием соглашусь.

За свои 50 лет я успел поставить спектакли в 38 театрах разных стран. И если честно, не могу припомнить ни одного, к которому у меня осталось бы негативное отношение, потому что везде

есть хорошие люди и серьезные профессионалы. Но Грибоедовский в этом смысле всегда был исключением, потому что человеческая палитра взаимоотношений здесь очень чиста, корректна, нет никакого панибратства, но есть доброжелательное отношение к профессии и ко всему тому, что мы вместе делаем. Здесь очень правильная среда для создания того, что впоследствии критики назовут состоявшимся спектаклем. Я очень ценю отношение всех грибоедовцев ко мне, горд и доволен, что в моей жизни случился этот театр. Его команда выдает на сегодня 150 процентов результата из возможных пятидесяти. А это – залог успеха!

ВАХТАНГ НИКОЛАВА
ТЕАТР КАК КУЛЬТУРНО-ЭТИЧЕСКИ-ХУЛИГАНСКОЕ ПРОСТРАНСТВО

До того, как прийти в театр Грибоедова, я несколько лет проработал в ТЮЗе. А потом увидел страстные постановки Авто Варсимашвили – начиная с его «Терезы Ракен» Э. Золя и «Страстей по Гольдони». Его новый на нашем театральном пространстве сценический язык заворожил меня. Тогда я и решил поступать в театральный вуз – благо, в 2000 году объявили набор. Моим педагогом был Гоги Маргвелашвили, а руководителем курса – Авто Варсимашвили. В институте сразу понял, что хочу быть режиссером.

Самое главное в режиссуре – это рассказать историю тем или иным способом. Нужны какие-то постановочные средства, детализация, четкое формулирование тем и идей, тщательная работа с музыкой, художником. Всему этому научил меня театр имени А. С. Грибоедова. Институт, книги дали теоретические знания. Это, так сказать, информационная база. Происходит так, что когда ты приходишь в зал на репетицию, теория перестает работать. Ты вынужден выдумывать свой язык, свой способ общения с актерами и зрительным залом. Мне вообще нравится ритуальный театр. Когда человек понимает, что является участником какого-то серьезного процесса, действа, мистерии. Вот такой театр я вижу для себя. При этом он не может быть скучным. Ритуализация театра не должна привести к бессмысленному философствованию. Театр – это праздник, фейерверк, впечатление! Искусство должно давать надежду, а не вести к депрессии, к душевной болезни. В грузинском языке есть такое замечательное слово – «шемокмедеба», то есть «сотворчество», что предполагает жизнеутверждающее начало, даже если речь идет о страшных вещах, о человеческих пороках. Колоссальная информация собрана в человеческих архетипах, и очень не просто ее объять. Ведь театр – это такая сложная коробочка, в которой ты должен обладать навыками, именно навыками. Только таланта не хватает, нужно умение, а это зависит от информации – или знаешь, или не знаешь. Чтобы не изобретать колесо. И дело даже не в том, чтобы непременно создать

что-то новое. Новое – это в театре понятие относительное. Новое – это то, что нужно зрителю сегодня. Если зрителю сегодня нужен, к примеру, «Царь Эдип», то это и есть новое, актуальное.

Если сегодня закрыть все театры, ничего особенного вроде бы не произойдет. Но вдруг человеку захочется потанцевать на улице, спеть или прочитать стихотворение, а другой остановится и будет за ним наблюдать. И возникнет театр! Так что никуда он не исчезнет. Потому что театр очень связан с нашим детством. Ничего ведь не меняется. Дети все время играют и не разделяют игру и не игру. А взрослые – разделяют. Но тоже постоянно играют разные роли, меняя маски.

Наша репертуарная политика – это русская классика. Это, конечно, обязательный момент: ставить все хорошее, что существует на русском языке. Ведь генетический код народа – именно в его языке. На мой взгляд, в репертуаре должна присутствовать и современная драматургия, проза. Но тут возникает, конечно, проблема с авторством. Думается, в этом вопросе должна проявляться какая-то солидарность с русским театром за рубежом, и тут на помощь может прийти дипломатия. Ведь Грибоедовскому нужно брать в работу известного автора, которого не требуется перекраивать, переписывать, а не начинающего, малоопытного драматурга.

Драматург – важная фигура в театре. По сути, он всегда создавал новый театр, предлагал новый язык. Сегодня весь мир ищет новую драматургию, способную, возможно, совершить переворот в театре.

Грибоедовский действительно один из лучших театров, с хорошим, сбалансированным репертуаром. Времена изменились, но мы сегодня гремим не меньше, чем в прежние времена, своими спектаклями, актерами. С успехом участвуем в фестивалях. Театр позволил мне в полной мере ощутить жизнь даже на личном фронте – здесь я познакомился со своей второй половинкой – актрисой, с недавних пор заведующей труппой Аней Арутюнян. И так случилось, что мой уже театральный ребенок вышел на сцену, еще находясь в материнском лоне...

В Грибоедовском идет очень интенсивная работа. Но, на мой взгляд, театру необходимо больше, так сказать, бешеных постановок. Нужны раблезианские, карнавальные краски, новые имена. Когда работа рассчитана на стопроцентный результат, происходит странная вещь: режиссер старается ставить апробированный материал, не рисковать. А когда делается ставка на эксперимент, нередко получается что-то интересное. В театре нужна экспериментальная сцена. Малая таковой не является – это наша основная площадка.

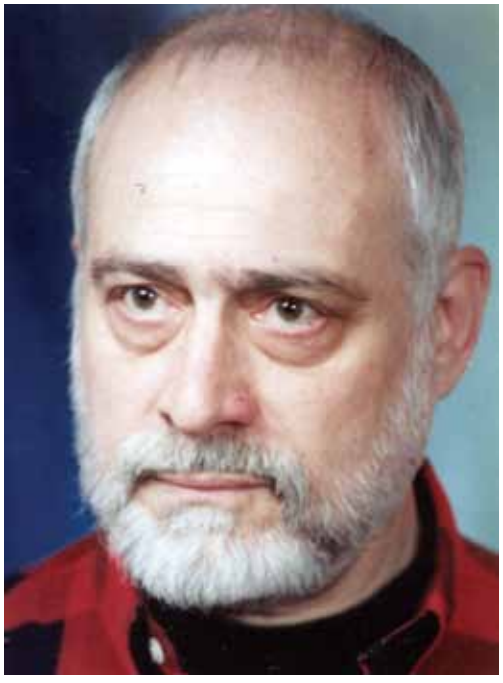
Репертуарную политику необходимо встряхивать, нужно пробивать холодную стену между зрителем и сценой, затягивать его в игровое пространство. А у нас сегодня царит некая буржуазность в отношениях с публикой: «Я вот пришел, а ты развлекай меня!» Нужно это ломать и вовлекать зрителя в интерактивное общение. Это должно очень интенсивно развиваться, причем на любом материале. И нужно осваивать другие пространства в театре – например, фойе. Хотя это, конечно, связано с какими-то неудобствами. Театр – это культурно-этически-хулиганское пространство, поэтому нужно разрушать стереотипы и осваивать огромное здание.

ТЕМУР АБАШИДЗЕ
ЭТО БЫЛА ГЛЫБА!

Одним из наиболее сильных моих юношеских впечатлений был спектакль Леонида Викторовича Варпаховского «Дни Турбиных» М. Булгакова на сцене Грибоедовского театра. Он был выдающимся режиссером классического периода развития русского театра. Приехав в Грузию после лагерей, Варпаховский попал в замечательную культурную среду: Тбилиси был центром творческих исканий, здесь работали выдающиеся личности. Я был тогда школьником, и мой одноклассник Лева Клеппер, в будущем выдающийся физик-теоретик, позвонил и предложил мне пойти вместе с ним на премьеру в театр имени А.С. Грибоедова – показывали «Дни Турбиных». Спектакль поразил меня. Грузинский театр был более романтичным, героическим, немного на котурнах. А спектакль «Дни Турбиных» был, если так можно выразиться, «суперроссийским». Михаил Булгаков в драматургии фактически продолжил линию Чехова, Горького – линию настоящего русского театра, который произвел в мире сенсацию. И «Дни» Варпаховского были его частью.

В спектакле были великолепные актерские работы. Вот что значит большой режиссер, профессионал! Крепкие, хорошие провинциальные актеры вдруг засверкали какими-то невероятными радужными красками: Надежда Сперанская, приятель моей матери Анатолий Смиранин, сыгравший Тальберга – это была потрясающая работа. А Мавр Пясецкий, которого мы знали как актера острого рисунка, комика? Он вдруг сыграл Мышлаевского, то есть выступил в новом амплуа, с другими красками, ведя интересную психологическую линию. Лариосика сыграл молодой актер Саша Бондаренко, которого еще не очень хорошо знали в Тбилиси. И он стал в полном смысле слова звездой! У Константина Мюфке была совершенно небольшая роль немецкого офицера. Прошло 60 лет, но я его помню в этом спектакле, как будто это было вчера!

Режиссеры того времени, той формации считали, что главное в театре – актер, актерская работа, в которую, конечно, вкрапливался режиссер, находил какие-то системы во взаимоотношениях персонажей, раскрывал суть эмоциональных столкновений. Но заменить игру актера на чистое режиссирование тогда считалось нонсенсом! «Дни Турбиных» были ярчайшим примером таких взаимоотношений режиссера с актерами, пьесой. Все же «Дни Турбиных» – это Булгаков. Пьеса была не рекомендована для постановки. И вдруг человек, только что вернувшийся из мест не столь отдаленных, берется за эту «нерекомендованную» пьесу. Это было уже само по себе нечто любопытное и заманчивое для тбилисской интеллигенции. И в театр хлынула публика! Варпаховского восприняли очень хорошо. Как человека, который хочет, умеет говорить правду и понимает, что такое настоящий русский театр. Он обладал умением поставить на периферии спектакль московского уровня. А ведь в те годы московские театры были на высочайшем уровне. Ощущались и новые веяния. И в этой ситуации появление на грибоедовской сцене спектакля такого уровня, такого значения и смелости стало сенсацией. Поставить спектакль о белогвардейцах? Но они же были врагами!.. Словом, впечатление от спектакля, от незнакомого человека по фамилии Варпаховский помню до сих пор. Я считаю, что это один из моих учителей в профессии,



я многому у него научился. Особенно с точки зрения восприятия классического русского театра. Как театра актера, как театра драматурга, как театра, стремящегося быть общественно значимым. В этом смысле Варпаховский оказал на меня колоссальное влияние, за что я ему благодарен всю свою жизнь. Хотя в его постановке подчеркнуто, именно подчеркнуто не было никаких режиссерских изысков. Этот спектакль был сделан в стиле начала XX века. Действие происходит в одной комнате, в одном временном отрезке. Группа актеров на наших глазах жила жизнью своих героев, находившихся под влиянием тех событий, которые происходили за окном с кремовыми шторами, как говорил Лариосик. До сих пор помню интонацию Лариосика – Саши Бондаренко: «Господа, кремовые шторы, за ними отдыхаешь душой... забываешь о всех ужасах гражданской войны. А ведь наши израненные души так жаждут покоя... Кремовые шторы... они отделяют нас от всего мира...» Этот герой писал стихи. Спектакль воспринимался как нечто целое, в нем была атмосфера. Сама режиссура была силой, которая, простите, не прет в зрительный зал и не бьет тебя по голове, а присутствует в кулисах, незаметно, но при этом диктует и управляет всем, что происходит на сцене...

Я был знаком с Абрамом Исааковичем Рубиным. Это был замечательный режиссер, обладающий большими профессиональными умениями. Рубин был практиком высокого уровня, но он не был показушником. Он режиссер, который знал и понимал театр изнутри. Я всегда приглашал его прочитать две-три лекции на моих актерских и режиссерских курсах в театральном институте. Он был чистым учеником Мейерхольда – того Мейерхольда, который уже предложил новую теорию театра в противовес Станиславскому и уже сформировался как новатор. В этот период у него и учился Рубин. Он рассказывал на лекциях, чем отличалась система обучения Всеволода Мейерхольда от классической системы, которая преподавалась во всех театральных институтах СССР, в том числе и в Тбилиси. В тот период он был уже старым человеком, внутренне потух, но во время лекций он мог еще загореться, возбудиться... Он знал, как я к нему отношусь, и тоже любил меня, но с особенной нежностью относился к моей жене, актрисе Инге Садковой. Когда я работал еще в Батуми, вдруг раздавался стук в дверь. За ней – Рубин, с палкой, с сумкой через плечо. «Я на два дня!» – говорил он, гостил у нас несколько дней, а потом садился на пароход и отправлялся в Одессу. Он ведь был одессит… Абрам Исаакович был человеком абсолютно независимым, на него нельзя было повлиять, его ничем нельзя было «ухватить». Рубин ничего не боялся – ни бедности, ни безработицы, был равнодушен к богатству. Он это был Он – как глыба. Сам по себе. Рубин всегда оставался самим собой, не меняясь ни при каких обстоятельствах. А то, что он не ставил спектакли в духе Мейерхольда, объяснялось просто: он не делал этого из определенных соображений, был уверен: «Все равно они ничего не поймут, к чему?» Рубин относился ко всем немного снисходительно и иронично: «Ну, кто вы все такие после Мейерхольда?»

Расскажу случай. Идет разводка спектакля. Инга как-то интересно себя показала на репетиции, и Рубин сделал ей комплимент: «Обаяние на девять человек!» Инга тоже в долгу не осталась: «А если на десять?» «Но это уж слишком!» – ответил Рубин.

Абрам Исаакович – один из самых интересных людей, с которыми мне довелось встретиться в театре.

ПЕТР ХОТЯНОВСКИЙ
МАГИЯ ГРИБОЕДОВСКОГО

Тбилисскому русскому драматическому театру имени А. Грибоедова исполнилось 170 лет. В мире найдется немало театров постарше, особенно если вспомнить античные амфитеатры Эсхила и Софокла, но у Грибоедовского театра своя, уникальная история, – в пространстве Большого Кавказа он стал первым профессиональным русским театром, центром русской и европейской театральной культуры, потребность в которой вызревала в салонах тбилисской аристократии. Там еще витал дух недавно погибшего автора «Горе от ума», там актеры-любители вдохнули жизнь в героев его пьесы и открыли первым зрителям всю глубину горя непонятого и непризнанного ума.

В первой половине XIX века город остро ощущал необходимость приобщения к европейской культуре, и граф Михаил Воронцов, наместник на Кавказе, способствовал европеизации не только внешнего, архитектурного облика города, он старался изменить культурную ментальность общества, понимая, что будущее благополучие православной Грузии, страдавшей на протяжении веков от агрессивного мусульманского соседства, в сближении вместе с Россией с Европой.

Важную роль в этих преобразованиях граф Воронцов отводил театру, который основал не только для развлечения «чистой публики», но для приобщения зрителей к ценностям европейского и русского искусства драмы.

За 170 лет существования Тбилисского русского театра написано множество статей и книг, где подробнейшим образом изложена его творческая история. В эти юбилейные дни я хочу рассказать о своем личном отношении к Грибоедовскому театру, с которым познакомился семьдесят лет назад: ему в ту пору исполнилось сто лет, а мне восемь. Знакомство началось не со спектаклей, не с парадного входа, не с шумных премьер, – в первые послевоенные годы премьеры грибоедовцев были действительно «шумными» – я проник в театр, как вор, через черный, точнее, служебный вход, рядом с которым в маленькой служебной комнатке жила с матерью одноклассница моей сестры. Пока они шептались «о своем, о девичьем», я блуждал по пустым коридорам, по мрачноватому вестибюлю первого этажа, терялся в пыльных кулисах, всматривался со сцены в слабо освещенный дежурной лампочкой темный провал зала. Мне нравилось шептать, кричать или произносить какие-то слова исключительно для того, чтобы услышать быстро глохнущее в бархате кресел эхо.

Тишина зала завораживала настолько, что однажды, вслушиваясь в нее, я заснул в мягком кресле ложи и проснулся, когда зал стали наполнять зрители.

Попасть в пустой зал было большой удачей. Обычно там шла естественная театральная жизнь: репетиции, крики режиссеров, которые заглушал стук молотков монтировщиков декораций, слезы молодых артисток и величественный снобизм мэтров сцены, даже в минуты отдыха не забывавших самоутверждаться особым сценическим способом сидеть, закинув ногу на ногу. В такие дни я поднимался на ярус и от-

туда, никем не замеченный, часами наблюдал за всем происходящим на сцене. Тогда, выражаясь терминологией Фрейда, я, мальчишка, погружался в глубины «бессознательного», вбирал в себя магию пустого зала, магию сцены – куска пространства, вырезанного из реального мира, из реального времени и помещенного в микрокосмос театра, где все события, происходящие на сцене, обладают способностью сжимать целые эпохи в два-три часа действия, и наоборот, растягивать до бесконечности минуту жизни героев на сцене. Тогда совершенно невозможно было представить, что пройдет двадцать лет и театр из «бессознательных» детских ощущений станет реальной площадкой для воплощения моих драматургических фантазий: в 1965 году, когда театру Грибоедова исполнилось сто двадцать лет, мы с женой, Ингой Гаручава, написали первый киносценарий, который купила студия «Грузия-фильм», а нашу первую пьесу поставили в Московском Центральном театре Советской армии.

Но все это было потом. В какой-то момент «Служебный вход» театра Грибоедова для меня закрылся, и я, повзрослевший школьник, стал «абонементным» посетителем театра. В те времена приобщение школьников к театру считалось одной из задач просвещения. Жаль, что нынче эта полезная традиция забыта, как и многие другие полезные традиции «из прошлого» забыты только по той причине, что придуманы они были в «плохое время». Время действительно было не лучшим, но культурные традиции к этому не имеют отношения. Наоборот, в жестких идеологических рамках советского времени именно культура пробивала «бреши», сквозь которые проникали новые мысли, новые идеи и новый взгляд на проблемы общества и его будущего.

Для меня «абонементное», навязанное, как тогда казалось, отношение к театру кончилось на спектакле грибоедовцев «Дни Турбиных», поставленном большим режиссером Леонидом Варпаховским. Кончилось самоуверенное, тинейджерское восприятие мира, в котором «Бога нет» только по тому, что он не вычисляется в трехмерной системе координат. В моем доме был альбом средневековых гравюр, одна из них изображала путешественника, который дошел до места, где небесный свод смыкается с земной твердью, проткнул прозрачную оболочку неба головой и увидел за ней бесконечную глубину мироздания. Нечто подобное я испытал на спектакле «Дни Турбиных». Я смотрел его несколько раз, и с каждым разом глубина, многомерность духовного пространства героев драмы, обстоятельств их жизни и, не показная, а истинная преданность и любовь к отечеству, которые и стали причиной их личных трагедий, мне становились и понятней, и интересней. Я уверен, не будь моих тайных прогулок по темным кулисам Грибоедовского театра, не надышись я их пылью, не впитай в себя их запахи и не прозрей душой вместе с семьей Турбиных, не случилось бы драматурга Петра Хотяновского, не вышли бы на грибоедовскую сцену пьесы, написанные и поставленные в соавторстве с женой, драматургом, режиссером и поэтом Ингой Гаручава.

У Инги был свой путь к Грибоедовскому театру. Выпускница режиссерского факультета ГИТИСа, ученица Алексея Дмитриевича Попова, мастерскую которого в свое время окончил Георгий Александрович Товстоногов, она проходила студенческую практику у известного режиссера А. Рубина на спектакле «Учитель танцев». Окончив с «красным дипломом» ГИТИС, она работала режиссером в Театре Советской Армии в Москве. В Тбилиси работала режиссером на Грузинском телевидении, недолго была режиссером и завлитом Грибоедовского театра, после чего ушла «на вольные драматургические хлеба», хотя временами возвращалась и к первой своей профессии. Специально для Грибоедовского театра мы написали и поставили пьесу «Превращения в Лукоморье», написали сценарии и поставили театрализованные представления к юбилеям поэтов – Бориса Пастернака, Сергея Есенина и Николая Заболоцкого. Еще один спектакль по нашей пьесе «Мистификатор» был поставлен на

грибоедовской сцене в 1999 году режиссером Д. Мгебришвили. Премьера «Мистификатора» в Тбилиси день в день совпала с премьерой «Мистификатора» в Лондоне, на БиБиСи.

В Тбилиси, в разных грузинских театрах, поставлено еще шесть наших пьес, но начало нашей театральной судьбы связано с Тбилисским русским драматическим театром имени Грибоедова.

Пишу об этом, поскольку в юбилейные дни уместно вспоминать всех, кто работал и писал для нашего театра. Одним из них был драматург Александр (Саша) Котетишвили. Меня и Ингу связывала с ним общая московская студенческая молодость: Саша учился в Литинституте, на курсе драматурга Виктора Розова, Инга в ГИТИСе, а я в МГУ. Дипломной работой Саши была пьеса «Раиса». Написанная в короткое оттепельное время, она была острой и сразу привлекла внимание театров, но бдительные цензоры Управления театров успели перехватить ее на пороге сцены. Так случилось, что, окончив московские вузы, мы по разным причинам вернулись в Тбилиси. Саша работал сначала редактором на телевидении, потом журналистом в газете «Заря Востока». Когда Инга решила уйти из театра, на свое место завлита она привела Сашу и, вскоре театральную общественность города буквально взорвала его пьеса «Райские яблочки». Этот спектакль стал знаковым и для молодого художественного руководителя театра Сандро (Александра) Товстоногова. Их творческий союз оказался очень плодотворным. В разные годы на сцене Грибоедовского театра были поставлены пьесы драматурга Александра Котетишвили: «На большой дороге», «Ночные колокола», «Время следователя, «Всплытие на полюсе», «Он, Она и другие». Эти пьесы ставились в театрах России и Прибалтики. Сотрудничество с Товстоноговым продолжилось и в Москве, в театре Станиславского. Сандро поставил пьесу А. Котетишвили о Герцене «Исповедь».

В 1998 году драматург Котетишвили ушел из театра. Он продолжал писать пьесы, киносценарий «Клюв безумия» получил в Америке приз Киноакадемии в г. Сандас, а сборник рассказов и роман – «Овечий пантеон» был издан незадолго до его смерти в 2005 году. Уверен, творчество драматурга и прозаика, грибоедовца Александра Котетишвили еще найдет своего исследователя.

Пятидесятые годы прошлого столетия для Грибоедовского театра были годами творческого подъема. Одной из знаковых постановок тех лет был спектакль по пьесе Афанасия Салынского «Барабанщица». Она обошла сцены десятков театров бывшего Союза. В Грибоедовском театре роль советской разведчицы Нилы Снижко блестяще сыграла молодая, но уже известная артистка Наталия Бурмистрова. Постановка режиссера А. Випмана отличалась смелостью сценических решений – в спектакле героиня Наташи Бурмистровой танцевала перед немецкими офицерами канкан на столе в очень откровенном купальнике. Неслыханная по тем временам дерзость. Так случилось, что «Барабанщицу» мне довелось посмотреть в нескольких разных театрах России, и у меня была возможность сравнивать. С одной московской актрисой, сыгравшей Нилу Снижко, я был близко знаком, но, положа руку на сердце, могу сказать, что Снижко Бурмистровой была лучшей не только из тех, кого я знал и видел, но, уверен, и многих других. Объясняется это просто – у других не было темпераментного тбилисского зрителя, особенно его мужской половины, от которой исходила направленная на актрису мощная энергетическая волна, и актриса возвращала ее в зрительный зал, удвоив ее силой своей красоты и таланта.

На постсоветском пространстве мало найдется театров, которые могли бы похвастаться таким количеством великих театральных имен, служивших и отдавших свой талант нашему театру. Это М. Щепкин, А. Яблочкин, В. Немирович-Данченко, Е. Ермолова, А. Сумбаташвили-Южин, В. Комиссаржевская и многие другие.

Я хочу сказать несколько слов о Петре Наумовиче Фоменко, гениальном режиссере театра и кино, чья мемориальная доска соседствует на стене в фойе театра с мемориальными досками таких гениев режиссуры, как Всеволод Мейерхольд, Коте Марджанишвили и Георгий Товстоно-

гов.

Появление Петра Фоменко в нашем театре в начале семидесятых годов было вполне закономерно.

Грузия всегда была страной «культурного диссидентства». Она дала приют впавшему в немилость Александру Пушкину, принимала опальных поэтов Сергея Есенина, Осипа Мандельштама, Бориса Пастернака, открывала концертные залы гениальному пианисту Святославу Рихтеру. В Тбилиси нашел приют ГУЛАГский сиделец, известный художник Василий Шухаев, который пригласил в наш город своего солагерника, блестящего режиссера Леонида Варпаховского, и тогдашний главный режиссер театра Грибоедова Додо Антадзе не испугался принять его на работу.

Следуя этой традиции, худрук театра Гига Лордкипанидзе пригласил неугодного московским чиновникам от культуры Петра Фоменко в театр и дал возможность поставить два спектакля – «Дорога цветов» и «Свой остров».

Мы с Ингой тоже «приложили к этому руку». Петр был нашим давним другом, и мы укрепили его в мысли приехать в Тбилиси. Какое-то время, пока театр нашел ему квартиру, Петр жил у нас Мы познакомили его с «Самеули», – сценографами Олегом Кочакидзе, Александром Словинским и Юрой Чикваидзе, оформившими его спектакль «Дорога цветов». За гостеприимство грибоедовцев Петр Фоменко «расплатился» двумя великолепными спектаклями, ставшими значительной творческой вехой в истории театра. Тут я хочу вспомнить один малоизвестный эпизод творческой биографии режиссера Фоменко, когда московский грибоедовец протянул ему руку помощи. В начале шестидесятых годов молодой и талантливый режиссер успел попасть в «черный список» минкультовских чиновников. Московские театры стали в глухую оборону, не подпуская к себе опального режиссера, и только известный грибоедовец, бывший много лет директором Грибоедовского театра, а тогда директор Центрального детского театра Константин Шах-Азизов, пригласил его к себе и дал поставить спектакль по сказке Януша Корчака – «Король Матиуш первый». Но бунтарь Фоменко и в сказке остался верен себе. В его решении сказочные отношения короля и подданных вызывали недвусмысленные аллюзии, а песенка Первого Министра – «Люди любят обещанья, значит, надо их давать, но ведь эти обещания нам не надо выполнять» наполняла зал бурными аплодисментами. Это было время, когда нам обещали коммунизм через двадцать лет. Слава Богу, этого «счастья» не случилось. Жаль, что не случилось и другого.

Несколько слов хочу сказать о музыкальной драматургии спектакля, именно о драматургии, а не об элементарном музыкальном сопровождении действия. Это возможно только в том случае, если в театре есть композитор, умеющий «вычитывать» музыку, зашифрованную автором в тексте пьесе, и переносить ее в музыкальную партитуру спектакля. Таким музыкальным драматургом спектаклей театра Грибоедова на протяжении четверти века был композитор, аранжировщик и пианист Тенгиз Борисович Джаиани. До того как стать музыкальным руководителем театра, Тенгиз (Бебик) Джаиани был много лет музыкальным руководителем и пианистом известного эстрадного коллектива «Реро», музыкальным руководителем и дирижером эстрадного оркестра Грузинского радио и телевидения. В историю Грибоедовского театра и биографию Т. Джаиани вписано более сорока спектаклей, в которых его музыка была полноправным соавтором драматургии и режиссуры. Фантастически красивый спектакль Сандро Товстоногова «Сон в летнюю ночь» он наполнил не менее красочной и фантастической музыкой своего сочинения. К драматичным сюжетам Думбадзе «Белые флаги» и «Закон вечности», трагедии Гарсиа Лорки «Дом Бернарды Альбы» и спектаклю по рассказу Александра Куприна «Яма» он нашел музыку, которая давала надежду героям. Сказочные сюжеты «Золушки» Евгения Шварца и «Чиполлино» Джанни Родари он наполнил светлой и радостной музыкой детства. Тенгиз Джаиани написал музыку и к

нескольким моим с Ингой Гаручава театральным работам. Мы написали и поставили детский мюзикл «Превращения в Лукоморье», а Тенгиз написал музыку к пятнадцати ариям сказочных героев. В этой работе композитор выступил полноправным соавтором драматургов и режиссеров. На Международном телевизионном и театральном фестивале «Ожившая сказка» композитор Тенгиз Джаиани получил первый приз за лучшую музыку к детскому спектаклю.

Тенгиз и сейчас продолжает писать музыку к спектаклям и создавать аранжировки для различных эстрадных коллективов.

Благополучие первого Русского драматического театра на Кавказе кончилось в год его стосорокапятилетия. Сложные политико-экономические перипетии, происходившие в стране, не могли не сказаться на театре. Девяностые и начало двухтысячных годов для Грибоедовского театра, как и для всех других театров, стали тяжелым испытанием. Пустые холодные залы, постоянные отключения электричества, урезанное финансирование, денег не хватало даже на мизерную зарплату, актеры голодали. В нашем спектакле «Мистификатор» играл молодой актер Красовицкий, у которого от недоедания развилась скоротечная чахотка, и он умер.

Но страшнее всего был моральный прессинг. Кому-то стало казаться, что Грибоедовский театр потерял своего зрителя и стал не нужен, что ему надо поменять статус, с кем-то объединить, куда-то переселить, а прекрасное здание в центре города передать другому театру или использовать для других нужд.

Из глубин невежества возникли какие-то люди, готовые перечеркнуть полуторавековую историю театра рассуждениями о ненужности русской культуры, ввиду ее несоответствия стандартам культуры европейской. Границу это провели вопреки логике исторической правды, по политическим «понятиям».

К счастью, время внесло свои коррективы, и театр Грибоедова устоял. История сделала полный оборот, и благодеяния мецената Гавриила Тамамшева, построившего в середине XIX века здание первого профессионального русского театра в Тбилиси, сомкнулись в XXI веке с щедрым меценатством Бидзины Иванишвили.

О нынешнем творческом состоянии Грибоедовского театра написано много хвалебных статей и в нашей, и зарубежной прессе. Сегодня театр много гастролирует по странам ближнего и дальнего зарубежья. Репертуар и высокий художественный уровень постановок, о чем свидетельствуют призы театральных фестивалей, сделали его самым «подвижным», в гастрольном смысле, театром Грузии. В этом безусловная заслуга художественного руководителя театра Автандила Варсимашвили и Николая Свентицкого, удачно сочетающего должность директора театра с постом президента Международного культурно-просветительского Союза «Русский клуб» в Грузии.

Сегодняшняя афиша театра – это 23 спектакля. В одной статье невозможно назвать все, но необходимо выделить огромные по масштабу и творческому воплощению спектакли Автандила Варсимашвили «Мастер и Маргарита», «Холстомер. История лошади», «Кроткая» и «Тереза Ракен»; «Старший сын» А. Вампилова в режиссуре Маргвелашвили; «Вишневый сад» с Гурандой Габуния в роли Раневской в постановке главрежа Батумского театра Андро Енукидзе. В этом спектакле мне понравилось, с каким тактом и пониманием чеховской драматургии он, как опытный драматург, свел большой и сложный текст Чехова в один акт, дав понять зрителям, что нашему «вишневому саду» – Грузии тоже грозит опасность от своих, вооруженных топорами доморощенных Лопахиных.

В пьесе Э. Радзинского «Убить мужчину» блистает дуэт Ирины Мегвинетухуцеси и Валерия Харютченко. Актерские возможности этих корифеев грибоедовской сцены прекрасно раскрылись в режиссуре Гоги Маргвелашвили.

Сегодня в театре осталось немного актеров шестидесятых и семидесятых годов «созыва» Гиги Лордкипанидзе и Сандро Товстоногова. Это великолепные Ариадна Шенгелая, Люся Артемова, Ирина Мегвинетухуцеси, Валерий Харютченко и Михаил Амбросов. Они стали «закваской», на которой выросло новое поколение грибоедовцев: Инна Воробьева, Нана Дарчиашвили, София Ломджария, Мария Кития, Аполлон Кублашвили, Миша Арджеванидзе и многие другие актеры.

У нашего театра есть еще одна уникальная особенность: многие молодые актеры одинаково хорошо играют и на русской сцене Грибоедовского театра, и на грузинской сцене «Свободного театра». Это ни в коем случае не объединение театров, это прекрасный пример гармоничного слияния двух театральных школ, – русской и грузинской, в основе которых лежит классический европейский театр.

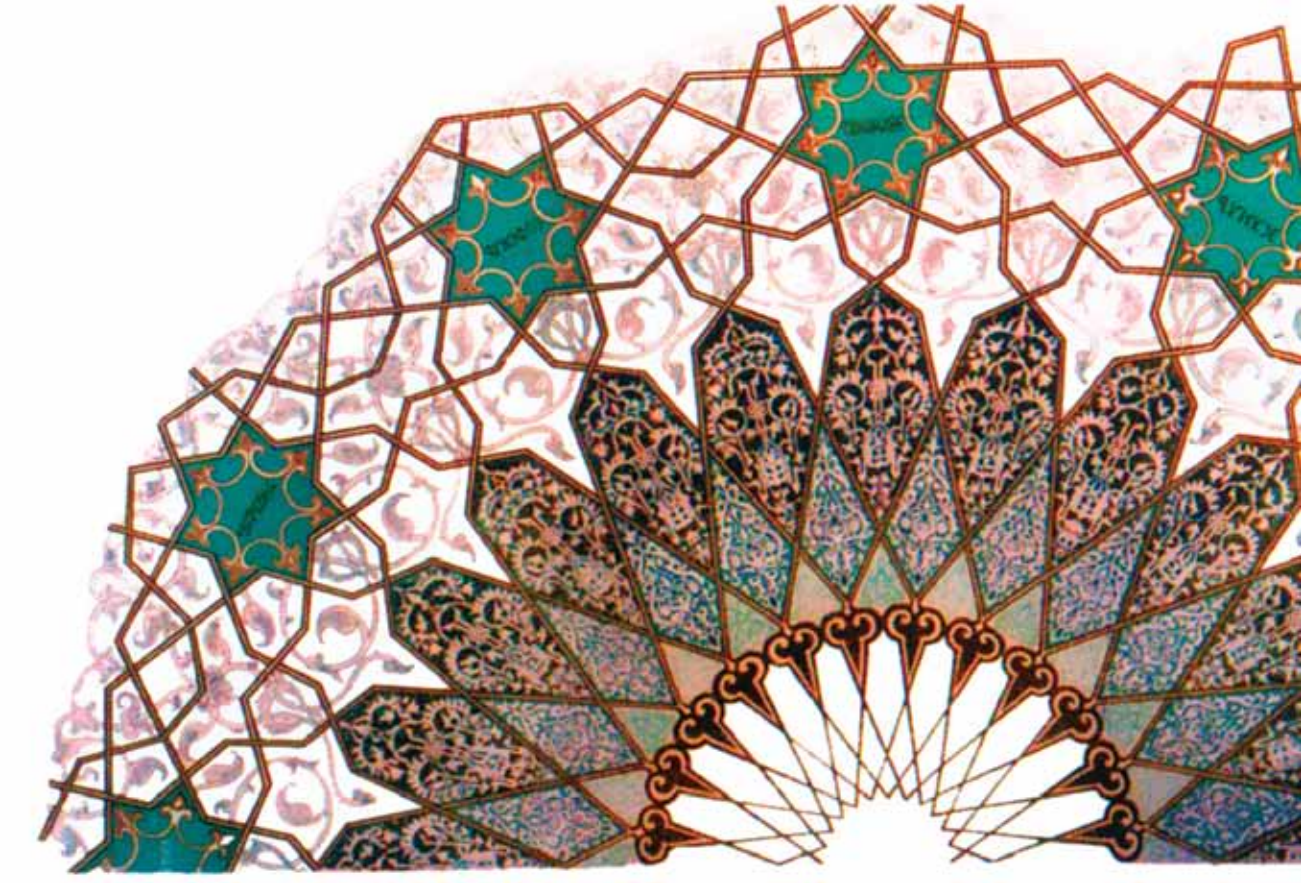
Сегодня мы отмечаем 170-летний юбилей не просто первого профессионального русского театра на Кавказе, мы отмечаем юбилей первого в мире профессионального русского театра за пределами России. Сейчас за пределами России работают десятки «русских театров», но наш театр стал первым, и будет справедливо закрепить этот статус Грибоедовского театра в ходе предстоящего в Тбилиси Всемирного конгресса русских зарубежных театров.

Театр – это особое пространство, пространство многомерной духовной реальности, пространство иных временных измерений, область, в которой прошлое, настоящее и будущее способны существовать одновременно. В этом пространстве ничего не теряется. Стены театра могу сгореть, их могут разрушить, построить новые, но духи театра, его тени, его голоса и звуки, неизменный запах кулис не теряются, они переходят из одного здания в другое, и я уверен, что в обновленных стенах Русского драматического театра имени Грибоедова, они чувствуют себя хорошо, потому что у театра был, есть и всегда будет свой зритель.

Среди теней театра бродят и его прародители: основатель граф Михаил Воронцов и строитель, купец первой гильдии, меценат Гавриил Тамамшев. Было бы справедливо, чтобы к следующему юбилею театра на его стенах появилась мемориальная доска с их именами.

P.S. Я ставил последнюю точку в этой статье, когда мне позвонила племянница из Минска, только что вернувшаяся с гастрольного спектакля грибоедовцев «Холстомер. История лошади». Она сказала массу восторженных слов о постановке в целом, об актерских работах, режиссуре, сценографии и просила передать огромную благодарность всем создателям спектакля.

Уверен, что под ее словами готовы подписаться все минские зрители, кому довелось увидеть этот спектакль.



ПОРТРЕТЫ

ИЯ ТУХАРЕЛИ

ВСЕВОЛОД МЕЙЕРХОЛЬД В ГРУЗИИ

Впервые Мейерхольд приехал в Грузию в 1904 году, вскоре после того, как покинул Художественный театр и организовал в 1902 году свою труппу – «Товарищество новой драмы». Тбилисский сезон «Товарищества Новой драмы» открылся 26 сентября 1904 года в здании «Артистического общества». Была показана пьеса А.Чехова «Три сестры» – своеобразная заявка о приверженности мейерхольдовской труппы к Московскому Художественному театру. «Мейерхольд задался целью проложить путь в провинции новаторским задачам Художественного театра во всей их неприкосновенности, вплоть до мелких причуд, вроде раздвижного занавеса и ударов «гонга». Эти слова рецензента газеты «Кавказ» очень точно подчеркнули одну из причин создания «Товарищества Новой драмы» – пропаганду творческих принципов театра К.С. Станиславского, В.И. Немировича-Данченко, А.П. Чехова и А.М. Горького, театра, о котором так много спорили и писали. Поэтому неудивителен огромный интерес тбилисского зрителя к труппе Мейерхольда, которая, хотя и косвенно, но все же приобщала его к доселе малознакомому искусству МХТа.

Первый спектакль труппы Всеволода Мейерхольда – «Три сестры» оправдал ожидания тбилисского зрителя. Постановка заинтересовала его не только новизной внешнего решения, например, смелостью мизансцен, когда актеры «садились, размещались не всегда лицом, а и спиной к публике», но и тем, что она утверждала новый, в отличие от установленного, взгляд на театр. «До сих пор мы шли смотреть актеров, а теперь нас приглашают смотреть, прежде всего, пьесу, т.е. теперь на первый план выдвигается не индивидуальность непосредственного творчества, а совокупность художественного восприятия», – отмечалось в те дни в газете «Кавказ».

Первое знакомство сулило театралам интересный сезон, но, увы, последующая постановка труппы «Товарищества Новой драмы» озадачила тбилисскую публику и заставила ее задуматься о правильности своей оценки достоинств театра. Спектаклем, вызвавшим столь противоречивые толки и дебаты зрителей, был «Потонувший колокол» Г.Гауптмана. Если судить по рецензиям газеты «Кавказ», то причиной неуспеха этого спектакля послужило отсутствие у тбилисских зрителей интереса к новомодным литературным течениям. «Символизм и декадентщину – этих двух литературных выкидышей – не раз пробовали узаконить на нашей тифлисской сцене, но, слава Богу, до сих пор из этого ничего не выходило. Да будет известно всякому тифлисскому антрепренеру-новатору, что наша публика до всего этого пока еще не доросла. Мы жаждем чистой и здоровой литературной пищи. Ценим только пьесы, отражающие жизненные явления, как в зеркале, а не делающие из них ребусы». И вправду, воспитанный на реалистических традициях тбилисский зритель не мог принять оторванную от жизни символику. Аудитория, считавшая театр глашатаем гражданских устремлений, не желала смотреть лишенные жизненной правды пьесы. Однако «ошибка» в выборе пьесы совершенно не повлияла на оценку режиссерского мастерства постановщика. Высокий профессионализм Мейерхольда покорил даже противников.

В результате после этих двух постановок общественное мнение резко раскололось. Одни принимали с восторгом театр Мейерхольда, другие отрицали его безоговорочно. Судьбу «Товарищества Новой драмы» окончательно решила пьеса Г.Зудермана «Гибель Содома», которая благодаря блестящей режиссуре и отличному актерскому исполнению прошла с бесспорным успехом. Главную роль – художника Вили умно и тонко исполнял сам Мейерхольд. Этот спектакль установил прочный контакт и полное понимание между сценой и зрительным залом. Среди тбилисских театралов Мейерхольд приобрел истинных друзей и ценителей искусства.

В продолжение сезона, который длился почти семь месяцев, труппа «Товарищества Новой драмы» показала тбилисцам более шестидесяти постановок. Большинство из которых было повторением мхатовского репертуара.

Возникает вопрос: почему Мейерхольд, которого, как известно, не вполне удовлетворяла творческая платформа Художественного театра, стал пионером ее пропаганды? Опираясь на доводы его ближайшего соратника А.Ремизова, можно предположить, что Мейерхольду, «возможно, надо было пройти железный режим Станиславского, возбудиться его огромным художественным чутьем, усвоить его метод, чтобы, преодолев школу, открыть в себе нечто новое». Следовательно, ставя спектакли, «по мизансценам МХТа», Мейерхольд искал свой собственный творческий путь.

В творчестве Мейерхольда тех лет особняком стоит постановка пьесы Пшибышевского «Снег». Это пробный спектакль, в котором режиссер впервые постарался утвердить свое понимание нового, «внебытового» театра. Мейерхольду хотелось реализовать в этом спектакле театральную программу символизма. Но эксперимент не удался, пьеса провалилась. По мнению рецензента газеты «Кавказ», «грязный снег Пшибышевского» оказался для всех недоступным. «Если г. Мейерхольд задался целью во что бы то ни стало привить нам бациллы нового литературного шарлатанства и заставить нас, наподобие мартышек в гетевской кухне ведьмы, захлебываться модными столичными восторгами, то пусть убедится, что здесь это не пройдет, драма нужна нам чистая, литературная, без противоестественных ухищрений». Эти слова как нельзя точно определяют причину недовольства тбилисской аудитории, для которой жизненность и идейность были главными критериями сценического творчества.

Огорченный неудачей, Мейерхольд решил на время отложить эксперименты и вернуться к постановке уже проверенных временем пьес. Это был компромисс, но не полный, о чем свидетельствует постановка пьесы Шентана «Акробаты». Хотя в этом спектакле точно соблюдались столь обязательные и приятные сердцу тбилисского зрителя требования Художественного театра, как жизненность, точность, достоверность каждой детали, все же в постановке «Акробаты», как пишет театровед Рудницкий, «робко, но внятно зазвучали новые ноты. Они были неизбежны, ибо методами МХТа «обрабатывался» совсем непривычный и несвойственный Художественному театру материал». По сообщению газеты «Кавказ», «успех пьесы был исключительный и восторг публики единодушный». Роль старого одинокого клоуна исполнял Мейерхольд. «Мейерхольд, как всегда, когда он играет чисто характерную роль, был тонким художником и бесподобно воплотил клоуна Ландовского», – читаем мы ниже.

Роль Ландовского была не единственной актерской удачей Мейерхольда в том сезоне. Целый ряд образов, созданных им на тбилисской сцене, вошел в его творческую биографию. Среди них тбилисская пресса особо выделяла профессора Крамптона в пьесе Гауптмана «Коллега Крамптон» и Иоанна в «Смерти Иоанна Грозного» А.Толстого.

Но Мейерхольд-актер не всегда радовал зрителей. Были у него и неудачи. «Роль Чацкого в исполнении Мейерхольда, – писала газета «Кавказ», – должна быть признана чуть ли не самой слабой из всех сыгранных у нас артистом до сих пор ролей… Он путался, сбивался в тексте и всю роль вел хотя и скороговоркой, но как-то захлебываясь, по-видимому, желая заменить этим недостаток темперамента». Ну что ж, может быть, так оно и было, может быть, роль Чацкого и впрямь не удалась В.Э. Мейерхольду. И все же следует особо задержать внимание на этой статье, ибо она сохранила нам ценные сведения о театральной деятельности Мейерхольда в Тбилиси.

В связи с отрицательной оценкой Чацкого-Мейерхольда рецензент пишет, что «ученик сценического класса «Новой драмы», игравший лакея Чацкого, чуть не превратил последний уход Чацкого в опереточный шарж, неожиданно напялив на голову Мейерхольда уродливый цилиндр».

Как видим, в рецензии есть очень ценная справка, указывающая на то, что во время своего пребывания в Тбилиси Мейерхольд занимался не только режиссерской и актерской, но и педагогической деятельностью. У него был в Тбилиси свой актерский класс.

Пребывание Мейерхольда в Грузии подходило к концу и, конечно же, ни он, ни его тбилисские зрители тогда еще не знали, что следующая их встреча состоится ровно через год. Сложись театральная судьба Мейерхольда иначе, его второй приезд в Грузию, возможно, оттянулся бы на некоторое время. Но, потерпев неудачу в Москве, Мейерхольд стал искать дружественную обстановку, в которой можно было продолжить свои творческие поиски, и, естественно, его потянуло в Тбилиси, в город, где его любили и ценили.

«В этом году в душе моей зародилось что-то новое, что распустит ветви, даст плоды, они созреют, и жизнь моя должна расцвести пышно, прекрасно. Падение студии – мое спасение, потому что это было не то, не то, теперь только понимаю, как хорошо, что студия пала», – писал Мейерхольд своей жене О.Мунт в 1906 году, перед началом выступлений «Товарищества Новой драмы» в Тбилиси. И это была истина. Работа Мейерхольда в «студии на Поварской» не прошла бесследно, она открыла ему новый мир, который прочно вошел в его жизнь и расцвел «пышно и прекрасно». Но, вопреки желанию Мейерхольда, «ветви» его распустились не в столице, а в Тбилиси, где он впервые вынес на суд широкой аудитории свою программную работу – «Смерть Тентажиля» Мориса Метерлинка.

В театральный сезон 1906 года перед грузинским зрителем предстал театр совсем иных устремлений, с иными художественно-постановочными принципами и творческими задачами. Гастроли открылись пьесой Генрика Ибсена «Комедия любви», которая отчасти была воспроизведением студийной работы режиссера, но не во всех ее деталях. Здесь Мейерхольд постарался ярче подчеркнуть национальный колорит ибсеновской пьесы. Нарядные костюмы, красочное решение сценического оформления, прекрасная актерская игра и музыка Грига во многом способствовали успеху спектакля.

Грузинский зритель, в большинстве своем, хорошо принял Мейерхольда и «новую драматургию». Тем не менее вторым спектаклем режиссер пустил уже апробированную в Тбилиси драму Ибсена «Привидения». Освальда играл сам постановщик. Свою роль он провел продуманно до мельчайших деталей и очень интересно. Мейерхольд не только не подчеркивал болезнь своего героя и его обреченность, а наоборот, показал его безудержное стремление к свету, жизни.

Третьей ибсеновской пьесой, поставленной в том сезоне, была «Нора». Кроме вышеназванных драм, во время гастролей в Тбилиси было сыграно еще шестнадцать пьес.

Мейерхольд предполагал открыть тбилисский сезон «Товарищества Новой драмы» пьесой Метерлинка «Смерть Тентажиля», но, несмотря на широкую пропаганду и благоприятные комментарии прессы в ее адрес, касса предварительной продажи пустовала, и премьеру пришлось отложить на месяц. Горький опыт прошедшего сезона (Мейерхольд хорошо помнил реакцию тбилисской аудитории на «Снег» Пшибышевского) научил режиссера осторожности в обхождении с публикой. Поэтому трагедия Метерлинка, над которой Мейерхольд работал более года, была дана лишь после тщательной подготовки будущих ценителей. Так, например, газета «Кавказ» писала: «Нас просят сообщить, что в гастрольные спектакли «Товарищества Новой драмы» включена трагедия Метерлинка «Смерть Тентажиля». Интересная как образец нового приема драматургического творчества, она будет представлена в новых, так называемых «условных» тонах импрессионистического театра».

Результат предварительного разъяснения не замедлил сказаться на приеме спектакля. «Спектакль 19 марта может быть назван триумфом Мейерхольда. В этот вечер он удостоился самых

восторженных оваций, главным образом со стороны молодежи, поднесшей ему венок и благодарственный адрес за то, что он поставил себе целью привить тифлисской публике новые вкусы. Можно выразить большую благодарность труппе, взявшей на себя труд ознакомить провинциальную публику с новинками европейского репертуара, и особенно благодарность Мейерхольду как прекраснейшему режиссеру», – восторженно писала газета «Кавказ».

Обращение Мейерхольда к символистским драмам имело глубокие общественные корни и было тесно связано с переменами в политическом положении страны. Шел 1896 год, уже сказывались первые признаки зарождающейся реакции, наступившей вслед за подъемом революционного движения. Мейерхольд задумал сопоставить действие пьесы с текущими событиями тогдашней российской жизни, дать аллегорический образ тяжелой действительности. По замыслу постановщика, многозначительные и несколько расплывчатые символы метерлинковской пьесы должны были обрести в спектакле полную реальность и воспроизвести правдивую картину России – с ее тюрьмами, заключенными, палачами и страшным произволом. Но утверждение Мейерхольда, что революция на улице и в театре связана с одной датой, что «в 1905 году, когда на улицах Москвы назревало народное волнение, в московской студии готовилась к постановке «Смерть Тентажиля», где невидимая, но страшная чудилась фигура Королевы», лишено веских доказательств. «Смерть Тентажиля» не стала истинно революционным спектаклем. Заявление режиссера о том, что показанный в трагедии остров – это «наша жизнь», «замок Королевы – наши тюрьмы», Тентажиль – воплощение героизма и свободолюбия, не приобрело в постановке конкретного смысла. Поэтому можно согласиться с теми критиками, которые утверждали, что Мейерхольд поставил «Смерть Тентажиля» лишь ради подтверждения своих формалистических экспериментов, где предметом изображения стало субъективное отношение художника к реальной действительности. Тем не менее, следует признать, что «Смерть Тентажиля» – значительный спектакль, ибо он во многом определил искания и облик всего русского символистического театра. Кроме того, работа над ним несравненно обогатила творческий арсенал Мейерхольда и помогла ему найти свой, отличный от других постановщиков, стиль режиссуры.

В то время главная творческая задача Мейерхольда заключалась в создании ритмического соответствия актерской игры общему пространственно-цветовому решению спектакля, его музыке. Но в Москве Мейерхольду не удалось слить в одно эстетическое целое все компоненты спектакля – великолепные декорации Сапунова и Судейкина не только не помогли выявлению общего сценического рисунка, а даже наоборот, разрушали цельность постановки, заглушая собой режиссерскую и актерскую работу. Поэтому Мейерхольд решил отказаться от «ненужной красоты», и тбилисский спектакль поставил в простом, не бросающемся в глаза сценическом оформлении. Спектакль «Смерть Тентажиля» шел на затянутой тюлем и обрамленной зеленой тканью сцене под аккомпанемент специально написанной к трагедии музыки Ильи Саца. Мейерхольд писал впоследствии, что «всю постановку пришлось выдержать не в стиле примитивов, а в тонах беклиновских картин. Беклин вышел настолько определенным, что его заметили решительно все. Это для меня не идеально, но ценно, что «цельно». Решение спектакля в «тонах Беклина» помогло Мейерхольду преодолеть бросающийся в глаза разнобой московского варианта постановки и способствовало успеху спектакля в Тбилиси.

Окрыленный хорошим приемом «Смерти Тентажиля» Мейерхольд через день вновь показал своим почитателям трагедию Метерлинка и этим представлением закрыл гастроли «Товарищества Новой драмы» в Тбилиси. Спектакль, как и раньше, оказался предметом жгучих споров и разногласий. Но одно оставалось несомненным – своей постановкой Мейерхольд заставил зрителя задуматься и пересмотреть свои эстетические критерии, а, может быть, и общественные взгляды.

Вскоре многим стало известно, что в России появился еще один художник – ищущий, большой, обладающий неповторимой манерой режиссерского письма и огромным размахом фантазии. Значит, месяцы, проведенные в Тбилиси, оказались для Мейерхольда плодотворными и имели серьезное значение для его дальнейшего становления как режиссера. «После крушения «Театра студии» Тифлис 1906 года дал Мейерхольду возможность оглядеться, подвести итоги, – писал Н.Волков. – Вместе с тем в таких постановках, как «Комедия любви», «Ганнеле», «Смерть Тентажиля», он закрепил часть опыта, накопленного во время организации Студии, и, наконец, восстановив «Товарищество Новой драмы», он как бы обеспечил себе линию возможного отступления, если ему пришлось бы потерпеть новое крушение в своей петербургской работе». Но Мейерхольд покорил столицу, поэтому его приезд в Тбилиси состоялся лишь спустя два десятка лет, когда он в 1927 году вновь посетил город своей молодости уже общепризнанным мастером сцены.

ИННА БЕЗИРГАНОВА
БЕСПОКОЙНЫЙ ГЕНИЙ

… Вот я уже седой, стою на пороге старости, а театр – моя единственная возлюбленная, по отношению к которой я был единолюбом, которой я ни разу в жизни не изменил и не изменю до того момента, пока не понесут меня к могиле…», – признавался Котэ Марджанишвили незадолго до кончины.

СВЯЩЕННОДЕЙСТВИЕ В МАРАНИ

«Еще гимназистом, приезжая на каникулы в деревню, я ставил дома спектакли, мобилизуя для этого своих сестер, кузин, брата и кузенов. Когда мне не хватало действующих лиц, я пополнял их из сельской учительской и духовной среды. У меня играла сама благочинша со своей дочкой, причетник нашей церкви… В своем театре я был и главным актером, и режиссером, и декоратором, и бутафором, и суфлером, и… словом, всем был я.

Зрителями были почтенные кахетинские крестьяне. Как они относились к моим спектаклям – не знаю… Помню только, с аппетитом поедали гомиджи, яблоки и чурчхелы и другое щедро выставляемое мной угощение, и так как мое театральное священнодействие происходило в громадном марани (помещение для хранения собранного винограда и производства вина в домашних условиях – *И.Б.*), – оно занимало в нашем доме весь нижний этаж, – я приказывал открыть один из квеври и поставить рядом хеладу. Кончалось тем, что после нескольких прогулок этой хелады по рядам зрителей меня усиленно вызывали, я имел успех – ах, какой успех!» – вспоминал режиссер свои первые опыты.

В 1884 году Котэ Марджанишвили впервые вышел на сцену в драме Акакия Церетели «Патара Кахи». Его актерский дебют хоть и не стал событием театральной жизни Грузии, но не остался незамеченным. Газеты писали, что «особое внимание привлек актер, впервые исполнивший роль маленького кахетинца»… А вот режиссерский дебют Котэ Марджанишвили состоялся в России, в Вятке: он поставил «Дядю Ваню» А.Чехова. Как вспоминала супруга режиссера Надежда Живокини-Марджанишвили, спектакль имел огромный успех.

«АНАРХИСТ, ПАРТИЗАН... ГЕНИЙ». Котэ Марджанишвили был беспокойным гением. К этому выводу приходишь, читая то, что говорят о режиссере его коллеги, друзья и близкие, анализируя факты его биографии. Он постоянно искал, пробовал что-то новое, а обретя это новое, пускался в очередное путешествие… Как пишет в своих воспоминаниях актриса Тамара Цулу-

кидзе, «его влекли «пути в неведомое». Так, в свое время Марджанишвили ушел из МХТ, причем сразу после постановки «Пер Гюнта» Г.Ибсена, «когда могла наконец проявиться его творческая активность», отмечала Этери Гугушвили. О причине ухода режиссера замечательно сказал Эммануил Бескин: «Сам по себе, скорее всего, анархист, партизан Марджанишвили не уживался в «системе» Художественного театра»… Впрочем, Константин Александрович, Котэ, не уживался в любой «системе» и мечтал о синтетическом театре, соединяющем драму, оперетту, оперу и пантомиму. Попытался воплотить мечту в созданном им московском Свободном театре, на сцене которого поставил пять спектаклей – режиссер, по его собственному признанию, «строил храм», «чистыми руками клал там камень за камнем». Увы, «храм» вскоре разрушился, оказавшись несовместимым с существующими реалиями… Но только ЭТОТ храм, потому что для Марджанишвили не существовал один какой-то «свой», единственный театр. По словам поэта Тициана Табидзе, «весь мир был для него огромным театром, и он сам, как режиссер, находился всюду, где только появлялась завораживающая театральная пыль». Наверное, потому так широка география его творчества: в ранние годы Марджанишвили работает во многих городах Российской империи – Елизаветград, Керчь, Баку, Тамбов, Иваново-Вознесенск, Ташкент, Ашхабад, Тула, Орел, Луганск, Вятка, Уфа, Иркутск, Пермь… Потом были Ростов-на-Дону, Киев, Одесса, Москва, Петроград… В 1922 году режиссер возвращается на родину, где ему предстояло выполнить миссию основоположника и реформатора грузинского сценического искусства, построить театр, который является на сегодняшний день одним из наиболее посещаемых в Грузии… А перед этим поработать в театре Руставели, откуда тоже вскоре ушел. «Вновь заговорила душа скитальца и искателя, всю жизнь заставлявшая его кочевать из театра в театр, причем он нигде не задерживался дольше двух-трех сезонов», – пишет Т.Цулукидзе.

«Создатель театров» Котэ Марджанишвили стоит у истоков создания ТГРТ –Тбилисского государственного русского драматического театра (с 1934 года – театра имени А.С. Грибоедова). И это вполне закономерно, если иметь в виду мнение М.Любомудрова: «На творчестве Марджанова лежал отпечаток его грузинского происхождения, его горячей южной крови, взрывчатого темперамента, необычайной музыкальности. Однако духовной его родиной стала Россия. Здесь утвердился и расцвел его талант, здесь его искусство нашло поддержку и признание. Марджанов был влюблен в русскую культуру. И Россия щедро одарила его, как и всех, кто когда-либо шел к ней с любовью. Поразительна высота народного духа, столь чуткого к идее братства, о которой пророчески писал Ф.М. Достоевский: «Ко всечеловечески-братскому единению сердце русское, может быть, изо всех народов наиболее предназначено». Благодарный Марджанов ясно видел и высоко ценил духовные источники своего творчества: «Спасибо великой России, она дала мне великое постижение – умение заглянуть в тайники души человеческой. Это сделал Достоевский. Она, Русь, приучала меня смотреть на жизнь изнутри, глядеть на нее сквозь призму своей души; это сделал Врубель! Она научила меня слышать в груди моей безысходные рыдания – это сделал Скрябин» (М.Любомудров. Роль К.А. Марджанова в исканиях русской сцены. http://teatr-lib.ru/Library/U_istokov/U_istok)

Вернувшись в 1922 году в Тифлис, Марджанишвили одновременно с постановкой «Фуэнте Овехуна» в театре имени Ш.Руставели включается в работу русского театра драмы, именуемого тогда Новым театром.

«Для первой постановки в Новом театре Марджанишвили выбирает «Саломею» О.Уайльда. В работе над этим спектаклем он впервые встречается с молодым художником Ираклием Гамрекели, для которого «Саломея» стала дебютом в театре. Затем ставит (в третий раз) «Желтую кофту» Хезельтона-Фюрста («китайская пьеса в двух действиях» была впервые поставлена в

Свободном театре в 1913 году) и пантомиму «Манящий свет» Метцеля (Э.Гугушвили. Котэ Марджанишвили. 1979, с. 266).

Как отмечает тот же М. Любомудров, Котэ Марджанишвили «формировался под воздействием разных влияний. С одной стороны, искусство Московского Художественного театра, которое явилось краеугольным камнем театральной реформы. В ту пору Марджанов считал МХТ «первым театром». Он писал позднее: «Меня чаровала цельность его спектаклей, их правда, их реализм». С другой стороны, в спектаклях режиссера ощутимо увлечение символистской эстетикой, известная причастность к исканиям, которые тогда связывали с именем Мейерхольда» (М. Любомудров. Роль К.А. Марджанова в исканиях русской сцены. http://teatr-lib.ru/Library/U_istokov/U_istok).

Безусловно, именно эпоха модернистских экспериментов нашла отражение в афише Нового театра, в которой соединились имена поэта-футуриста Василия Каменского и Александра Блока, режиссера и драматурга Николая Евреинова, утверждавшего, что театр – это главный стимул и источник жизни, и символиста Алексея Ремизова с его преклонением перед народным творчеством, декадента Оскара Уайльда и Мольера, Шекспира и Шота Руставели… Но режиссера привлекала не столько символистская философия, сколько «открывшиеся горизонты театральной выразительности, возможность новых сценических экспериментов. На этом репертуаре раскрывался и находил опору кровно близкий Марджанову романтизм мировосприятия. Индивидуальность режиссера формировалась в поисках поэзии на сцене, подчеркнуто условных приемов, надбытовой атмосферы. Марджанов не чурался бытового театра, но, в сущности, он не был ему близок» (М.Любомудров. Роль К.А. Марджанова в исканиях русской сцены. http://teatr-lib.ru/Library/U_istokov/U_istok).

О романтизме и масштабе личности Марджанишвили говорила и Алиса Коонен: «Он был мечтатель, фантаст, влюбленный в самую стихию театра. Его все интересовало, ему хотелось охватить все жанры и все формы театра, во всем себя испробовать, всюду попытаться открыть новое».

К примеру, вновь обращаясь к «Саломее» в Новом театре, он пытается обнаружить в ней новые смыслы. Так, в своем письме Сандро Ахметели он просит его увидеть в пьесе Оскара Уайльда не рафинированную эстетскую буржуазную пьесу, а драму, построенную на новой архитектонике, пронизанную глубиной трагического протеста человеческого духа, который пожелал обрести счастье на земле, который не захотел дожидаться, пока он его получит на небесах.

Еще одна мысль кажется очевидной: в Новом театре Котэ Марджанишвили словно пытается возвратиться к идеям, эстетике Свободного театра, созданного им в Москве и так недолго просуществовавшего. Об этом свидетельствует и то, что в задуманном репертуаре не только драматические спектакли, но и опера, и пантомима. То есть, синтетический театр, о котором так мечтал Константин Александрович.

В анкете газеты «Зрелище» Котэ Марджанишвили говорит о значении русского театра в Грузии, о его необходимости: «Русская академическая драма необходима уже потому, что в Тифлисе существует громадный контингент граждан, говорящих только на русском языке и изголодавшихся по серьезной русской драме. В этом, кажется мне, главный залог успеха молодого начинания. С другой стороны, нельзя пройти мимо громадной художественной роли русского театра в Тифлисе, являвшегося проводником новых идей и смелых исканий в области искусства не только в России, но и на Западе. Репертуар создаваемого театра намечается смешанный, поскольку предполагается, что дело само будет окупать себя, необходимы известные компромиссы со вкусами нэповской публики, но, во всяком случае, серьезная материальная помощь со стороны государства дает возможность вести настоящую художественную работу. Последнее обеспечивается и

концентрацией лучших артистических сил во главе с Е.К. Валерской и Б.С. Глаголиным, который всегда являлся не только интереснейшим режиссером, но и будирующим, активным элементом, не дающим заглохнуть никакому театральному делу». Тут же режиссер выражает сожаление по поводу своей занятости: «Всецело отдаться работе в русской драме я, к сожалению, не имею возможности, ибо я слишком перегружен работой в грузинской драме и Госопере» (Русский академический театр. Зрелище. Еженедельная театральная газета, 1923, № 1, стр. 4-5).

В сентябре 1932 года выходит постановление о создании ТГРТ, а уже через пару месяцев Тбилисский государственный русский драматический театр открывает свой первый сезон спектаклем «На дне» М.Горького в постановке Котэ Марджанишвили – он выпустил его «в промежутке между «Строителем Сольнесом» и «Дон Карлосом», которые поставил в Москве.

Переход от «модернистского» репертуара Нового театра к спектаклю «На дне» М.Горького (другие названия на афише ТГРТ сезона 1932-33 гг. тоже отражают наступление новых времен) кажется неожиданным, если не учитывать вышесказанное: режиссер никогда не ограничивался какими-то эстетическими рамками, реализуя себя в разных театральных формах и жанрах. К тому же у Марджанишвили всегда было особенное отношение к Горькому. Писатель вошел в его жизнь в самом начале его режиссерской деятельности – Горький был ему близок, прежде всего, своим бунтарским духом, воинствующим гуманизмом. Марджанишвили активно ставил его пьесы в Иркутске, Риге, Москве (в театре Незлобина). В том числе «На дне», признанный в Иркутске лучшим спектаклем сезона.

Успешной оказалась и тбилисская постановка – спустя почти три десятилетия.

«Вбирая в себя традиции прочтения этой пьесы русским театром, в том числе и свой собственный опыт, Марджанишвили основное внимание уделял не скрупулезному изображению быта босяков, а проблеме нравственной, этической. Отсюда – такая тщательная разработка образов Сатина, Васьки Пепла, Насти». «Мечтатели среди русской действительности и пошлости. Вот, по-моему, зерно спектакля, – говорил в 1940 году Немирович-Данченко на репетициях «Трех сестер». То же мог сказать о своем замысле «На дне» и Марджанишвили» (Э.Гугушвили. Котэ Марджанишвили. 1979, с. 386).

(Интересно, что на афише ТГРТ, кроме фамилии «народного артиста республики» Котэ Марджанишвили, обозначены и другие имена, среди них: «народный артист республики Всеволод Мейерхольд». Предполагался, по всей видимости, творческий союз двух таких разных художников...)

Но на родине режиссеру пришлось пережить не только триумфальный успех, но и горькие минуты отчаяния и разочарования, когда молодые актеры «новорожденного» Второго государственного театра Грузии (сначала это был Кутаисско-Батумский государственный театр) в жесткой форме выступили против своего учителя. Невозможно без волнения читать воспоминания режиссера Вахтанга Таблиашвили, с документальной точностью воссоздавшего беспощадный суд над Марджанишвили. В публикации на страницах тбилисского журнала «Театр и жизнь» Гулбаз Мегрелидзе фактически обвинил выступившую против Марджанишвили часть труппы в ранней смерти мастера. И каким поразительным контрастом этому факту звучат слова Котэ Марджанишвили, сказанные тогда, когда он только приступал к строительству театра (речь идет, разумеется, о Втором государственном театре Грузии): «Сегодня мы начинаем наше святое дело… То, каким будет наш театр, зависит от нас». Увы…

СТРАСТИ ПО ТЕАТРУ. Этим драматическим событиям Леван Цуладзе, художественный руководитель театра, носящего имя К.Марджанишвили, несколько лет назад посвятил спектакль. Режиссера сыграл Акакий Хидашели. Но он не единственный главный герой спектакля. Главные

герои – все его участники. Это ансамблевый спектакль. Это не страсти по Котэ Марджанишвили, а страсти по театру вообще…

– Невозможно объять все, что сделал Марджанишвили, – считает Л.Цуладзе. – Поэтому мы с режиссером Дмитрием Хвтисиашвили, который знает буквально все об эпохе Марджанишвили, решили, что нужно поставить спектакль о рождении театра и режиссере. У пьесы документальная основа, но мы позволили себе, мне кажется, некоторые вольности. Думаю, невозможно в точности сконструировать все так, как произошло на самом деле. И мы решили поставить спектакль о том, как сложно рождается любой театр, как складываются отношения между театром и государственной, тогда – коммунистической системой. Театру, на самом деле, сложно уживаться с любой системой… И когда рождение театра все-таки происходит, за этим, как правило, следует драма. Почти всегда то, что строилось, умирает, и на его месте появляется нечто новое. Не театр умирает, а то, что начиналось во время его строительства. Одно дело, когда ты строишь, – в этом случае у тебя один пафос! Но когда ты достигаешь цели, нужно уже что-то принципиально новое. Иначе кому-то придется уйти – или актерам, или режиссеру-строителю. Так и вышло в случае с Марджанишвили. Так случалось не раз и в других театрах! Но в связи с Марджанишвили конфликт оказался настолько ярко выраженным, что он просто уехал из Грузии, а вскоре ушел из жизни.

– Кто же виноват в том, что произошло именно так?

– Конфликт и в семье возникает почти всегда. Отцы и дети! Невозможно точно сказать, кто прав и кто виноват. Не очень хочется педалировать этот момент. Главное – так случается почти всегда! Может быть, не так драматично. Конфликт может быть выражен в разной форме. Бывает, что уходит группа актеров или режиссер. Или никто никуда не уходит, но меняются отношения внутри театра. Случается и так, что театр просто меняет свою направленность. Многие режиссеры касались этой темы. Так, Михаил Туманишвили, мой учитель, часто говорил мне, что театр существует семь, максимум десять лет. То, что строилось, умирает. Театр сам по себе продолжает жить, но только не тот, который создавался. Все меняется, невозможно делать одно и то же на протяжении многих лет!

– Но всегда бывают конкретные причины. Как Вы сами объясняете конфликт Марджанишвили с труппой?

– Да, тут действительно сыграли свою роль вполне конкретные вещи – во-первых, возраст режиссера. В его труппе были молодые люди – Шалва Гамбашидзе, Ушанги Чхеидзе, Верико Анджапаридзе – им было тогда всего по 25-27 лет. Это были талантливые артисты, построившие театр ценой больших лишений. Но когда театр был построен, режиссер уже не мог дать им столько, сколько они могли от него получить. Во время строительства театра Марджанишвили выпускал по три-четыре и даже по шесть премьер в месяц. Это, конечно, ненормальный ритм работы, однако вначале он выдерживал его. А через какой-то промежуток времени, когда бои были позади, Марджанишвили начал ставить в Москве, Киеве и немного подустал, что, наверное, не простили ему молодые. Невозможно определенно сказать, кто виноват в этой ситуации. От гениального человека всегда слишком многого ждут. Совсем иное, когда человек посредственный. Ему помогают, радуются даже небольшим его достижениям. А вот сильная личность, как правило, обречена на одиночество. Потому что невозможно постоянно парить в небесах. Иногда хочется приземлиться, но тебе такой возможности не дают те, кто ждет от тебя вечного полета. И это очень драматично. Все мы, люди театра, знаем, как это происходит. А вот зрители не знают. И наша задача была – рассказать им о том, как трудно создается театр. Купив билеты и придя в зал, стремясь просто развлечься в эти полтора-два часа, зритель не видит того, что стоит за радостью, происходящей на сцене.

– А Марджанишвили как раз и стремился создавать театр, дарящий людям радость и уверенность в жизни. Не зря Тициан Табидзе называл его «мастером блеска и праздника».

– Да. Конечно, существует большая тема, связанная с системой активных людей, которые решают, жить театру или не жить. Дать ему лишних пять рублей или отобрать. Так было и во времена Мольера и Шекспира. Бедные актеры всегда искали защиту у какого-то вельможи. И всегда эта поддержка сильных мира сего была эфемерной. Я надеюсь, в спектакле было видно, как актеры и режиссеры лезут из кожи вон, чтобы добиться элементарного – чтобы зал не пустовал, чтобы в Грузии был второй драматический театр. На какие только уловки и ухищрения они не идут, чтобы проскочить мимо каких-то политических условностей и ограничений!.. Вроде бы все это не касалось Марджанишвили. Он работал с утра до ночи, по восемнадцать часов в день, и главным в его жизни были репетиции. Остальное от Котэ Марджанишвили словно отскакивало – это отличало его от других, кто вместе с ним строил театр. Скорее всего, режиссер даже не знал, сколько реально зарабатывают актеры. Когда открывался Кутаисско-Батумский театр, предшествовавший тбилисскому, они отказались от половины зарплаты, от суточных – практически голодали. Они работали фанатично!

В нашем спектакле была воплощена интересная идея художественного решения – на сцене идет строительство театра, подмостки. Портал на сцене повторяет портал нынешнего театра имени Марджанишвили. Пока идет спектакль, его участники по кирпичику, по гипсовому кусочку достраивают здание театра. В конце концов, мы убираем подмостки, занавес опускается… и остается театр! Кажется, можно начинать творческий процесс, но тут происходит конфликт. И режиссер уходит. Но театр продолжает жить…

– Как Вы можете определить суть театральной эстетики Котэ Марджанишвили?

– Могу сказать, что это был престраннейший режиссер. В спектакле мы практически не касались этой темы – говорили только о том, как они много работали. Творчество Марджанишвили – это сфера, которую никак невозможно охватить. Марджанишвили был удивительным режиссером, мне кажется, чем-то похожим на Всеволода Мейерхольда. Евгений Вахтангов когда-то говорил о Станиславском, что он всю жизнь ставит один и тот же спектакль в разных пьесах, а вот у Мейерхольда каждая его пьеса была началом нового театра. Он искал абсолютно разные формы. Как Марджанишвили. В отличие, кстати, от Сандро Ахметели, который был гениальным режиссером, но делал такой театр, который однажды придумал. А Марджанишвили в каждом спектакле придумывал новый театр. Вот в этом разница. Может быть, он не доводил все до совершенства, как Ахметели, но… Вдруг, в один прекрасный день он начинает мультфильмы делать, увлекается пантомимой, пишет сценарии, снимает кино. Котэ Марджанишвили был режиссером, верящим в будущее синтетического театра и заложившим его основы. Он был ищущим режиссером, постоянно придумывающим нечто новое, оставляющим начатое, но неизменно двигающимся вперед. Наверное, в том, что он придумывал много нового, и был момент его истощения. К тому же семьдесять лет постоянного общения с одними и теми же актерами обязательно требуют паузы. Но система не давала такой возможности. Если человек уходил из театра, то уходил навсегда. А если приходил, то тоже навсегда, до гроба. В прежние времена, если ты переходил в другой театр, то становился изменником. Такое отношение было необходимо для того, чтобы каждый актер или режиссер был прикреплен к определенному театру, чтобы знать, где он и что делает. Чтобы знать, с кого спросить. Если бы Марджанишвили родился сейчас, это был бы гениальный человек… Ему, наверное, в любое время, кроме пещерного, было бы интересно жить. Потому что он был человек масштабный. Не обязательно он жил бы в Грузии. Он жил и работал бы в разных странах. За короткий срок пребывания в Грузии Марджанишвили создал здесь профессиональный театр.

Конечно, и до него у нас были режиссеры, но реально современный профессиональный театр, синтетический театр, и профессиональную режиссерскую школу создал Марджанишвили. И его спектакль «Уриэль Акоста» Гуцкова жив до сих пор. Когда приезжают иностранцы, они никак не могут поверить, что спектаклю восемьдесят с лишним лет. Не понимают… Нет, они понимают, что его сохранили, но не могут взять в толк, что у этого спектакля есть зритель, что его смотрят. Что он до сих пор... авангардный. Вот это и есть чудо: старейший спектакль можно смотреть как авангард. Кстати, режиссер поставил «Уриэля» за три недели… По нынешним временам, это нормально.

– Кто, на Ваш взгляд, является продолжателем эстетики Марджанишвили в грузинском театре?

– Мне кажется, Михаил Туманишвили. В профессиональном отношении Михаил Иванович учил нас тому же самому. То есть, не делать один и тот же театр, стремиться к переменам. И сам постоянно ставил под сомнение свое творчество, что очень важно в нашей профессии. Туманишвили начинал с вопросительного знака. Постоянно. Каждое утро и каждый спектакль. Философское отношение к жизни и творчеству и есть то, что объединяет двух таких разных художников.

– Как Вы считаете, сейчас в Грузии следуют заветам Марджанишвили или отходят от них?

– Он сам был новатором и ратовал за постоянное обновление. Про что-то можно сказать: это в стиле Ахметели … А «в стиле Марджанишвили» сказать невозможно. Можно сказать разве что так: в стиле какого-то одного спектакля Марджанишвили, но никак не в стиле всего его творчества. Были «Уриэль Акоста», «Гопля, мы живем!», «Овечий источник», «Отелло» – совершенно разные спектакли. Поэтому главное для творца – не памятник себе создавать, а, как альпинист, лезть в горы, срываться и снова стремиться вверх!..

ТРАГЕДИЯ УЧИТЕЛЯ. Феномен Марджанишвили настолько интересен, что драматург, главный редактор журнала «Театр и жизнь» Гурам Батиашвили пишет о нем всю свою жизнь. Еще в 1972 году Георгий Кавтарадзе в Батумском театре имени И. Чавчавадзе воплотил образ Марджанишвили в спектакле, поставленном по пьесе Г.Батиашвили «Четыре дня». В ней был отражен одесский период творчества режиссера.

– В 1909 году у Марджанова была антреприза в городе Одессе, и там у него возник конфликт с градоначальником Толмачевым, – рассказывает Гурам Батиашвили. – Меня очень заинтересовала эта история – сугубо интеллектуальный конфликт между художником и чиновником. Марджанишвили тогда ставил спектакль по пьесе «Гибель «Надежды», которая была созвучна первой русской революции. В связи с этой постановкой и возник конфликт. Позднее я вновь обращался к каким-то эпизодам из жизни режиссера – например, к периоду его работы в театре Руставели… И вот несколько лет назад я начал писать пьесу о рождении театра Марджанишвили. Это очень драматичная история не только о том, как он создавал театр, но и о том, как ученики не очень интеллигентно обошлись со своим учителем. А ведь они клялись его именем! Я долго думал об этом. На первый взгляд, Марджанишвили – ангел, а его актеры – порождение ада. Но это не совсем так. Марджанишвили был великим человеком, созидателем. Он создал театр своего имени, поставил на этой сцене «Уриэль Акоста» – спектакль на все времена. А потом его позвала Москва. Марджанишвили уехал не потому, что ему не хотелось работать в Грузии – перед ним открывались новые горизонты. Это была его стихия – создавать новые театры в разных городах. Но его актеры в Грузии были людьми молодыми и очень талантливыми, и им хотелось работать. Ученики переборщили, обошлись со своим учителем не слишком деликатно. Я не склонен осуждать ни одну из сторон, и все-таки я на стороне Марджанишвили. В последние месяцы жизни на сцене Малого

театра он поставил «Дон Карлоса», а в московском театре оперетты – «Летучую мышь». Луначарский предупредил однажды: если не будете поддерживать Марджанишвили, мы его заберем. Так и случилось. Марджанишвили стал жертвой интриг: случившееся сыграло в его жизни роковую роль. Уже после отъезда он писал письма своим ученикам, но ответа не удостоился, возмущался: «Как приехал, ни от кого не получил еще ни строчки…» Был еще такой факт: готовясь к отъезду в Москву, он одолжил в своем собственном театре две тысячи рублей. Никто даже не пришел провожать его на вокзал. А накануне отъезда его ученики устроили ему настоящий суд. Это отражено в моей пьесе. Я разыграл эту драматичную сцену на основе мемуаров Вахтанга Таблиашвили, Ушанги Чхеидзе, Додо Антадзе. Архив Марджанишвили тщательно исследован – театровед Этери Гугушвили написала большой труд о режиссере. Но в своей книге она обошла эти страницы биографии Марджанишвили молчанием. Впервые об этом написал Вахтанг Таблиашвили в начале 80-х годов. Помню, как мы гуляли с ним по парку в Батуми, и Вахтанг рассказал мне весь этот эпизод с Марджанишвили. Я сказал ему тогда: «Вы должны обо всем этом написать!» А он признался, что уже сделал это. Тогда я попросил дать мне почитать написанное. «Только с условием, – предупредил Таблиашвили. – Прочтешь и сразу вернешь! Это должно быть опубликовано только через десять лет после моей смерти!». В Тбилиси он передал мне свою рукопись. Прочитав ее, я не спал несколько ночей. Для меня все, что я узнал, стало настоящим шоком. Конечно, слухи ходили разные, но впервые об этом было сказано так откровенно. И я, признаюсь, совершил хулиганство: решил напечатать записки Таблиашвили в своем журнале «Театр и жизнь». Пошел на хитрость: заручился поддержкой наших мэтров Додо Алексидзе, Гиги Лордкипанидзе и Дмитрия Джанелидзе, попросил их написать рецензию на книгу Таблиашвили. С этими рецензиями я пришел к автору и сказал, что не принес ему рукопись, потому что собираюсь издать воспоминания. Таблиашвили был потрясен: «Гурам, ты что? Сошел с ума?!» И тут я положил ему на стол три рецензии. Я был как одержимый – мне очень хотелось опубликовать этот уникальный материал! И я издал-таки его – в нескольких номерах журнала. Вахтанг Таблишвили выпустил книгу уже перед самой своей кончиной, спустя много лет… После того, как воспоминания Вахтанга Таблиашвили были опубликованы в нашем журнале, я еще просил его написать о московском периоде творчества Марджанишвили. Он дал высокую оценку его спектаклям на сцене МХТ. Этот материал мы тоже опубликовали на страницах журнала.

– Какой период творчества Марджанишвили Вы считаете самым важным?

– Судя по существующим материалам, российский период был очень значимым в творческой судьбе Марджанишвили, особенно его работа в Художественном театре. Но я все-таки отмечу грузинский период. Ведь его спектакли, поставленные в Грузии, сыграли огромную, решающую роль в контексте истории отечественного театра. Конечно, в Москве он работал очень интересно, и Немирович-Данченко даже писал Станиславскому, что Марджанишвили нужен ему в театре. Однако без Марджанишвили русский театр не стал бы беднее, и ничего трагичного не произошло бы. А вот грузинский театр без него был бы совершенно другим. Так что важнейшим я считаю именно грузинский период.

– Как Вы считаете, его отъезд был ошибкой?

– Не думаю. Да и не нам судить художника. На суде, который устроили ему ученики, Марджанишвили сказал: «Я отдал вам все, что мог!» Думая о сегодняшней грузинской режиссуре, прихожу к выводу: ближе всех к Марджанишвили Темур Чхеидзе – по стилистике, отношению к материалу…

СПЕКТАКЛЬ-ДОЛГОЖИТЕЛЬ. В афише любого театра есть спектакль, который можно назвать его «визитной карточкой». Таким для Тбилисского театра имени К. Марджанишвили стал

героико-романтический «Уриэль Акоста» Гуцкова, поставленный в 1929 году. В роли Юдифи на протяжении долгих лет блистала Верико Анджапаридзе. В 1972 она возобновила легендарную постановку, посвятив ее 100-летию со дня рождения учителя. Юдифь сыграла ее дочь Софико Чиаурели. Интересно, что спустя 34 года спектакль восстановила Софико. Я хорошо помню, как актриса увлеченно, страстно репетировала, стремясь передать молодым сам дух легендарной постановки Котэ Марджанишвили…

В нынешнем спектакле выступает уже четвертое поколение актеров: Ника Тавадзе (Уриэль Акоста) и Нато Мурванидзе (Юдифь). Впечатляют слияние строгой, четкой стилистики художника Петрэ Оцхели, его уникальной «геометрической» сценографии и костюмов, в которых использована скупая цветовая гамма (белый, черный, серый), и актерского существования на сцене, единство отточенной, графической пластики исполнителей и интонации изреченного ими высокого слова. Все это воссоздает нетленный образ спектакля Котэ Марджанишвили. И он неотделим от фантастически прекрасного занавеса с шелковыми аппликациями работы художника Константина Сомова, над воплощением замысла которого некогда трудилось множество искусниц. Сегодня многие удивляются не тому, что старейший спектакль все еще украшает афишу театра, – такие примеры существуют, а тому, что спектакль все еще вызывает живейший интерес публики и нисколько не устарел…

Но это, скорее, счастливое исключение, чем правило. На грибоедовской сцене «На дне», конечно, не сохранился. Да и вообще, так случилось, что после Марджанишвили ни один режиссер, работавший в Тбилисском русском театре, не обращался к этому произведению Горького. Но грибоедовцы не забыли «беспокойного гения» – создателя театров, заложившего огромную глыбу в основание храма Мельпомены, которому в 1934 году было присвоено имя автора комедии «Горе от ума». Может быть, эта глыба (разумеется, не только она!) помогла русскому театру устоять в самые сложные времена. Ведь не зря Марджанишвили так настаивал на необходимости существования в Тбилиси «русской академической драмы».

ВЕРА ЦЕРЕТЕЛИ
ЗАРАЖЕННЫЕ ВИРУСОМ ТЕАТРА

В Тбилисском русском театре сплелись громкие имена и судьбы нашего общего прошлого, здесь ставили спектакли практически все выдающиеся грузинские режиссеры. Для первых постановок в 1932 году был приглашен режиссер с самым громким именем – великий реформатор сцены Котэ Марджанишвили – «мастер блеска и праздника», как называл его Тициан Табидзе. Его спектакль «На дне» Горького произвел буквально фурор среди театралов.

Но успех первых спектаклей – не гарантия устойчивого положения самого театра и его творческого коллектива. Тем более что была собрана практически новая труппа, а руководителя-организатора не было. Своим дальнейшим прочным творческим и организационным успехом театр Грибоедова обязан незаурядному человеку, прирожденному организатору и творцу – Константину Язоновичу Шах-Азизову, который в 1933 году был назначен директором театра и сделал его знаменитым.

Можно подумать, директор театра – не бог весть какая величина. Оказывается, дело не в должности, а в личности. А личность эта была явно неординарная, многогранная и самобытная. В театральном мире его называли коротко и выразительно – Шах. Он и был Шах – по своему

жизненному амплуа – хозяин, правитель. К тому же, все знали его приверженность к дисциплине и порядку, чем театральный люд обычно не очень-то отличается. В его видении театра всегда ощущалось дыхание времени, переплетение жизни и сцены. Это был настоящий творец, созидатель и строитель театра.

Он «учился театру» на собственном опыте, в ранней юности проходил испытание на пригодность. Самое красноречивое доказательство тому – его поразительная биография с неожиданными и стремительными разворотами судьбы.

Шах был типичным представителем своего поколения, отличавшегося ранней самостоятельностью. Коренной тбилисец, он с юных лет нашел и осознал свое призвание – театр, хотя никакого специального образования у него тогда не было. С 17 лет он играл характерные, гротесковые роли в разных любительских постановках, благо Тифлис 20-х годов бурлил любыми новациями. Его любимая роль – пушкинский «Балда». Интересны фрагменты написанной им автобиографии:

«Окончив в 1919 г. Тифлисское реальное училище, я с 1920 г. играл на разных сценах любительских театров. После установления в 1921 г. Советской власти в Грузии, не оставляя театральной деятельности, я пошел добровольцем в Красную армию в качестве красноармейца и артиста. Мы, группа тифлисской молодежи, организовали Первый Пролетарский театр Комсомола Грузии, где я работал в 1921-1924 гг. Мы играли в помещении Авчальской народной аудитории (знаменитой Авчалке). В репертуаре были классические пьесы, инсценировки, спектакли-сказки. В этом театре я много играл (под псевдонимом – К.Муромцев) и был избран зампредседателя бюро театра (вроде современного Художественного совета). В этом же театре началась моя многолетняя дружба с Н.Я. Маршаком, актером и режиссером.

Параллельно с работой в театре мы все учились в Драматической студии им. А.С. Грибоедова. Окончив студию в 1924 г., я был приглашен в Театр для учащихся им. А.И. Сумбатова-Южина, созданный молодым артистом В.Е. Месхетели (позднее – директор МХАТ им. Горького). Здесь я много играл в постановках классики и в первых пьесах советских драматургов – в основном, комедийные и характерные роли.

Я был избран зампредседателя правления театра – административно-творческая работа привлекала меня с самого начала, наряду с актерской. Кроме того, я часто играл в так называемых «сборных» спектаклях Тифлиса.

В сентябре 1925 г. я женился на солистке балета тифлисской Госоперы Марине Казинец, уроженке Тифлиса.

В 1927 г. Н.Я. Маршак и я решили создать первый детский театр в Закавказье, и 27 апреля мы открыли первый сезон русского ТЮЗа в клубе им. Плеханова спектаклем «Гайавата» по поэме Лонгфелло. Главрежем был Маршак, а я – артистом и Председателем правления театра. Играл я тогда много, по-прежнему характерные роли. Репертуар был уже современный, и русский ТЮЗ быстро завоевал популярность».

В то время в стране было множество беспризорников, и остро стоял вопрос, чем их занять, как повысить грамотность и культуру. И театр для детей эти вопросы отчасти решал, благо через год открылся и грузинский ТЮЗ, который основал их товарищ по театру А.А. Такаишвили.

Для Шах-Азизова все было рано, прочно и навсегда: призвание, которому он никогда не изменит, друзья на всю жизнь, как тот же Г.А. Товстоногов, как друг веселой тифлисской юности Л.О. Утесов, первая и единственная семья.

Надо отметить, что Георгий Товстоногов именно в русском ТЮЗе еще школьником приобщался к театру, в 1931 году был принят туда актером, вскоре стал ассистентом режиссера и понял свое настоящее призвание. Там же были и его первые режиссерские пробы. Он уехал в Москву

и окончил режиссерское отделение ГИТИСа. Позже в том же ТЮЗе начиналась творческая биография и замечательного артиста Евгения Лебедева, которого тот же Товстоногов убедил поехать работать в Тбилиси по окончании театрального училища в Москве.

Именно в ТЮЗе окончательно определилось призвание Шаха – руководителя театра, собирателя талантов. Организаторские способности Шах-Азизова не остались без внимания высшего партийного руководства, и тридцатилетний Шах в сентябре 1933 года был назначен директором и художественным руководителем Государственного русского драматического театра. Он пришел в недавно созданный театр, не имевший своего помещения, стабильной, прочной труппы, собственной репертуарной линии и своего зрителя.

Шах был не просто начальником, а настоящим руководителем, великолепным знатоком специфики театра. Дальновидный стратег и тонкий тактик, он мог вникать в тончайшие нити его повседневной жизни, потому что знал театр изнутри. К тому же у него было особое чутье на одаренных людей – будь то актер, режиссер, театральный художник или композитор. Так, по крупице он собирал коллектив единомышленников. Он сам отмечал, что «в театре сложился интересный, яркий актерский коллектив». А его неукротимая энергия, азарт, жажда творчества разогревали всех.

Прирожденный организатор, он умел творить и вести за собой, увлекаться и увлекать своими выдумками других, при этом сохраняя рациональное зерно, четко ведущее к цели. В результате театральный зритель оказывался в бурном водовороте сценического действия и эмоций.

В 1934 году Государственному русскому театру было присвоено имя А.С. Грибоедова, к тому времени он уже получил новое здание… Константин Язонович отлично понимал не только материальную сторону дела, что необходимо директору, но и творческую составляющую. Он умел все, потому что сам прошел все театральные ступени снизу доверху. Острослов, бесподобный рассказчик, Шах всегда был прямым участником творческого процесса, начиная с выбора репертуара, поиска новых пьес, работы с авторами и кончая обсуждением спектаклей, которые он разбирал как режиссер или театральный критик.

«Вашим умом, тактом и огромной любовью к дому был создан театр Грибоедова. Вы сумели тогда построить серьезное, хорошее театральное дело на почти … пустом месте… Не было своего помещения фактически. Не было правильно составленной труппы. Постепенно Вы ее формировали, привлекая хороших актеров, сплотили их в сильный коллектив, и о театре им.Грибоедова заговорили везде с уважением», – так вспоминала о Шахе звезда театра того времени, н.а. Е.Сатина.

А ее коллега А. Смиранин считал его «человеком, подлинно любящим театр, настоящим строителем его, обладателем мягкой и железной деловой формы... Вы вправе с достоинством вспомнить вершины созданного Вами Грибоедовского театра – «Дети солнца» Горького, «Кремлевские куранты» Погодина, «Эрнани» Виктора Гюго, русскую классику и, наконец, первую постановку в СССР «Сирано де Бержерака».

«Много сил и творческой энергии отдал неутомимый Шах-Азизов театру им. Грибоедова, которым руководил много лет, до 1945 г. Это была поистине блестящая страница в истории театра – прекрасные актеры, высокопрофессиональная режиссура, яркий, разнообразный репертуар, в котором современная пьеса органично сочеталась с классикой – и отечественной, и зарубежной», – писала о нем директор Тбилисского русского ТЮЗа И.Гоциридзе.

Управляя театром, Шах-Азизов в то же время заботился о пополнении труппы молодыми актерами. В 1936 году была открыта Драматическая студия, и он также был назначен ее директором. Многие выпускники студии успешно работали в Грибоедовском и в других театрах страны. Кроме того, он был членом ученого совета театрального института им. Ш.Руставели.

Говорят, Шах обладал даром провидения. Ему обязан своим блестящим будущим Георгий

Товстоногов. Зная его еще по ТЮЗу, Шах дал возможность юному выпускнику ГИТИСа поставить в Грибоедовском театре свой дипломный спектакль «Дети Ванюшина» в 1939 г. Позже Товстоногов вспоминал: «Репетиций было около 80 при почти полном двойном составе... Не могу не отметить совершенно исключительное отношение театра к моей дипломной работе...» Более того, чуть позже по настоянию актерского коллектива молодому режиссеру с двухлетним стажем поручили постановку «Кремлевских курантов» Н.Погодина, что по тем временам казалось невероятным. Гога, как называли Товстоногова в театре, своими спектаклями на этой сцене опроверг общепринятую истину, что режиссура – профессия зрелого возраста. Параллельно с работой в театре 24-летнему выпускнику ГИТИСа, подающему большие надежды, поручили первый актерский курс только что открывшегося театрального института им. Ш.Руставели. Все это было, когда руководил театром Шах, их совместная деятельность продолжалась шесть лет, пока Шаха не перевели в Москву.

Спустя много лет вот так отзывался о Шахе «железный Гога»: «Доброта словно излучалась им. Мне повезло – я начинал свой путь вместе с ним, и лучшим в себе я обязан ему». Эти слова от такого человека, как Товстоногов, дорогого стоят, тем более что он тоже был организатором и знал все трудности театрального дела.

В 1940 г. Шах-Азизову было присвоено звание заслуженного деятеля искусств Грузинской ССР. Его стиль руководства, по определению В.Пименова, классический: «При любви к самому делу, дотошности, универсализме в своем деле – важность того, что теперь называют «человеческим фактором». Его идеал – не просто театр единомышленников, но театр-семья – живые, теплые контакты людей, объединенных не только общими профессиональными интересами, но и чисто человеческими симпатиями. Стиля казенного, безлично-чиновного он переносить не мог». Все, кто работал с Шах-Азизовым, отмечали, что его руководство никогда не было формальным.

Грибоедовский театр той поры отличался богатым репертуаром, высокой постановочной и актерской культурой, а труппа славилась яркими мастерами. Казалось бы, вершина взята. Но судьба снова вернула Шаха к детскому театру. Успех театра им. Грибоедова под его руководством не мог остаться незамеченным в Москве, и в октябре 1945 г. приказом Совмина СССР Шах-Азизов был переведен на должность директора московского Центрального Детского театра (ЦДТ), а потом стал его художественным руководителем. Почти 30 лет он возглавлял этот театр – до 1974 года.

И случилось так, что Центральный детский стал местом, с которого начался новый виток советского театра, еще до Таганки и «Современника». ЦДТ оказал влияние на развитие всего театрального процесса в 1950-60 годы. В том, что обновление шло от театра для детей, была своя закономерность: с партийных высот на эксперименты ЦДТ власти смотрели снисходительно – пусть развлекают детей. И ЦДТ «развлекал». Например, комедия Гоголя «Ревизор», полагающаяся по школьной программе, была представлена в трактовке учеников и актеров Мейерхольда – И.Ильинского, Э.Гарина, А.Тимерина… А это были еще те времена, когда имя Мейерхольда «было синонимом слова «уголовщина». Позже критики отмечали, что «история избрала ЦДТ быть образцом для других».

А «виновата» в этом одна из особенностей личности Шаха – первооткрывательство. Он нутром чуял талант и опекал одаренных людей. В ЦДТ Шах открыл путь к славе многим артистам и режиссерам, которые стали звездами. У него в театре с успехом начинал свою актерскую жизнь О.Ефремов, здесь ставили спектакли Г.Товстоногов, А.Эфрос, М.Кнебель. Он угадал среди многих начинающих драматургов В.Розова, А.Хмелика, Н.Носова, на этой сцене оживали персонажи пьес современных драматургов В.Каверина, А.Казанцева, А.Зака и И.Кузнецова.

Неизвестно, как бы сложилась судьба Олега Ефремова, великолепно окончившего Школу-студию МХАТ, но не принятого в тот же Художественный театр – его лицо показалось руководителям слишком «нетипичным». А у Шах-Азизова в театре он играл свою первую роль Иванушки-дурачка с таким озорством и мастерством, что зрители приходили в восторг. А кто приметил молодого режиссера из Рязани Анатолия Эфроса и привез его в Москву? Все тот же неугомонный Шах.

Шах привел в ЦДТ Марию Осиповну Кнебель, когда новый руководитель Художественного театра М.Н. Кедров в 1949 г. распорядился убрать ее из МХАТа, т.к. она ученица Немировича-Данченко, а он хотел видеть в театре только своих учеников. «Но разве легко было всерьез доказывать, что я в равной мере ученица и Станиславского, и Немировича-Данченко, а ученицей Кедрова никак не могу себя считать, хотя бы по возрасту, мы – товарищи, коллеги, нашей совместной работе скоро тридцать лет...» Она была образованнейшим человеком, талантливой актрисой, режиссером, но тогда еще не знали, что это уникальный режиссер-педагог, чьи знаменитые ученики станут строителями современного театра. Двое из них Олег Ефремов и Анатолий Эфрос, а список режиссеров длинный – самые известные: Зиновий Корогодский, Леонид Хейфец, Александр Шапиро, Анатолий Васильев, есть среди них и грузин – однокурсник Эфроса Гига Лордкипанидзе, который был в 1960-х и 1970-х годах главным режиссером и художественным руководителем Грибоедовского театра.

Тогда в ЦДТ когорту «новичков» 50-х годов в шутку называли «театральной семьей: папа Шах, мама Кнебель, дядя Розов и ребята – Олег и Толя». Так «папа Шах» и собирал театр, о котором говорили: «В Москве именно Центральный детский задает тон всему сценическому делу». Именно от ЦДТ пошла волна, разрушившая театральную гладь статичности и идеологического беспредела. Что самое важное – круги от ЦДТ расходились по всей стране.

При Шахе девизом театра было – «Учитесь любить актера». А врагами театра, по Шах-Азизову, были «невежество и дилетантизм».

Директор Центрального детского вновь распахнул двери своего театра перед Товстоноговым, он пригласил Гогу поставить спектакль, когда тот в 1946 году по личным обстоятельствам вынужден был покинуть Грузию. Его постановка «Где-то в Сибири» вызвала громкий резонанс, т.к. пьеса была актуальной, социально значимой, а спектакль и режиссер были удостоены Сталинской премии. Ясно, что после такой награды приехавшему из Грузии режиссеру дороги были открыты всюду. Но это была единственная постановка Товстоногова в ЦДТ: Гога застрял в Питере. Сначала в театре Ленкома, потом в Александринке, где его знаменитый спектакль «Оптимистическая трагедия» получил Ленинскую премию. А дальше был БДТ, куда он погрузился уже полностью и навсегда.

Шах лелеял планы следующей постановки Товстоногова в ЦДТ, но они так и не реализовались. Хотя это не мешало их личным отношениям.

К счастью, в театре у Шаха уже был другой режиссер, таланту которого он предоставил все возможности – Анатолий Васильевич Эфрос. А главным режиссером стала Мария Осиповна Кнебель, она вдохнула в ЦДТ новую жизнь. Это был могучий театральный триумвират, способный решать практически любые художественные задачи. Позже Эфрос, работая в других театрах, столкнувшись со многими негативами и незаслуженными сюрпризами, на вопрос: «Какой театр был для вас самым дорогим и любимым?», отвечал: «Центральный детский».

Шах-Азизов не только находил таланты, но и защищал одаренных, неординарных людей от железной машины власти. Пьесы Виктора Розова шли в Центральном детском, но судьба их поначалу была отнюдь не розовой. Так, первую пьесу молодого драматурга «Ее друзья» не разрешали к показу вплоть до премьеры: автору и директору сильно досталось от грозного начальства за ее

сентиментальность. Но Шах ее каким-то образом отстоял. И другие пьесы Розова – «Страницы жизни», «В добрый час!», «В поисках радости» первыми шли в ЦДТ.

Розов позже писал: «Сильной рукой, упорно и твердо, как отважный плотовщик, Шах-Азизов поворачивал тяжелый руль моей судьбы. И повернул. Еще и еще протягивал мне он свою крепкую руку в минуты грозных опасностей».

Олег Ефремов считал Шах-Азизова одним из самых интересных людей театральной Москвы того времени: «Кажется, про театр он знал все. Главное в нашем деле, что кто-то должен организовать людей, собрать, начать. Шах был настолько прозорлив, что уже в 49-м году на одном из собраний в ЦДТ, предвидя кое-что, назвал меня «мхатовским нахалом».

Режиссер Адольф Шапиро вспоминал:

«Выпестованный им ЦДТ – особый остров в архипелаге «Советский театр». Благодаря ему Детский театр сыграл великую, до сих пор недооцененную роль в духовном становлении целого поколения не только зрителей, но и тех, кто пришел в искусство в середине 50-х и в 60-е годы… Константин Язонович собрал славную компанию. Недаром с таким почтением говорили – Шах пришел, Шах сказал, Шах велел. Он и впрямь походил на Шаха.

Мудрый, степенный, рассудительный, неспешный, полный собственного достоинства. Гостеприимный, ценящий беседу, с хитрецой, располагающий к себе тихой улыбкой. Говорил так, будто знает о тебе все. Иногда чуть заговорщицки, – мол, только между нами. Речь тихая, плавная, слова простые, нанизываются, как мясо на шампур. Когда этот невысокого роста человек шел по фойе, складывалось впечатление – великан!.. Шах властвовал с необходимой твердостью. При этом незавершенная мысль, ошибка, дерзкая идея – имели право на существование. У него в театре не обламывали у молодых крылья, у каждого было право на собственный полет».

В 1960 году Шах, будучи директором, стал и художественным руководителем ЦДТ. Вот один из отзывов о нем: «Он был прекрасным организатором, крупным стратегом и тактиком и как никто ориентировался «в лабиринте Мадридского двора», умея находить лучший выход из худшего положения. Некоторые его замыслы и поступки воспринимались со стороны как явно нездоровые прожекты. Однако на поверку это чаще всего был очередной хитроумный план, реализация которого приносила театру громкий и, что еще более ценно, уважаемый успех».

Крика от него не слышали, при этом он не был и чересчур улыбчивым человеком. Все отмечают его редкое чувство юмора, а остроумие «весьма язвительное». Его слово было законом для всех в театре – от пожарника до народных артистов. Кстати, о пожарнике рассказывают такую быль. Приходит в кабинет к нему пожарник с жалобой:

– Знаете, зав. монтировочной частью сейчас меня послал на «…».

– А зачем же ты ко мне пришел? Иди, куда послали.

С Товстоноговым тоже был случай. Кабинет Шах-Азизова находился там, где раньше располагалась квартира Михаила Чехова – ведь до 1936 года это было помещение МХАТа Второго. Товстоногов, приехав на постановку в ЦДТ, осматривает кабинет и эдак с ехидцей спрашивает:

– А вам не страшно сидеть за столом Михаила Чехова и ходить по его квартире?

Шах затаился и молчит. Повел гостя выпить чаю. А там как раз выход на сцену. Шах в свою очередь обращается к режиссеру:

– А тебе на этих досках репетировать не страшно?

Агния Барто неспроста назвала юбиляра «международным» Шахом. Круг его деятельности-был чрезвычайно широк, но больше всего сил было отдано АССИТЕЖ (Международная ассоциация театров для детей и юношества). Шах был президентом Советского центра, куда входили детские театры европейских стран социалистического содружества. Потом был избран вице-пре-

зидентом АССИТЕЖ и дважды избирался ее президентом. А в 1972 г. на Генеральной Ассамблее в США ему было присвоено пожизненное почетное звание заслуженного президента АССИТЕЖ.

Но успех, лавры и признание не изменили его. Помимо театра, всегда была активная общественная работа в ЦДРИ и в ВТО, где более 30 лет Шах был председателем Совета директоров детских театров и большую помощь оказал многим ТЮЗам и театрам кукол СССР. Особое внимание он уделял родному Тбилисскому ТЮЗу, за работой которого неустанно следил. А еще, будучи членом президиума ВТО, он руководил творческой лабораторией молодых директоров ТЮЗов России, был членом Совета по детской и юношеской литературе Союза писателей СССР, а также членом ученого совета НИИ художественного воспитания... Творческая энергия, жажда большой и разнообразной деятельности – это осталось до конца дней. Напряженный труд – как главное условие его существования. Он не умел «созерцательно отдыхать», даже выйдя на пенсию. Уже в 70-е годы, после двух инфарктов, часто попадая в больницу, он не утратил вкуса к жизни. Постоянный порыв к работе, поиски, изобретения. «Наслаждаться праздностью» ему не грозило никогда. Он мог по два раза в день ходить в театр и умер «на ходу», собираясь на просмотр.

При всем разнообразии и масштабе своей деятельности Шах не забывал свою родину, Тбилиси и театры своей молодости. Он всегда был гостеприимным другом для всех тбилисцев, искренне радуясь успехам гастролировавших в Москве театров Грузии. И, конечно, помнил своих тбилисских друзей, с которыми он поддерживал связь и никогда не отказывал в помощи. Последняя его поездка в Тбилиси состоялась осенью 1977 года, незадолго до смерти, на юбилей русского ТЮЗа.

Как и положено звезде, его имя – в ореоле легенд. Говорят, что Шах-Азизов сам приложил к этому некоторые усилия и оставил за семью печатями свое «личное дело». В Москве он не очень-то афишировал свой тбилисский период жизни. Зато в Тбилиси оставались люди, которые хорошо знали и помнили его, к тому же сохранилось множество фотографий.

Никогда не забывали Шах-Азизова в Тбилисском русском театре им. Грибоедова – там он навсегда остался «вечным Шахом». Свидетельство тому – празднование 100-летия со дня рождения Константина Язоновича, которое отмечалось грибоедовцами более 10 лет назад. Ключевым мероприятием стал вечер, когда фойе театра стало огромным выставочным залом, где была развернута большая фотовыставка. В ней с документальной беспристрастностью вырисовывался портрет Шаха – этого уникального человека.

На фотографиях – его первые актерские опыты ярких характерных героев: шпион, буржуй, физкультурник. Он играл где только можно, благо Тифлис 20-х годов давал простор для любых творческих фантазий. А вот фото с женой, балериной Тбилисского театра оперы и балета, Марией Казинец, о которой столько воспоминаний сохранили ее ученицы и дружившая с ней Вера Цигнадзе. Конечно, было и полное семейное фото тбилисского периода с женой и маленькой дочерью Татьяной.

Дочь «вечного Шаха» Татьяна Константиновна – доктор искусствоведения, театровед, один из самых опытных и уважаемых театральных критиков Москвы, известный теоретик и исследователь жизни и творчества Чехова и самый обаятельный и открытый человек. Именно она и предоставила тогда все материалы о жизни и деятельности отца, со свойственной ей точностью и доскональностью собранные из театральных музеев Москвы и Тбилиси. И, конечно, из собственного семейного архива. «Человек драгоценной чистоты, внутреннего благородства, доброты и скромности», так отозвался о Татьяне Шах-Азизовой один из ее московских коллег.

Тогда она была в Тбилиси не только в качестве почетного гостя, но и единственного человека, кто мог приоткрыть некоторые завесы истории. Знавшие Шаха говорят, что в слабости откровен-

ничать его нельзя было упрекнуть. Да и сталинское время не очень располагало к исповеди о предках. А тут, в родном для Шаха Тбилиси, в грибоедовском театре – вся семейная история как на ладони. Старинные фотографии, изысканные наряды, лица, которых нынче уже не встретишь на улице. И подробные комментарии Татьяны Константиновны – откуда появились Шах-Азизовы, что это за порода людей, зараженных вирусом театра.

Наверное, если бы эти подробности родословной Шаха были раскрыты в свое время в Москве, несдобровать бы звездному директору. И не увидели бы мы его фотографий с Товстоноговым и Утесовым, с Маршаком и Михалковым, Образцовым, Царевым… И, страшно подумать, что могли бы не состояться те знаменитые юбилеи Шаха, и не услышали бы мы крылатых строк Самуила Маршака на 60-летии Шаха:

«Не выходил он никогда
В театре к зрителям на вызов,
Но сколько честного труда
Вложил в спектакли Шах-Азизов!»

Под этими словами могли бы подписаться все, кто знал этого единственного в своем роде человека – Константина Язоновича Шах-Азизова.

А вот тогда, в Грибоедовском, столетний юбилей случился уже без друзей и без самого юбиляра. Но на родине, которая его помнит.

Татьяна Шах-Азизова: театровед, доктор искусствоведения, ведущий специалист по драматургии Чехова, научный сотрудник Государственного института искусствознания:

В театральном мире его называли Шах. И не просто для краткости. Это было и прозвище, и половина фамилии, и, в общем, обозначение его должности по жизни. Потому что от рождения он был руководителем, создателем, как теперь говорят, натура креативная. Откуда это взялось? Честно, говоря, корни свои далекие не знаю. По мужской линии – отец его Язон Александрович Шах-Азизов (сочетание древнегреческой мифологии и армяно-персидских корней) был ветеринарный врач. Убит в Тбилиси казаками в 1905 г. Бабушка одна поднимала троих детей – двух мальчиков и их сводную сестру. Во время войны все были раскиданы, и рос он один. Писался он армянином, но фамилия с персидскими корнями. Кто из предков был в Персии, не знаю, а в Армении никогда никого не было. По мужской линии род обрывается на отце.

А вот мать моего отца, Надежда Ивановна Питоева, урожденная княжна Бебутова. Фамилия, по-моему, тоже с армянскими корнями или с кавказскими, теперь уже не разберешь – ведь тогда закавказская интеллигенция жила на равных в Тбилиси, в Париже, Москве, Петербурге… Они все были граждане Европы, но все возвращались домой. Были в Тбилиси знаменитые сестры Бебутовы. В семейном альбоме сохранилась их фотография, которую просто можно отдавать на иллюстрацию чеховских «Трех сестер» – такие лица, такие девушки… Одна из них, моя прабабушка, Лидия Ивановна Бебутова вышла замуж за Ивана Егоровича Питоева – тбилисского промышленника.

Были знаменитые братья Питоевы, Иван и Исай. Очень состоятельные люди, прославились они тем, что были настоящие меценаты. И не просто меценаты, они были внутри искусства, они этим жили: они вкладывали в Артистическое общество, в оперный театр, в руставелевский – они оставили по себе хорошую память. Питоевы разных поколений свободно курсировали между Тифлисом, Парижем и обеими российскими столицами. Не теряя почвенного, своего, легко приобщались к русской и европейской культуре, впитывали ее в себя – и могли отплатить сторицей. Это было то поколение меценатов Российской империи, когда отпрыски богатых людей могли и хотели заниматься

искусством. Это было поколение Мамонтовых, Третьяковых, Морозовых – все были похожи и равны в своей деятельности. Они не отстегивали деньги, не отмывали их на искусстве, как это сейчас бывает, а просто это было состояние души и цель жизни. Они влюблялись в это дело, вкладывали душу, и часто на этом разорялись.

Так вот, у Ивана Егоровича Питоева от первого брака родилась мама моего папы Надежда Ивановна, я ее хорошо помню. Потом Иван Егорович женился на другой женщине, и родился Георгий, знаменитый Жорж Питоев. Пошли две линии, они практически не соприкасались. Георгий получил образование в Петербурге, Москве и за рубежом, рано пристрастился к театру, хотя образование было совсем другое. Это к вопросу о том, откуда появились Шах-Азизовы, и не только в плане прямого биологического происхождения, а вообще, что это за род такой, что за порода, зараженная театральным вирусом – Питоевы, Шахи. Может быть, это земля, скорее всего, это грузинская традиция. Земля и время. Ведь начало века – это везде зарождение нового.

Мама моя – наполовину полька. Ее отец – польский крестьянин Казинец, сбежавший от голодной жизни на Кавказ, где женился на разорившейся грузинской княжне Карсидзе. От этого польско-грузинского коктейля появилась моя мама Мария Казинец. Мама была абсолютная полька и внешне, и по характеру, по повадкам. Она и ее сестра почему-то пошли по театральным путям. Маму мою занесло в балет, тетушку – в кукольный театр, где она работала всю жизнь. И от тетушки тоже пошли всякие театрально-музыкальные дети. В общем, что-то странное – с разных концов собиралась наша семья. И все они с вирусом театра. Я считаю, что в этом виновата грузинская земля и время.

Грузинская почва насквозь театральная, и театральность в крови нации, и бывают время и условия, которые это вызывают наружу. Жорж Питоев мог выбрать себе юридическую карьеру, стать бизнесменом. Но он поступил так, как в свое время Станиславский, который тоже ушел от хорошего дела в искусство. Питоев учился в Петербурге, там прошли его театральные университеты, он ездил с Гайдебуровым с передвижным театром, и Вера Федоровна Комиссаржевская, заметив в юноше театральные задатки, сказала ему – иди в театр. Она его благословила. Позже он попал в Швейцарию, там женился. Потом его отрезала от родины Первая мировая война, и они навсегда остались там, даже не как эмигранты. И началась та знаменитая линия, семейство, как его называли «святой театр», бессребреник, который создал свои театры во Франции, нарожал штук 8 детей и т.д. Эта линия идет куда-то в бесконечность.

Насколько мне известно, у нас в стране существует сейчас один человек по фамилии Питоев. Это Кира Николаевна Питоева, которая живет в Киеве. Умница, с прекрасной головой, которая могла бы выбрать любую научную карьеру, но она стала замдиректора театрального музея. Вышла замуж за великого театрального художника, сейчас его уже нет. Она была в числе создателей музея Булгакова – абсолютно мистического, насквозь театрального музея – это дом Турбиных.

Я набросала пеструю, хаотичную генеалогию, чтобы было ясно, что это действительно семейство зараженных театром. И мне, как говорится, сам Бог велел. В детстве я хорошо танцевала, хотя меня никто не учил (при том, что мама была классным балетным педагогом). Мама от природы в балетном плане была очень одарена, ее взяли в знаменитую балетную студию Перрини, ее быстро отметил известный российский танцовщик Михаил Мордкин. Мама танцевала на сцене с 14 лет, она прибавила себе возраст, чтобы начать работать. Была очень способной классической балериной, танцевала с Чабукиани, очень дружила с Марией Бауэр. А потом ярко проявились педагогические способности. Ее ученицы работали репетиторами в Тбилисском оперном театре, и все ее помнят.

Тогда балетные актеры танцевали и в театре, и на эстраде, жадность к работе, энергия у всех была необыкновенная. И мама танцевала всласть, но в 42 года, когда мы переехали в Москву, она уже почти не танцевала, хотя была в Большом театре.

Когда Маруся Бауэр переехала в Москву, они были не разлей вода. На склоне лет, когда встречались у нас дома, они вспоминали свои балетные партии, пели, танцевали ручками – это было такое зрелище...

БОЛЬШОЕ ВИДИТСЯ НА РАССТОЯНИИ.

Духовное наследие предков – драгоценный дар. И он передался Татьяне Константиновне Шах-Азизовой в полной мере. Я знала ее, когда она была молодым кандидатом искусствоведения, а я только поступила в ГИТИС. Нас познакомила мой педагог по истории театра и учитель по жизни Наталья Ильинична Смирнова, которой я обязана своей профессией.

Но потом связи с Москвой были не частыми – я вышла замуж и оказалась в Тбилиси. По-прежнему тесно общались мы, когда я приезжала в командировки или в отпуск в Москву. Танечка всегда была главным источником информации: какие намечаются фестивали, что и где нужно посмотреть в театрах, или пойти в СТД, в Дом актера, где проходили творческие встречи, вечера, дискуссии. Конечно, особая связь у дочери Шаха была с Центральным Детским театром, это и понятно – там интересны были не только спектакли, но пресс-конференции, встречи, мероприятия. Сколько раз она приглашала к себе в Институт искусствознания на научные семинары с интереснейшими докладами и обсуждениями...

А какими замечательными, любопытными и увлекательными были поездки с ней в Мелихово, в дом-музей Чехова, где Таня была не только «своим» человеком, досконально знавшим все в этой усадьбе, но и организатором, активным участником многих творческих событий, куда съезжалась вся театральная Москва. Она оставалась театроведом, «пожизненно преданным Чехову», он для нее был больше, чем драматург, по ее определению – «Чехов как судьба». Так оно и было. Таня, как никто, давала почувствовать неуловимую связь времен, традиций и новаций.

В последний раз мы виделись с ней совсем недавно, в самом конце ноября 2014 года, когда она уже вышла из больницы после операции в результате ЧП в метро. Причем ехала она тогда на юбилейный показ в театре Сатиры, а мы с ее давней подругой Майей Романовой ждали ее у входа в театр. Не дождались... Потом уже несколько раз я видела Таню в больнице, навещая ее там... Даже лежа в постели или сидя на каталке, она оставалась самой собой, будто тяжелый больничный быт не касался ее.

И вот она, наконец, дома на Фрунзенской набережной: все та же потрясающая осанка, сама, как всегда, светлая, гостеприимная, собранная... Это было за день до моего отъезда в Тбилиси: мы просматривали семейный архив, связанный с ее отцом, она давала мне его биографические материалы, мы строили планы ее приезда в Тбилиси – ведь предстояло 170-летие Грибоедовского театра, где она была бы самым желанным гостем.

И вдруг в Тбилиси мы узнаем страшную новость – опять больница, операция, кома...

Весть о ее смерти была шоком. И страшной, невосполнимой потерей. Она была уникальным человеком – и в жизни, и в профессии, и в науке. Она была из тех, кто посвятил себя служению театральному искусству, именно служению – преданному и беззаветному. А если говорить о ее человеческих свойствах, то точнее не скажешь, чем цитата Жана Кокто, которую Таня приводила в своей статье «Святой театра», характеризуя Жоржа Питоева – сводного брата своей бабушки: «благородство, грация, бескорыстие, доброта, невидимость истинно прекрасного». Все перечисленное – олицетворение самой Танечки, и она теперь для нас – «Святая театра».

Ее нынешняя «невидимость истинно прекрасного» – лишь факт скоротечности земной жизни. А ее чистый, светлый дух и сердечная теплота не уходят от нас, витают вокруг и остаются с нами.

Светлая память, Танечка! И благодарность за все!

НАТАЛЬЯ СТАРОСЕЛЬСКАЯ
МОЛОДОСТЬ ГЕНИЯ

... В 1938 году Георгий Товстоногов заканчивал ГИТИС. Свой дипломный спектакль «Дети Ванюшина» по пьесе С. Найденова он ставил уже не в ТЮЗе (с которым, по словам Р. Беньяш, расстался как с отрочеством – «он не был больше вундеркиндом, которого охотно поощряли окружающие, и не был студентом, у которого – подумать только! – уже есть самостоятельные спектакли. Он получил, наконец, права, на которые должен был ответить серьезным и регулярным профессиональным трудом»), а в Театре русской драмы им. А.С. Грибоедова. Это был серьезный экзамен. Художником спектакля стал Б. Локтин, с которым Товстоногов работал над светловской «Сказкой».

Георгий Товстоногов был уже достаточно хорошо известен в Тбилиси и как артист ТЮЗа, и как режиссер, автор нескольких спектаклей, которые заслужили благосклонные отзывы критиков. Но репутацию необходимо было подкрепить, вывести на иной уровень – спектакль «Дети Ванюшина» ставил профессиональный режиссер.

Пьеса С. Найденова была хорошо известна и особых открытий не сулила. Правда, как отмечала Р. Беньяш, «от Товстоногова ждали, что уж он, – по всему видно, выдумщик и экспериментатор, – непременно разрушит каким-нибудь неожиданным фокусом внешнюю традиционность, – пусть тешится! – таких режиссеров труппа встречала не раз. Но зато играть будут, как сами считают нужным, как подсказывает исполнительский опыт и умение. Уж это-то они знают твердо.

На самом деле произошло не так».

Сегодня мы можем лишь фантазировать, каким был тот спектакль, судя по немногим его описаниям, что находятся в нашем распоряжении. Цепляясь за слова, за детали, мы можем попытаться реконструировать замысел молодого режиссера и его воплощение. И эта работа может быть чрезвычайно увлекательной! Жаль только, что она уведет слишком далеко от жанра жизнеописания – в жанр искусствоведческого исследования, которое, в свою очередь, на какую бы глубокую научность ни притязало, все равно в значительной степени питается фантазиями: неуемным желанием увидеть никогда не виденное и возвести в этих воздушных стенах столь же воздушную атмосферу никогда не пережитого...

Ах, как же притягивает к себе, как же манит эта возможность!..

Можно представить себе, что для работы над пьесой С. Найденова Товстоногову очень пригодилось знание лучших мхатовских спектаклей – с их детальной психологической проработкой характеров, с их настроением, атмосферой, со сценографией и музыкой, словно штрихами прочерчивающими тот особый контрапункт, который и является, в сущности, уникальным режиссерским видением.

А, может быть, и последний грузинский спектакль К. Марджанишвили, «На дне» М. Горького, поставленный в 1932 году в новом театре (этим спектаклем открывался Государственный русский театр в Грузии), сыграл свою роль. «Вбирая в себя традиции прочтения этой пьесы русским театром, в том числе и свой собственный опыт, Марджанишвили основное внимание уделял не скрупулезному изображению быта босяков, а проблеме нравственной, этической», – писала Н. Урушадзе, иллюстрируя свою мысль позднейшим высказыванием Вл. И. Немировича-Данченко на репетициях знаменитых «Трех сестер»: «Мечтатели среди русской действительности и пошлости. Вот, по-моему, зерно спектакля».

Разумеется, речь идет не о том, чтобы сравнивать пьесы Горького и Найденова. Речь здесь

идет о воссоздании атмосферы, являющейся зерном спектакля. И, таким образом, выстраивается интереснейшая цепочка преемственности – усвоенные, творчески переосмысленные, пропущенные через горнило собственных переживаний и размышлений, традиции Николая Маршака, Котэ Марджанишвили, Алексея Попова, Художественного театра, Андрея Лобанова...

Уроки Лобанова оказались здесь как нельзя более кстати; ведь он учил, по словам Товстоногова, быть беспощадным в анализе текста пьесы: «Созданный временем и традиционными представлениями ореол вокруг действующих лиц классической вещи для него не существовал. Людей пьесы он судил по их поступкам... Он распутывал и делал ясными все узлы, ходы, все линии пьесы. Он шел, повторяю, от поступка героя, а не от общих соображений о нем. То, что позже было названо методом «действенного анализа», было в высшей степени его методом... У него все шло от себя. В общении с ним возникало совершенное ощущение, что он сам в своем творчестве пришел к известным положениям, сам проверил их, как бы открыл заново, убедился в их истинности, эффективности. Поэтому он был совершенно свободен от догмы, открыт новому радостно и легко... Ритм времени, темп времени может звучать в спектакле, если в сознании режиссера все это составляет некий контрапункт с его культурным слоем. Лобанов ставил классическую пьесу, а в ней пульсировали сегодняшние токи, иногда ощущаемые сразу, иногда подспудно».

Сегодня почти этими же словами мы характеризуем творческий метод Георгия Александровича Товстоногова. Наверное, в этом и проявляется, в первую очередь, живая связь времен, когда хранители «чужого добра» становятся особенно яркими создателями добра собственного, следующими поколениями наследуемого...

Итак, молодому Товстоногову предложили для постановки дипломного спектакля две пьесы на выбор (репертуар был уже сверстан, брать пришлось то, что осталось): «Генеральный консул» или «Дети Ванюшина». «Само собой понятно, – писал Товстоногов в «Орготчете по дипломной работе», – что выбирать мне особенно не приходилось. Работу над спектаклем должен был начать в декабре. Для самостоятельной работы у меня оставалось два месяца. 1 декабря художественная коллегия заслушала мой доклад о пьесе и 15 декабря началась моя работа с коллективом и продолжалась два с половиной месяца. 5 марта 1939 года прошел спектакль. Репетиций было около 80 при почти полном двойном составе. В спектакле был занят основной актерский состав. Не могу не отметить совершенно исключительное отношение театра к моей дипломной работе, создававшее максимально выгодные условия для того, чтобы моя работа протекала нормально. В спектакле был занят основной актерский состав, я не был ограничен ни временем, ни средствами. Работа моя протекала совершенно самостоятельно. Художественная коллегия посмотрела мой спектакль за 5 дней до премьеры. 20 марта спектакль смотрел Д. Л. Тальников (известный критик из Москвы. – *Н.С.*). Кроме этого я был приглашен в Тбилисский ТЮЗ (русский), где осуществил два спектакля – «Белеет парус одинокий» Катаева и «Беспокойная старость» Рахманова».

Не слишком репертуарная к тому времени, лишенная, с одной стороны, каких бы то ни было «романтических манков», искушение которыми Товстоногов после Шиллера вряд ли выдержал бы достойно, пьеса С. Найденова, несомненно, давала возможность проанализировать человеческие характеры на фоне слома времени. А чем еще мог заинтересовать подобный литературный материал изобретательного, способного на всякие «фокусы» режиссера? Может быть, тем (хотя бы отчасти), о чем с горечью писал некогда сам С. Найденов: «Порывы освободительного движения не оценены мною по достоинству»?

С одной стороны, Натела Александровна говорила, что очень долго ее брат верил в идеалы, внутренне оправдывал Ленина и испытывал глубокий интерес к его личности (эти слова нам надо будет не забыть чуть позже, когда речь пойдет о постановке «Кремлевских курантов» – при всей

«объяснимости» причин, по которым Товстоногов взялся за эту работу, его внутренние настроения сыграют, как представляется, далеко не последнюю роль).

С другой, еще совсем недавно, всего год назад, сгинул в неизвестности отец, и не прошла, не отпустила тревога ни за его судьбу, ни за судьбу матери и сестры, ни за собственную. Близкие «врага народа»... Вряд ли сегодня мы можем до конца понять, что же означало это страшное клеймо!..

Но, кто скажет с уверенностью, не было ли здесь и «третьей стороны» – воспоминания о персиковом саде, вырубленном так жестоко, бессмысленно?..

По описаниям, на сцене был обычный павильон, замкнутость которого подчеркивалась тяжелым и низким, словно придавливающим потолком. Громоздкая мебель была расставлена так плотно, что, казалось, людям негде повернуться в этом тесном, душном пространстве. Дом стоял, что называется, из последних сил; снаружи его стены подтачивало время, изнутри – бесконечные раздоры в семье Ванюшиных.

Ничего эксцентричного, никаких фокусов, ничего из того, чего ждали от молодого режиссера, – немного старомодная добротность, психологическая достоверность, подробность проживания каждой минуты, детальная разработка всех взаимоотношений...

«Зараженные «первым зрением» режиссера, который знакомые предметы увидел как будто внове, как будто только что, первый раз прикоснулся к ним, актеры и сами ощутили тот мир, в котором жили Ванюшины, – писала Р. Беньяш. – Испытанное, известное, давно пройденное как бы открылось для них впервые. В спектакль проникла трепетная студийная атмосфера. Она в равной степени покоряла актеров и зрителей. Товстоногова «приняли». В него поверили».

В этом фактически первом своем профессиональном спектакле Георгий Товстоногов отказался от музыки – он обнаружил внутреннюю мелодику пьесы и сделал ставку на ее тонкое, не всем слышимое звучание. Но ее расслышали.

Рецензии на спектакль были доброжелательными, внимательными. Единодушно отмечалось, что молодому режиссеру удалось создать спектакль глубокий, стройный, яркий, с хорошим ритмом, без каких бы то ни было броских эффектов, которыми обычно увлекаются молодые режиссеры.

Правда, Ю. Рыбаков приводит очень любопытный и несколько «двусмысленный» факт: «В работе над спектаклем была маленькая, чисто театральная «изюминка», которая – может быть – несколько удерживала молодого постановщика в традиционных рамках в подходе к пьесе. К. Гарин, игравший старика Ванюшина, был довольно известным артистом. В молодости он играл в Москве и Петербурге, работал у Суворина и Корша, а потом в основном в провинции. Он был участником первого представления пьесы в театре Корша в 1901 году, играл тогда маленькую роль Щеткина. Можно с полным основанием предположить, что он рассказывал коллегам о том, как режиссировал Синельников, как играли Остужев (Алексея), Леонидов (Константина), Светлов (Ванюшина). Может быть, молодой режиссер ощутил тогда живую связь с историей русского театра».

Так или иначе, но это была победа.

Хотя Р. Беньяш пишет, что в «Детях Ванюшина» Товстоногов лишь «органически утвердил драгоценное мхатовское начало. Он точно уловил дух пьесы и ни в чем не погрешил против правды произведения. Он заразил своим ощущением правды всех участников. Но он не сделал ничего, что не делали до него другие. Это был успех достигнутого, но не первооткрытого».

Искушает желание увидеть в первых работах Товстоногова черты того блистательного таланта, которые отличали его звездные десятилетия, все стремительнее поднимая Мастера на недо-

сягаемую высоту. Но могло ли это произойти, если бы в первых своих работах молодой режиссер резко оторвался от ученичества, не показав, не доказав своей публике, насколько это важно – не просто беречь «чужое добро», но находить в нем что-то свое, не замеченное никем другим?

Да и может ли собственное добро собираться на пустом месте? Конечно, нет.

В спектакле «Дети Ванюшина» Георгий Товстоногов показал, чему учили его разные режиссеры – и его педагоги, и те, кому он сознательно наследовал...

И еще.

В Тбилиси, где царили традиции К. Марджанишвили, где захватывали открытия С. Ахметели, где грузинский театр поражал великолепием, напором страстей, а русский еще только обретал свое лицо, этот «тихий» спектакль был по-своему необходим – в нем соединялись, сочетались разные театральные школы, разные сценические обретения во имя создания того, что много лет носило название «многонациональный советский театр».

… «В год окончания театрального института Товстоногов удостоился авторитетного напутствия, – пишет Е. Горфункель. – Можно сказать, вдвойне авторитетного, потому что хвалит его известный режиссер С. Радлов в центральной, главной советской газете «Правда». На общем невысоком уровне выпускников ГИТИСа, которые к тому же одинаковы в «усердном социологизировании», пишет автор статьи, выделяются двое: Б. Покровский («культурный режиссер и чуткий музыкант») и Г. Товстоногов. Он постановщик «одного из лучших спектаклей в Тбилисском театре русской драмы имени А. С. Грибоедова «Дети Ванюшина» – дипломная работа культурного и одаренного молодого режиссера Г. Товстоногова». Подобное напутствие окрыляло, внушало веру в собственные силы. Теперь надо было еще больше работать – ставить спектакли, доказывать право на собственное понимание театрального искусства.

Это было совсем непросто.

Жизнь в Тбилиси, куда вернулся Георгий Товстоногов с дипломом режиссера, сильно изменилась по сравнению с недавним временем его театрального отрочества. Уже не было Котэ Марджанишвили, в 1935-м был снят с должности директора и художественного руководителя театра Сандро Ахметели, вышло Постановление ЦК КП (б) Грузии о работе Театра юного зрителя...

Да и на самом Товстоногове лежало пятно – сын «врага народа»...

Но теперь он был дома, с матерью и подрастающей сестрой. Теперь пришла очередь Георгия помогать близким, кормить их, неустанно работая в театре. Товстоногов начал преподавать в только что открывшемся Тбилисском театральном институте – это тоже давало семье какие-то деньги.

…Не следует думать, что Товстоногов согласился преподавать в институте только для того, чтобы поправить материальное положение семьи. Энергичный, стремительный, желающий поделиться тем, что ведомо ему в искусстве театра, он был захвачен педагогической работой.

«Это был самый расцвет его преподавательской деятельности, – вспоминала Натела Александровна. – Потом он много преподавал, учил артистов, режиссеров, но тогда, в Тбилиси, это был особенный азарт молодости. Он очень много работал со студентами, я помню все их спектакли – «Мещане», например. Чудесный был спектакль!.. Я несколько раз его смотрела. Мама была тяжела на подъем, она видела не все, но все, что Гога делал, казалось ей замечательным. Так у нас всю жизнь было: маме нравилось все, что делали ее дети, все казалось прекрасным...»

Но нравилось не только Тамаре Григорьевне, хотя, конечно, гордость за сына – чувство особое! Масштаб дарования Товстоногова (и режиссерского, и педагогического) заставлял окружающих пристально всматриваться, вдумываться в то, что и как он делает.

Об этом времени писал в своей книге Михаил Туманишвили:

«Прекрасное здание Театра имени Руставели, на третьем этаже которого расположился институт, – одно из красивейших в Тбилиси... Опытные артисты и режиссеры преподавали, а студенты часто выступали в массовках на сцене театра.

В этом здании еще в 1921 году Котэ Марджанишвили определил жизнь нового театрального поколения. Потом Сандро Ахметели поднял театр на дыбы и прославил его. Когда в театр пришли мы, оба эти замечательных режиссера, как тени, еще жили среди нас, – все, кто нас окружал, были их учениками или соратниками. Память об этих мастерах проявлялась в традициях коллектива, в его организованности и дисциплине».

Здесь и начал свою преподавательскую деятельность молодой Товстоногов. Он вел практические занятия по системе Станиславского.

«Я хорошо помню те счастливые дни и своего учителя, – писал Туманишвили, – вдохновенного, всегда точного и безукоризненно логичного в доказательствах, влюбленного в свою театральную веру. Он восхищал нас своим талантом и ясной, принципиальной позицией в искусстве... Товстоногов преподавал систему упрямо и страстно. С ним никогда не было скучно. Он не любил долго сидеть за столом, все объяснял в действии, сняв пиджак и засучив рукава. Он требовал от нас не рассуждений, а работы до седьмого пота. Он все время находился среди актеров, студентов, на сцене, в зрительном зале, в центре мизансцены. Показывал он прекрасно – точно, коротко, ясно. Помню его спорящего, доказывающего, взволнованного, сосредоточенного и до мозга костей театрального…»

В разные годы у Товстоногова учились Л. Иоселиани и Г. Лордкипанидзе, ставшие известными кинематографистами Т. Абуладзе и Р. Чхеидзе – цвет и гордость грузинской режиссуры! Он обучал их законам, открытым и сформулированным Станиславским, но, по словам Туманишвили, «упрямо доказывал, что система не является принадлежностью только МХАТ», именно поэтому слепо подражать ей бессмысленно…

Он очень много работал. И не только для того, чтобы обеспечить семью. Перед войной он поставил «Страшный суд» В. Шкваркина, «Кремлевские куранты» Н. Погодина.

Сам факт, что молодому, фактически, начинающему режиссеру доверено было поставить пьесу Погодина к годовщине Великого Октября, говорит о многом – значит, к тому времени Товстоногов приобрел авторитет не только художественный, но и общественный. За два дня до премьеры (3 ноября 1940 года) в газете «Заря Востока» была напечатана статья режиссера, в которой он рассказывает о своем замысле: «Сила гениального ленинского предвидения, лучезарная ленинская мечта – вот что с особой силой выступает в ленинском образе, нарисованном Погодиным в «Кремлевских курантах». Такое идейное звучание обязывает к монументальности и обобщенности формы нашего спектакля. Он должен быть свободен от бытовизма, он должен быть романтически приподнятым спектаклем. Романтическое повествование о великой ленинской мечте – так задуман нами этот спектакль».

Вот что пишет о «Кремлевских курантах» Р. Беньяш:

«Актерам нравилось работать с Товстоноговым. В его спектаклях всегда было интересно играть и никогда не приходилось скучать на репетициях. Молодой режиссер не читал пространных лекций о своих замыслах и не любил подробно объяснять на словах, каким должен быть будущий спектакль. Он с самого начала предпочитал деятельность декларациям. Он знал, чего хотел, – что вовсе не значит, будто он всегда хотел то, что нужно, – а, зная, умел зажечь своим желанием всех, кто вместе с ним создавал спектакль.

В «Кремлевских курантах» его творческая задача совпадала с творческим замыслом драматурга. Это определило итог. Постановку «Кремлевских курантов» молодому режиссеру с двухлет-

ним стажем поручили по настоянию актерского коллектива. Это обстоятельство одновременно укрепляло веру в себя и повышало ответственность.

Спектакль начинался с безмолвного пролога. Пронзительный холод сковал безлюдную московскую площадь. Мороз обнажил пустынность высокой колоннады, обрамляющей сцену, резко очертив безжизненный силуэт Спасской башни с огромными, тоскливо замершими часами. Ни вздох, ни крик не разрывали унылую тишину города. Казалось, вместе со стрелками часов остановилось, застыло время.

Этот четкий зрительный образ обладал большой живописной силой. Он врезался в сознание. Пластически выраженная идея не требовала дополнительных пояснений. В финале спектакля первоначальная поэтическая картина возникала вновь, но, преображенная одной только деталью, она вызывала иное жизнеощущение. Так же строго тянулись ввысь оснеженные колонны. Тот же прозрачный морозный воздух стоял над безлюдной площадью. Но на Спасской башне медленно двигались стрелки часов, и их звон, глубокий и надежный, звон жизни вселял чувство уверенности и покоя.

Эта точность пластического выражения идеи, лаконизм и одновременно насыщенность изобразительного образа остались в творчестве Товстоногова одним из самых постоянных и самых характерных поэтических средств».

И, может быть, одним из важнейших достижений молодого режиссера в «Кремлевских курантах» явилось поэтическое осмысление непрерывной связи времен.

Это тоже была победа. Еще одна в совсем небольшом его «послужном списке».

В том же сезоне Товстоногов работал над «Валенсианской вдовой». В архиве режиссера, хранящемся в АБДТ, 8 февраля 1940 года читаем: «Творчество Лопе де Вега – бурный протест против всего старого уклада жизни. Наибольшей ценностью представляется ему земная жизнь, полная радостей и огорчений, но всегда яркая и полнокровная... Человек во всем многообразии страстей – вот подлинный герой Лопе де Вега. В этом – смысл обращения нашего театра к этому автору.

...Искусство любить состоит не в том, чтобы обожествлять предмет своей страсти и не в том, чтобы утверждать отвлеченный культ дамы своего сердца... а в том, чтобы действенно достичь такого положения вещей, чтобы любимый мною человек был счастлив через меня.

...Любовь испытывается иллюзиями, разочарованиями, ошибками и ревностью для того, чтобы утвердить себя в своей победе и истинности... Истинная любовь все равно выведет из лабиринта недоразумений, ошибок и неузнаваний.

Такова идейная сущность «Валенсианской вдовы». И как не вспомнить здесь суждения Константина Александровича Марджанишвили о постановке «Фуэнте Овехуна», его театральный манифест, цитированный выше? Совпадения поразительные, словно один режиссер подхватывает творческие ощущения другого – только на ином историческом отрезке времени, в других театрально-социальных координатах...

Читая сегодня эти записи, как будто слышишь голос наполненного жизнью, желанием творить режиссера. И понимаешь, почему артисты Грибоедовского театра так поверили в своего молодого лидера, так доверчиво отправились за ним в страну неизведанного театра; почему, наконец, возникла и держалась в этих стенах на протяжении почти всех лет работы Товстоногова атмосфера трепетной студийности.

«В быте, в жанровости, в остром запахе атмосферы должно найти свое овеществление такое понимание любви, а не через опосредованные ассоциации «маскарадной» стилизации, – писал он далее. – И в то же время – предельная условность. Условность ситуации, условность мотиви-

ровки поведения героев, условность места действия, условность – как принцип – лежит в основе построения этого произведения.

...Задача работающего над такой пьесой – открыть все лежащее за текстом и найти эти приемы внешней выразительности. Здесь идет речь не об археологическом воспроизведении приемов испанского спектакля... а о нахождении равных им по силе воздействия на зрителя».

А жизнь тем временем становилась все сложнее. Денег не хватало. Приходилось снова и снова отказываться от каких- то вещей, фамильных безделушек, памятных и дорогих особенно для Тамары Григорьевны. Нателе Александровне запомнился один случай: будучи девочкой веселой, общительной, она любила дарить что-нибудь своим многочисленным друзьям и однажды подарила кому-то одну из фамильных вещичек – то ли статуэтку, то ли шкатулочку... Гога сказал ей тогда: «Ты – добрая девочка, любишь приносить людям радость, это очень хорошо. Но подумай, Додоша, о том, сколько я работаю, а денег все равно не хватает. Если бы продали эту вещичку, могли бы жить на эти деньги неделю... Понимаешь?».

Этот эпизод так хорошо запомнился Нателе Александровне, наверное, потому, что стыд, который она испытала тогда, заставил ее всем делиться с братом, советоваться с ним.

Брат отвечал ей таким же доверием; они вообще были на редкость дружны с первых и до последних дней.

В 1943 году Театр им. А.С. Грибоедова праздновал десятилетие. Георгий Товстоногов получил звание «заслуженный деятель искусств Грузинской ССР». Авторитет молодого режиссера укрепился еще больше. Он по-прежнему работал. Но молодость брала свое.

Страстно, безоглядно влюбился молодой педагог в свою ученицу Саломе Канчели, будущую актрису. Может быть, от этого чувства пришла в его спектакли высокая романтика, восторг души влюбленного человека.

«Он утверждал романтику реального мира в «Парне из нашего города», стремительно расплетал сюжетный клубок причудливой «Ночи ошибок», туго натягивал струну конфликта «Офицера флота», завораживал почти романсной лирикой «Давным-давно», – пишет Р. Беньяш. – Основная сцена, на которой работал молодой режиссер, не умещала всех его замыслов. Он переносил многие из них в Грузинский театральный институт имени Руставели, где вел мастерскую. Там родился звонкий искристый спектакль «Много шума из ничего». В нем соединились сверкающая ироничность и праздничность. Там же, в институте, родились «Мещане», спектакль сконденсированной мысли, скупого лаконичного письма и скрытой взрывчатой силы».

Михаил Туманишвили рассказывал об этом периоде: «Я помню нашу уютную шестую аудиторию. Товстоногов сидит в центре расставленных столов. Все сосредоточенно читают текст горьковских «Мещан», ищут куски и задачи. Присутствуют студенты других курсов. Педагоги ревнуют своих студентов к Товстоногову, но те все равно тайком бегают на наши уроки. Мы разбираем пьесу по задачам и действиям, предлагаем разные варианты решений. Каждый старается быть как можно точнее, оказаться победителем в этом соревновании...

Проходит несколько часов, уже очень поздно. А после одиннадцати по городу нельзя ходить ввиду военного положения. Шестая аудитория полна папиросного дыма. Товстоногов кончает вторую пачку «Беломора»...».

Через четыре месяца такой работы родился спектакль, который можно, наверное, назвать эскизом знаменитых «Мещан», поставленных впоследствии на сцене БДТ в Ленинграде.

…На студенческой сцене он ставил «Лжеца» и «Бабьи сплетни» К. Гольдони, «Время и семья Конвей» Д.-Б. Пристли, «На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского... И это ничуть не мешало интенсивной работе в театре.

Уже из одного перечня постановок Товстоногова военных лет видно, насколько разнообразный репертуар привлекал молодого режиссера, как умело сочетал он традиции грузинского театра с уроками, полученными у Попова и Лобанова: необходимую глубину может дать работа над классикой, она же дарит и ощущение времени, которое нужно постоянно проверять современной драматургией.

В 1945 году Товстоногов поставил пьесу «Лисички». В хранящейся в архиве записке читаем: «Лисички» – пьеса, которую наш театр покажет тбилисскому зрителю, образец современной американской социально-психологической драмы. По глубине и силе разработки сценических образов, по напряженности драматических положений эта пьеса является вершиной творческих достижений Лилиан Хелман.

...На этой пьесе можно наблюдать известное влияние русской классической литературы, в частности, Горького и Чехова, на современную американскую литературу... Чеховское влияние сказалось на настроениях и нюансах пьесы, на отдельных сценических деталях».

Вот в какой плоскости лежали главные интересы молодого режиссера – найти самые неожиданные сочетания, ощутить связь времен, выявить и объяснить (для себя, в первую очередь!) непрерывность традиции в изображении человека, его радостей и страданий, его надежд и иллюзий.

Как говорил Виктор Гюго: «Театр не есть страна реального. В нем картонные деревья, полотняные дверцы, тряпичное небо, стеклянные бриллианты, поддельное золото, румяна на щеках, солнце, выходящее из земли. Театр в то же время есть страна настоящего: на сцене есть человеческое сердце, за кулисами – человеческое сердце, в зрительном зале – человеческое сердце...»

Рецензенты отмечали каждый новый спектакль Товстоногова, обсуждали особенности его творческой индивидуальности, режиссерского почерка; говорили о том, что Товстоногов ищет соответствия театральной манеры литературной, что спектаклям его присуща художественная целостность и глубина, что «в постановках Товстоногова исполнители обнаруживают понимание стиля и духа произведения».

Это было настоящее признание.

Кажется, в жизни Товстоногова начиналась новая, очень счастливая страница. Саломе Канчели закончила институт, они поженились.

Натела Александровна вспоминает, что молодожены обосновались на большом балконе квартиры на Татьяновской – жили дружно, счастливо, «это была безумная любовь». Гога ставил спектакли, Саломе играла, пользуясь все большей популярностью... В 1944 году у них родился первенец, названный в честь отца Георгия, но на грузинский лад – Александр, Сандро.

Подросла к тому времени и Додо. Она мечтала поступить в университет на искусствоведческий или в Театральный институт на театроведческий факультет, но то ли под влиянием войны, то ли под влиянием Тамары Григорьевны, желавшей, чтобы у ее дочери была настоящая профессия, решила идти в Медицинский институт.

В те годы поступить в Медицинский институт в Тбилиси было совершенно невозможно – взятки нужны были такие, что представить себе трудно! Натела Товстоногова отправилась в Орджоникидзе и поступила там. Теперь уже она оказалась оторвана от семьи, от матери. Несмотря на общительный, жизнерадостный характер, близких друзей в Орджоникидзе Додо так и не нашла.

И ей совершенно не с кем было поделиться, посоветоваться, когда однажды она получила повестку – Нателу вызывали в КГБ. Возможно ли вообразить себе, что пережила бедная Додо в эту минуту?.. С новой силой вспыхнул страх за мать, брата...

«Меня вызвал некто Хурденко, он когда-то работал в ТЮЗе то ли осветителем, то ли в каком-то из цехов, не помню, – рассказывала Натела Александровна. – Он заговорил со мной об отце, не-

сколько раз повторил, что сделал для него все возможное ради нас, в первую очередь, ради Гоги, которого ждет большое, очень большое будущее. «Я сделал все, что смог, – повторял он, – ведь маму вашу не арестовали, вещи не конфисковали... Я все сделал...»

Мне было непонятно: зачем он вызвал меня? Зачем все это говорит? Но почему-то после этой встречи поселилась в душе твердая уверенность: отец жив! Я сорвалась из Орджоникизде, поехала в Тбилиси, рассказала все маме и Гоге. Они, такие же наивные люди, как и я, решили, что отец жив».

И никому не пришло в голову, что Хурденко, говоря о том, что сделал все возможное, имел в виду одно: Александр Андреевич был расстрелян сразу, в первые дни после ареста. Но семью все-таки не тронули. Может быть, действительно, благодаря ему, уже в тюзовские времена работавшему на страшную и мощную систему, которая наводила ужас на всю страну.

Вновь ожили надежды на то, что Александр Андреевич вернется домой, может быть, очень скоро.

А пока Натела Александровна вновь отправилась в Орджоникидзе, надо было учиться. По сей день она считает, что предотвратила бы семейную драму, если бы осталась тогда в Тбилиси.

У Саломе и Георгия тем временем родился второй сын, Николай, Нико. Они жили уже самостоятельно, покинув гостеприимный балкон на Татьяновской. Раздраженная вторыми родами, маленькими сыновьями, которые мешали ее карьере, Саломе рвалась на волю. Красавица, талантливая актриса, она мечтала о совсем другой жизни – о славе, поклонниках, цветах, аплодисментах.

Вправе ли кто-нибудь упрекнуть ее за это?..

Отношения в семье все более и более обострялись. И однажды, назло всему и всем, Саломе совершила шаг – скорее обдуманный, чем необдуманный. Она изменила своему мужу, вряд ли предполагая, что измены он не простит никогда.

Начался бракоразводный процесс, на суде Саломе заявила, что отдает сыновей отцу. Пусть он воспитывает их сам, полуторагодовалого Сандро и четырехмесячного, совершенно больного, почти нежизнеспособного Нику. Товстоногов уговаривал Саломе хотя бы докормить младшего ребенка, но она, вероятно, в запале, категорически отказалась...

«Когда я приехала из Орджоникидзе домой, к нам были привезены два ребенка. Ника был просто умирающим, – рассказывала Натела Александровна, – необходимо было делать ему переливание крови. У мамы было среди родни много медиков, включились, кажется, все. Гога лег с ним в больницу, дал кровь. В этой больнице вдвоем с мальчиком он провел 10 дней, а мы с мамой занимались Сандриком, которому было чуть больше полутора лет. Нику вытащили, хотя и с серьезными последствиями для его здоровья. Теперь необходимо было каждый день давать ему чашку крепкого мясного бульона.

Шла война. В это жуткое, голодное время у нас оказалось двое малышей, которых надо было хорошо кормить, а достать в то время на рынке мясо было каким-то невозможным чудом! Но надо знать, что такое Грузия! Я продавала, меняла вещи так, чтобы каждый день у меня были деньги на 200 граммов мяса, и с этими деньгами шла на базар. «Пожалуйста, взвесьте мне 200 граммов мяса», – просила просто, никогда не унижаясь. Боже мой, что поднималось!.. Как же хохотали торговцы: смотрите, ей нужно 200 граммов мяса, у нее, наверное, свадьба завтра, всех надо накормить! Эй, пригласи на свадьбу, смотри, не забудь!

Смех, остроты... но не было в них никакой злобы, оскорбления. И не было случая, чтобы мне отрезали столько, сколько я просила — никогда! Оттяпывали по 300, 400 граммов, и у Ники всегда была чашка бульона, а у Сандро вареное мясо. Так и росли эти дети...

К счастью, довольно рано Гога получил звание «заслуженного» и карточку на какие-то продукты. По этой карточке можно было что-то получать, но не то, что нам особенно остро требовалось для детей, поэтому «пора продаж» продолжалась. Саломе, несмотря на то, что у нас остались с ней нормальные человеческие отношения, никакого участия в жизни своих детей не принимала. Однажды случилось так, что меня не было в Тбилиси, Гога был очень занят, и мама попросила Саломе купить в аптеке какое-то нужное Нике лекарство. Саломе не смогла – то ли была занята в репетиции, то ли не захотела... Короче говоря, мама ей этого не простила. Никогда. Я, наверное, так не смогла бы, а для мамы она просто перестала после этой истории существовать...»

Странно, не правда ли? Тамара Григорьевна смогла переступить через многое: она – женщина, пожертвовавшая когда-то своей, возможно, блестящей карьерой певицы ради сына; прекрасная мать, жена, умевшая создать в доме атмосферу любви и радости, вырастившая двоих детей, – что-то поняла и простила той, которая не захотела жертвовать ничем. А вот малой малости – занятости в тот момент, когда понадобилась ее помощь, – не простила...

Впрочем, может быть, так и должно было быть...

Завершая сюжет столь драматически закончившейся любви, стоит вспомнить продолжение рассказа Нателы Александровны:

«Когда мы уже жили в Ленинграде, театр поехал на гастроли в Ригу. Как всегда, поехала и я, взяв с собой мальчиков. На один из спектаклей пришла оказавшаяся в то же время в Риге Саломе с подругой. Сандро и Ника (они учились тогда в начальных классах) сидели по обе стороны и, жадно глядя на двух красивых грузинских женщин, все время толкали меня и пытали: кто из них наша мама? Я показала им на нее...»

Вот и все. Они увидели друг друга.

Наверное, эта история повлияла на решение Георгия Товстоногова уехать из Тбилиси. Но его отъезд был связан не только с кризисом в личной жизни, с семейной драмой, а и с ощущением творческого тупика. В общем, все сошлось. Развод Товстоногова не мог не повлечь за собой сплетни, слухи; южный город – среда совершенно особенная, там все всех знают, охотно обсуждают свои и чужие жизни, не скупясь на подробности реальные и вымышленные. Там все на виду и на слуху... Он был слишком замкнут (иные считали – даже заносчив), чтобы делиться своими переживаниями.

Что же касается творчества, то в Тбилиси его поддерживали, хвалили, но... «...Само благополучие театральной судьбы угрожало будущему, – считает Р. Беньяш. – Режиссер испытывал потребность в новой питательной среде и в новых, более суровых, но и более независимых творческих условиях».

В 1943 году Товстоногов поставил «Ленушку» Л. Леонова.

В разгар войны, прикасаясь к самой острой современной теме, он «искал афористичности языка, а пришел к причудливой сгущенности. Он хотел заразить зрителей своим отношением к изображенному, а вместо этого отпугнул их. Он искал обобщенный поэтический образ, а нашел мистерию. Вместо символической силы реальных предметов, он оказался в плену абстрактной символики. Он искал необычное в неведомом, в небывшем. А самое необычное было рядом, в будничном и каждодневном. Оно было полно героизма и не нуждалось для его выражения ни в подсветах золотых огней, ни в торжественных песнопениях. Только возвращение к простому и близкому сулило молодому Товстоногову серьезные творческие находки».

Кризис был тяжелым...

В 1994 году Дина Морисовна Шварц опубликовала в журнале «Московский наблюдатель» письмо Товстоногова Вл. И. Немировичу-Данченко.

«Черновик этого письма, – пишет Ю. Рыбаков в предисловии к этой публикации, – был обнаружен в тоненькой школьной тетрадке, которую Георгий Александрович Товстоногов принес Дине Морисовне Шварц, когда работал над статьей «О природе чувств»... Эта статья вошла в двухтомник его трудов «Зеркало сцены». Письмо не датировано, и неизвестно, было ли оно отправлено адресату.

Дату приблизительно установить можно, зная, что Вл. И. Немирович-Данченко приехал в эвакуацию в Тбилиси, город своей юности, 28 октября 1941 года и уехал, вернее, вылетел на самолете в Москву 2 сентября 1942 года. Можно более точно определить время написания письма. В нем Г.А. Товстоногов упоминает спектакль «Отелло» с Акакием Хоравой в заглавной роли, который видел Вл. И. Немирович-Данченко. Дата посещения спектакля известна точно – 27 ноября 1941 года. Стало быть, письмо написано после этого дня.

23 декабря Владимир Иванович прочитал в Театре Руставели лекцию, на которой Г.А. Товстоногов вполне мог присутствовать как преподаватель Театрального института и главный режиссер Русского театра.

В этой лекции патриарх сцены, в частности, говорил:

«Какое бы ни было направление спектакля, форма спектакля, актер должен создавать живого человека, становиться им. Искренность до дна... Поэзия в искусстве – награда за честное и глубокое проникновение в правду».

Можно с большим основанием предположить, что после этого внутренняя потребность отправить письмо отпала, ибо лекция в какой-то степени ответила на мучительные раздумья тогда совсем молодого режиссера.

Было ему 29 лет».

Далее следует текст письма.

«Многоуважаемый Владимир Иванович!

Будучи молодым режиссером Русского драматического театра здесь, в Тбилиси, и зная, что в настоящее время Вы никого не принимаете, я решаюсь обратиться к Вам письменно, с надеждой на то, что Вы поможете мне разобраться в некоторых вопросах театрального искусства, конечно, при условии, что поставленные мною вопросы окажутся заслуживающими Вашего внимания.

Для меня эти вопросы глубоко жизненные, жгучие вопросы, и Ваш ответ на них, быть может, решит мою дальнейшую судьбу на театре.

Проучившись в течение 5 лет в Москве, в ГИТИСе, у актеров и режиссеров Художественного театра, смею думать, что я понимаю и даже ощущаю смысл и глубину метода Художественного театра в области работы режиссера с актером, насколько это возможно без непосредственного соприкосновения с Вами или К.С.Станиславским.

В течение 5 лет нас, группу молодых людей, искренне и беззаветно любящих театр, воспитывали и растили в духе традиций Художественного театра, прививали нам любовь к подлинной правде искусства. Спектакли Художественного театра были для нас высокими образцами приближения к этой правде. Верно, к «кухне» Художественного театра нас подпускали не очень близко, но мы довольствовались тем, что старались постичь ее тайны на нашей маленькой сцене под руководством Ваших учеников – актеров и режиссеров Художественного театра.

Но вот учеба кончена, начинается самостоятельная творческая жизнь. Каждый из нас оказался в более или менее крупном периферийном городе в качестве режиссера, руководителя театрального организма.

4 года назад я начал работать в Тбилиси, в Русском драмтеатре. И вот наступает глубокое разочарование... Разочарование не в данном театре. Он, очевидно, такой же, как десятки других

периферийных театров в городах масштаба Тбилиси. Может быть, в определенном смысле он даже лучше этих театров. Разочарование наступает в другом. Оказывается, что стремиться к тому идеалу, ради которого стоит служить искусству, невозможно. Оказалось, в этих новых условиях нужно учиться заново. Но чему? Учиться ремесленно-профессионально «сколачивать» спектакль в полтора-два месяца, создавать внешнее правдоподобие искусства, ничего общего с подлинным искусством не имеющее. Пятилетнее пребывание в Москве, общая театральная культура создали предпосылки, чтобы быстро овладеть этими «режиссерскими навыками». Такие спектакли, а я их поставил уже 7 штук (именно «штук»), пользуются и успехом у зрителя, и хорошо оцениваются прессой. Больше того, мне удалось завоевать авторитет у труппы... Искусство театра воздействует, оказывается, на зрителя и без подлинного актерского мастерства. В этом и сила и несчастье этого искусства. Эта мысль не нова, но для меня это вторично открытая Америка.

Такая работа, кроме короткого ложного чувства успеха в первые дни после премьеры, оставляет горький осадок неудовлетворенности, а главное – бесперспективности.

В самом деле, а что же дальше? Еще ряд таких спектаклей? Начинает казаться, что такой режиссурой может заниматься всякий относительно театрально культурный человек, имеющий некоторый опыт работы в театре. Ведь нет никаких условий проверить свои собственные (быть может, кажущиеся) потенциальные возможности на практике.

Разве можно думать о создании настоящего спектакля в труппе, где каждый артист – это новая «система», это новый «метод» или не понятая и не осмысленная «система Станиславского»?

В лучшем случае можно стремиться к внешнему сглаживанию театральных штампов, к приведению к общему уровню «приличного» ремесла. Этим я по мере сил занимаюсь.

Я понимаю, что Художественный театр и несколько близ к нему стоящих театров не могут вместить всех желающих в них работать. Да это и не решение вопроса.

Три года назад я занялся педагогической деятельностью в грузинском Театральном институте под руководством Хоравы. (Я наполовину грузин и знаю грузинский язык). Я начал свою работу с людьми, девственными в области актерства, и здесь стараюсь обрести то, что я потерял, встав со школьной скамьи, и не нашел в театре. В течение первых двух лет обучения я старался передать своим ученикам то, что сам усвоил за годы своей учебы. Старался научить их подчиняться в своей сценической жизни органическим законам поведения человека в жизни. На отдельных упражнениях, этюдах, наконец, на драматургическом материале (отрывках) тренировал и воспитывал в них элементы актерского мастерства. От этой работы я получил большую радость, чем от всех поставленных мной спектаклей.

Но вот наступил 3-й год обучения. Я должен со своими учениками поставить спектакль, в котором они должны проявить все, накопленное за два года применить в работе над образом. И здесь передо мной всплыл вопрос, который я сам не могу решить и который заставил меня обратиться к Вам.

Работая над отрывками, начиная с учеником добиваться правильного самочувствия в предлагаемых обстоятельствах, заставляя его действовать «от себя» и со своим текстом (максимально стараясь приблизить его к тексту автора), я в этом периоде, как мне казалось, достигал известных положительных результатов. Природа ученика обнаруживала неожиданно острые, а порой и тонкие выявления внутренней жизни образа. Правда, все это порой было недостаточно сценично или театрально, ученики действовали только «от себя», был только намек на характерность, на образ. Речь звучала по-комнатному, без должной сценической выразительности. Но, несмотря на все эти минусы, я старался беречь секунды подлинной жизни в своих учениках.

Но наступает второй период работы. Ученик переходит от своих слов к словам автора и...

наступает тот разрыв, который сводит на нет все достигнутое. Начинают исчезать долгим кропотливым трудом накопленные достижения. Появляется ряд новых факторов, которые нельзя не учесть в работе над спектаклем. Но, когда начинаешь их учитывать, теряешь главное – правду. Вот эти факторы: жанр, стиль, эпоха, особенность и специфика данного автора. Все эти элементы «театральности», формы, выявляющей содержание драматургического произведения, нельзя отбросить, работая над спектаклем. Ими можно пожертвовать в работе с учениками ради главного, ради их верной жизни в отрывке или в пьесе (что я и делал), но ведь нельзя же пренебречь театральностью на театре? Но в то же время нельзя терять за театральностью – правду, быт.

И вот еще одно мое наблюдение: чем ближе драматургический материал к жизни, чем он «бытовее», чем он реалистичнее (в непосредственном смысле этого слова), даже чем он натуралистичнее (не в дурном понимании, а в смысле приближенности к жизни), тем меньший разрыв между первым периодом работы и вторым. Тем действеннее метод Художественного театра. Скажем, в Чехове. И уже труднее в Островском. Еще труднее в Грибоедове. И, наконец, очень сложно в Шекспире. А ведь всех этих драматургов называют реалистами. Но реализм каждого из них глубоко отличен. И в то же время их роднит нечто общее. Это нечто – громадная правда жизни, но выявляется она у каждого по-своему, в зависимости от жанра, в котором тот или иной драматург писал свое произведение, от эпохи, в которой он сам жил или в которую окунал своих героев, от личных особенностей дарования и прочее, прочее, и, конечно, от идейного миросозерцания.

Ведь как выявляется эта правда у Шекспира и у Чехова? Совершенно различно. И, очевидно, необходимо найти соответствующее внешнее выражение этим особенностям автора и конкретно данного произведения на театре не только в общей театральной форме, но, главным образом, в актерском исполнении, но так, чтобы при этом не потерять правду, быт.

МХАТ, стараясь никогда не идти на компромисс с правдой, с бытом, очень часто подминает «под себя» автора.

Чем ближе художественный прием автора (его стиль, его «метод выявления правды») к методу Художественного театра, тем более блестящи результаты. Яркий пример – «Три сестры».

Чем дальше этот прием, тем хуже. Пример – «Тартюф». И я не удивился, что наиболее яркое и, на мой взгляд, верное исполнение в этом спектакле роли Оргона Топорковым, по мнению ближайших учеников К.С. Станиславского, им не было бы одобрено. Потому что это талантливое проникновение в прием Мольера не укладывается в общий прием спектакля, имеющего мало общего с Мольером.

Есть ряд хороших режиссеров в Москве, которые достигают очень многого в нахождении интересной, верной, соответствующей данному произведению формы. Эти режиссеры находят эту форму во всех компонентах спектакля – в оформлении, в музыке, в свете и так далее, но никогда не могут обнаружить ее в актерском исполнении.

Более того, эта интересная форма поглощает актера. Актер делается беспомощной куклой, выезжает на привычных приемах. Это происходит не потому, что эта интересная форма спектакля вообще не нужна. А это значит, что прежде всего эту форму нужно искать в актере, найти не просто жизненные приспособления, а такие жизненно важные приспособления, которые выражали бы данного автора, данную пьесу, ее отличительные особенности, потом уже подкрепить это общей формой, пластикой.

Метод Художественного театра в области работы с актером вырос и окреп на чеховской драматургии. Я не делаю вывода, что он применим только к Чехову или к драматургам, сходным с ним.

В этом методе обнаружены общие законы, без которых немыслимо никакое настоящее произведение театрального искусства. Это безусловно. Но метод этот требует доразвития в следующем этапе – нахождении единственно верного для каждого драматического произведения актерского приема, манеры исполнения.

Мне кажется, что так же, как в драматургии общая, большая человеческая правда выявляется по-разному, также по-разному она должна выявляться в актере.

Я слышал, что Вам очень понравилось исполнение роли Отелло Хоравой. Стало быть, правомерно и такое выявление правды, очень мало общего имеющее с методом Художественного театра, за исключением все той же правды, лежащей в основе каждого художественного произведения.

Художественный театр нашел общие законы актерского искусства и конкретизировал их в метод на драматургии Чехова. Необходимо эти общие законы применять и в другой драматургии. Это, видимо, дело будущего, дело новых деятелей театра, будущей драматургии.

Мне хочется спросить Вас, самого крупного авторитета нашего времени, верно ли ставится мною проблема. Если верно, то как приблизиться к ее решению?

Очень прошу Вас извинить меня за то, что мысль высказана сумбурно и, может быть, не совсем ясно.

Если же Вы найдете, что эти сумбурные мысли заслуживают какого-то внимания, был бы очень счастлив встретиться с Вами лично».

Это письмо приведено полностью, потому что представляется очень важным не только для определенного периода жизни и творчества Георгия Товстоногова. Да, оно было написано в момент отчаяния – казалось, все дороги зашли в тупик одновременно: в личной жизни, в творчестве, в педагогике. Но иллюзия того, что признанный мастер, «самый крупный авторитет», сможет развеять его сомнения, развеивалась, как представляется, по ходу течения мысли в этом очень длинном, очень подробном письме. И финальные слова, в которых снова звучит вопрос: как приблизиться к решению мучительной проблемы? – отличаются уже совсем иной интонацией, чем вопросы в начале письма. Он выплеснул из себя всю боль. Пока он писал это послание, вопросы выстраивались в жесткой логической последовательности. И когда он закончил писать, все вдруг само по себе стало очевидным. Возможно, Георгию Товстоногову стало ясно, что и сам мастер мучим теми же, в сущности, вопросами...

Мы не знаем, послал или не послал Товстоногов это письмо Немировичу-Данченко. Во всяком случае, в архиве Владимира Ивановича этого письма нет.

Скорее всего – не посылал. Такие письма важнее написать, чем отправить по адресу.

Но теперь мы понимаем, как тяжело было Товстоногову в это время в Тбилиси. В рецензиях стали проскальзывать нотки не критики, нет, но какого-то смутного неудовлетворения тем, что режиссер делал; шепотки и сплетни продолжались; начались конфликты с Акакием Хоравой, который, назначая студентов в массовые сцены спектакля, срывал занятия Товстоногова...

Существует еще и некая романтическая легенда. О ней пишет в воспоминаниях Анатолий Гребнев.

«Говорили, что отъезд из Тбилиси связан с каким-то неприятным происшествием личного порядка – чуть ли не дракой в стенах Театрального института, где он преподавал и где имел неосторожность приволокнуться за какой-то студенткой. Будто бы сам Хорава, тогдашний ректор и великий артист, посоветовал Гоге в лучших традициях благородного общества обречь себя на добровольное изгнание. Такая вот романтическая история. Хорава, по слухам, насаждал у себя в институте пуританские порядки и мог с треском выгнать студентку, появившуюся с накрашенны-

ми губами. Похоже, что это так... Волею обстоятельств Товстоногов покинул Тбилиси, переехал в Москву, к чему давно стремился, подтвердив расхожую истину: что Бог ни делает, все к лучшему.

Достоверность романтической истории не могу ни подтвердить, ни опровергнуть».

И еще одно настроение отчетливо прослеживается в письме Товстоногова к Немировичу-Данченко: он не ощущал вокруг воздуха – того воздуха, которым за пять лет учебы успел «отравиться» в Москве.

6 апреля 1946 года Константин Язонович Шах-Азизов пишет Товстоногову из Москвы: «Гога, дорогой! Зря ты впал в такое пессимистическое настроение. Лишить тебя, честного человека, твоих прав на работу никто не может. По-моему, тебя просто запугивают... Поговори с Мишей, чтобы отпустил тебя из театра, и оставайся только в институте, а потом спокойно уйдешь оттуда и приедешь сюда... Дорогой мой, не волнуйся и спокойно работай. В обиду я тебя не дам...»

Спустя несколько месяцев, 16 июля, Шах-Азизов пишет: «Гога, дорогой! Итак, ты свободный гражданин! А может быть все это и к лучшему. Во всяком случае, не унывай, ты еще молод, здоров, а это главное в нашей жизни. Поздравляю тебя с очередным успехом. Слышал, что ты поставил очень хороший спектакль. Молодец!.. Это на прощание не плохо!.. Пусть тбилисцы тебя поминают по-хорошему!».

Что имел в виду старый друг Георгия Александровича? Что стояло за словами Шах-Азизова «тебя просто запугивают», «в обиду я тебя не дам»?..

Точных и прямых ответов нет, но можно предположить, что отношения Товстоногова с Хоравой не складывались не только из-за студентов. После Москвы, после обилия театральных впечатлений и накопленного собственного опыта Товстоногов, по всей вероятности, уже не мог воспринимать актерское искусство Хоравы как близкое, потому что школа Товстоногова и школа Хоравы несовместимы ни по духу, ни по пафосу.

Георгий Александрович мог скрывать свое отношение, но Хорава был достаточно прозорлив и чуток – он ощущал это и не мог простить молодому режиссеру подобной пренебрежительности. Хорава вполне мог припугнуть зарвавшегося режиссера тем, что, мол, и отец у тебя не тот, и искусство твое не то, потому что не отвечает требованиям театра социалистического реализма.

А время было непростое – все туже и туже закручивались гайки, КПСС издала новое постановление – о репертуаре театров. И даже намек значительного лица (каким был Хорава) где-то наверху о том, что искусство молодого Товстоногова не соответствует партийным решениям о театре, мог навсегда прервать карьеру режиссера. И, возможно, где-то такой намек и прозвучал.

Потому и написал Шах-Азизов о запугивании, обиде, необходимости отъезда из Тбилиси...

Так начиналась дорога его странствий...

АННА ВАРПАХОВСКАЯ
ВОЗВРАЩЕНИЕ К ЖИЗНИ

Театр имени Грибоедова был первым театром, где отцу посчастливилось работать после возвращения с Колымы. За семнадцать лет, проведенных в сталинских лагерях, был недолгий и, если можно так сказать о его лагерном тогда положении, удачный период, когда он в качестве руководителя культбригады заключенных ставил спектакли в магаданском театре. Где, кстати, счастливый случай познакомил его с певицей Идой Зискиной, ставшей спутницей жизни отца до самой смерти. Их встреча состоялась во время постановки Варпаховским оперы «Травиата» Верди. Она исполняла партию Виолетты Валери. Папа был очарован ее голосом, актерским талантом, и влюбился в нее без памяти. Спектакль, созданный силами заключенных, имел оглушительный успех, отцу даже скостили шесть месяцев срока в виде поощрения.

Недавно в Магадане отмечали 60-летие со дня премьеры «Травиаты», первой и последней оперы, поставленной на колымской сцене. Трудно передать, что прошли мои родители за право быть вместе в те тяжелые времена, но эти двое, по определению писателя Шаламова, «колымские Ромео и Джульетта», преодолели все гонения, препятствия и, встретившись в тех нечеловеческих условиях, уже никогда не разлучались.

Когда отец освободился в 1948 году, то побоялся возвращаться в Москву, в свой родной город, так как хорошо знал, что многие из тех, кто вернулся, каким-то трагическим образом снова получали новый срок и вновь оказывались в сталинских лагерях. Он остался на Колыме. После освобождения, его, как бывшего заключенного, работать в магаданский театр не пустили, и отец с мамой и со мной, недавно появившейся на свет, уехал за 300 километров от Магадана в поселок Усть-Омчуг. Там, в местном клубе с самодеятельностью, он продолжал ставить спектакли. В 1953 году после смерти Сталина Варпаховский понял, что пора уезжать с Колымы, надо возвращаться, как говорили в те времена, «на материк», возвращаться к жизни, к своей любимой профессии. Тогда на семейном совете мама сказала, что больше никогда не будет петь, и вся ее дальнейшая жизнь будет посвящена папе, его становлению как режиссера, его творчеству и таланту.

Теперь нужно было решить, куда возвращаться, где жить, где работать, ведь в паспортах моих родителей был запрет работать и жить более чем в тридцати крупных городах СССР. Что не перечисляй, получалось, что работать моим родителям можно было совсем уж в захолустье. И тут замечательный художник Василий Иванович Шухаев, который тоже отсидел свой срок на Колыме, оформлял некоторые папины спектакли на магаданской сцене, очень тепло и дружественно относился к нашей семье и который к тому времени вернулся в Тбилиси, написал отцу, что он переговорил с руководством театра имени Грибоедова и отца ждут в театре. Как потом выяснилось, он сказал директору театра Додо Антадзе примерно следующее: «Хотите получить прекрасного режиссера? Пригласите Леонида Варпаховского!» Антадзе пригласил, мы приехали. Отец потом вспоминал, какой шок испытал Антадзе, когда открыл папины документы и увидел, что отец – бывший заключенный, что он не имеет права работать в крупных городах страны. Столица Грузии не была исключением. Но Антадзе повел себя в высшей степени порядочно и достойно. С истинно грузинским гостеприимством он пригласил Варпаховского на постановку чеховской «Чайки», правда, они оба решили, что пока не будут обращаться в милицию за временной пропиской. Этот факт, конечно же, всплыл на поверхность буквально накануне премьеры. Отца вызвали в милицию, и милиционер начал отчитывать его, что он-де не прописан и должен покинуть Тбилиси немедленно. Папа ему возразил: «Нет, я прописан! Я у вас прописан на всех заборах».

Он подвел милиционера к окну и показал афишу спектакля «Чайки» в постановке Варпаховского, висевшую как раз напротив окон милиции. Милиционер рассмеялся и выдал отцу временную прописку. Папа всегда говорил, что в Тбилиси какие-то особенные люди, теплые, порядочные, отзывчивые, а, главное, с замечательным чувством юмора, что он особенно ценил в людях. Надо сказать, что отец и сам был наделен не только огромным чувством юмора и тонкой самоиронии, но и обладал каким-то особым, только ему присущим обаянием, которое располагало и притягивало к нему людей. В любой компании он сразу же оказывался в центре внимания. В общем, или милиционер оказался порядочным человеком, или снова выручила отца его «путеводная звезда», в которую он так верил и о которой часто говорил нам, что именно она ведет его по жизни. Он верил, что, если он не погиб в лагерях, значит, ему суждено преодолеть все невзгоды и трудности.

Нам дали большую комнату, балкон которой выходил на стремительную и бурную Куру, во всяком случае, такой она мне запомнилась. В центре комнаты стоял одноногий кренящийся на бок стол, с которого чашки могли скатываться на пол, но папа с гордостью говорил: «Зато этот стол – театральный, он из спектакля «Коварство и любовь» Шиллера!» Мама соорудила какое-то ложе на полу для себя и отца, моей же кроватью стал большой чемодан, что мне крайне не нравилось. Проснувшись как-то утром в дурном расположении духа, я подозвала родителей и спросила: «Мы что, мыши? Только мыши спят на полу и в чемоданах! Немедленно идите покупать мебель!» Бедные мои родители! С каким трудом мама копила деньги на куклу с «закрывающимися глазами», а потом на куклу «тоторая пищит», а папа кидал в копилку монетки, чтобы пойти со мной в цирк. Зато как же отчетливо я помню тот день, когда мы разбили эту копилку и пошли в цирк! Кажется, нам хватило даже на мороженое. Цирк был на горе, может, я ошибаюсь, но помнится, как мы поднимались по очень крутой лестнице в тот далекий и счастливый день.

Жили мы материально тяжко – у папы был сын от первого брака, у мамы тоже рос сын и был пожилой отец. Мальчики жили в Москве, и папа всем помогал, посылая деньги. Мне вспоминается один вечер, когда мама рассказывала мне сказку за сказкой, а я не могла заснуть от голода – очень хотелось есть. Папа должен был вернуться после вечерней репетиции и принести зарплату. Но он все не шел, и вдруг появился Павел Луспекаев с большим куском сыра, невероятно вкусным. Пожалуй, такой вкусный я в своей жизни больше и не ела. Мы с мамой его быстро прикончили, и я наконец-то заснула. Луспекаев часто появлялся в нашем доме, я хорошо помню его у нас в Тбилиси, потом в Ленинграде и в поздние годы в Москве. Горячий, порывистый, непримиримый к несправедливости и всякого рода лжи. Помню, как однажды в Тбилиси мне дали деньги и послали в магазин за какой-то мелочью, а я вернулась без сдачи. У нас как раз был в гостях Луспекаев. Он схватил меня за руку и потащил обратно в магазин, чтобы я показала ему обманувшего меня продавца. В магазине Павел как-то ловко приподнял продавца и начал трясти его, не мигая, уставившись на него своими пронзительными, жгучими глазами. Тот даже не пикнул и без разговоров тут же вернул все деньги.

Тбилисский период жизни подарил нашей семье встречи с замечательными людьми, которые стали нашими друзьями на долгие годы: красавица Людмила Александровна Врублевская, сыгравшая в отцовских спектаклях Аркадину в «Чайке» и Елену Тальберг в «Днях Турбинных», гениальный Павел Луспекаев, занятый во всех папиных спектаклях тбилисского периода, выдающаяся художница Грузии Елена Дмитриевна Ахвледиани, статная, с гордой головой, с гривой седых волос, обладающая притягательной красотой, в любом возрасте от которой невозможно было отвести глаз.

Первым спектаклем Варпаховского в театре имени Грибодоева стала чеховская «Чайка». Многие годы после смерти отца мы с мамой бережно хранили его папки с материалами к 68-ми

спектаклям, которые он поставил в своей жизни. Страшно подумать, как мало ему было отпущено времени после украденных у него семнадцати лет! И, тем не менее, столько прекрасных спектаклей, концертов, программ, статей, лекций и книга «Наблюдение, анализ, опыт», вышедшая в Москве в 1976 году, уже после смерти Варпаховского.

В этих папках хранились все материалы, собранные к каждой постановке: история написания и судьба данной конкретной пьесы, режиссерская экспликация, режиссерский экземпляр с разобранными событиями, задачами и набросками мизансцен, график репетиций, музыкальная партитура, эскизы костюмов, хронометраж каждой сцены и многое другое. Изучая каждую партитуру Варпаховского, приходишь к выводу, что по этим записям возможно восстановить спектакль, настолько все разработано, выверено и зафиксировано. Работая над пьесой, отец многократно подчеркивал двуединую роль режиссера в постановке спектакля – быть одновременно и исполнителем, и композитором. То есть исполнителем по отношению к пьесе – пьесу автора нужно исполнить, и композитором по отношению к спектаклю – спектакль нужно сочинить. Как часто современные режиссеры путают свою исполнительскую миссию с композиторской, и некоторые пьесы ими настолько изменены, что зачастую невозможно узнать произведение.

Я вспоминаю, как любила просматривать эти папки – в них еще хранились фотографии из спектаклей, афиши, программки, шуточные поздравления от артистов, то есть все, что относилось к периоду создания спектакля. Спустя много лет после смерти отца мы с мамой решились передать эти папки Бахрушинскому музею, нам хотелось, чтобы все, кто интересуется театром, могли получить доступ к этому архиву.

Я хорошо помню папку «Чайка». Там лежал часовой доклад по режиссерской экспликации «Чайки», прочитанный папой на сборе труппы театра имени Грибоедова. Я вот уже 45 лет своей жизни посвятила актерской профессии, встречалась с разными режиссерами, талантливыми и … разными. Никогда мне так тщательно не открывали режиссерский замысел будущей постановки. По рассказам родителей я знаю, что тот доклад на труппе был встречен с большим интересом и радостью. Отец в свой тбилисский период буквально «фонтанировал» режиссерскими идеями, замыслами, находками, был счастливым, азартно одержимым работой, творчеством, он как бы пытался наверстать украденное у него время. Именно тогда Варпаховский жаловался, что ему не удается уснуть, потому что он не может дождаться утренней репетиции. В радужном настроении он отправлялся по утрам в театр. Вот что писал сам отец по этому поводу: «На репетиции я увлекаюсь до такой степени, что забываю все на свете. Не знаю, как насчет таланта, но любви к своему искусству у меня хоть отбавляй. Я бываю сероват, скучноват, бываю неприспособленным к жизни человеком… пока не запахло театром. Стоит только мне перешагнуть порог сцены, и я немедленно перерождаюсь. Словно волшебная сила вливается в мою кровь. Здесь я уже не чувствую усталости, воображение начинает работать быстро, я сам даже не знаю, откуда открываются кладовые с запасом наблюдений, жизненных эпизодов, характеров и т.п.»

Каждый день отец не шел, а бежал на репетицию. В связи с этим вспомнился один забавный эпизод, о котором нам с мамой рассказал отец, при этом сам смеясь и иронизируя над собой. Это был 1954 год. Помимо театра, он еще работал на грузинской киностудии – был режиссером дубляжа на русский язык впоследствии безумно популярной в стране картины «Стрекоза» с Лейлой Абашидзе в главной роли. Мама сшила папе комбинезон синего цвета, в котором было масса карманов и карманчиков для всяких режиссерских мелочей и при этом множество пуговиц. Он облачился в этот комбинезон, не забыв повязать на шею свой неизменный галстук-бабочку. Даже в лагере у отца под бушлатом можно было разглядеть этот галстук. Он никогда не носил галстуки, только галстуки-бабочки, ведь завязывать их его научил сам Всеволод Эмильевич Мейерхольд!

«Леня, – говорил ему Мейерхольд, – сначала вы завязываете бантик, потом сгребаете его в кулак и долго треплете, затем резко отпускаете – и у вас небрежный, помятый, артистический вид!» Итак, нелепый самодельный комбинезон, бантик на шее и вместо папки или портфеля – труба, в которой он носил пьесу, сценарий, всякие бумажки. И вот в таком виде, в приподнятом настроении, он отправился на киностудию. Он увидел, как три молодых грузина, праздно подпиравщие стену дома, с иронией уставились на него. Отец почувствовал, что сейчас последует комментарий, ноги его начали заплетаться и действительно в спину ему с грузинским акцентом прозвучало нарочито уважительное: «Амэриканский слэсарь!» В первой же подворотне он снял бабочку и спрятал ее в карман. После этого он, по-моему, больше не надевал тот комбинезон.

Но вернусь к папиному экземпляру: «Чайка» Тбилиси, РПИВ». «РПИВ» – тайный папин талисман удачи, встречавшийся почти на всех его режиссерских экземплярах. Расшифровывалось это просто: Работу Посвящаю Иде Варпаховской, то есть маме.

Я помню, как поразили меня его режиссерские заметки в последней сцене встречи Нины Заречной и Треплева. Как продуманно и точно он расставляет указания: «порыв ветра, пауза, шум дождя, хлопнула от ветра ставня» и так далее. Эти звуки, по всей видимости, и создавали ту необыкновенную атмосферу тревожности, трагизма и обреченности в этой сцене. На самом же деле это была сочиненная им музыкальная партитура той сцены.

Помню, в спектакле «Дни Турбиных» в сцене, когда погибал Алексей, и к нему с криком бросался Николка, обхватывал его и, замирая, прижимал к себе, за окном слышался звук цокота копыт проскакивающей по булыжной мостовой одинокой лошади, замирающий вдали. Производило это колоссальное эмоциональное впечатление. На вопрос мамы, почему он выбрал именно такое решение, а не, например, какую-нибудь трагическую музыку, и что для него значит эта исчезнувшая где-то вдалеке лошадь, отец ответил: «Не знаю, наверно, душа улетела».

Леонид Варпаховский, как человек тонкий и музыкально образованный, умел находить именно такое решение, которое и было самым точным и ярким в каждом конкретном случае. Много лет спустя он рассказывал мне, как мучился, думая над музыкальным сопровождением сцены, где герой кончает жизнь самоубийством. Сколько минорной, трагической музыки он перебрал! Все его не устраивало. Сцена получилась только тогда, когда он понял, что в этот момент сестра героя за сценой играет на рояле самые обычные гаммы. Жизнь продолжалась, звучавшие гаммы подчеркивали рутинность, обыденность ее течения, тогда как у героя рушилось все, и он оказывался на пороге страшного выбора. Вот эти-то медленно исполняемые и равнодушные гаммы еще более усугубляли трагизм ситуации.

Когда в 1953 году он приступил к репетициям «Чайки», то никак вначале не мог определиться с актером на роль Тригорина. Он считал, что в труппе исполнителя на эту роль нет, но, подумав, решил предложить эту роль Павлу Борисовичу Луспекаеву, рассчитывая, что талант может все, хотя, на первый взгляд, по своим человеческим данным он был очень далек от этого образа. Папа вспоминал, как нелегко давалась роль Тригорина Луспекпеву. Он страшно волновался и все время повторял: «Ну, какой из меня Тригорин?» Утром они репетировали на сцене, а по вечерам запирались вдвоем в гримерной и погружались в изучение роли и всевозможных материалов. Отец рассказывал, как обрадовался Луспекаев, когда они нашли высказывание Чехова о Тригорине, что «у него клетчатые брюки и дырявые башмаки» и что «удочки у Тригорина должны быть самодельными». Луспекаев обрадовался, что Тригорина не надо играть салонным фатом, каким его зачастую изображают на сцене, что Тригорин совсем не следит за своей внешностью, одет небрежно, а удочки самодельные, потому что он страстно увлекается рыбной ловлей. В результате Павел Борисович сам смастерил себе удочку, надел клетчатые брюки и рваные ботинки

и сразу утратил некий фатовской тон, который так раздражал его и мешал ему на сцене. Папа вспоминал: «Постепенно у него начали проявляться черты писателя-мученика, которому, увы, недостает воли. Именно отсутствие воли помешало Тригорину стать большим писателем и послужило причиной его странного поведения с женщинами. Все нанизывалось на этот стержень. Совсем по-новому зазвучали и монолог о творчестве, и сцены с Ниной и Аркадиной в третьем действии». Успех Луспекаева в «Чайке» превзошел все ожидания. Замечательно сказал о Луспекаеве в роли Тригорина пришедший на премьеру художник Василий Иванович Шухаев, много повидавший на своем веку, соратник Бенуа, Рериха, Бакста, Коровина и Головина: «Трудно себе представить, чтобы можно было выбрать на роль Тригорина более неподходящего артиста, но в то же время невозможно представить, чтобы эту роль можно было сыграть лучше».

В папином архиве – 18 писем от Павла Борисовича, которые отец бережно хранил. Он очень ценил Луспекаева как выдающегося артиста и также восхищался его человеческими качествами. Луспекаев был строг и требователен к себе и объективен и доброжелателен к своим коллегам. Когда до Москвы докатился слух о необыкновенном успехе в «Идиоте» никому тогда не известного артиста Смоктуновского, папа написал письмо Луспекаеву, в то время служившему в ленинградском БДТ с просьбой рассказать об этом артисте. Отец был уверен, что получит правдивый, без тени зависти, объективный ответ. Так и произошло. Вот это письмо: «Вы просили меня написать об этом актере. Вот что я могу сообщить о нем: смотрел я «Идиота». После первого акта я был до того потрясен, что подумал: а зачем я на сцене работаю? Потом постепенно успокоился и уже смотрел нормально… Гениальное попадание артиста на роль, такое бывает из десятка тысяч один раз. Сейчас я работаю с ним в одном спектакле, это его вторая работа будет в театре. Что могу сказать? Безусловно талантлив, творческий человек, работяга, все оттачивает. Но играть может и должен только в классике, очень своеобразен. Внутренне и внешне бесконечно интеллигентен. Умен и хитер. Партнер чудесный, живой, но долго раскачивающийся, пока приходит к результату. Очень кропотлив и много работает. Вот так поверхностно о Кеше Смоктуновском».

Папа знал Луспекаева на протяжении семнадцати лет и все эти годы он болел. Дома я часто слышала разговоры о болезни Павла Борисовича. Помню, с какой болью восприняли в семье известие о его смерти. Особенно мучило отца, что он ушел так рано. Говоря о смерти Луспекаева, отец цитировал пушкинские строчки:

«Как знать? Дни наши сочтены не нами,
Цвел юноша вчера, а нынче умер,
И вот его четыре старика
Несут на сгорбленных плечах в могилу».

Кажется, из трех поставленных тогда спектаклей отца – «Чайки» Чехова, «Дней Турбиных» Булгакова и «В сиреневом саду» Цезаря Солодаря – я в силу своего несмышленного возраста была только на одном – комедии Цезаря Солодаря. Естественно, я ничего не помню, кроме того, что вокруг все очень смеялись, особенно, когда на сцену выходил «дядя Паша Луспекаев», и что на сцене висел огромный транспарант с надписью: «Лежа на пляже, помни одно – тонуть в озере воспрещено!» Папа относился к этой своей работе, как к проходной, удивляясь необыкновенному зрительскому успеху. Очевидно, что смешная незатейливая комедия в то время, как впрочем, и сейчас, необходима людям.

Слух о папиных спектаклях начал быстро распространяться и достиг ушей директора киевского театра имени Леси Украинки Стебловского. Он приехал в Тбилиси, посмотрел все три спек-

такля и пригласил отца работать в Киев. Отец согласился – все же ближе к Москве, его родному городу, в который он мечтал вернуться. Мы уехали в Киев, но связь с театром Грибоедова не разорвалась. Со сколькими людьми из Тбилиси он продолжал переписываться и работать!

В Киев отец привез оформлять свои спектакли грузинскую художницу Елену Дмитриевну Ахвледиани. Резкая, справедливая, иногда грубоватая Елена Дмитриевна была глубоко порядочным человеком, человеком небыкновенной щедрости. В нашей семье все ее называли Эличка. Отец рассказывал о ее громадной популярности в Тбилиси. Можно было таксисту сказать всего два слова: «К Эличке!» – и тот уже знал дорогу. Скольким она помогла, скольких накормила, приютила! В Грузии о ней говорили: «Наша гордость!» Папа знал, что в трудную минуту всегда может искать помощи у Элички. А какие эскизы костюмов она сделала для оперы «Бал-маскарад» Верди в киевской опере! Я очень хорошо их помню. Они завораживали своей красотой и сложностью, до мельчайших подробностей были прописаны все детали костюмов, причесок, масок. Ее эскиз декораций к опере Леонкавалло «Паяцы» и сейчас висит на стене моей квартиры.

В конце восьмидесятых я в составе труппы московского драматического театра имени Станиславского приехала в Тбилиси на гастроли, зашла в театр имени Грибоедова, побывала в квартире-музее Елены Ахвледиани, где висит папина фотография. Как же мне было приятно узнать, что театральные деятели Грузии помнят отца и с огромной теплотой отзываются о нем. Один немолодой человек рассказал, что в пятидесятые годы он был начинающим журналистом и писал о спектаклях Варпаховского. «Вы знаете, это был такой успех, что вокруг театра стояла конная милиция!» – рассказывал он мне. Не знаю, правду он мне говорил или это было преувеличением, но сам факт, что он вспоминал эти спектакли уже много значил для меня. Маме тоже довелось побывать в Тбилиси спустя много лет, уже после смерти отца. Ее пригласили на вечер памяти Елены Дмитриевны Ахвледиани. Когда она вышла на сцену и объявили ее имя, люди в зале встали и долго аплодировали. Мама рассказывала, что она еле сдержалась, чтобы не расплакаться, заставила себя собраться и стала рассказывать о Тбилиси, об Эличке Ахвледиани, о Варпаховском и о театре, где началось его возвращение к жизни.

ВЕРА ЦЕРЕТЕЛИ
ЧЕЛОВЕК НА ВСЕ ВРЕМЕНА

Среди «героев нашего времени» режиссер Гига (Григорий) Лордкипанидзе воспринимался скорее как «человек на все времена». Его биография, масштаб личности, вулканический талант и неукротимый характер позволяют сказать о нем такое. В театральном мире его знали все. Могучая фигура, властный голос, неспешный шаг, а мощная трость, на которую он опирался, смотрелась как повелительный царский жезл.

Этот человек – целая эпоха в истории грузинского искусства, многогранность его таланта безгранична: режиссер театра, постановщик более чем 150 спектаклей – драматических, музыкальных, оперных; автор инсценировок, открывший театральному миру Нодара Думбадзе, режиссер-педагог, руководитель многих грузинских театров, в том числе, Тбилисского русского театра им. А.С. Грибоедова, лауреат бесчисленных премий, кавалер Ордена Чести, основатель и организатор Руставского театра, создатель труппы Тбилисского цирка. Кроме того, на счету Лордкипанидзе около десятка фильмов, самый большой успех имел многосерийный телевизионный фильм «Берега» по роману Чабуа Амирэджиби «Дата Туташхиа». Что еще? Лордкипанидзе – велико-

лепный оратор, запомнившийся своими публичными выступлениями, знаток человеческих душ, несравненный тамада, в обойме которого главный прием – юмор.

Широта его натуры и бурная энергия не позволяли ему зацикливаться на чем-то одном, он был инициатором и организатором творческих проектов – общественных и политических, депутатом парламента двух созывов с 1991-1999 гг. Это были те времена, когда в парламент избирались значимые люди искусства. Сколько сил вложил Гига в разработку законопроекта о театре! Лордкипанидзе был ректором Тбилисского института театра и кино, в страшные годы разрухи 90-х ему приходилось заниматься не только учебным процессом, но и самим зданием, его отоплением, созданием хоть каких-то условий для учебы. Он был одним из организаторов и вице-президентом Международной конфедерации театральных союзов, а в Грузии все знали его как бессменного председателя Союза театральных деятелей, он возглавлял СТД четверть века. Все это – народный артист Грузии и СССР, лауреат Государственных премий России и Грузии, кавалер Ордена Чести Грузии – Гига Лордкипанидзе.

Во времена его руководства СТД в Грузии играл огромную роль, это был главный креативный центр для деятелей театра. СТД посылал в творческие командировки, способствовал гастролям, всячески помогал актерам. Там кипела бурная жизнь – показы спектаклей, вечера, выступления, конференции, где проводились дискуссии о положении дел в театрах, решались и творческие, и организационные вопросы, постоянно устраивались обсуждения итогов театрального сезона или отдельных постановок. Каждый раз это было событием и для театров, и для нас, театроведов, к мнению которых прислушивались. В отличие от других творческих союзов СТД не погиб в трудные годы крутых политических перемен 90-х годов. Даже после «революции роз», когда с новой властью Саакашвили у Лордкипанидзе возникли проблемы и он оказался в опале, никто не посмел сдвинуть с места глыбу по имени Гига, потому что руководителя СТД не назначают сверху, его выбирают члены Союза. После своего 80-летия он уже сам попросил переизбрать его, и СТД перешел в надежные руки Гоги Кавтарадзе, которого Лордкипанидзе считал своим учеником и единомышленником.

Проблемы с властью «революции роз» он сам объяснял так:

«СТД считали антигосударственной организацией. Мы не пели славословия и не курили фимиам Саакашвили. Интеллигентный человек не может на все кивать головой, соглашаться и примиряться со всем». С какой болью комментировал батони Гига тот период и отношение Президента Грузии к интеллигенции: «Новая демократия в Грузии четко определила роль старой интеллигенции: мы – «чарецхилеби», как сказал президент, – «смытые», как ненужные отходы. Мы сумели пережить эти десять лет, когда мы должны были – или опуститься до него, или сохранить свое лицо. Беспрерывно шли разговоры, что творческие союзы надо закрывать. Фактически их все и закрыли. Меня не сумели до конца закрыть, я сохранил здание, штаты, сохранил положение. Финансирования никакого, мы выживали на «самоокупаемости» – сдавали помещения в аренду, чтобы платить людям хоть какую-то зарплату. Я, может, самонадеянно скажу, но меня трогать немножко побаивались, со мной считались, потому что знали – я беспощадный, когда надо защищать. А у меня другого выбора не было. Я думаю, нужны годы, и грузинская культура вновь будет в авангарде».

Он действительно не сомневался в этом. Потому что «быть в авангарде» для него самого – это естественное состояние. Горячий и импульсивный, Гига от рождения – лидер, и он всегда оставался в центре внимания. Но при всей многозначности собственной личности Лордкипанидзе был прямым и открытым в общении, с поразительным юмором, и беседовать с ним для меня было настоящим удовольствием. Тем более, что нас многое связывало – родной для нас обоих

ГИТИС, давние московские воспоминания о театральных событиях, тот – еще Старый Арбат, ВТО, Дом актера. Даже на склоне лет его потрясающая память поражала: сыпались фамилии, имена и отчества людей, которых давно нет, названия пьес, авторов, режиссеров и актеров, при этом тщательная фиксация фактов и ситуаций – и недавних, и полувековой давности... Не говоря уже о доскональной точности, когда речь шла о его собственных постановках и игравших там актерах, о дорогих ему людях и событиях. Гига был живой энциклопедией театра – и русского, и грузинского.

При всем многообразии своей деятельности главным для Лордкипанидзе всегда оставалось творчество, оно заложено в нем самой природой. Он родился в Тбилиси, в Верийском квартале, его бабушка и мама из княжеского рода Микеладзе, они окончили русскую гимназию, получили прекрасное образование, и с русским языком проблем в семье не было. Его мама преподавала музыку и, конечно, своих детей хорошо выучила, что позже очень пригодилось ему как режиссеру музыкальных и оперных спектаклей. Музыкальность у него от природы, знаменитый дирижер Евгений Микеладзе – его дядя. 1937 год страшно прошелся по их семье – и отца, и дядю расстреляли. Но гены предков остались и в Гиге, и в его сестре – замечательной Марике Лордкипанидзе. С ранних лет он был азартным, полным энергии, неугомонным шалуном и шутником. Тогда и повредил ногу, это «осталось» на всю жизнь, однако никак не отразилось на его будущем. Потому все знают Гигу, опирающегося на мощную трость повелителя.

По природе своей одержимый интересом ко всему, он с детства был увлечен театром. Проблемы выбора пути для него не существовало – только театр со всем его многообразием. И он на всю жизнь остался верен своему призванию.

Если для зрителя «театр начинается с вешалки», то для актеров и режиссеров – со студенческой скамьи. В 16 лет он поступил в Тбилисский театральный институт им. Ш.Руставели. Курс вел закончивший в Москве ГИТИС Георгий Товстоногов, которого Гига всю жизнь считал великим режиссером, педагогом, грандиозной личностью. А однокурсниками Гиги были такие выдающиеся люди, как Михаил Туманишвили, Акакий Двалишвили, Асико Гамсахурдия. Всего четыре человека были приняты после огромного конкурса.

С какой теплотой вспоминал батони Гига о том времени: «Моим старшим другом, принявшим участие в моем воспитании как человека, был Миша Туманишвили. Он был намного старше, поступил в институт уже после фронта. Мы сидели с ним вечерами, и Миша доходчиво объяснял мне то, чего я не мог понять на лекциях Товстоногова в свои 16 лет. Когда в конце первого курса я пришел к Георгию Александровичу, я очень боялся, не знал, как сказать ему, что уезжаю учиться в ГИТИС. Товстоногов немножко обиделся, но сказал, что, наверное, это правильное решение. Уж он-то понимал, что такое пройти московскую театральную школу.

Для меня русский театр всегда был легендой, хотелось ближе познакомиться с русской театральной культурой, с литературой, я был воспитан на ней, как и многие поколения грузинской интеллигенции. Еще моя бабушка – известная красавица княжна Анна Микеладзе – состояла в очень влиятельном в Грузии обществе почитателей и идейных последователей Льва Николаевича Толстого. Но поступление в ГИТИС – это целая история. Мне, как закончившему I курс тбилисского института, полагалось без экзаменов перевестись на II курс – у Тбилисского театрального института был большой авторитет в Москве. Но я решил, что надо начинать с первого курса, мне тогда еще не исполнилось 17 лет. А сколько я добивался, чтобы меня допустили к приемным экзаменам! Вплоть до того, что я пошел к начальнику Управления культуры СССР, рассказал ему ситуацию, тот развел руками – ты что, тебя берут на второй курс, а ты идешь на конкурсные экзамены? Про него говорили, что он очень черствый человек, а он подошел ко мне и расцеловал, говорит, – таких я не встречал. И меня допустили. Я сдал, по-моему, на отлично. Хотя конкурс был

невероятный – человек 150 – 170 на каждое место. Это был 1945 год, когда молодежь хлынула в вузы после войны, службы в армии.

В ГИТИСе мне тоже повезло с педагогами. Руководителем курса был Алексей Дмитриевич Попов, удивительная личность, а мастерство актера нам преподавала Мария Иосифовна Кнебель, потрясающий педагог, лучший знаток системы Станиславского. Мастерство актера у нас, будущих режиссеров, было основным предметом. Попов считал, что человек, который не пройдет актерскую школу, настоящим режиссером не может стать. Мы много занимались этюдами, играли отрывки, спектакли. Попов – фантастическая личность, но методологию, школу я получил от Кнебель. Она вела занятия по «этюдному методу действенного анализа» по Станиславскому, и на ее лекции втихаря приходили студенты с других курсов. Так, мы стали близкими друзьями с Толей Эфросом, он учился на курс старше нас, но был не очень доволен своим педагогом и все время ходил на наши занятия. Фактически Толя стал нашим однокурсником. Общение с ним убеждало, что на наших глазах вырастает крупная, неординарная личность. На последнем курсе вместе с Эфросом мы поставили спектакль «Прага остается моей» в театре Центрального дома культуры железнодорожников, и он до конца жизни оставался моим ближайшим другом.

Несмотря на трудные послевоенные годы, учеба была серьезная, творческая, и очень интересная. Москва конца 40-х годов еще была таким маленьким, уютным городом: Арбат, Никитский бульвар, Дом литераторов, Дом композиторов, ВТО – все рядом, студенческая братия постоянно бегала туда-сюда. У меня был обширный круг друзей, среди них на всю жизнь остались учившийся параллельно с нами в Школе-студии МХАТ Олег Ефремов и студент Щукинского училища Михаил Ульянов, мы все подружились уже с первого курса. Пять лет в Москве – время сплошных открытий: чеховские спектакли во МХАТе, Малый театр с гениальными артистами, Камерный театр Таирова – Алиса Коонен в роли мадам Бовари – ошеломляющее впечатление.

Мне посчастливилось жить, учиться, работать в окружении талантливых людей. Мы жили на улице Разина, рядом с Красной площадью в общежитии, там были собраны грузинские студенты из всех московских вузов. Бытовые условия не лучшие, мы вчетвером ютились в одной комнате: Сулхан Цинцадзе – замечательный композитор, два выдающихся кинорежиссера Тенгиз Абуладзе и Резо Чхеидзе, и я. Кто мог тогда представить, что из этой комнаты выйдут четыре народных артиста СССР?! Рядом жил выдающийся критик Гия Маргвелашвили, отдельную комнату с роялем имел Гизи Амирэджиби. А старостой всего общежития была Этери Гугушвили – очень строгая, она всегда была начальником и в жизни.

Кроме ГИТИСа, у нас было и другое увлечение. Тогда в моду вошли ночные студии, и мы все бегали в театральную студию, ее руководителем был Константин Воинов, артист театра Ермоловой и прекрасный режиссер. Там, в студии, познакомились с Юрой Никулиным, он тоже был фанатом театра. Мы репетировали ночи напролет, спали 2-3 часа, а утром надо было бежать в ГИТИС. Больная нога мне не мешала, я и не обращал на нее внимания, был очень подвижным, даже в футбол играл. В Москве мне пришлось совершенствовать и талант тамады, я был неизменным тамадой, хотя что это такое, там не очень знали. По-русски я говорил нормально, но когда был тамадой, всегда предупреждал: «Говорить я буду по-русски, только ударения расставляйте сами».

Теорию театра я осваивал еще и на спектаклях московских театров. Для меня МХАТ был институтом, где можно было познать, что такое настоящий театр, там я увидел, что такое «жизнь человеческого духа». За 4 года учебы я не пропустил ни одного спектакля «Три сестры». В зале мест не было, я садился на лестницу, и уже с начала спектакля начинал реветь, почти громко, и так до самого конца. Это был выдающийся спектакль Немировича-Данченко. А у Станиславского был гениальный спектакль «Горячее сердце» по Островскому. Потрясающий был спектакль «На

дне», где блистали Москвин, Качалов, Грибов.

Кроме спектаклей, мы, как практиканты, приходили во МХАТ на все репетиции наших педагогов Попова и Кнебель, когда они ставили там «Трудные годы» А.Н. Толстого, где Ивана Грозного играл Хмелев. Какой это был актер! Я его ставлю на уровень Качалова и Москвина. Он чудотворец. И как он умер?! – В театре, на репетиции. Мы с нашими педагогами пришли на генеральную репетицию, Хмелев – в царском костюме и гриме, и вдруг во время репетиции ему стало плохо. Врачи не разрешили перевозить его в больницу и перенесли в директорскую ложу, где над ним беспрестанно хлопотали врачи. Потом начался вечерний спектакль «Мертвые души», актеры жутко нервничали – как Хмелев?! Ничего не знавшая публика в зале хохотала на комедийных сценах Яншина и Грибова. А каково было актерам играть?! Я своими глазами видел, как Яншин выходил за кулисы и хватался за голову, когда стало известно, что там же, в ложе, умер великий артист…

В то время еще не ликвидировали Камерный театр Таирова. Диапазон театра – от трагедии до буффонады: условность, яркая театральная форма, при этом – абсолютная психологическая достоверность. В студенческие годы все эти впечатления впитывались нами помимо воли, и шел неосознанный поиск своего режиссерского пути.

Думаю, в Москве я получил высокое образование – и в институте, и в театрах. Свой дипломный спектакль я ставил в русском драмтеатре в Вильнюсе, там же выпустил еще два спектакля. Потом меня пригласили в Каунасский музыкальный театр, где я ставил музыкальные спектакли. Мне это очень многое дало как режиссеру драматического и музыкального театра, где важно объединять вокально-музыкальные компоненты, драматургию, сценографию, хореографию и актерскую пластику.

Тогда были самые прекрасные отношения между деятелями театра всего Советского Союза –это была одна страна. Связь с русским театром осталась у меня навсегда... Ведь это не случайно, что Марджанов большую часть жизни проработал в России, что выдающиеся грузинские деятели воспитывались и получали образование в России, начиная с Чавчавадзе и когорты «тергдалеулеби» – «испивших воду Терека».

После окончания института я работал у Попова ассистентом режиссера, потом режиссером, он очень меня любил. Но он сказал: «Тебе надо работать в грузинском театре. Когда захочешь и что захочешь, можешь ставить у меня, но жить и работать тебе надо в Грузии». Это был великий русский человек».

И Гига последовал совету учителя – выпускник ГИТИСа вернулся в Тбилиси с большим багажом профессиональных знаний, впитавший великую школу русского театра. Ректор Тбилисского театрального института Михаил Квеселава пригласил его работать в институт ассистентом режиссера у Акакия Васадзе, потом Гига стал педагогом. Но по природе своей будучи человеком неспокойным, он параллельно два сезона работал в Горийском театре у замечательного режиссера Васо Кушиташвили, вернувшегося из эмиграции, прошедшего французскую, американскую театральные школы, ставшего одним из основоположников парижского Свободного театра. Так что первые спектакли начинающего режиссера Лордкипанидзе в Грузии были поставлены в Гори.

Как говорил сам Гига, огромную роль в его жизни сыграл замечательный режиссер Вахтанг Таблиашвили, в ту пору руководитель театра Марджанишвили, который пригласил на постановки двух молодых режиссеров – его и Лили Иоселиани. «Я ставил там «Хозяйку гостиницы», Мирандолину играла Верико Анджапаридзе, потрясающая была в этой роли. Ее партнеры – Серго Закариадзе, Акакий Кванталиани, Сандро Жоржолиани. Вообще состав был такой, что трудно представить, как двадцатидвухлетнему режиссеру доверили таких актеров. И меня оставили там очередным режиссером, что по тем временам было почти невероятно. Актерский состав труппы

был потрясающий. Такого я не видел ни в одном театре. Еще бы, их выучил и воспитал сам Марджанов».

Кто тогда мог подумать, что молодой режиссер Лордкипанидзе – будущий художественный руководитель и директор Марджановского театра?! И самым важным событием, связанным с марджановцами, он считал рождение нового театра. Это произошло в 1967 году, когда в театре имени Марджанишвили случилась конфронтация молодежи и старшего поколения. Вот тогда он и 27 актеров ушли из марджановского и организовали Руставский драматический театр, который быстро стал самым популярным в то время театром. Как подтверждение успеха – через два года театр уже отправили на гастроли в Москву. Гига с огромным теплом и любовью вспоминал то время: «У нас была потрясающая труппа: Отар Мегвинетухуцеси, Тенгиз Арчвадзе, Нодар Мгалоблишвили, Гиви Берикашвили, Лео Антадзе… Из актрис были Кетино Кикнадзе, Заза Лебанидзе, Гуранда Габуния... Тогда они были совсем молодые, еще ничего не умели, они стали выдающимися артистами именно в Рустави. Когда я думаю, что сделал в своей жизни, наверное, главное – рождение Руставского театра. Это был сложный процесс, но вместе с тем большой праздник».

Но это будет позже. А в 26 лет ему предложили пост главного режиссера Кутаисского театра, самого значимого после Марджановского и Руставелевского театров. Гига проработал там три года, но его опять позвали в Марджановский, и он, конечно, вернулся. И там произошло очень важное событие в его биографии – его встреча как режиссера с Нодаром Думбадзе.

«Я знал его с детства, – вспоминал Гига, – мы оба «верийские» ребята, дети репрессированных родителей, его отец тоже был расстрелян, еще и мать была арестована и сослана. Мы с ним в те времена жили без присмотра старших, отрочество было бурным, много шатались по улицам, были достаточно хулиганистыми и озорными. И вот спустя годы этот друг детства дает мне свою рукопись «Я, бабушка, Илико и Илларион» – прочти, говорит. Вечером я лег, стал читать и всю ночь прохохотал и проплакал так, что мама моей жены уже подумала, что я «двинулся». У Думбадзе все было для меня настолько родное и близкое, что я сразу решил ставить спектакль. Сам делал инсценировку – и эту, и позже всех думбадзевских произведений. Я думаю, что именно с Думбадзе я по-настоящему родился как режиссер. Есть режиссеры – представители режиссерского, постановочного театра, есть режиссеры актерского театра. Но я считаю, что всегда был режиссером «авторского театра» – драматургического. С первых же лет работы я был связан с замечательными писателями: Нодар Думбадзе, Алексей Арбузов, великий грузинский драматург Поликарпе Какабадзе, я ставил его комедию «Меч Кахабера», талантливейший русский драматург Вадим Коростылев, не очень обласканный властью, я поставил в Руставском театре две его пьесы – «Сто лет спустя» и «Праздник одиночества» («Пиросмани»), написанную специально для нашего театра. Эти спектакли произвели буквально фурор и в Тбилиси, и в Москве».

Действительно, у режиссера Лордкипанидзе был свой «авторский театр», он открывал драматургию, которая по разным причинам советского времени считалась «несценичной», а порой – просто нежелательной.

Самый яркий пример тому – длинные очереди в театр «Современник» в его первые годы после открытия, когда он звучал как революционный театр, на спектакль «Пятая колонна», поставленный Лордкипанидзе по единственной пьесе Хемингуэя, которая считалась не совсем советской. В спектакле были заняты талантливейшие актеры: Игорь Кваша, Евгений Евстигнеев, Олег Табаков, Михаил Козаков, Татьяна Лаврова, а в главной роли – выдающийся актер и режиссер, создатель «Современника» Олег Ефремов. Гига говорил, что был влюблен в «Современник», его приняли там как родного, и за время постановки все они стали единомышленниками. Тогда в Москве на первом прогоне был Константин Симонов, очень любивший эту пьесу. После премье-

ры он опубликовал такой отклик на постановку Лордкипанидзе: «Наконец, миф о невозможности поставить «Пятую колонну» разбит наголову. Это победа, большая победа!»

Спектакль в 1962 году мощно прозвучал в Москве, а потом и в Тбилиси – на первых в Грузии гастролях «Современника». По воспоминаниям Гиги, гастроли проходили «в старом, потрясающем, удивительно теплом, семейном здании театра им. Грибоедова. Причем им предложили на выбор любое помещение, а они выбрали именно его».

И все же Лордкипанидзе считал, что именно с Думбадзе он по-настоящему родился как режиссер. Имя Думбадзе благодаря ему впервые прозвучало со сцены в 1960 году. Режиссер сумел увидеть в замечательной прозе писателя яркие зрелищные моменты, сам инсценировал и поставил в театре им. Марджанишвили «Я, бабушка, Илико и Илларион». Позже, тоже по его собственным инсценировкам, появились спектакли «Я вижу солнце», «Не беспокойся, мама!», «Обвинительное заключение». Имя Думбадзе уже не смолкало не только в Грузии, но и в России. Кстати, в Московском театре юного зрителя Гига открыл замечательную актрису Лию Ахеджакову, доверив ей, двадцатилетней, роль… бабушки в спектакле «Я, бабушка, Илико и Илларион».

«Я ставил Думбадзе у Павла Хомского в ТЮЗе, где Лия Ахеджакова, в то время совсем девочка, играла бабушку. Это был ее выдающийся успех, потрясающая актриса. До этого в ТЮЗе она играла только гусей и прочих животных. Когда я настоял, что именно Ахеджакова должна играть бабушку, все страшно удивились. У меня в Марджановском театре в этой роли была великая актриса – Сесилия Такаишвили, которая считалась идеальным выражением самой сути творчества Думбадзе. Но Лия сыграла совершенно по-другому, создав образ бабушки-сорванца – этакий «Зурикела в юбке», и сразу ясно было, в кого пошел внук. Позже я ставил Думбадзе у Толи Эфроса на Малой Бронной – спектакль назывался «Не беспокойся, мама!»

С московскими театрами его отношения практически никогда не прерывались: постановки, гастроли, встречи с друзьями-коллегами – был Советский Союз – одна страна. А в Тбилиси связи с русским театром у Лордкипанидзе были еще более тесными: он дважды возглавлял Тбилисский русский драматический театр им. А.С. Грибоедова: в 1963– 64 гг. и в 1971 – 1973 гг.

«Русский театр был неразрывной частью грузинской театральной культуры, – вспоминая ту пору, говорил Гига. – Тогда все мы жили одной творческой жизнью, смотрели спектакли друг друга, на грибоедовской сцене играла великая Верико Анджапаридзе в «Деревья умирают стоя», выступали знаменитейшие грузинские актеры – Акакий Хорава, Акакий Васадзе, Медея Джапаридзе. В русском театре, естественно, шли и пьесы грузинских драматургов в постановке русских и грузинских режиссеров – «Из искры» Ш. Дадиани, «Киквидзе» В. Дарасели, «Хевисбери Гоча» А. Казбеги и др. Не было никакой обособленности, для меня это был грузинский театр на русском языке. Я любил грибоедовский, как и грузинские театры, посещал его с детских лет, восхищался его великолепной труппой и был рад еще больше сблизиться с этим театром, став его главным режиссером. Там был блистательный актерский состав, я имел счастье работать с такими актерами, как Наталья Бурмистрова, Тамара Белоусова, Арчил Гомиашвили, Мавр Пясецкий, Михаил Иоффе, Юра Шевчук и другими мастерами».

Да, актеры были выдающиеся, и Лордкипанидзе поставил на грибоедовской сцене немало замечательных спектаклей: «Человек со звезды» К. Веттлингера, «Одни, без ангелов» Л.Жуховицкого, «В этом милом, старом доме» А. Арбузова, «Шаги командора» В. Коростылева, «Палата» С. Алешина, «Иванов» А. Чехова, «Не тревожься, мама!» по Н. Думбадзе, «Доходное место» А. Островского.

Он умел «находить» для конкретного театра свой репертуар, «новых» авторов и мастерски раскрывать драматургический материал, не разрушая его художественной структуры. Он гово-

рил со зрителем на современном театральном языке. Недаром М.Туманишвили писал о нем: «Редко, когда режиссер находит новые слои театральной эстетики».

Особенно запомнился и зрителям, и исполнителям один из первых его спектаклей в Грибоедовском 1964 года – «Человек со звезды» К.Веттлингера, который сам режиссер считал одной из лучших своих работ того времени и очень любил его. В этом сложном по структуре спектакле играли три великолепных актера: Наталья Бурмистрова, Юрий Шевчук и Арчил Гомиашвили. Причем у Бурмистровой и Гомиашвили было по шесть ролей – «шесть миниатюр, шесть эскизов человеческих характеров, да и шесть манер исполнения», пишет Ю. Гегия в своем отклике на спектакль («Бегство на звезду», Советская Абхазия, 26 июля 1964 г.).

Наталья Бурмистрова – звезда Грибоедовского театра, разносторонняя актриса, игравшая драму и сатиру, водевиль и героику, очень дорожила работой в этом спектакле в партнерстве с Гомиашвили. Ведь это требовало от исполнителей особых приемов моментального перевоплощения, универсальности, как пишет автор рецензии на спектакль. «Арчил был моим постоянным партнером, – писала она в своих воспоминаниях. – Играть с ним было радостно и трудно. Надо было быть всегда начеку, потому что все игралось как бы в первый раз. Сплошная импровизация!» Еще она вспоминала, как на спектакле сидевшая в первом ряду великая Сесилия Такаишвили расплакалась в финале и, пройдя за кулисы, высказала актерам свое восхищение.

Лордкипанидзе умел передать авторский замысел четким режиссерским рисунком, не прибегая к показным театральным эффектам, открывая для исполнителей новые возможности выразительности. При этом он всегда опирался лишь на точность передачи актером характера своего героя и психологических нюансов, свойственных данному персонажу. В ходе репетиций Гига мог не только точно объяснить тот или иной образ, но и создать для актера некий эмоциональный заряд, вложить какую-то особую энергетику. Он владел даром настолько увлечь исполнителя своим видением образа, что актеры считали это собственной находкой. Это происходило еще и потому, что режиссер позволял актеру привнести свой опыт, свое понимание характера персонажа, он всегда учитывал исполнительские особенности каждого участника. Так рождалось единомыслие режиссера-постановщика и артистов, столь необходимое в работе над спектаклем.

Но главным для него всегда оставался актер – и в театре, и даже в кино. Ведь у него на экране были те же актеры, что в его театрах. Свое специфическое отношение к кино он объяснял так: «Когда говорят о кино, первое, что возникает – пейзаж, открытая площадка, массовка… А для меня кино – это крупный план. Когда в кадре только глаза и читается мысль. Театр – все-таки расстояние, а в кино лезешь в душу актера. Поэтому мои фильмы в первую очередь актерские».

Но режиссер Лордкипанидзе умел «лезть в душу актера» и в театре. Он не просто «лез в душу», но, главное, раскрывал ее для зрителя в характере персонажа. Все работавшие с ним актеры подтверждали это.

Бурмистрова характеризовала Гигу как «режиссера железной логики, с острым оригинальным видением, находящим к каждому актеру особый подход. Он отличался ясным мышлением, никогда не загружал длинными рассуждениями. Его замечания всегда были очень конкретные и для всех актеров понятные. Каждая его мысль, суждение были ясными, легко воспринимаемыми, его логика была железной, он все чувствовал глубоко, но он все так делал, как будто ты сам все это нашел, что, естественно, прибавляло нам сил, вселяло уверенность в собственные возможности. На репетициях всегда царила спокойная и деловая атмосфера. Его спектакли отличались вкусом, культурой, современным подходом без всяких театральных фальшивок – этого Гига вообще не выносил».

Сам режиссер, вспоминая о ходе репетиций в Грибоедовском, говорил: «Конечно, требова-

тельность в работе необходима, но как помогают в совместном творческом труде и шутки, и юмор! Они всегда поднимают тонус репетиции». Да, уж чего-чего, а юмора Гиге было не занимать! Еще он добавлял: «Славились и театральные застолья, когда актеры, скинувшись по рублю, умудрялись накрыть прекрасный стол, за которым уже все были близки друг другу».

Его непоседливый характер, энергия, а главное – востребованность как режиссера, не давали возможности надолго задерживаться в каком-то одном театре. Так, в 1964 году он оставил Грибоедовский и был назначен главным режиссером театра имени К.Марджанишвили.

Зато его следующий приход в Грибоедовский театр в 1971 году, когда он был назначен главным режиссером и художественным руководителем театра, был еще более плодотворным. За два сезона 1971 – 1973 гг., новый худрук внес огромный вклад в обновление театра. Это было время некоторого застоя Тбилисского русского театра, когда коллектив жил лишь былыми успехами. Гига стал первой ласточкой обновления этого театра, дал ему новый виток развития. И не только как режиссер-постановщик, выпустивший за это время четыре спектакля – «Шаги командора» В. Коростылева, «Палата» С. Алешина, «Иванов» А. Чехова, «Не тревожься, мама!» по Н. Думбадзе, но главным образом – как художественный руководитель. Он отвечал за выбор репертуара, за приглашение постановочной группы и распределение ролей, принимал участие в выпуске спектаклей других режиссеров. Например, талантливейший и комедийный, и драматический актер Мавр Пясецкий, которого очень ценил Гига, стал еще и режиссером-постановщиком. Разумеется, худрук помогал Мавру и в режиссерской работе, и в выпуске спектаклей, тем более, что Пясецкий был занят в своих постановках и как актер. Особенно тепло отмечал Лордкипанидзе его спектакль «Уступи место завтрашнему дню» В.Дельмар, в котором «блестяще играли Наталья Бурмистрова и Мавр».

Будучи худруком Грибоедовского театра, Гига занимался и пополнением его труппы. Благодаря ему на грибоедовской сцене появились новые яркие актеры, в том числе выдающийся Ефим Байковский, будущий народный артист Грузинской ССР и России, позже прославившийся в Московском театре им. В.Маяковского и остававшийся там незаменимым до последних дней жизни, которая неожиданно оборвалась в апреле нынешнего – 2015 года. Он был активно занят в репертуаре театра, а в свой 85-й день рождения он выходил на сцену театра им. В.Маяковского в главной роли оценщика Грегори Соломона в спектакле «Цена» (режиссер Леонид Хейфец). Эту постановку сыграли в его честь как старейшего артиста театра. За эту роль Ефим Исаевич был удостоен в 2013 году премии «Московского комсомольца» в номинации «Лучшая мужская роль»...

«Секрет моего долголетия – театр, это моя жизнь, на каждый спектакль прихожу как на праздник», – говорил «Фима», как любовно называли его в Грибоедовском. А появился он в Тбилиси в далеком 1969 году. Лордкипанидзе чутьем угадал в нем необыкновенный талант, когда ездил в Челябинск и увидел там спектакли с участием Байковского. Главреж Грибоедовского сразу же пригласил актера в театр и занимал в своих постановках, часто вспоминая, как он прекрасно играл в спектакле «Шаги командора» Николая I и главную роль в чеховском «Иванове».

Е.Байковский замечательно сыграл в «Иванове» Чехова. «Спектакль высокой режиссерской культуры» – так был оценен прессой этот спектакль Гиги Лордкипанидзе с прекрасными актерскими работами Мавра Пясецкого, Галины Пряжниковой, Игоря Злобина, Валентины Захаровой.

Руководитель Тбилисского русского театра понимал также, что необходимо пополнение труппы молодыми русскоязычными актерами. И он специально поехал в Москву, чтобы посмотреть спектакли выпускников разных театральных училищ – Щепкинского, Щукинского, Школы-студии МХАТ, ВГИКа, лучших он отобрал для Грибоедовского театра – всего двенадцать выпуск-

ников. Он обратился в Министерство культуры СССР с просьбой направить их в Тбилиси, и они вошли в труппу театра. При этом он не уволил ни одного человека. Впрочем, это его принцип – он никогда ни из одного театра не освобождал актеров, не желая ломать их судьбы. Приглашенная талантливая молодежь внесла свежую струю в работу театра, но, к сожалению, позже мало кто остался. Зато они заняли ведущее положение в столичных театрах – Гига в выборе талантов не ошибался никогда.

С Лордкипанидзе связан также тбилисский период выдающегося мастера театра Петра Фоменко, приехавшего в Грибоедовский по приглашению Гиги в очень сложное для него время, когда в Москве режиссер был записан в число «осквернителей праха русской классики», считался «изгоем» и жил без постоянной работы, перебиваясь случайными заработками на телевидении, в провинциальных театрах, драмкружках.

Да, Москва тех времен с «бульдозерными» выставками художников, недопущенными к показу фильмами и спектаклями была не лучшим местом для настоящего творчества, для тех, кто мог «творить атмосферу – завораживающую, пронзительную, гипнотическую, кто умел опоэтизировать кирпич, заставить плакать утюг, скрип двери превратить в поэму экстаза, шипение граммофона – в ностальгическую прогулку по русскому модерну», – как говорила о Петре Фоменко актриса Людмила Максакова.

А Лордкипанидзе так вспоминал о нем: «Это замечательный, выдающийся режиссер – личность. Я его пригласил по рекомендации Толи Эфроса – моего ближайшего друга по ГИТИСу. Тогда у Фоменко было тяжелое положение – он считался диссидентом, в Москве был без работы, и я сказал Эфросу: «Пусть немедленно приезжает». А когда познакомился с Фоменко, мне стало ясно, что это очень интересный человек. Хотя он был моложе меня, а тогда разница в 5 лет казалась существенной. Но как только он начал работать над спектаклем, я почувствовал, что актеры влюблены в него, буквально боготворили его. Он поставил две современные пьесы совершенно разных направлений, – «Свой остров» Р.Каугвера и «Дорога цветов» В.Катаева, классики он тогда не касался».

Сейчас-то нам понятно, почему молодой режиссер-«изгой» не касался классики. А Тбилиси по сравнению с Москвой был тогда почти вольным городом. Петр Наумович, наверное, почувствовал это, судя по его отзыву: «Тбилиси – удивительный город. Он вооружил меня другим воздухом, другим ритмом. И ходить по Тбилиси – в театр и из театра, через Куру по мосту – было здорово. Я на Кавказе мало где бывал, но город, думаю, уникальный. Он – интернациональный. Я уверен, что какой-то особый дух никогда из Тбилиси не искоренится, независимо от политики».

Помню, как на одной из наших последних встреч батони Гига сетовал, что слишком поздно узнал о кончине Фоменко: «Я уже оторвался от Москвы. Недавно умер Петр Фоменко, а я узнаю об этом из журнала «Русский клуб». Для меня это трагедия, потому что я бы обязательно полетел в Москву, даже в моем теперешнем состоянии, я бы не пропустил похороны. То, что мы стали близкими друзьями, это для меня величайшее событие, а то, что мы перестали друг друга знать по вине политиков, – величайшая трагедия. Потому что ближе, чем Толя Эфрос, Михаил Ульянов, Кирилл Лавров, Олег Ефремов, Олег Табаков, Галя Волчек и актеры «Современника», у меня не было людей. И эта связь с русским театром осталась навсегда...»

Не прерывались связи с русским театром у Лордкипанидзе и в Тбилиси. Еще одна встреча с актерами Грибоедовского театра у него произошла в 1986 году, когда он поставил «Доходное место» А.Островского. «Я пришел в театр, как в родной дом, – вспоминал он. – В спектакле были заняты интересные актеры. Очень приятно было снова встретиться с Бурмистровой, которая прекрасно сыграла Кукушкину. В других ролях были Борис Казинец – Вышневский, Ирина Квижинад-

зе – его жена. Рад был увидеть, как выросли за эти годы молодые актеры Валерий Харютченко (Жадов), Элизбар Кухалеишвили (Белогубов). Было и новое знакомство с талантливой молодой актрисой Ириной Мегвинетухуцеси (Полина)».

«Доходное место» грибоедовцев стало громким событием в Тбилиси. Еще не наступили «лихие 90-е», но эта пьеса во все времена звучала как остросовременная, зрители видели в ней отражение современной жизни, а в действующих лицах – героев своего времени. Недаром когда «Доходное место» в 1857 году впервые напечатали в журнале «Русская беседа», ее тут же запретили к постановке в театрах. Не по вкусу пришлись жалкие чиновники, подобные услужливому Белогубову, выбившемуся в люди. Только через шесть лет пьеса была представлена публике на сцене. Проблемы, поднятые в ней автором, оставались актуальными всегда. Например, после единственного показа в 1967 году спектакля «Доходное место» Марка Захарова в Московском театре Сатиры с Андреем Мироновым в главной роли, премьеру со скандалом сняли с репертуара… В Тбилиси, напротив, пьеса пользовалась успехом и вниманием, начиная с 1883 года, когда Островский впервые приехал в Тбилиси и увидел ее на грузинской сцене.

Это история о том, как молодой человек Жадов (Валерий Харютченко) пытается остаться честным и порядочным в мире, где богатство любого подлеца вызывает уважение, а бедность становится пороком. Он стоит перед выбором: доходное место у богатого дядюшки и счастливая семейная жизнь – или жить по совести, где бедность и одиночество… Скрепя сердце, Жадов смиренно выпрашивает у богатого начальства доходное место – ради жены, чтобы она «могла выглядеть не хуже «других». Злорадный восторг окружающих, пораженных таким изменением человека, вернее, его падением. Над Жадовым издеваются, видя в его падении суть нового поколения. Жадов опомнился, он говорит о своей личной слабости и о том, что в любом поколении есть честные люди, обещает, что больше никогда не сойдет с прямого пути. И в итоге он решает жить по совести. Любящая его жена (Ирина Мегвинетухуцеси) неожиданно присоединяется к нему.

«Вокруг образа Жадова всегда шли споры, кто в нем видел трагически обреченного героя-одиночку, кто – слабого, колеблющегося, нестойкого юношу. Артист В.Харютченко помнит о недоговоренности этого образа. Достоинство игры актера в естественной душевной чистоте его героя, его искренности, в эмоциональном настрое всего образа, образа человека честного, справедливого, вынужденного склониться перед всесилием зла» (Н.Шалуташвили. «Возвращение к Островскому». «Заря Востока»).

А Полина в исполнении Ирины Мегвинетухуцеси поражала юным очарованием. «Играя мещанскую «дурочку», разоблачая мир затхлости и косности… И.Мегвинетухуцеси оставляет ей зерно здоровой человечности, то зерно, которое сумел увидеть Жадов» (Н.Шалуташвили. «Возвращение к Островскому». «Заря Востока»).

В общем, тема выбора пути для любого человека – это на все времена. Центральный конфликт в «Доходном месте» связан с вечным вопросом: до какой степени можно пятиться, до какой степени можно оставаться кристально чистым человеком, а где жизнь вынуждает человека идти на компромисс, привыкать к нему и поступать так, как заведено у большинства? Пример тому антипод Жадова – угодливый шустряк-карьерист Белогубов, «дрянь ужасная», готовый на все ради продвижения по службе.

«Обличительная, почти гротескная нота звучит в образе Белогубова. В этой роли Элизбар Кухалеишвили «весь в движении, в готовности бежать, услужить, угодить начальству. Даже походка какая-то подпрыгивающая, летящая. В любовных сценах, в своем хвастовстве он смешон. Артист находит краски для изображения подхалима, трепещущего перед начальством и с упорной цепкостью совершающего восхождение по ступеням чиновничьей карьеры» (Н.Шалуташвили, «Воз-

вращение к Островскому». «Заря Востока»).

Да, Островский жив всегда, его пьесы о нашей современной жизни, о том, чем дышат сегодня люди. И никаких запретов на Островского в Тбилиси не было. Но если вспоминать о цензуре, то она не обошла и Гигу:

«С советской цензурой мне приходилось сталкиваться. Мой руставский спектакль «Обвинительное заключение» Думбадзе сколько раз снимали! Был еще фильм с трагической судьбой «Клятвенная запись», посвященный Георгиевскому трактату. В Москве его называли шовинистическим, а в Грузии считали, что мы заигрываем с Россией. На звонок Шеварднадзе по поводу фильма в Москве ответили: «Возникает впечатление, что нас связывает только религия». Ни там не угодили, ни здесь. И все-таки по сравнению с Москвой, где вся литературно-художественная элита в дворники пошла, а спектакли закрывали еще до премьеры, в Грузии было намного легче, особенно при Шеварднадзе. «Закон вечности» Ленинскую премию получил, вышел фильм «Покаяние» – до сих пор все хватаются за голову, как его выпустили. Все было просто: Шеварднадзе поехал на дачу к Горбачеву, который отдыхал где-то в Пицунде, показал ему этот фильм, убеждал, что сейчас для него самое время, и Горбачев сказал – давайте! Шеварднадзе очень поддержал и Шатрова. Его «Синие кони на красной траве» прекрасно шли у нас, а привезли спектакль в Москву, там уже его не разрешили показывать».

Между прочим, сам Гига тоже был в политике – депутат парламента 1991-1999 гг.

«Тогда мы были очень нужны в парламенте. Это были сложные, трагические годы. Мы, люди искусства – Эльдар Шенгелая, Лана Гогоберидзе и я, старались занимать объективную позицию в политике, защищать интересы культуры. Особенно болезненно мы воспринимали обострение российско-грузинских отношений, потому что духовно мы связаны с Россией, мы воспитывались на русской культуре, на Толстом, Чехове, Достоевском. Для меня не существует американской культуры. Я глубоко убежден: шовинизм, национализм – это гибель для народа. Самоограничение приносит только вред».

Действительно, Гига очень остро переживал возникшие в конце 90-х годов политические разногласия России и Грузии, а введение визового режима, отмену прямых авиарейсов в Москву, перелет через третьи страны считал просто оскорбительными:

«Для меня очень резкая разница между государственными отношениями и человеческими. Потребность приезжать в Россию у меня большая, но поездки в Россию связаны с трудностями психологического характера. Дело не только в том, что путь из Грузии в Россию сопряжен с физическим перенапряжением. Я считаю просто оскорбительным, унизительным для себя лететь в Москву через Баку, Ереван или Киев, да еще визу просить. Москва для меня родной город. И мне надо получать разрешение, чтобы поехать туда?! А если по сути говорить, то и Россия, и Грузия очень многое потеряли из-за разрыва. Особенно мы.

Я не могу представить свою жизнь без русско-грузинских культурных взаимоотношений, которые всегда были взаимообогащающими. К примеру, в спектаклях Товстоногова, который был живым олицетворением русско-грузинских культурных связей, присутствовали и огромная школа Художественного театра, и влияние гениального грузинского режиссера Сандро Ахметели: в тяжелейшем, 1948 году (когда в СССР начались массовые чистки и борьба с «космополитизмом») я вошел в кабинет Товстоногова в БДТ и на стене увидел три портрета: Станиславского, Мейерхольда и Ахметели, что по тем временам было равносильно аресту! Что связывает нас, режиссеров театра, с шедеврами Станиславского, Немировича, Таирова, Вахтангова, Товстоногова, Эфроса, Ефремова? Что связывает выдающихся грузинских кинорежиссеров, воспитавшихся во ВГИКе у Ромма, у Герасимова, – Тенгиза Абуладзе, Резо Чхеидзе, братьев Шенгелая, Мераба

Кокочашвили – с русским кинематографом?!

Все дело в том, что у нас, грузин и русских, одинаковые идеалы, они всегда гуманны, идеалы Льва Толстого и нашего современного классика Чабуа Амирэджиби, их взгляды на предназначение человека практически совпадают и оторвать нас друг от друга, «резать по живому» – то самое страшное, что может произойти!.. Так что не надо смешивать политические взаимоотношения с творческими и научными. И то, что сейчас наши связи теряются, мне очень больно. Сегодняшний разрыв с Россией мне очень тяжело пережить. Когда распался Советский Союз, была опасность потерять связи не только с Россией, но и с другими бывшими республиками. Я горжусь тем, что был одним из тех, кто организовал Международную конфедерацию театральных союзов».

Да, Гига Лордкипанидзе – глыба! И то, что было сделано им в самых разных сферах – на сцене, в театрах, в СТД, в парламенте, да и просто в человеческом плане – останется с нами навсегда. Как и память о нем.

ИННА БЕЗИРГАНОВА
ЭТО ВСЯКИЙ РАЗ БЫЛ ГИМН ЧУВСТВУ!

Оказалась однажды в гостеприимном доме Константина Владимировича Сурмава сразу после юбилея и сразу окунулась в мир дорогих воспоминаний известного режиссера и педагога. На вопрос: «Кого считате своим учителем?» ответил сразу: «Михаила Туманишвили!». Старая фотография сохранила эту незримую, но крепкую связь юного Котэ с совсем еще молодым Михаилом...

Котэ, Котик, Константин (его называют по-разному!) Сурмава окончил режиссерский факультет Тбилисского театрального института имени Шота Руставели в 1952 году и был оставлен на кафедре ректором Акакием Хорава. Вот отрывок из студенческих воспоминаний Лейлы Абашидзе, который свидетельствует о многом: «Курс вел Додо Алексидзе... На III курсе в помощь ему дали молодого режиссера, фронтовика Мишу Туманишвили и ассистента, студента режиссерского факультета Котэ Сурмава». С тех самых пор и в течение долгих лет доцент (1978) Константин Владимирович воспитывал молодых, посвящал их в тайны мастерства... И когда сегодня я спрашиваю его о самом дорогом воспоминании, он говорит о своих первых учениках. Многие его воспитанники, актеры, с которыми он работал, время от времени напоминают ему о себе и подчеркивают значение уроков Сурмава в их дальнейшей творческой жизни.... Но, наряду с педагогикой, жизнь Котэ Сурмава всегда была заполнена творчеством – режиссурой. Свой первый спектакль Константин Владимирович поставил на сцене грузинского ТЮЗа – он назывался «Студент III курса» Давидсона-Бородина. А потом были «Без вины виноватые» Островского в Поти. Эти работы тоже относятся к разряду самых трепетных воспоминаний, ведь первые шаги на пути к вершинам не забываются...

В 1954-1961 годы Котэ Сурмава – режиссер, главный режиссер (1970-1972) Тбилисского ТЮЗа. В 1963-1970-е – режиссер Тбилисского русского театра имени Александра Грибоедова, в 1984 году становится его главным режиссером. Параллельно вел группу во Дворце пионеров с 1952 года. Поставил ряд спектаклей в театрах Киева, Одессы. Получил звание заслуженного деятеля искусств Грузии.

Много было написано, сказано о таких замечательных «грибоедовских» постановках Сурмава, как «Проводы белых ночей» Пановой, «Требуется лжец» Псафаса, «Так и будет» Симонова,

«Машенька» Афиногенова, «Варшавская мелодия» Зорина, «Дуэль» Баиджиева, «Тополек мой в красной косынке» Айтматова, «Сказки старого Арбата» Арбузова, «Лунин» Радзинского... А первым его спектаклем на русской сцене стал «Старый дурак» К. Финна. Об этом сегодня вспоминает Наталья Михайловна Бурмистрова:

- Константин Сурмава ставил в театре имени Грибоедова пьесу с несколько задиристым названием «Старый дурак». На поверку она оказалась очень глубокой, теплой и человечной. Впоследствии она шла у нас два сезона с большим успехом. Чтобы поддержать молодого режиссера, руководство рекомендовало группу крепких актеров – А. Ермилова, Т. Белоусову, И. Злобина, М. Пясецкого. И мне досталась роль невероятно интересная – я не играла ничего подобного: провинциальная девчушка, домработница Таська Грачева. Котик взмолился: «Поймите меня правильно! Я очень уважаю эту артистку, но это совершенно не ее дело!» Ему ответили: «Давайте не будем заглядывать вперед, но, чтобы вы не волновались, дадим Бурмистровой дублершу – хорошую характерную актрису Валентину Семину».

На первую застольную репетицию я пришла вся «пушистая и душистая». Котик безнадежно взглянул на меня, но ничего не сказал. Через несколько дней мы перешли на сцену, я поднялась в костюмерную, надела затрапезную кофтенку, юбчонку повязала платочком. Надела шерстяные носки и калоши размера на два больше, в руки взяла ведро с тряпкой и веник. Когда я появилась на сцене, Котик впервые с интересом взглянул на меня. А я начала ступенечка за ступенечкой выстраивать свою роль, тем более что она была мне своей необычностью очень любопытна. С каждой репетицией я с радостью стала замечать, что режиссер заинтересовался моими предложениями – более того, стал дополнять их. Короче говоря, к премьере мы пришли в полном согласии с ним. На программке Котик написал мне: «Сегодня я счастлив и благодарен всем участникам спектакля за то, что помогли мне! Я не солгу, если скажу, что большой долей успеха я обязан именно вам, Наталья Михайловна! С этого дня я ваш вечный поклонник и, если позволите, друг!» Я позволила, и долгие годы нас с Котиком связывала большая дружба – и творческая, и чисто человеческая. Котика любили и любят все. Он доброжелательный, честный человек, пытливый и дотошный в нашем деле. Целый ряд его спектаклей в нашем театре имел большой успех.

Пролетели неумолимые годы. Недавно отметили твое 80-летие. Ты прожил свою жизнь честно и не зря, внес свой вклад в наше общее и любимое дело. Дорогой мой Котинька, нежно тебя обнимаю! Желаю здоровья и, главное, мужества. Остаюсь твоим верным и искренним другом.

Сегодня очень интересно просматривать дневниковые записи Сурмава, отражающие его насыщенную событиями творческую жизнь, интенсивную внутреннюю, духовную работу; содержащие режиссерские замыслы.

Вот отрывки:

«1966. Начинаем сезон без здания. Снесли. Ушел из театра главный режиссер Александр Гинзбург... 19 января 1966 года рухнула оставшаяся часть здания. Мы все были в здании. Произошло чудо. Мы все остались живы. Нет реквизита, костюмов, декораций. Все-все под руинами шестиэтажного здания...»

После перерыва Сурмава возвращается в театр Грибоедова:

«17 июля 1973 года. Сейчас четыре часа утра. Проснулся от того, что придумал, по-моему, любопытное и, как мне сейчас кажется, правильное решение пьесы Гюго «Мария Тюдор», которую собираемся ставить. Да, я же забыл записать: я снова в театре имени Грибоедова. Успел поставить два спектакля... Первый спектакль я выпускал дипломанта, который шел на явный завал. Времени до выпуска оставалось мало, работы непочатый край. Паника. Паниковали все – от самых больших до самых малых. Все летит кувырком. Помочь некому. Спрятаться не за что. Пье-

са статичная, без мизансцен. Все должно быть как на ладони. Ясно одно – провала не избежать. Вот настроение, которое я застал... Грибоедовцы хотят, чтобы я вернулся. Мне предложили выбрать между театром Марджанишвили и театром Грибоедова... Начал работать. Взвалил на себя все – от музыки в спектакле до ликвидации паники. Все получилось. Спектакль вышел хорошим. Играют в удовольствие, с верой и благодарностью...

Теперь о том, почему проснулся. Весь спектакль «Мария Тюдор» – это история тех фигурок, которые какой-то неизвестный древний мастер отлил на дорогих, уникальных бронзовых часах. Они воспользовались тем, что хозяин их оставил, сошли с часов и рассказали свою историю. Каждую картину отделяет от другой часовой бой, танцующая балерина-марионетка, которая появляется из часов и извещает, что пришло время – кончилась картина. Вокруг основной части часов, на которой расположен циферблат, вращается горизонтально расположенный диск – на нем выезжает та или иная декорация с фигурками, которые затем оживают. Поворачивают диск рабы – фигурки с часов».

Жаль, что этот замысел так и остался невоплощенным...

- Зрители всегда отмечали почерк Сурмава, – рассказывала супруга, Лиана Иосифовна. – Он всегда доходит до самого сердца. После каждого его спектакля задумываешься над жизнью. И приятно бывает, и больно. Очень мне нравилась «Варшавская мелодия» с Нелли Килосанидзе и Арчилом Гомиашвили. Очень теплый спектакль!. А еще любила «Сказки старого Арбата». Котик ставил интересно, умел работать с актерами!.. Помню, как познакомились. Это случилось в 9 классе! Но поженились, когда нам было уже по 26. Люди искусства – сложные. Наша дочь, актриса Манана Сурмава, – это Котик в миниатюре. И оба талантливы. Для них главное в жизни – это театр!

Гига Лордкипанидзе:

- Знаю Котэ Сурмава очень давно! Всегда подчеркивал его высокий профессионализм, преданность делу, которому мы служим, театру. Сурмава поставил целый ряд интересных спектаклей... Один из них – «Сказки старого Арбата» Арбузова. Хочу отметить его и как замечательного педагога, воспитавшего много талантливых актеров. К тому же Котик – честнейший человек.

Лейла Джаши:

- Помню «Дуэль» Баиджиева. В нем были заняты Отар Коберидзе, введенный в постановку после отъезда Бориса Казинца, Михаил Иоффе и Нелли Килосанидзе... Это был очень трогательный спектакль. Котик хорошо работал с актерами, точно выстраивал роль. Его любимцами были Наталья Бурмистрова, Нелли Килосанидзе, Михаил Иоффе, Лариса Крылова, Борис Казинец... Мне запомнился спектакль «Эй, ты, здравствуй!» Мамлина с Ларой Крыловой и Аликом Кухалеишвили. Сурмава любил делать камерные постановки на двух-трех исполнителей. Для него это был настоящий праздник! Котик действительно любил актеров... Это хорошо – режиссер должен любить актеров!

Манана Сурмава:

- Я была маленькая, но что-то из папиных работ в памяти осело. Помню спектакль в ТЮЗе, когда герой пролетал по воздуху и садился на сцену. Это детские впечатления – эмоциональные, праздничные. А потом были потрясающие впечатления от мира закулисного. Мне помнится ажиотаж, много шума, от которого хотелось чуть-чуть спрятаться, уйти в тень. В театре Грибоедова я запомнила «Варшавскую мелодию», «Машеньку», «Сказки старого Арбата», какие-то эпизоды из спектакля «Требуется лжец». Но ощушение состоявшегося спектакля было от «Варшавской мелодии». Очень любила актеров этого театра. Любила «Дуэль» – красивый спектакль! Все, что касается любви, в спектаклях отца было всегда акцентировано. Никогда эта тема не оставалась

недосказанной. И всякий раз это был гимн чувству. Он не был только умозрительным – отнюдь! Только всем сердцем, всей душой...

Отец не хотел, чтобы я стала актрисой, считал, что это слишком сложно. Не был уверен, что у меня все сложится успешно. В этой профессии нельзя строить жизнь по знакомству. Ты можешь или не можешь. Если не можешь и насильно проталкиваешь себя в эту сферу, будет очень тяжело и больно... Кстати, мы вместе с отцом практически не работали. Я показывала папе уже готовые наброски своих моноспектаклей. Ласковых слов никогда не было. Только замечания, сдержанно высказанные мнения, с которыми я не всегда соглашалась. Но какие-то очень важные вещи Котик может подсказать одной-двумя фразами. И тем не менее мой творческий суверенитет всегда был защищен. Правда, мы встретились в двух киноработах, когда отец снимал короткометражку «Мальчик и птичка» с Гоги Гегечкори и Гией Кития и картину «Примите выход, сеньоры!» по мотивам «Хозяйки гостиницы» Гольдони с Нинели Чанкветадзе... Когда папа пришел в театр киноактера – я, кстати, училась у Михаила Туманишвили – между нами была дистанция. Родственные отношения в театре создают проблемы. Если я могу что-то делать в жизни, то не потому, что папа подхватил...

Нельзя не отметить еще одну ипостась личности Сурмава. Он один из создателей Театра-студии киноактера при киностудии «Грузия-фильм». Снял ряд картин. К примеру, телефильм «Омар Джохадзе» – о солдате, спасшем ребенка ценой собственной жизни.

А в 1982 году на экраны вышел музыкальный фильм «Примите вызов, сеньоры!», в котором снялось целое созвездие грузинских актеров – Татули Долидзе, Кахи Кавсадзе, Зураб Кикалейшвили, Манана Сурмава, Нинель Чанкветадзе, Зураб Кипшидзе, Амиран Амиранашвили...

- Константин Владимирович, если бы пришлось прожить жизнь заново, вы бы что-нибудь в ней изменили?

- Нет, ничего бы не поменял!

ИННА БЕЗИРГАНОВА
ОН НАШЕЛ СВОЙ ОСТРОВ

Актер, режиссер, писатель Евгений Гришковец назвал Петра Фоменко «последним представителем исчезающего рода». Приблизительно в том же духе высказался и грузинский режиссер Андро Енукидзе, встретившийся автору этих строк по пути домой из театра Грибоедова, на сцене которого только что прошел спектакль Петра Наумовича «Семейное счастье» Л.Толстого. «Так, как делал Фоменко, не может никто!» – сказал Андро. В этих словах прозвучало что-то очень печальное: то, что уходит, исчезает навсегда. Хотя «ускользающая красота» все еще живет в фоменковских спектаклях и, наверняка, долго еще будет жить. Однако следует помнить предостережение Райнера Мария Рильке: «Вещи исчезают, если хочешь увидеть что-нибудь, следует торопиться». Вот тбилисцы и поторопились посмотреть творения великого Петра Наумовича Фоменко, ощутив при этом какую-то необыкновенную воздушность бытия, чувство полета и одновременно щемящую грусть.

Буквально за несколько месяцев до юбилея Грибоедовского театра, спустя четыре десятилетия после тбилисского периода (режиссер работал в Тбилиси два года – в 1971-1972 гг.), в столицу Грузии возвратился «эмигрант из семидесятых годов», как его иногда называют, Петр Фоменко: его воспитанники, нежно именуемые «фоменками», привезли в грузинскую столицу два спектакля: «Волки и овцы» А.Островского и «Семейное счастье» Л.Толстого. Они прошли при аншлагах

на большой сцене театра. Сказать, что им сопутствовал успех, – не сказать ничего или сказать слишком мало. «Фоменки» привыкли к такому приему публики, а вот для тбилисских зрителей было удивительно осознание того, что можно так тщательно и любовно читать классику, подробно знакомиться с текстом автора, не меняя в нем ни буквы, но находя все новые и новые штрихи и нюансы, тона и полутона, цвета и оттенки. Из чего, из какой невесомой материи складывается существование на сцене актеров Полины Кутеповой, Мадлен Джабраиловой, Галины Тюниной, Карэна Бадалова, Алексея Колубкова, Тагира Рахимова и других? Не объяснишь, не разгадаешь...

Меня особенно поразило «Семейное счастье». Филигранная, тончайшая работа режиссера, изящная вязь образов – «совместное плетение театральных кружев» (Дина Годер), слияние волнующей музыки и пластических «порханий» и «пролетов», царящая на сцене театрально-толстовско-фоменковская завораживающая атмосфера, складывающаяся из жизни вещного мира, слегка обозначенных интонаций и звуков, игры светотени... и чего-то еще, чему нет названия. Все это рождало подлинную, не имитированную театральную магию... «Т-с-с!» – с этим таинственным полушепотом в зрительном зале перед началом первого и второго действия прошелестела героиня «Семейного счастья», которую сыграла совершенно фантастическая, почти неземная Ксения Кутепова. И началось...

Так состоялось триумфальное возвращение Петра Фоменко в Тбилиси. В город, в котором он проработал совсем недолго. В фойе Тбилисского государственного академического русского драматического театра им. А.С. Грибоедова была развернута экспозиция. Большинство экспонатов подготовленной коллективом «Мастерской П.Н. Фоменко» выставки составили материалы, связанные с работой режиссера в театрах Москвы, Санкт-Петербурга, Вроцлава, Зальцбурга и Парижа, а также в грибоедовском театре в 1971-1972 годах, о его жизни в Тбилиси и отношениях с деятелями культуры Грузии.

Нельзя сказать, что Петр Фоменко в начале семидесятых находился в стадии формирования как режиссер. Это был уже зрелый, сложившийся художник, сорокалетний мастер, испытавший к тому времени немало разочарований и оставшийся без театра. Спустя годы, Петр Наумович говорил: «Утраты, ошибки, неудачи, даже поражения бывают дороже успехов». Смеем утверждать, что такие слова может произнести только победитель, уверенный в правильности избранного пути и извлекший из выпавших на его долю испытаний серьезные уроки.

Думается, в Тбилиси в начале 70-х уже во многом сформировался его фирменный стиль, хотя тот же Гришковец настаивает на том, что «самое главное в своей жизни Фоменко сделал в последние двадцать лет». Но ничто, как известно, не появляется из ничего. О том, что Фоменко был Фоменко – и в смысле особенностей сценического языка, и в отношении идейно-нравственных установок – уже в 70-е, свидетельствуют две рецензии на спектакль «Свой остров», поставленный по пьесе эстонского драматурга Р.Каугвера. Из описаний и анализа этой работы мастера складывается вполне определенная картина – «внешняя» и «внутренняя».

«Еще перед началом спектакля на затемненной, «без занавеса», сцене настораживает обилие вещей: кровати, тумбочки, стулья, столы, умывальники, плиты, двери. Дверей много – одни двери без стен. Людям на сцене будет тесно. Если не убрать вещи. Но спектакль начинается, и вещи остаются на своих местах. Люди двигаются боком, боясь что-нибудь задеть и опрокинуть, проходят через многочисленные поставленные под углом двери, от этого все ощутимее становятся невидимые стены... Вещи и двери – это рабочее общежитие и контора. В конторе друг перед другом сидят начальник и секретарша. Начальник читает бумагу и время от времени поднимает трубку телефона. Секретарша печатает на машинке, куда-то убегает, прибегает. Секретарша – без голоса. У нее завязано горло, и она говорит западающим шепотом. Начальник мучительно «выполняет план».

В общежитии – страдают, ищут смысла жизни, ищут любви, наталкиваются в тесноте друг на друга, в какой-то неуловимый миг, сами того не замечая, прикасаются к тому, чего ищут, и

тогда вдруг возникает песня – низкий медлительный голос женщины: «Белый конь на далеком стоит берегу, белый конь, белый конь ждет меня на далеком на том берегу, белый конь, белый конь...» Действие на сцене замирает, люди застывают, настигнутые внезапным раздумьем. Иногда сцену заполняет громкая шумная музыка из транзистора – словно выпущенный на миг из бутылки первобытный джин. Иногда – стихи Пастернака: «Во всем мне хочется дойти до самой сути: в работе, в поисках пути, в сердечной смуте...» И, наконец, тот, кто собирает весь этот фантастический, пронзительно-правдивый мир в одно конкретное целое, – главный герой спектакля, «романтик», «рыцарь печального образа», искатель «своего острова». Ему лет шестьдесят. Он выходит на сцену, что-то насвистывает, неторопливо проходит через все двери, молча достает распиханные по карманам бутылки (пришел в общежитие, на день рождения племянника). Он прост и неожиданно вполне реален. Больше того, он реальнее всех остальных, и это соотношение, по-моему, – основное и решающее приобретение спектакля (...) В спектакле Фоменко зло словно потеряло реальную почву, оно бессильно и обречено. Герой спектакля – давно и хорошо знакомый романтик, вечный искатель – Дон-Кихот, попавший, наконец, в свое время. Пройдя испытания всех несовершенных эпох, он донес извечный идеал добра до времени, когда перестал вызывать смех. Вчерашние хозяева – «великие честолюбцы», эти «властители мира вещей» перестали быть хозяевами, они стали смешны в убогости своей уже теперь бессмысленной «власти», а вчерашние «чудаки» (их уже сегодня называют «великими чудаками») – они стали героями дня, в них уже признают первооткрывателей тех новых стимулов, к которым отныне устремится человечество. Об этом новом, еще недостаточно ясном и видном для всех герое сегодняшнего дня сказал в своем спектакле режиссер Фоменко...

Добро становится реальнее зла. В глубокой художественной обоснованности этого нового в мире распределения сил – высокое значение спектакля грибоедовцев, стоящего, по-моему, на уровне лучших достижений нашего театра за последние годы», – отмечает Армен Зурабов («Реальность «романтика». Вечерний Тбилиси, 27 мая 1971 года).

Будучи шестидесятником, Петр Наумович Фоменко до конца дней сохранил романтическое стремление к свободе и идеалу, и перед волшебством, обаянием его спектаклей, на наш взгляд, не может устоять никакое, самое изощренное зло...

Другой рецензент, Т.Чантурия, в частности, отмечает: «Режиссер Петр Фоменко строит спектакль таким образом, что эти две стихии и отталкиваются друг от друга, и взаимопроникают: мелколесье и запутанность повседневности – и мечта об острове, беспорядочная, безвольная разрозненность вещей – и волевое преобразующее начало. Силою режиссерского замысла персонажи связаны друг с другом множеством отношений, множеством оттенков, явных и скрытых: когда на сцене сразу много действующих лиц, площадка кажется иссеченной стремительными перекрестными линиями – ясными и едва намеченными... Почва, на которой растут образы спектакля, насыщена щедрой рукой, освоена и заселена во всех подробностях. Тем выше и неожиданней моменты эмоциональных всплесков, моменты тишины и внезапного покоя, которым режиссер сумел дать метафорическую выразительность и глубину и тем самым завершил и высветил свою мысль. Эти моменты трудно оценить по достоинству, если не знать отличной работы в спектакле заслуженных художников Грузинской ССР О. Кочакидзе, А.Словинского и Ю.Чикваидзе. Они тесно заселяли сцену, изрезали ее воображаемыми коридорами и реальными дверьми – двери, двери, в которых путаются герои, которые мешают им двигаться и дышать, двери – со своей физиономией каждая, дощатая – в общежитии, обитая клеенкой – у начальника, захватанная дверь с окошечком – «касса», и даже дверь – «нет выхода», и кровати стоят впритык одна к другой, и огромное канцелярское кресло разевает неуютный свой зев прямо на пол, и стены выложены прихотливым лабиринтом из водопроводных труб, и раковины, и пустое ведро на полу. Оно еще так некстати, а на деле-то как раз кстати, – все вмешивается в действие, путаясь под ногами и бесстыдно грохоча, еще многое-многое. И, как глубокий вздох, вырастает из всего этого легкий и

высокий помост с лесенками. И хоть там, дальше виднеется еще контур шахты, этот помост глаз сразу схватывает как главное, как суть. И – не ошибается. Когда герои будут подниматься сюда и застывать темными силуэтами и женский голос из репродуктора поведет свободную, тихую песню – белый конь ждет меня на том берегу...», вам, может быть, вспомнится ваша собственная мечта о «своем острове». И это будет означать, что спектакль было для чего ставить» («Искать свой остров». Молодежь Грузии, 4 мая 1971 года).

Вспоминает один из художников спектакля Александр Словинский:

«Свой остров» – пьеса о заводской молодежи советского периода. Действие происходит на заводской территории, где царит неустроенность. Петр Наумович нашел в этой пьесе то, что его тогда волновало – его собственная неустроенность. Приступая к репетициям, он произнес фразу, которая определила атмосферу, настроение спектакля: «Я хочу, чтобы в художественном решении был гнойный свет – приглушенный, желтоватый». Так родилась сценография – заводская структура, какие-то вентиляционные трубы, приспущенные штанкеты, прожектора. Мы построили симультанные декорации – когда ничего не меняется: с самого начала все на сцене: кабинет начальства, небольшое кафе, касса, где выдают зарплату… Все переплетено, одно связано с другим, и возникает структура «общего» мира. В нем многочисленные двери, железный переходной мостик, по которому ходят герои. При этом раздается характерный звук жести. Сцены словно перетекали одна в другую... Фоменко сразу принял наш эскиз. Это было удивительное время! Участники спектакля вместе с Петром Наумовичем после репетиции приезжали к нам в мастерскую, мы выпивали, беседовали. У нас было очень хорошее, насыщенное общение. Мы приняли Фоменко таким, каков он был тогда, и он работал с нами так, словно мы давно знакомы. Не было ощущения, что режиссер хочет нам что-то навязать, чему-то научить. Или мы, со своей стороны, хотим что-то протолкнуть, так сказать, подсунуть ему. Мы очень быстро нашли общий язык. И все происходило легко, с юмором. Фоменко был личностью интересной, и общение с ним доставляло нам удовольствие. Потом, спустя годы, мне было приятно слышать о его успехах в Москве, его театре. Очень жалею, что мне не довелось встретиться с ним в работе еще раз.

Конечно, проблема, затронутая в спектакле «Свой остров», была интересна больше самому Фоменко, чем тбилисскому обществу того времени. В самой пьесе было очень много специфически советского. Грузинскому зрителю, в принципе, не были близки колорит и взаимоотношения героев «Своего острова». Пьеса была написана человеком, который находится в другой ситуации. Мы жили в огромной стране, и то, что происходило, условно говоря, в Узбекистане, не могло случиться в России, и наоборот... Я бы сказал, что некоторые нюансы взаимоотношений, интонации не совпадали с тем, что могло быть в Грузии. Пьесу написал эстонский драматург, но это были скорее российские реалии – вернее, реалии российской провинции. О чем мечтают эти герои? Чем они живут? Фоменко было интересно показать глубинку, где у людей нет никакой перспективы. И у молодых героев пьесы, по сути, нет будущего. На свою мизерную зарплату они в каком-то затхлом кафе распивают бутылку, и для них это уже праздник. Эта реальность не совпадала с грузинской, и поэтому особого резонанса у спектакля не было. Хотя он был интересный, в нем была задействована талантливая молодежь. Фоменко дали возможность поставить этот спектакль в Тбилиси. В России его бы обязательно закрыли – там партийные чиновники не позволили бы, чтобы спектакль с такой атмосферой, с таким подтекстом шел на сцене. А у нас сказали: «Что хочешь, то и делай!» Ситуация в Грузии всегда была гораздо либеральней, чем в России, и у художников было больше свободы. Главное – чтобы не было явно выраженной антисоветчины. Но сама форма не раздражала нашу власть – в отличие от, к примеру, московской.

В Тбилиси во время гастролей я посмотрел фоменковские «Волки и овцы» и не нашел особой близости между ними и «Своим островом». Гораздо больше общего я увидел с его «Маленькими трагедиями» Пушкина (П.Фоменко планировал поставить «трагедии» в театре Грибоедова – не получилось. – *И.Б.*). Фоменко в этой работе был режиссером, для которого форма имеет значе-

ние, без формы он не представлял себе спектакля. А вот «Волки и овцы» – это крепкий, традиционный, классический спектакль.

Думаю, то, что Фоменко сделал на грибоедовской сцене, не было похоже на спектакли того периода – прежде всего, по своему настроению. И мы это уловили. Это было время, когда наша сценография сделала очень резкий поворот. В начале 70-х годов прошлого века она сразу превратилась в европейскую. Я не говорю, что это было каким-то открытием, просто советская сценография присоединилась к общему пути развития мировой сценографии. В 1974 году состоялась Пражская квадриеннале – международный конкурсный показ сценографии и театральной архитектуры. Мы тоже стали его участниками, и наша сценография была на уровне требований нового времени».

Спектакль «Свой остров» – свидетельство того, как взаимопонимание режиссера и художника приводит к потрясающим результатам. Об этом написал в своей монографии «Советская сценография» (1980 г.) Михаил Френкель: «Интересное явление – творческое содружество трех художников Грузии: О.Кочакидзе, А.Словинского и Ю.Чикваидзе. Обращают на себя внимание симультанные декорации, созданные ими к спектаклю «Свой остров» Р.Каугвера (Тбилисский театр им. А.Грибоедова, 1971). Симметричная композиция. В центре – конструкция моста с лестницами, из которого вырастает целое дерево производственных труб, напоминающих клубы дыма. Опущены фермы с прожекторами. Ритм дверей. И мебель: койки общежития, журнальный столик и стулья, а между ними – директорское кресло и стол. Художники создают напряженный ритм сцены четкой графикой предметов. Нет бытописания, есть узнаваемость, способствующая выразительности и богатству метафорического языка спектакля».

В связи с этим вспоминается одна деталь, отмеченная Т.Чантурия: пустое ведро, путающееся под ногами героев «Острова» и бесстыдно грохочущее. Это неожиданно напомнило чемодан из спектакля «Семейное счастье», постоянно стоящий на пути главной героини. Она могла бы его просто обойти, но не делает этого, а легко перепрыгивает через препятствие. Этот момент многое говорит о характере Марии Александровны – «летящем», беспокойном, подвижном. Вот это и есть одно из проявлений метафорического языка спектакля.

Вновь и вновь возвращаемся к тому тбилисскому спектаклю под многозначительным названием «Свой остров». Несомненно, что и сам Петр Наумович долгие годы искал «свой остров» и в конце концов обрел его, назвав «Мастерской П.Н. Фоменко», создав, действительно, «самую заметную и влиятельную в постсоветском театре школу».

Художественный руководитель театра имени А.С. Грибоедова Автандил Варсимашвили:

- Фоменко, я думаю, так же, как и все настоящие русские интеллигенты, воспринимал Кавказ однозначно позитивно, хорошо. Знал историю, культуру Кавказа, знал, в чем ценность Кавказа и для России, и для мировой культуры. Он очень любил Грузию, очень. И он мне сам говорил много раз, что это, может быть, были одни из его самых счастливых дней – время, когда он работал в Тбилиси, в театре Грибоедова. Он поставил здесь лишь два спектакля, но он всегда вспоминал о Тбилиси, о грибоедовском театре, о его актерах. И мне передавал много поклонов. Я думаю, что он все время хотел приехать и ставить здесь спектакли. Мы с Фоменко говорили неоднократно на эту тему. Но со временем у него все никак не получалось, и, к сожалению, Петр Наумович так и не поставил больше спектаклей на грибоедовской сцене (Цитируется по материалу Олега Кусова «Фоменко и Грузия», «Эхо Кавказа». – *И.Б.*).

ЛЕЛА ОЧИАУРИ
СВОЙ СРЕДИ СВОИХ

Во всемирной истории театра, в том числе грузинского, есть исключительно значимые и блистательные периоды, которые связаны с определенными общественно-политическими событиями, с творческим подъемом или становлением конкретных личностей.

Таким периодом был конец 60-70-х годов прошлого столетия – золотой век грузинского театра, когда начиналась новая эпоха и ставились спектакли, уже тогда вошедшие в сокровищницу грузинской культуры, и, разумеется, по сей день ее составляющие.

Когда рядом с именами режиссеров старшего поколения Михаила Туманишвили, Додо Алексидзе, Лили Иоселиани одно за другим зазвучали имена Темура Чхеидзе, Роберта Стуруа, Шалвы Гацерелия, Наны Хатискаци, Тенгиза Магалашвили, Медеи Кучухидзе, Резо Мирцхулава, Гизо Жордания, Юрия Какулия и других, стало очевидно, что в грузинский театр пришло новое, избранное поколение.

Одним из таких творцов был Сандро (Александр) Товстоногов, молодой режиссер, появившийся в Грузии именно в период подъема грузинского театра и возглавивший Тбилисский государственный русский драматический театр имени А.С. Грибоедова.

Несмотря на то, что театр Грибоедова был создан под этим именем и в этой форме в 1932-1944 годах, реально ему 170 лет. Его история в Грузии начинается со дня создания здесь русского театра (1845 год), что, по понятным причинам, немного опережает создание грузинского театра. Понятно и то, что власть (дореволюционная и советская) уделяла ему особое внимание, и в многонациональном Тбилиси у русского театра всегда был и есть свой зритель. Хотя для многих людей моего поколения (и не только), и лично для меня, театр Грибоедова начался с 1974 года, с появлением Сандро Товстоногова.

Первые же творческие заявления молодого режиссера вызвали большой интерес. И это было естественно, так как темы и проблемы, за которыми внимательно следила в то время общественность и которые со всей остротой стояли в 70-е годы XX века и будоражили страну, были поставлены и раскрыты в спектаклях А.Товстоногова сразу же.

Существовал еще один, и, возможно, главный обусловливающий фактор, который с самого начала привлек внимание к театру Грибоедова. Сандро Товстоногов был сыном выдающегося режиссера, реформатора театра, педагога Георгия Товстоногова и известной актрисы Саломе Канчели. А что значит фамилия Товстоногова непосредственно для грузинского и, в целом, советского театрального пространства, в объяснении не нуждается.

Тбилиси 70-х годов наблюдал за Сандро Товстоноговым с нетерпением, в чем-то с сомнением, в чем-то с надеждой, в чем-то испытующе, и ждал его спектаклей. За ним и над ним всегда просматривалась фигура отца, который направлял театральную жизнь Санкт-Петербурга с невиданным успехом, и его величественное эхо покрывало все и вся. И поэтому, а может быть, еще по каким-то причинам, отношение зрителей, критиков, знакомых, друзей и родственников к старшему сыну великого мастера, естественно, было неоднозначным.

Мы не должны забывать и о том, что театр Грибоедова, несмотря на русскоязычную аудиторию и наличие многонационального зрительского контингента, будучи продолжателем русского театрального опыта, является неотъемлемой частью грузинской культуры, грузинской театральной жизни. Каждый, кто творил в этом театре, стоял и стоит во главе, начиная со Всеволода Мейерхольда, Котэ Марджанишвили и заканчивая Автандилом Варсимашвили, вносил и вносит свою малую или большую лепту в создание многообразного облика этого сегмента грузинского театра. Это многообразие еще больше обогатил и дополнил новыми штрихами Сандро Товстоногов.

Георгия Товстоногова в Санкт-Петербурге называли «наш грузин». Сандро Товстоногов, гру-

зин по матери и бабушке, рожденный в Тбилиси (в тбилисской семье), не был чужаком в Грузии. Он был своим. Вернувшись на родину, он привез лучшие традиции русского, санкт-петербургского театра, генетическое наследство родителей и свои неповторимый стиль и стремления. Период его творчества был одним из лучших, так как он нарушил течение жизни серого советского театра, скучное и подчас безликое однообразие, и оживил его.

Его приход в театр походил на глоток свежего воздуха, наполненный энергией и молодостью. И если даже случались ошибки, если где-то что-то получалось хуже и менее интересно, это тоже являлось результатом смелого эксперимента молодого режиссера. Молодого, которому прощаются творческие неудачи или провалы. Молодого, чьи достижения обретают исключительную ценность, особенно тогда, когда он, молодой режиссер, ответственен не только за собственные постановки, но и за путь развития театра, творческую направленность и концепцию, которые ему вверены.

Сандро Товстоногов был не только режиссером, ставившим хорошие спектакли, но и творцом, создавшим свой театр – яркий, многоликий, новый и свободный. Благодаря ему лучшие традиции русского актерского театра и новые течения современного русского театра органично переплелись с традициями театра грузинского.

Его деятельность характеризуется, в первую очередь, обновлением творческой жизни Грибоедовского театра, интересным репертуаром, его постоянным обогащением и разумной репертуарной политикой; поисками нового направления, открытиями в этой сфере.

Каждый спектакль Сандро Товстоногова был примером этой тенденции, и многое в дальнейшей биографии Грибоедовского театра определили именно его спектакли.

Пожалуй, секрет их привлекательности заключался, в первую очередь, именно в репертуаре, который основывался на еще не реализованной на сцене литературе. Фактически родился новый театр, принятый и признанный зрителем.

Театр Товстоногова выделялся постановкой пьес знаменитых и популярных современных авторов (Александр Вампилов, Василий Шукшин, Алексей Арбузов, Григорий Горин, чьи произведения на грузинском или русском языках читатели буквально расхватывали), новейшей интерпретацией и свежими решениями грузинской, советской, мировой классики и современной драматургии.

В театральных кругах того времени (не говоря о зрителях, которые в большинстве случаев выражали свое отношение аншлагом), чье внимание было активно направлено в сторону грибоедовцев, ходить на спектакли Сандро Товстоногова стало правилом, так же, как посещать спектакли Роберта Стуруа, Темура Чхеидзе, Михаила Туманишвили и других. Публика не пропускала ни одной премьеры, спектакли смотрели по нескольку раз.

В тбилисских театрах уже были поставлены «Мачеха Саманишвили», «Кваркваре», «Ханума», «Вчерашние» и многие другие; Михаил Туманишвили (который был учеником Георгия Товстоногова и у которого «уже была проведена» реформа грузинского театра) создавал новый театр и показывал первые спектакли... И именно в это время молодой Сандро Товстоногов привел в свой театр претенциозного и критичного зрителя, избалованного грузинскими режиссерами. Кого-то вновь, а кого-то впервые.

Тогдашний (с первого же года) Грибоедовский – это театр с репертуаром, который в некоторых случаях обгонял время, а иногда возвращал из прошлого классические произведения, отображающие исключительно современную эпоху.

И хотя деятельность Сандро Товстоногова в театре Грибоедова продлилась всего шесть лет, можно свободно назвать эти шесть лет эпохой, поскольку именно тогда в истории Грибоедовского театра появилась новая точка отсчета. Шесть лет в статусе главного режиссера, пять премьер в первом же сезоне, двадцать спектаклей в общей сложности, и, как писала тогдашняя пресса, все – успешные; звание заслуженного деятеля искусств, театральные премии – все это дает нам

основание для такого определения. Непонятно и труднообъяснимо то, что впоследствии, с 1980-го по 2002-й годы, такой успех у Сандро больше не повторился.

Возможно, это статистика, но она никак не лишена смысла и значения, так как в этом случае содержит информацию о творческих находках, новых исканиях и формах, художественных образах и драматургии, интенсивном и активном выявлении новых героев в процессе утверждения театра.

Все это подразумевало особую репертуарную политику, новые нормы и правила взаимоотношений, установленных силой, молодым напором и энергией ищущего человека. Человека, который в значительной степени определил и создал другую театральную реальность, наметил новые театральные и эстетические тенденции, и, по мере возможности (опять-таки, исходя из требований времени), выполнил то, что задумал.

И все-таки – что это было, что им двигало, почему он торопился, что хотел успеть, когда ставил столько спектаклей сам и помогал в работе другим? Ни власть, ни обязательная театральная политика, ни какая-то необходимость не обязывали его ставить так много спектаклей и настолько загружать театральный репертуар. Так получалось. Подобное тоже было внове и отвечало его концепции управления. Это не давало театру успокаиваться, наполняло его новыми идеями, темами и спектаклями. А театр, в свою очередь, наполнял этим общество.

Сегодня, в другую эпоху и с дистанции времени можно все представить иначе и рассматривать в другом контексте. Иначе посмотреть на все, что происходило и было сделано. Ведь документального материала – записей спектаклей, исследований или рецензий, за исключением некоторых газетных публикаций (в строгих рамках советской идеологии) – почти не существует.

Основанием для высокой оценки произведения является то, что, отвечая требованиям творческих процессов своего времени, отображая их сущность и объем, оно в то же время отличается художественной ценностью, которая и через десятки лет не теряет своих главных качеств, как настоящее дорогое вино. В то же время у этого произведения появляются новые достоинства, так как оно олицетворяет эпоху, в которую происходило действие, и, исходя из этого, навсегда остается носителем и выразителем ее признаков.

С другой стороны, накопленный опыт и остранение (пользуясь термином В.Б. Шкловского) конкретной реальности дают возможность критичнее и яснее оценить произведение, потому что события, происходящие «внутри», иногда заставляют нас терять трезвый взгляд.

Вместе с тем время и другой порядок, установившийся в мире, полная событий история, новые тенденции в грузинском и мировом театре, открытые границы, многообразие и обилие информации невольно влекут за собой зашоривание и выцвечивание памяти и превращают часть существующей реальности в воспоминание, заставляют забывать то, что мы когда-то хорошо знали, считали значительным и важным.

Хотя, возможно, именно память, которая переводит в реальность историю искусства, и дает возможность точной оценки и признания того, что неотделимо от вечности и истории.

О многих моментах деятельности Сандро Товстоногова в этот период театральная летопись умалчивает. К сожалению, история знает и такие парадоксы, и, наверное, это отзвук нашего не столь уж далекого прошлого.

Когда визуальный материал отсутствует, ты вынужден пересматривать записи (если таковые есть – свои и чужие), опираться на имеющиеся (увы, в этом случае мизерные) документы (в основном, газетные статьи) и на устные воспоминания очевидцев, которые так же выцвели, как твои собственные.

В интернете нет исчерпывающей, полной или пригодной для исследования информации. Не существует не только визуального материала (записей спектаклей), но и текстов с анализом. Это говорит о несправедливости истории точно так же, как и о несправедливости жизни по отношению к человеку (чьи жизненные драмы и трагедии начались в детстве и закончились безвременным

уходом, гибелью сына), который широко и радушно открыл двери Грибоедовского всем, кто любил театр.

В спектаклях Сандро Товстоногова читались вопросы индивидуализма и проблемы личности, которые противопоставлялись традиционным стереотипам советского человека, созданным директивами власти. Режиссер разрушал идеологические стереотипы, созданными актерами образами (вообще в театре Товстоногова актер был одним из важнейших факторов для выражения режиссерских идей и задумок) утверждал новых героев, персонажей и темы.

Актеры, которых Сандро Товстоногов собрал вокруг себя, на чьих таланте и возможностях построил репертуар и создал ансамбль, в последующие годы (и, частично, до сегодняшнего дня), составляли ядро театра Грибоедова, возможности которого, по сути, были неограниченными. Многообразие жанров создавало разноплановую команду с множеством амплуа артистов, основу для неограниченных и свободных действий, игры без рамок. Это большое приобретение для любого театра.

Сандро Товстоногов обращался к различным формам – драме, трагикомедии, водевилю, свободно менял жанры и без проблем ломал их рамки. Для него всегда было главным найти тему, охватывающую значительные и волнующие общество проблемы, и форму, оправданную режиссерски и драматургически. Найти художественное решение, создавать говорящие образы, благодаря чему сказанное – из-за понятных и точных акцентов – становилось более близким и родным.

Для творчества Сандро Товстоногова было характерно не только многообразие жанров, но и их смешение, неоднозначность художественных форм, обилие и разнообразие материала.

Люди, в то время работавшие в Грибоедовском театре и бывшие очевидцами всего происходящего в его стенах, становились соучастниками этого процесса. Существовали незримые знаки, которые объединяли и создавали целостность сцены, зала и его атмосферы (которая распространялась за пределы театра).

Разумеется, русская драматургия была известна грузинскому театру и, в первую очередь, Грибоедовскому, но авторы, произведениями которых Сандро Товстоногов начал и продолжил свою деятельность в Грузии, были в то время, наверное, самыми популярными писателями, известными своими нестандартными и «несоветскими» произведениями.

Это были писатели, чьи произведения в 60-70-е годы двадцатого столетия свежим потоком влились в советскую литературу. Авторы, изменившие или стремившиеся изменить мышление советских людей. Их творчество было сильным и живым течением единого культурного пространства, и они прошли испытание временем. Вновь и вновь завораживающие читателя художественным качеством, они и сегодня остаются актуальными на сценах постсоветских театров.

В те годы литература, официально не запрещенная, но и не являющаяся разрешенной, не входившая в категорию «литературы первого ряда», притягивала, восхищала и волновала общество, думающее по-другому и открытое для всего нового.

Многолетняя и интересная история Грибоедовского театра, наполненная неоднозначными этапами, поисками, победами и поражениями, яркими лицами и именами режиссеров, актеров, художников, хореографов, начинала вертеться с головокружительной скоростью на новом витке. И в эту ситуацию органично вписалось имя Сандро Товстоногова. Более того, оно было оценено как целое событие.

Одним из первых и лучших спектаклей, поставленных Сандро Товстоноговым в театре Грибоедова и принесших ему признание, был «Старший сын» Александра Вампилова (пьеса, ставшая культовой). Здесь, как фактически во всех спектаклях режиссера, самым главным и важным было исследование и отражение сложных процессов внутреннего мира современников, познание жизни и первые разочарования молодых, душевная боль тех пожилых людей, которые брошены и никому не нужны. Это была возможность разделить потери и разочарования, несостоявшуюся жизнь людей, которые оказались один на один с миром и которым впервые пришлось сделать

судьбоносный, решительный выбор. Может быть, впервые принять решение (хотя бы в почтенном возрасте).

Кстати, эту пьесу Вампилова, в том же театре Грибоедова, в 2014 году поставил Георгий Маргвелашвили. Следует отметить, что фактор времени и на этот раз сыграл двойную роль – выяснилось, что человеческие отношения, душевное одиночество, добродетельность, несвоевременность происходящего и поиск своего места в мире даже через несколько десятков лет по-прежнему остаются проблемой. А актер Валерий Харютченко (молодой актер Товстоногова, премьер, который и сегодня является ведущим актером театра Грибоедова) сейчас уже предстает в роли отца. Его место, роль старшего сына, занял молодой актер Аполлон Кублашвили.

Были в тбилисском периоде Сандро Товстоногова и такие спектакли, наличие которых было необходимо в репертуаре любого советского театра. Ввиду этой необходимости были созданы построенные на «актуальной» тематике «Райские яблочки» А. Котеишвили, «Пока город спит» А. Чхаидзе, «Проводы» И. Дворецкого.

На первый взгляд, к этой же категории относится культовый советский роман Александра Фадеева «Молодая гвардия». Спектакль был естественной данью государству, которое обязывало деятеля искусства откликаться на конкретную историческую дату –революции, Второй мировой войны, того или иного года – и посвящать ей «идеологически верный» спектакль. Хотя мыслящие режиссеры, несмотря на конъюнктуру, все равно находили выход. Так, в тот период был создан не один интересный и значимый спектакль, авторы которых, не взирая на госзаказ, смогли избежать идеологической цензуры и создали художественно интересные произведения. Достаточно привести для примера «антисоветские» спектакли Михаила Туманишвили по пьесе Михаила Шатрова «Синие кони на красной траве» в театре киноактера и Роберта Стуруа в театре Руставели.

А те, кто помнят «Молодую гвардию» Сандро Товстоногова, помнят и то, как обобщил режиссер жизнь и смерть молодогвардейцев во время Второй мировой войны (что после распада Советского Союза зазвучало совсем по-иному) и обратил идеологический пафос в общечеловеческую идею борьбы с насилием, войной. И снова, и снова он нес главную тему творчества – бытие современного человека, его выбор, движущие мотивы и, в некоторых случаях, обличение их несуществования.

Главный акцент, как и во всех спектаклях Сандро Товстоногова, был перенесен на то, что происходило в душе молодых, что выражало их природу, внутренний мир, с учетом психологического состояния и мотивов поведения в конкретной реальности.

В сценической версии «Жестоких игр» Александра Арбузова на тему бытовых проблем современного общества, взаимоотношений между поколениями, Сандро Товстоногов использовал хореографические вставки и с их помощью заставил историю говорить, сделал ее более многоплановой, многофункциональной и придал объемность. Своеобразный эксперимент стал частью нового художественного языка и объединился с достаточно плавным повествованием и вербальной частью.

Театровед С. Пономарева после гастролей театра в Сочи в статье «На сцене – современники» пишет: «Спектакль «Жестокие игры», с которого начались гастроли, стал визитной карточкой тбилисцев. Театр, возглавляемый заслуженным деятелем искусств Грузинской ССР А.Г. Товстоноговым, не случайно взял эту новую пьесу ведущего советского драматурга – в ней по-современному остро поднимаются серезные нравственные проблемы. Спектакль производит яркое, цельное впечатление, он поставлен с хорошим ощущением формы».

Действия, разворачивающиеся на сцене, и пути их решения давали зрителям возможность наблюдать и определяли очень многое. Спектакль будто следовал не за театральным ритмом, а за обычным жизненным, совпадающим с реальным для зрителя временем, и тем самым будто равнял зал с выстроенной на сцене стандартной квартирой, такими же стандартными и знакомыми для многих историями, которые не в зале начинались и не в зале заканчивались.

Имя Василия Шукшина в 1970-е годы в советской Грузии звучало так же интенсивно, как в тогдашней России, и, разумеется, по многим причинам. Окутанный покровом легендарности, он не оставлял равнодушным режиссера, одна из главных тем творчества которого проходит через моральные проблемы, через выбор, который человек должен сделать между нравственностью и безнравственностью, добром и злом, проявляющих себя в повседневности.

Василий Шукшин и сегодня остается современной фигурой. Не говоря уже о режиссерских и актерских работах, его рассказы и повести являются значимой частью русской культуры и не менее актуально по сравнению с 70-и годами двадцатого века отражают лицо общества, его истинную сущность в XXI веке. В качестве одного из примеров могу вспомнить постановку литовского режиссера Алвиса Херманиса «Рассказы Шукшина» (Московский государственный Театр наций), представленную на Тбилисском международном театральном фестивале в 2014 году – своеобразное отражение современного российского общества.

Известный рассказ Василия Шукшина «Точка зрения», который впервые поставил Сандро Товстоногов и который вместе с названными ранее спектаклями выделяют особо, поднимал и отражал именно эти проблемы и был очень человечным и жизненным. Со многими знакомыми штрихами и чертами характеров, их спецификой, самобытностью, конкретикой и обобщениями, юмором (иногда грубым, а иногда «народным») и т.д., он точно подходил к стилю повествования Шукшина, манере подачи истории – ироничной, гротескной, сатирической и одновременно грустной.

Этот рассказ в театре довольно трудно поставить, исходя из его формы и «литературности». По замыслу Сандро Товстоногова, притча, построенная на метафорах и символах, где выдумка режиссера мастерски сочетается с характером и стилистикой литературного первоисточника (да так, что не нарушает ни авторского стиля, ни динамики повествования), была помещена в соответствующую жанру художественную форму.

Диалог, сценический текст органично переплетался с действием (где четко прослеживались созданные актерами образы с хорошо задуманными и выверенными нюансами) и представлялся зрителю одним общим образом. Зрителю вместе с персонажами приходилось принимать решения, делать выбор и невольно отождествлять себя с их образами, качествами, решениями, мыслями. Это была настоящая трагикомедия, полная выдумок, разнообразных систем и элегантности в полном объеме.

В эпосе Григория Горина «Забыть Герострата» известная история поджога храма Артемиды была представлена под современным углом. Это была драма, на первый взгляд, решенная в легких интонациях. Режиссер использовал неоднозначный художественный прием, специфическое освещение и, в лучшем смысле слова, эффектные сцены, которые, зачастую были более говорящими, чем слова, содержащие главную мысль и выражавшие замысел режиссера.

Объединив две эпохи в одном сценическом пространстве – мифическую древнюю Грецию и современность, при помощи соединения времен и создания убедительной обстановки, Сандро Товстоногов подчеркнул проблемы вечности, а точнее, современности. Основная идея заключалась в том, что вера, святыня и главная ценность, уничтожаются руками человека не только потому, что кто-то хочет прославиться, но и затем, чтобы сообщить потомкам о своем существовании. А еще потому, что по-другому герой этого сделать не может. Эта идея с течением времени не только не потеряла остроту, но, наоборот, приобрела большую нагрузку. И если задумаемся, мы поймем и то, каким современным и уместным мог быть этот спектакль сегодня, благодаря своему отношению, подходу, позиции и художественному решению. Забыть геростратов невозможно. Они появляются во все времена. Они существовали во всем мире, в данном случае, в Грузии существуют и поныне. К сожалению, будут существовать новые герострaты, и история Грузии это неоднократно подтверждала.

«Энергичные люди» Василия Шукшина (за этот спектакль Сандро Товстоногову была присуж-

дена театральная премия) – еще одна выдающаяся постановка. И здесь главным был акцент на морально-духовных вопросах, что, в целом, считается главной темой творчества Товстоногова, параллельно с размышлением о проблемах молодежи. В «Энергичных людях» эти две темы объединились.

Советская классика, воплощенная Сандро Товстоноговым, – «Последние» М. Горького – спектакль, полностью построенный на актерских работах, где были раскрыты и развернуты неоднозначные, самобытные и иногда противоречивые характеры, создававшие собирательный портрет общества. И вновь, кто знает, в который раз, они настойчиво возвращали внимание зрителя к проблемам нравственности и безнравственности, человеческому выбору, его правильности и оправданию его существования. Выбору, который может сделать только личность.

«Похожий на льва» Рустама Ибрагимбекова (так же, как и другие пьесы современных драматургов) была совсем свежей (написана в 1973 году) пьесой-притчей, лирической комедией, которая давала режиссеру и актерам возможность передать в свободной художественной форме и персонажах темы, волновавшие общество. Показать истинно ценное и то, что скрывается за светлыми и темными человеческими масками, как живут люди и как они должны жить на самом деле. Но ни в этом, ни в другом случаях Сандро Товстоногов не позволял себе читать мораль или наставлять. Он предлагал зрителю вместе с ним, персонажами и актерами задуматься о предназначении человека в этом мире, о том, как можно оправдать свое существование.

В большинстве случаев еще одним признаком, характеризовавшим и выделявшим спектакли Товстоногова, были расставленные в них иные акценты. На какой бы материал они ни опирались, на какую бы тему ни ставились, в каком бы жанре ни были решены, режиссер настойчиво следовал за главной и волнующей его темой.

Всех тех авторов, которых тогда читали все, и ставили или хотели поставить во всех ведущих театрах СССР, которые отождествлялись и ассоциировались с новизной, непохожестью, я бы сказала, с прогрессивностью, в Грузию «привел» Сандро Товстоногов.

Принято считать, что и Шукшин, и Арбузов, и Вампилов, и Горин, (и, разумеется, Горький) были типичными русскими писателями и создавали произведения, отображающие психологические портреты русских людей в их мире, с их образом жизни – в провинции, деревне или большом городе. Этот мир был так или иначе знаком (хотя, естественно, не органичен) грузинскому и негрузинскому населению Грузии, обществу, образ жизни которого, независимо от национальности, значительно отличался от образа жизни в России, даже в советской действительности. Хотя еще одним главным объединяющим признаком было то, что и каждый в отдельности, и все вместе они ставили столь современные проблемы и отражали столь вечно-обобщенные темы, что «закрытые» по национальному признаку стены отворялись, и спектакли Сандро Товстоногова, как и литературные тексты, попадали в центр всеобщего внимания и интереса.

Следует отметить их универсальность, когда чисто психологические портреты того или иного народа теряли значение, а характеры и проблемы переходили в общечеловеческую плоскость. Именно это придавало спектаклям Товстоногова неповторимость и достоинство, делало их близкими, «своими» для людей любой национальности, которые понимали не только разговорный, но и театральный язык и которых беспокоили проблемы человеческого бытия.

Наряду с современной драматургией стал событием и оказался в центре внимания еще один спектакль грибоедовцев – «Сон в летнюю ночь» Уильяма Шекспира, что имело несколько особых причин. Для общества и для самого театра, в первую очередь, важным был тот факт, что театр Грибоедова вернулся к Шекспиру после 45-летнего перерыва.

Этим возвращением Сандро Товстоногов устроил зрителю настоящий праздник (с режиссерской, актерской и зрелищной точки зрения). Заставил по-новому увидеть суть пьесы и предложил иной ракурс ее прочтения.

«Сон в летнюю ночь» был новым для режиссера, который (несмотря на то, что он никогда не

отказывался от сатиры, драмы, психологической драмы, ставил сатирические произведения Горина, Шукшина, но сам скромно «стоял в стороне») созданием этого спектакля нарушил «традицию». И поставил феерическое, блестящее, полное изобретательности, особенное представление – богатую зрелищно, наполненную смыслом сказку-комедию, в которой выражена новая грань режиссерской мысли, почерка и возможностей. Хотя и здесь, в этом сказочном мире и среди сказочных персонажей, в окружении «неземного» и сновидений, Сандро Товстоногов остался верен своим интересам, убеждениям и мыслям. Его Шекспир вновь разворачивается к проблемам современного человека, любви и неудачам, верности и допущенным роковым ошибкам, которые ты можешь исправить, только если ты этого искренне хочешь.

Можно сказать, что театр Товстоногова был психологическим театром. Принадлежность к этой категории подчеркивал каждый нюанс, выражавший структуру спектакля и режиссерскую концепцию, задачи и сверхзадачу.

Очень сдержанные и минималистичные режиссерские приемы, которые Товстоногов использовал в своих спектаклях, были направлены на изображение тончайших колебаний и процессов во внутреннем мире человека. Именно поэтому, он, как режиссер, в большинстве случаев, отступал и «прятался» за спинами актеров, как протагонист взваливал на них всю тяжесть описанных и показанных в спектакле явлений и выраженную с их помощью идейно-проблемную линию. Поскольку кто, как не персонаж, показанный актером, решал в спектакле главную задачу – создать не обобщенный портрет современника с помощью поверхностных средств, изображенных внешними эффектами, а вникнуть в душу человека, его психологию, показать его боль, переживания, надежды и безнадежность существования, оправдание и неудачи.

Он показал реальность, истинная суть которой пряталась за фасадами историй, которые Сандро Товстоногов рассказывал своим современникам со сцены и делал их гораздо более привлекательными и притягательными. Делился не только чужой, не только общечеловеческой и всеобщей, но и собственной болью, открывал свой мир.

Можно с уверенностью сказать, что главной и направляющей темой творчества Сандро Товстоногова были проблемы молодых, разворачивающиеся в их жизни события, которые влияли на их характер, образ жизни, внутренний мир. Это, наверное, объясняется еще и тем, что сам будучи молодым человеком, которого, естественно, в первую очередь, притягивал собственный мир или мир младшего поколения, режиссер интересовался именно молодыми, для которых познание жизни и сложные отношения с ней были главным. Именно в молодых бурлят страсти и горит огонь очарования, жизни, любви, отшельничества, поиска единомышленников. Именно они показывают лучшие примеры дружбы, самоотверженности, и эти примеры, представленные на сцене, с силой магии театрального слова, были необходимы молодому зрителю.

Сандро Товстоногов родился в Тбилиси 30 апреля 1944 года и скончался в 2002 году в Санкт-Петербурге. В 1974 году в возрасте 30 лет принял театр Грибоедова (находящийся тогда в творческом кризисе), где, как я отметила вначале, провел всего шесть лет, и в первый же сезон превратил его в творчески насыщенный, полный новшеств и жизни коллектив.

Затем он покинул свой театр (созданию которого отдал все) и уехал из Грузии. Сначала в Москву, затем опять в Санкт-Петербург, и после уже никогда не возвращался в театр, в Грузию. Сандро Товстоногов сделал выбор. Он принял решение и исполнил задуманное. Правильным ли был этот выбор или нет, совершил ли он ошибку или нет, не нам решать, а тем более, судить его. В мире нет точного правила, согласно которому можно сказать, что «если бы было так-то и так-то, то получилось бы то-то и то-то, или наоборот». И тем более нам (как и во всяком другом случае, когда мы пытаемся понять чужую жизнь) неизвестно, что заставило его пойти на этот шаг. Только ли соблазнительное приглашение из Москвы на должность главного режиссера театра им.Станиславского? Новый город, новый театр, проба сил с новой труппой? Или какие-то препятствия (внутренние, с внешним миром и обстоятельствами), которые зачастую стоят выше

желаний и истинного настроения?

С тех пор прошло много времени. И многое случилось. Из тех, кто в те далекие 70-е годы ждали Сандро Товстоногова, были непосредственными участниками, болельщиками невиданного успеха Грибоедовского театра, сегодня многих нет на этом свете. В мире, и в Грибоедовском тоже, многое изменилось. Что-то остановилось, а что-то ожило. Новое сменило старое, хорошее – плохое и плохое – хорошее. Что-то снова устарело и снова обновилось. Это закон природы, и на него ничто не влияет. Сопротивляться бесполезно.

Но то, что происходило в Грибоедовском в период творчества Товстоногова, никогда не сотрется из истории этого театра. Именно из-за масштабности и значимости. Ожидание, с которым общество наблюдало за началом новой жизни старейшего театра, оправдалось. Возможно, время сделает свое дело и когда-нибудь четкие контуры предметов сотрутся; не останется следов созданных на сцене миров, и голоса, которые звучали в зале громко и четко, будут звучать еле слышно или вовсе не будут звучать...

Но главное, что все это существовало в реальности, не прошло бесследно, не оказалось безрезультатным.

То, что мы видели, не было сном.

Перевод с грузинского Нино ЦИТЛАНАДЗЕ

ЕЛЕНА ШАПАТАВА
БОЛЬШАЯ ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ

Если верить, что счастье художника зависит от полноты его творческой жизни, то народного артиста Грузии Анатолия Смиранина можно отнести к людям завидной судьбы.

Впервые он вышел на сцену в 1910 году в Таганроге. А потом где он только не был, где только не играл! Ему довелось исколесить почти всю Южную Россию: Чернигов и Ялта, Краснодар и Саратов, Одесса и Таганрог, Уфа, Калуга, Пенза, Батуми, Сухуми… Маленькие роли и роли большие, пьесы-однодневки и произведения русской и зарубежной классики – вот тот материал, на котором формировался и оттачивался его талант. Конечно, были и трудности и огорчения, но что они по сравнению с радостями, которые приносили ежедневный труд, сценический успех и незабываемые встречи с крупными мастерами театра!

С особой теплотой вспоминал впоследствии Анатолий Дмитриевич Батуми, где в сезон 1922-23 гг. он работал в так называемом «Железном театре». Здесь ему довелось играть с широко известными тогда трагиками-гастролерами братьями Адельгейм и получить от них высокую оценку. Здесь он был партнером Южина. Здесь неоднократно выступал он с Ваграмом Папазяном, с которым его связывала крепкая дружба еще со времен совместной работы в ялтинском «Народном доме».

Тут же хочется воспользоваться случаем и сказать, что Смиранин пришел в русское кино еще до революции и играл вместе с Мозжухиным, Лысенко и Верой Холодной. Он стал одним из первых актеров зарождающейся советской кинематографии и снимался до конца своей жизни – смерть не позволила ему завершить работу над последней киноролью на Ленфильме в 1971 году. А до этого у него была прекрасная работа в фильме «Человек-амфибия» – страшный образ Бальтазара.

Но вернемся к театру. Без сомнения, эти долгие годы переездов, эти беспокойные двадцать шесть лет явились великолепной жизненной и творческой школой. Так что, когда в 1936 году Анатолия Дмитриевича пригласили в Театр имени А.С. Грибоедова, у него уже был богатый опыт – не только актерский, но и режиссерский. Тбилисские зрители впервые встретились со Смираниным в спектакле «Дети солнца» в роли Чепурного. Он сыграл человека сильного, с огромной жаждой счастья, но попавшего в чуждую ему среду, где он выглядит всего лишь неуклюжим неудачником. Первая же роль принесла артисту признание. А завоевать требовательную тбилисскую ауди-

торию было тогда не таким уж простым делом!

Театральная жизнь города била ключом. Еще не отзвучал триумф гастролей Театра Руставели в Москве. Присвоение почетного звания народного артиста СССР двум замечательным мастерам сцены А.Хорава и А.Васадзе переживалось как национальное торжество. Грузинские зрители буквально осаждали театр. У руставелевцев с колоссальным успехом шли «Арсен» и «Платон Кречет»; у марджановцев в великолепной постановке Васо Кушиташвили «Сломанный мост» блистало целое созвездие прекрасных актеров; у грибоедовцев наступала пора расцвета – этот совсем еще юный театр сумел впитать в себя почти вековую культуру русского театра в Грузии. Смиранин органически вписался в общую картину театральной жизни Тбилиси. Высокий профессионализм, интеллигентность, своеобразие актерской индивидуальности, огромная требовательность к себе и, наконец, незаурядность дарования – вот те качества, которыми завоевал он публику. Почти сорок лет отдал Смиранин русскому театру в Грузии. А ведь это целая жизнь! И каждая ее минута принадлежала работе, поискам, раздумьям, находкам и строгому их отбору. Иначе Анатолий Дмитриевич не умел и не хотел. Не бывало случая, чтобы он грешил небрежностью или равнодушием. Каждая новая роль захватывала его целиком. Острота формы и та некоторая приподнятость чувств, которые характеризовали его творчество, настолько были естественны для него, что воспринимались как яркая и восхитительная театральная правда. Наверное, поэтому многие его образы запоминались надолго, а может быть, и навсегда. Я хочу процитировать письмо артиста и писателя Александра Глумова: «Уважаемый Анатолий Дмитриевич! Видел Вашего Тартюфа более 20 лет назад и очень хорошо его помню. Это лучший Тартюф, которого мне пришлось видеть за мою жизнь. Так я об этом и пишу в новой книге…» Он продолжает: «О Вас я пишу в связи с обзором актеров трагикомедии – Давыдов, Москвин, Чехов, Бирман, Завадский (святой Антоний), Петипа (Сирано). Таких актеров очень мало и попасть в их компанию – большая честь. Очень жалею, что не видел Вас в других ролях».

Мы счастливее автора этих строк. На наших глазах рождались и жили своей особенной жизнью такие персонажи, как романтический Дон Карлос из «Эрнани» Гюго в постановке самого Смиранина, и до слез смешной старый ловелас из шеридановской комедии «День чудесных обманов»; принципиальный враг революции Яровой из пьесы Тренева и Иван Коломийцев из «Последних» Горького; инженер Забелин из «Кремлевских курантов» и сэр Тоби из «Двенадцатой ночи»; Багратион, Кречинский, кавалер де Рипафратта. Исполнению роли Филиппа Бридо в спектакле «Провинциальная история» по Бальзаку, поставленном самим Анатолием Дмитриевичем, московская газета «Советское искусство» посвятила восторженную статью «Актер Смиранин».

В частности, автор отмечает: «Уже давно нам не приходилось видеть такой яркой и «открытой» игры, в отличие от большинства наших актеров, которые во имя будто бы «благородной скупости» мало играют или совсем не играют. А. Смиранин играет в самом бурном (и хорошем) стиле».

Но, пожалуй, одной из его самых интересных и содержательных работ являлся Сирано де Бержерак в пьесе Ростана. Он играл поэта-мыслителя, человека, опередившего свое время. Это была трагедия свободомыслия и духовности в регламентированном обществе XVII века, трагедия разлада личности с окружающей действительностью. Герой Смиранина хотел силой своего вдохновения восстановить нарушенное равновесие, вернуть миру гармонию. Вот что мучило его. «Все то, все то, чем озарен мой ум, чем сердце залито», – серьезно и задумчиво произносил он. Де Гиш не случайно сравнивал Сирано с Дон Кихотом. Высокий, с выразительными движениями рук и своеобразной пластикой, Сирано Смиранина и по внешнему облику чем-то неуловимо напоминал Дон Кихота. Это укрупняло характер, делало его значительным. Такая трактовка образа Сирано была совершенно естественной для Анатолия Дмитриевича. Темпераментный и эмоциональный, он был художник-мыслитель. Его индивидуальность отличалась какой-то благородной размашистостью. Смиранин на сцене всегда был немного эксцентричным, оставаясь при этом актером русской, сугубо реалистической школы. Он часто пользовался психологическим гротеском. Его творчество напоминало художественное полотно, выполненное в широких масках, но при этом с четко очерченным рисунком и смелым сочетанием самых ярких, порой даже кричащих красок с акварельными тонами. Он умел работать на контрастах, и подчеркивать в своих героях не только возвышенное, острое и смешное, но и мягкую лирику. Романтический взлет, героика, жесткая сатира, озорство, душевная нежность – все было подвластно ему на сцене. Независимо от того,

были вы согласны с его трактовкой или нет, пока шел спектакль, вы находились у него в плену, он убеждал вас эмоциональной своей высшей, поэтической правдой. Ну а потом? Потом вы могли раздумывать, не соглашаться, но все равно с вами надолго оставалось неизгладимое впечатление от работы большого мастера. Когда несколько лет тому назад на наши экраны вышел фильм «Брак по-итальянски» со знаменитым Марчелло Мастроянни в роли Доменико, многие, очень многие тбилисские зрители пришли в кинотеатры с памятью о другом – смиранинском – Доменико из спектакля «Филумена Мартурано», и в затемненном зале этот незримый образ долго соперничал с Доменико экранным.

Природа творчества Смиранина, его своеобразный сценический почерк, глубина и неожиданность психологических мотивировок безусловно требуют серьезного и вдумчивого анализа. Исследование о нем еще ждет своего автора. Сейчас же, делая его эскизный портрет, хочется сказать и о том, что Грузия стала второй родиной Анатолия Дмитриевича, что годы работы в Театре имени А.С. Грибоедова сблизили его с грузинской культурой. Мы, тбилисцы, хорошо помним его, такого бурного и искрометного на сцене и такого скромного и сдержанного в жизни. Сколько друзей было у него в нашем городе! Высокий, статный, он внешне походил на грузина, тем более на сцене в пьесах Шалвы Дадиани, Ионы Вакели, Григола Абашидзе, Отара Чиджавадзе…

Да, Грузия стала его второй родиной и очень знаменательно, что свою последнюю роль он сыграл именно на грузинской сцене, в театре Руставели, в драме Реваза Табукашвили «Денбургские колокола».

НИНА ЗАРДАЛИШВИЛИ-ШАДУРИ
НЕЗАМЕНИМЫЙ

«Человек устроен странно: слишком поздно он понимает, что именно он потерял. Мы прекрасно знали, что общались с талантливейшим артистом и, только потеряв его, поняли, каким поразительным, самобытным талантом был Павел Борисович Луспекаев. Он принадлежит к разряду незаменимых. Его место в театре и посей день вакантно. Его будет не хватать всегда. О нем невозможно думать как об умершем. Он был живой до мельчайшей жилочки».

Георгий Товстоногов.

Весной 1953 года, сразу после смерти Сталина, после пребывания в исправительно-трудовых лагерях «за контрреволюционную агитацию» и поселения в Усть-Омчуге, в Тбилиси приехал режиссер Леонид Варпаховский, ученик и соратник Всеволода Мейерхольда. В день приезда он пошел в русский театр имени Грибоедова. Давали пьесу Сергея Михалкова «Раки». «Поначалу все мне показалось не очень убедительным и интересным, – вспоминал Варпаховский. – Но вот на сцену вышел молодой актер, игравший роль афериста Ленского... С его выходом все вдруг ожило. Неожиданно для себя я начал следить за спектаклем, затаив дыхание. Передо мной возникла удивительная личность.

Черты жулика и проходимца соединялись с благопристойными манерами молодого джентльмена, а татуировка на руках – с нагрудным университетским значком. Но самым удивительным был его взгляд. Это был взгляд оценщика из комиссионного магазина. С первого же выхода он производил внимательный, незаметный для окружающих осмотр квартиры, мебели, домашней утвари, прикидывая в уме, что сколько стоит. Таким же взглядом он смотрел на людей, населяющих квартиру. Словом, с момента его появления стало интересно, смешно и даже немного страшно. Он приковывал к себе внимание той магической силой, которую я испытывал на себе в театре, когда видел Михаила Чехова или Николая Мариусовича Радина».

Молодого актера, который поразил Варпаховского, звали Павел Луспекаев.

К тому времени Луспекаев работал в Тбилисском русском драматическом театре имени Грибоедова уже три года.

Выпускник Щепкинского училища, лучший студент курса, ученик Народного артиста СССР Константина Зубова, он превосходно сыграл в дипломных спектаклях. Но приглашения в труппу Малого театра не последовало. «Зубры» Малого не могли смириться с южным произношением молодого

артиста. Хотя шли разговоры и о том, что Луспекаева коллеги побаивались – не столько его колоссального темперамента и взрывного характера, сколько редкого дарования. На сцене Луспекаев затмевал любого.

А вот главному режиссеру Грибоедовского театра Александру Такаишвили только это и было нужно. Он был восхищен талантом Луспекаева, и пригласил его работать в Тбилиси. Летом 1950 года Павел с женой Инной Кирилловой и сокурсником Николаем Трояновым приехали в Грузию.

Первый выход Луспекаева на сцену Грибоедовского состоялся 3 ноября 1950 года в роли Мартына Кандыбы в спектакле по пьесе Корнейчука «Калиновая роща», а всего в Грибоедовском Павел Луспекаев сыграл 23 роли. В их числе – классические Хлестаков в «Ревизоре», Незнамов в «Без вины виноватые», Вожеватов в «Бесприданнице», роли в современных пьесах…

Е. Шапатава в книге «Тбилисский государственный театр русской драмы имени Грибоедова» пишет: «В сезон 1951-52 года была поставлена заново пьеса «Волки и овцы» (режиссер А. Такайшвили). Спектакль и на этот раз прошел с большим успехом. Режиссер с предельной полнотой раскрыл отношения между действующими лицами и добился того, что обличительный смысл произведения и волчья сущность его героев предстали перед зрителем во всей своей потрясающей силе. Среди исполнителей, в первую очередь, надо отметить Е. Сатину и К. Добжинского, с большим мастерством сыгравших роли Мурзавецкой и Чугунова, а также молодого, одаренного актера П. Луспекаева (Горецкий), сумевшего всего за несколько сезонов работы в театре завоевать право называться одним из лучших актеров».

В спектакле А. Такаишвили «Порт-Артур» И. Попова и А. Степанова Луспекаев сыграл поручика Борейко. Н. Шалуташвили написала об этой работе актера в своей рецензии: «Бесшабашный, буйный нрав поручика Борейко мастерски раскрывает артист П. Луспекаев. За этой внешней неорганизованностью «медведя» актер показывает лучшие стороны характера своего героя. Кадровый, опытный офицер, Борейко беззаветно предан своему делу. В нем чувствуется живой, пытливый ум, большая душевная и физическая энергия…»

Л. Варпаховского поразила еще одна роль Луспекаева – Поцелуйко в комедии Минко «Не называя фамилий»: «Я не люблю смотреть спектакли по многу раз. Но когда Луспекаев играл Поцелуйко, я не мог ни разу пропустить его первый выход. В каком бы конце города я ни находился, я бежал в театр, чтобы еще раз посмотреть, как выйдет на сцену Поцелуйко-Луспекаев и какие он будет проделывать удивительные манипуляции со своим огромным кожаным портфелем… Он был замечательным комиком. В нем счастливо объединялись великое обаяние, правдивость, юмор и интуиция».

Коллега Луспекаева по театру, Народный артист Грузии Мавр Пясецкий свидетельствовал: «Кого бы он ни играл – Алексея в «Оптимистического трагедии» или Ленского в «Раках» Михалкова, Хлестакова в «Ревизоре» или хориста в «Живом трупе», – это были именно Алексей, Ленский, Хлестаков, хорист. Его органика убеждала в возможности только одного-единственного решения… Работал он весело, озорно. Никогда не позволял себе прийти на репетицию «пустым». Не то что не позволял, а просто не мог иначе – не умел. А как легко он шел на любую провокацию поимпровизировать в роли!». Впрочем, он был мастером импровизации и в жизни. Тот же М. Пясецкий вспоминал: «Его способность к убедительнейшей импровизации в жизни порой помогала нам в трудных ситуациях. Как-то во время гастролей в Кисловодске мы в одно из воскресений отправились на выездной спектакль в Пятигорск. Когда поезд подошел к перрону, стало ясно, что хлынувшие к вагону зрители только что закончившихся скачек не дадут нам возможности выйти. Тогда могучая фигура Павла кинулась к дверям. Он завопил: «Стойте, здесь сумасшедших везут, дайте пройти». Оторопелая публика расступилась. А Павел командовал: «Выводите, осторожно выводите...» И вывел всех актеров. Когда публика поняла, что ее провели, и кинулась в вагон, двери уже захлопнулись. А Павел весело кричал вслед: «Не тех вывели, сумасшедшие в вагоне остались».

Луспекаев был очень любим публикой. В домашних архивах тбилисских театралов можно даже обнаружить программку творческого вечера Павла Луспекаева. Согласитесь, творческие вечера устраивают только для популярных артистов. В Национальном архиве Грузии бережно хранится единственный экземпляр этой программки, а в Государственном музее театра, музыки, кино и хореографии – афиша, оповещающая о творческом вечере актера.

В середине 1950-х годов Луспекаева приглашают в кино. Он сыграл в двух картинах студии

«Грузия-фильм» – «Они спустились с гор» и «Тайна двух океанов». Последняя имела большой успех у зрителей, заняв в прокате 1957 года шестое место и собрав 31 миллион зрителей.

А потом Варпаховский предложил Луспекаеву роль Тригорина в чеховской «Чайке». Назначение вызвало недоумение – ни одна из прежних работ актера не предполагала роли такой психологической сложности. Да и по физическим данным актер не совпадал с традиционным представлением о Тригорине. Луспекаев сомневался и сам. В тбилисских дневниках тех лет он записывает: «Ну какой я Тригорин? Но, работая над этим образом, получаю большое наслаждение… Мне 26 лет. Я хуже и нуднее любого старика».

Однако все получилось. «Роль, сделанная Луспекаевым, превратилась, как говорил в таких случаях Немирович-Данченко, в роль созданную. Это была крупная победа актера», – признал Варпаховский. А художник Василий Шухаев, знаменитый соратник Бенуа, Рериха и Бакста, свидетельствовал: «Трудно себе представить, что можно было выбрать на роль Тригорина более неподходящего артиста, но в то же время невозможно представить, чтобы эту роль можно было сыграть лучше».

Павла Луспекаева и его жену Инну Кириллову связывала большая дружба с супружеской парой – Натальей Бурмистровой и Игорем Злобиным. Бурмистрова вспоминала: «Мне привелось встретиться с Луспекаевым на сцене в нескольких спектаклях. Особенно запомнилась совместная работа в «Чайке». Человеком он был буйным, несобранным, быстро переходящим от ярости к нежному раскаянию. Его побаивались, но любили. Луспекаев очень дружил с моим мужем Игорем Злобиным. Их называли «два Аякса». Вместе озорничали, устраивали розыгрыши. Единственным человеком, который обладал способностью усмирять луспекаевские страсти был, пожалуй, Игорь…» .

Наталья Михайловна как-то рассказала о конфликте, возникшем между ней и Луспекаевым во время репетиции «Чайки». Актер обидел Бурмистрову, сказав ей что-то очень резкое и несправедливое. Но уже на второй день просил у нее прощения… Конфликт был безболезненно улажен.

Она же вспоминала о розыгрыше, устроенном «двумя Аяксами». «Жертвой» стала старейшая актриса Екатерина Сатина: «Однажды вечером прочли на коллективе пьесу «Заговор обреченных» Вирты. Пьесу посредственную, ура-патриотическую. Такие драматические произведения в то время шли косяком. В пьесе «Заговор обреченных» две главные героини молодые красивые женщины. Одна советская коммунистка, другая – венгерская, Ганна Лихта.

Утром следующего дня в фойе старого помещения театра имени А. Грибоедова рядом с кабинетом художественного руководителя Александра Александровича Такаишвили на подоконнике сидят два закадычных друга и озорника – Павел Луспекаев и Игорь Злобин. По лестнице фойе поднимается народная артистка Грузии Екатерина Александровна Сатина, замечательная комедийная актриса на роли старух и милейшая добрая женщина, до старости сохранившая детскую наивность и непосредственность.

Вдруг Паша изрекает: «Вот, Екатерина Александровна, вы все говорите, что хотите сыграть советскую женщину, а вчера читали пьесу, где для вас есть роль. А вас на читке не было!» «Какую роль?» Возникает Игорь Злобин: «Роль венгерской коммунистки Ганны Лихта!». Екатерина Александровна молча идет в кабинет Такаишвили, входит и говорит: «Как я должна это понять? В пьесе есть для меня роль, а меня не приглашают на читку». Такаишвили округлил свои и без того круглые глаза: «Кого вы хотите играть?» – «Ганну Лихта!» – «Кто вам это сказал?» – «Мои друзья!» Такаишвили взял со стола пьесу и молча протянул ее Сатиной. Выйдя из кабинета, «Катюша» торжествующе подняла пьесу над головой и, хитро подмигнув ребятам, удалилась.

Вслед за ней вышел А. Такаишвили со страдальческим лицом. Подошел к шутникам и сказал: «Ребята, я уже немолодой человек, и здоровье у меня неважное. Пожалейте хоть вы меня!».

На другой день Екатерина Александровна вошла в кабинет худрука и, ни слова не говоря, положила пьесу на письменный стол. Было видно, что она смущена и расстроена. Такаишвили нашел Луспекаева и Злобина и сказал: «Во всем должна быть мера! Вы расстроили старого человека и должны немедленно извиниться». Паша и Игорь нашли Сатину и стали просить у нее прощения. Она сурово взглянула на них и сказала: «Вы злые, плохие мальчики!» А потом улыбнулась: «Но я вас все равно люблю!». Дальше последовали поцелуи и примирение».

По свидетельству Н.Бурмистровой, поначалу «Тригорин, знаменитый писатель, элегантный, светский человек, и Паша казались несовместимыми. Но постепенно, через творческие муки, Луспекаев одолел роль Тригорина. Играл ее очень интересно».

Прошло несколько лет. Леонид Варпаховский уехал в Киев – его пригласили в Театр русской драмы имени Леси Украинки. Варпаховский позвал любимого актера с собой. Луспекаев согласился. В 1957 году вместе с женой и дочерью он покинул Тбилиси и переехал на новое место работы.

... А все начиналось в Луганске, где Павел Луспекаев родился 20 апреля 1927 года. Отец Багдасар Гукасович Луспекаев был родом из нахичеванских армян, мама Серафима Авраамовна Ковалева - донской казачкой. Потом многие будут писать об огнеопасной генетической смеси горячего темперамента отца с материнской гордостью, прямодушием и чувством юмора. В 1941 году Павел поступил в Луганское ремесленное училище, вместе с ним был эвакуирован в столицу Киргизии Фрунзе. Вскоре ушел добровольцем на фронт, попал в партизанский отряд, участвовал в боевых операциях. Ему было пятнадцать лет. Однажды, находясь в разведке, несколько часов пролежал в снегу, сильно обморозил ноги. В результате в 26 лет, когда Луспекаев работал в Тбилиси, у него развился атеросклероз сосудов ног. Кстати, в водевиле «В сиреневом саду», поставленном Варпаховским на сцене Грибоедовского, Луспекаев, несмотря на больные ноги, танцевал, прыгал, бегал по лестнице.

Во время одного из боев разрывная пуля раздробила ему локтевой сустав. В саратовском военном госпитале врач хотел ампутировать раненую руку. Но Луспекаев не позволил. И руку себе спас. После выздоровления его направили в штаб партизанского движения Третьего Украинского фронта. В 1944 году его демобилизовали. Луспекаев вернулся в Ворошиловград (Луганск), где был зачислен в труппу драматического театра.

Летом 1946 года Луспекаев подал документы в московское театральное училище имени Щепкина.

На момент поступления Павел Луспекаев говорил с характерным южнорусским произношением, был покрыт татуировками, имел очевидную нехватку общего образования и был уверен в том, что станет прекрасным артистом. Однокурсница и близкий друг семьи Луспекаевых Р.Колесова вспоминала: «Называют фамилию: Луспекаев. На сцену вышел молодой человек с большими горящими глазами. Худой-худой, длинный-длинный. И начал читать. Это было удивительное зрелище. Читая басню, он жестами иллюстрировал каждое слово и изображал то действующее лицо, от имени которого читал. Показывал руками, как летают птицы, как звери шевелят ушами или крутят хвостом. В профессиональном смысле это было чтение абсолютно неграмотного человека (хотя Павел уже работал два года в театре), но... человека огромного дарования. Его темперамент захватывал, его обаяние завораживало. Но что это? Руки забинтованы. Константин Александрович Зубов спросил Луспекаева: «Что у вас с руками?» Луспекаев ответил: «Ожог». Но Зубов был человеком весьма опытным и, сразу определив «болезнь», сказал: «А ну-ка, молодой человек, развяжите-ка руки, все равно мы знаем, что это татуировка!» Потом Павлу было задано несколько вопросов, на которые он очень остроумно ответил, и... был допущен к экзаменам по теоретическим дисциплинам. На экзамене по литературе Павел взял лист бумаги, написал два-три слова, долго сидел, а потом сдал экзаменатору чистый лист. Василий Семенович Сидорин сказал, что за чистый лист он не может поставить даже единицы. На что Зубов бросил: «Изобретайте, что хотите - я все равно его возьму!» И Луспекаев был принят».

На курсе Луспекаев был самым заметным. Через год, после того, как он сыграл Ваську Пепла в спектакле «На дне», Константин Зубов взял его под свою опеку как самого одаренного студента.

Но уже в эти годы проявился горячий характер Луспекаева – взрывной, непредсказуемый. Однажды Зубов поставил ему по мастерству четверку. Луспекаев оскорбился и поехал на дачу к профессору - скандалить. Приехал ночью, стучал кулаком по воротам, а уже через час каялся, извинялся перед Зубовым: «Отец родной, прости! Ты для меня дороже всех, я за тебя землю есть стану». И тут же отправил пригоршню земли в рот.

Во время учебы в училище Луспекаев познакомился с Инной Кирилловой – студенткой, учившейся на другом курсе. В скором времени они поженились. Однако через месяц после свадьбы молодожен загулял со знакомой девушкой из Ростова. Через неделю вернулся, стоял перед женой на коленях, умолял простить. Инна простила. Павел потом часто повторял: «Моя Инка – святая! А я – подлец».

Проработав семь лет в Тбилиси, Луспекаев в 1957 году переехал в Киев. В том же году артист БДТ Кирилл Лавров приехал в столицу Украины навестить родных. Конечно, пошел в театр. И был поражен талантом Луспекаева. «Он произвел на меня огромное впечатление,- вспоминал Лавров. - Такое проникновение в суть характера своего героя, такое поразительно органичное существование на сцене мне редко приходилось видеть, хотя я знал многих прекрасных актеров». Именно Кирилл

Лавров совершил два редких по благородству поступка, которые изменили жизнь Луспекаева. Во-первых, он рассказал о талантливом актере Товстоногову, и вскоре Луспекаев был приглашен в БДТ. Более того – Кирилл Лавров уступил новичку главную роль. В то время Товстоногов ставил спектакль «Варвары». На роль Черкуна был назначен Лавров. И Георгий Александрович, чтобы сразу включить в работу нового артиста, предложил ему репетировать вместе с основным исполнителем. И что сделал Лавров? После первой же репетиции он пошел к Товстоногову и попросил снять его с роли. «Луспекаев играет лучше меня», – объяснил великий во всех своих проявлениях Кирилл Лавров.

После премьеры публика начала ходить в БДТ на Павла Луспекаева.

Татьяна Доронина, которая в «Варварах» замечательно играла Надежду, вспоминала: «На другой день после премьеры в театре рассказывали, как один знаменитый критик кричал на Невском, обращаясь к другому, не менее знаменитому: «Вы видели вчера, как Доронина целуется с Луспекаевым? Идите! Смотрите!»

Хорошо известно, что Георгий Товстоногов был скуп на похвалы. Но про Луспекаева говорил, что его игра «является абсолютным критерием жизненной правды». Лоуренс Оливье, увидев Луспекаева на сцене, сказал: «В России есть один актер – абсолютный гений! Только фамилию его произнести невозможно...»

А Луспекаев продолжал оставаться Луспекаевым. Блистательно играл. И по-прежнему был заложником своего непростого характера. Просто удивительно, как – при тех фортелях, которые он выкидывал – ему удавалось сохранить семью, друзей, работу.

Однажды он три дня подряд пропускал репетиции. Товстоногов неистовствовал. Оказалось, что Луспекаев поехал в гостиницу «Европейская» к Алле Ларионовой, которая поразила его своей красотой еще в Тбилиси, куда она приезжала на гастроли. Павел не выходил из ее номера все три дня. Кому-то из приятелей потом рассказал: «Я по сто раз перецеловал каждый пальчик на ее ногах». Товстоногов простил.

Олег Басилашвили, друг Луспекаева и сосед по лестничной клетке, рассказывал, как однажды уговаривал Павла бросить пить. Тот выслушал, обещал завязать. Не прошло и нескольких часов, как Басилашвили столкнулся с выпившим Луспекаевым и укоризненно покачал головой. Слово за слово, вспыхнула ужасная ссора, и Павел запустил в друга ножом. Нож вонзился в стену. Всю ночь Луспекаев стоял перед Басилашвили на коленях, умолял простить. Простил. Только никак не мог заставить Павла подняться с колен…

В 1962 году Товстоногов приступил к репетициям «Горя от ума». Георгий Александрович рассказывал: «Огромная сила воображения помогала ему уже с первых репетиций приблизиться к любой задаче. Создавался такой каскад юмора при глубочайшем серьезном ощущении Скалозубом себя самого. Передо мной было огромное фантастическое животное, в его пластике была кошачья кость, каждое его движение доставляло радость, наслаждение всем присутствовавшим на репетиции. Это был фонтан импровизации – при точном существовании в жанре. Это было бесконечно смешно и по-человечески очень узнаваемо...»

Зрители этого не увидели. Премьера «Горя от ума» прошла без Луспекаева. Во время репетиций у него обострилась болезнь ног, и он был вынужден заняться лечением заболевания под названием критическая ишемия нижних конечностей. Сохранить ноги врачам удается лишь у трети таких больных.

После лечения Луспекаев продолжил работу в театре. А в 1963 году его пригласили в кино на главную роль – в фильм Геннадия Полоки и Левана Шенгелия «Капроновые сети». Геннадий Полока рассказывал: «Соавторство наше с Леваном Шенгелия оказалось не очень жизнеспособным. Луспекаева утомляли наши бесконечные споры. Однажды во время очередной мучительной репетиции он пришел в ярость. Больше всего досталось от него мне, и без того пребывавшему уже в полном отчаянии. Когда через короткое время он остыл, оттащил меня в сторону и стал страстно просить прощения. Но я был слишком уязвлен и не мог справиться со своим самолюбием. Я решил соблюдать вежливую дистанцию. Обычное обращение «Паша» превратилось в официальное «Павел Борисович». Для искреннего, непосредственного Луспекаева это было мучительно. Так продолжалось полмесяца. И вот натурные съемки закончены, Луспекаев уезжает в Ленинград. Вся группа вышла из гостиницы проводить его. Времени оставалось в обрез, шофер непрерывно сигналил, и вдруг Луспекаев сорвался

с места и на своих больных ногах помчался вверх по открытой лестнице ко мне на четвертый этаж. Подбежал, схватил мою руку, поцеловал, хрипло сказал: «Прости!» – и побежал обратно. У меня перехватило дыхание. Как я клял себя за то, что мучил его холодной вежливостью!»

В фильме «Капроновые сети» роль Луспекаева озвучивал другой, так как после съемок его попал в больницу, где ему ампутировали пальцы ног.

Через два года, в разгар съемок в фильме «Республика ШКИД», болезнь обострилась вновь. Врачи настаивали на ампутации обеих ног до колен. Промедление грозило смертью. Луспекаев согласился лишь на ампутацию стопы. Но вскоре ему были вынуждены ампутировать и вторую стопу.

После операций актера стала мучить фантомная боль. Невыносимая. По рекомендации врачей он стал принимать пантопон - сильнодействующий наркотик. Очень скоро доза дошла до шестнадцати ампул в день. Наркотическую зависимость ему помогла преодолеть страстная жажда работы. Он сделал это самостоятельно. Неделю находился в полубессознательном состоянии. А потом жена по его просьбе приносила с базара мешки семечек. Павел сидел, сложив ноги по-турецки, на своем диване, и грыз семечки, чтобы отвлечься и заглушить боль. Все вокруг было усыпано шелухой. Но уколы больше не требовались. Позже в дневнике актер записывал часы и дни, прожитые без наркотиков.

Вот только боль не отступала…

1967 год был для Луспекаева тяжким. Болезнь прогрессировала, и выходить на сцену стало не по силам. Ему пришлось уйти из БДТ. Товстоногову артист написал: «Дорогой мой Георгий Александрович! Должен вас огорчить, я никогда не буду вам врать. Театр любит сильных и здоровых людей, а на меня рассчитывать нельзя». Товстоногов с горечью сказал: «Ну вот. Мы лишились гениального артиста!»

Запись в трудовой книжке гласила: «Освобожден от работы в связи с переходом на пенсию по инвалидности».

Луспекаев не представлял, как дальше жить. Он пишет в дневнике: «Единственное, чего мне хочется, это если бы я мог работать в театре. И очень уставать от работы. Потом выспаться и опять трудиться, приносить радость другим своей работой. Но у меня этого не получилось, я просто не знаю, что мне предпринять в жизни».

Единственным местом работы оставалось кино и телевидение.

Именно в кино в 1968 году Луспекаев сыграл свою звездную роль – таможенника Павла Верещагина в картине «Белое солнце пустыни» Владимира Мотыля. Поначалу режиссеру трудно было себе представить, как человек, перенесший ампутацию обоих стоп, сможет вынести физические нагрузки? И предложил артисту сделать Верещагина героем германской войны на костылях. Луспекаев идею с костылями отверг и показал Мотылю чертеж металлических упоров, которые будут вделаны в сапоги, чтобы актер смог передвигаться сам. «Инвалида я еще успею сыграть в какой-нибудь другой картине».

Съемки проходили в пустынях Дагестана и Туркмении. Барханы, никакой тени. От гостиницы до места съемок не проехать, колеса вязнут в песке. Ежедневно пешком полкилометра туда и полкилометра обратно. Когда Луспекаев шел на съемочную площадку, рядом всегда была жена Инна с алюминиевым стулом в руках. Через каждые 20 метров Павел говорил ей: «Подставь». Отдыхал и шел дальше, опираясь то на плечо жены, то на удобную, красивую палку, которую для него смастерил кто-то из каскадеров.

Луспекаев остался верен себе и влюбился в молодую актрису Татьяну Ткач, которая играла в картине роль старшей жены в гареме. Вся съемочная группа знала, что Павел увлечен. Догадывалась об этом и жена Луспекаева, которая приходила в номер к Татьяне и просила: «Танечка, Паша отказывается есть, говорит, что пищу примет только из твоих рук. Покорми его, пожалуйста!»

Первоначально роль Верещагина была короче – он погибал, так и не вступив в схватку с врагом. Но ради Луспекаева режиссер изменил финал, и роль стала одной из главных.

После съемочного дня Луспекаев шел на берег Каспия и опускал ноги в воду. Иногда он привязывал к тому, что осталось от ног, металлические плавники и уплывал далеко от берега. «Паша, а если утонешь?» – «Утону – вспоминайте».

«Белое солнце…» принесло Луспекаеву оглушительную славу.

Но он чувствовал, что жизнь подходит к концу…

Александр Володин рассказывал: «Однажды мы встретились с Луспекаевым в садике Ленинградского Дома кино. Решили посидеть на скамье в ожидании просмотра. Он сказал: «Ты думаешь, почему я так живу – выпиваю, шляюсь по ночам? Мне ведь жить недолго осталось». А Евгений Вестник рассказывал, как весной 1970-го года они гуляли по ночному Ленинграду. На Невском присели на лавочку около Гостиного двора. Павел спросил: «Палка моя нравится? Я с ней много километров по пустыне прошел, когда в «Белом солнце» снимался. Теперь это мой талисман. Чувствую, если потеряю, ей-богу, не смейся, умру!» Подошла компания молодых людей: «Спички есть?» «Есть. Пожалуйста». Покурили. Шумно подошли и шумно ушли. «А палка?» – спросил Павел и побледнел. Палки не было. В такси он плакал…

Луспекаев получил два новых предложения сняться в кино. Григорий Аронов пригласил его на роль майора НКВД в приключенческую картину «Зеленые цепочки», а Константин Воинов - на одну из главных ролей в музыкальной комедии «Чудный характер». Во время подготовки к съемкам «Чудного характера» Михаил Козаков уговорил Луспекаева сняться в роли Вили Старка в картине «Вся королевская рать».

Луспекаев приехал в Москву. Снимался с огромным удовольствием. Впервые рядом не было жены. Заболела любимая дочка Лялечка, и Инна осталась с ней.

17 апреля 1970 года в час дня Луспекаев позвонил из гостиницы «Минск» Михаилу Козакову. Этот разговор Козаков запомнил и записал дословно. «Миш, это я». – «Привет, Паша, как ты?» – «Да вот сижу в гостинице в номере модерн. Мне в «Пекине» больше нравилось, просторнее. А здесь, как ни повернусь, за что-нибудь задеваю. Ну да черт с ним! Главное, скучно без работы. Вообще, я вашу Москву не люблю. В Ленинграде лучше. Я хоть теперь пешком не гуляю, трудно, да и на машине приятнее, хоть и из окна, а все-таки вид... Нет, когда снимаешься, все равно, а вот когда не хрена делать – скучно...» – «Паша, ты как себя чувствуешь?» – «Нормально... Ну ладно, работай»… Через два часа Козаков спускался в съемочный павильон и столкнулся с бледным Володей Орловым, вторым режиссером картины. Не попадая рукой в рукав пальто, тот выкрикнул: «Паша умер!» – «Какой Паша?» – «Паша! Паша Луспекаев!»…

Его нашла в номере партнерша по фильму «Вся королевская рать» Татьяна Лаврова. Он лежал неподвижно. Ушел из жизни мгновенно – разорвалась аорта.

Большой драматический театр отказался принимать участие в похоронах Луспекаева, сославшись на то, что актер в театре не работает. Траурные хлопоты взяла на себя киностудия «Ленфильм». Луспекаев умер накануне столетия со дня рождения Ленина, и траур никак не вписывался в график торжественных мероприятий. Добиться разрешения на панихиду было просто невозможно. И тогда директор «Ленфильма» Илья Киселев сказал дословно следующее: «Я партбилет положу на стол, а панихида по Паше будет». И она состоялась, несмотря ни на какие запреты.

Павел Луспекаев похоронен на Северном кладбище Санкт-Петербурга. На его могиле таможенники поставили памятник с надписью: «С поклоном от таможенников Северо-Запада».

Павел, бедный Павел… Он прошел адовы муки тяжелейшей болезни. Был вынужден уйти со сцены, которая была его счастьем. Не успел увидеть, как дочь стала взрослой. Умер, не дожив трех дней до 43 лет. Всего-то 43-х…

Но именно он произнес слова, которые навсегда вошли в историю кинематографа и в историю страны. Забыть их невозможно: «Я мзды не беру. Мне за державу обидно».

ВЛАДИМИР ГОЛОВИН

«ВСЕГДА С ТЕПЛОМ ВСПОМИНАЮ ГРИБОЕДОВСКИЙ ТЕАТР»

В советском кино не было бы одного из самых колоритных и популярных комических персонажей, если бы в далеком 1945 году обретающий славу режиссер не пригласил в уникальный театр молодого учащегося Академии художеств. Режиссером был Георгий Товстоногов. Театр – старейший русский за пределами России, тбилисский имени Грибоедова. А начинающего художника звали Арчил Гомиашвили. Именно о нем, спустя много лет, великий Юрий Никулин скажет: «Популярнейшая личность, артист- легенда. Его имя – синоним эксцентричности, добродушия, светскости, а главное –загадочных жизненных историй».

Да, актер, ставший любимцем тбилисской публики еще задолго до всесоюзной известности, впервые пришел на сцену как оформитель спектакля грибоедовцев. Причем пришел путем, отнюдь не характерным для театрального мира – из, говоря по-старинному, узилища. В военные годы сыну репрессированного профсоюзного работника трудно было избежать влияния улицы. Активное участие в похождениях дерзкой шпаны – и учеба в художественном техникуме при Тбилисской академии художеств прерывается арестами. От тюремного срока парня спасают и объявленная в стране амнистия, и недоказанность обвинения в хулиганстве. А потом – встреча с главным режиссером одного из самых популярных в столице Грузии театров. «Гога Товстоногов хватает меня и везет в театр Грибоедова – оформлять пьесу Лилиан Хеллман «Лисички» и еще уговаривает меня сыграть в спектакле маленькую роль Лео Хаммера. Я стал играть у него главные роли, хотя и не собирался быть актером. Это все – счастливая звезда!», – вспоминал он спустя годы. Признаваясь, что исповедовался «богу Георгию Товстоногову». Сегодня о дебюте Арчила Гомиашвили напоминает разве что одна строчка из рецензии на спектакль «Лисички»: «Авантюристы рангами пониже, отец и сын, – Оскар и Лео Хаббарт, хорошо сыграны артистами А.Липницким и А.Гомиашвили» (Н.Новицкий. «Лисички. Пьеса Лилиан Хеллман в театре им. Грибоедова». Заря Востока. Ноябрь 1945 г.).

Вслед за своим кумиром он уезжает в столицу: «В 1948 году Товстоногов переехал в Москву. Я переехал за ним, поступил в Школу-студию МХАТ. Так определилась моя судьба – я стал артистом». Но та же судьба все-таки предназначает ему вернуться на родину. Драка в престижнейшем ресторане гостиницы «Националь» с парнями, приставшими к актрисе – спутнице горячего кавказского парня Арчила, приводит к тому, что из Москвы надо спешно уезжать: в драке один из обидчиков лишается глаза: «Хрен знает, кто выбил, – там такая драка была! – но показали на меня…»

И Гомиашвили уезжает в Грузию. Однако в театре имени Маржанишвили его используют в массовке, он ищет удачи в театрах Поти, Гори и, наконец, обретает ее на все той же грибоедовской сцене. «В театре Грибоедова появился прибывший из Гори, благодаря хлопотам режиссера Рубина, худощавый, необыкновенно пластичный молодой человек – Арчил Гомиашвили. Так же, как Луспекаев, он сразу стал ведущим актером театра. Гомиашвили был артистом истинного перевоплощения. Его роли в спектаклях «Счастливый неудачник», «Во дворе злая собака», «Требуется лжец», «Двое на качелях» – это перлы искусства. А как он этого добивался, – секрет изобретателя, – вспоминала народная артистка СССР Наталья Бурмистрова, составившая вместе с Арчилом Михайловичем блистательный актерский дуэт. – В моей судьбе, не только творческой, но и личной, Арчил сыграл очень заметную роль. Он был моим постоянным партнером. Играть с ним было радостно и трудно. Нужно было быть всегда начеку, потому что все игралось как бы в первый раз. Сплошная импровизация! Спектакль «Двое на качелях» особенно показательный в этом смысле. Мы играли вдвоем и были все время «на качелях». Пять лет шел этот спектакль в театре, и по приглашению через филармонию мы гастролировали с ним в 38 городах с неизменным успехом» (Н.Бурмистрова. «Путешествие во времени». 2001 г.).

Так, в 1961 году Арчил Гомиашвили триумфально вернулся к грибоедовцам.

И я позволю себе воспоминания – мальчишеские. Помню, как родители радовались, что достали билеты на спектакль «Двое на качелях», обсуждали с друзьями постановку «Требуется лжец», а

сам я хохотал до упаду на комедии «Во дворе злая собака». Она была из тбилисской жизни, и все в ней было так узнаваемо! А очень многие в городе начали в шутку произносить слово «хорошо» так, как это делал персонаж купавшегося в гротескной роли Гомиашвили – искаженно, нараспев, что-то вроде «Ха-га-жоо»…

Но, конечно же, гораздо весомее воспоминания автора этой пьесы Киты Буачидзе:

«Когда сегодня забытый, но в свое время талантливый режиссер Серго Челидзе взялся за постановку моей комедии «Во дворе злая собака» на сцене русского театра им. Грибоедова, Арчил Гомиашвили уже был утвержден как ведущий актер. С его участием тбилисский зритель не пропускал ни одного спектакля. После спектакля весь зал, стоя, провожал артиста со сцены с восхищением и громом аплодисментов. Да, в бытность Арчила Гомиашвили в театре Грибоедовский выделялся своим художественным уровнем среди театров столицы. Высока была посещаемость.

И вот в 1963 году, в один прекрасный вечер, была показана премьера «Во дворе злая собака», которая переросла в праздник».

Действительно, в 1960-е годы достаточно было фамилии Гомиашвили появиться на афише, как зритель валом валил в театр. А афиш таких было немало, помимо уже упомянутых двух спектаклей по Отару Чиджавадзе и Ките Буачидзе – пьесы «Требуется лжец» Димитриса Псафаса , «Двое на качелях» Уильяма Гибсона, «Третье слово» Алехандро Касона, «Орфей спускается в ад» Теннесси Уильямса… Причем Гомиашвили, поначалу зарекомендовавший себя как комический, характерный актер, блистательно играл и трагические роли. «Сенсацией стал спектакль «Двое на качелях» У.Гибсона. Какой блестящий дуэт создали Наталья Бурмистрова и Арчил Гомиашвили! Со сцены лились в зал потоки счастья и … глубокой грусти. Любовь, потеря иллюзий, утраченные грезы… Умение любить на сцене – это талант», – вспоминала журналист Нелли Узнадзе на страницах журнала «Русский клуб» в 2008 году.

А вот отзывы других театроведов о работах Арчила Михайловича – по «свежим следам» премьер в Грибоедовском театре:

«В роли Вэла Ксавье для А.Гомиашвили была некоторая опасность самоповторения, но можно сказать, что актер во многом избежал этого. Как всегда, ярко искрится его темперамент, игра актера уверенна, легка. Вэл-Гомиашвили мягкий, порой по-детски наивный, но многое перевидавший на своем веку человек, человек патриотической души, страстно влюбленный в музыку, в свою старую гитару. Вэл-Гомиашвили волнует своей искренностью, непосредственностью, но вместе с тем хотелось бы видеть в нем ту зрелость ума, мужественность и силу, которая так покоряет окружающих». (Н.Шалуташвили «Орфей спускается в ад», Заря Востока, май 1962 г.)

«Можно было бы показать обычного изворотливого и ловкого малого, карьериста и любителя легкой наживы, прошедшего путь «от» и «до». Пожалуй, такой путь – путь простого превращения несчастненького отщепенца в уверенно расправившего свои плечи малого был бы наиболее легким и достижимым. Это был бы путь наименьшего сопротивления, по которому не мог пойти Арчил Гомиашвили, актер – приверженец сценических сложностей, далекий от примитивного и облегченного толкования даже самого легковесного.

А.Гомиашвили с первого же своего выхода берет на себя как бы «двойную» нагрузку. Да, он пришел сюда, в этот богатый, фешенебельный дом, этакий отщепенец, в коротеньких брючках и куцом пиджачишке. Да, он вымаливает прибежище, а вместе с ним и кусок хлеба, несчастный безработный. Но как далек в этот момент актер от всякой демагогии. Как остер его рыщущий взгляд, как ни на минуту не «увлекается» он своим просительством, стараясь подчеркнуть, что Тодорос играет в несчастного, что, в сущности, он далеко не такой уж жалкий и робкий, напротив – решительный и наглый, все время ощущающий свою уверенность и силу. Уже здесь, в этой первой (а может быть, и самой лучшей сцене в спектакле) утверждает Гомиашвили невероятную изворотливость своего героя, его почти неправдоподобную предприимчивость, выразившуюся в таких нарочито острых сценических ракурсах, которые в общем комплексе создают необычайно впечатляющий, эксцентричный, смелый до дерзости, яркий по способу воплощения сценический образ. Здесь и сальто-мортале на перилах лестницы, и легкие, непринужденные апарте в зал и, наконец, совершенно невероятная по внешней форме и необычайно точная по широте сцена вымаливания лжи, когда с протянутой в руке шляпой, подпрыгивая и приплясывая, Тодорос-Гомиашвили ждет, что ложь вдруг снизойдет к нему свыше и выручит его в самый критический момент. Он ждет ее, как

милостыню, как подаяние, как высшее благо. И когда в финале, стоя спиной к зрителям в какой-то вычурно-изворотливой позе, он истерически хохочет, одержав еще одну существенную победу на поприще лжи, становится очевидным, что эта тщательно отобранная актером деталь венчает не только его блестящее исполнение, но и является своеобразной кульминацией мысли драматурга и режиссера». (Э.Гугушвили «В борьбе с ложью». Вечерний Тбилиси, 17 марта 1964 года (О спектакле «Требуется лжец»).

«Артист А.Гомиашвили в роли Пабло увлекает зрителя правдивостью и безыскусностью своего исполнения. Он глубоко вжился в образ своего героя. Каждое его движение, интонация, взгляд искренни, органичны. Хорошо продуманный пластический рисунок роли, стремление дать образ в развитии, показать душевные движения своего героя – все это увлекает зрителя не только мастерством, но и эмоциональностью, верностью чувствований. Тут же хочется заметить, что местами актеру трудно сдерживать себя, он теряет чувство меры, начинает чуть-чуть переигрывать и тем самым вносит диссонанс в очень интересный, эмоционально-насыщенный художественный образ. (Н.Шалуташвили «Новая встреча с драматургом». Вечерний Тбилиси, июнь 1961 г. (О спектакле «Третье слово»).

В 1966 году у актера возникли серьезные проблемы со здоровьем, что повлекло за собой временную потерю голоса. Это произошло вскоре после премьеры спектакля «Цезарь и Клеопатра», в котором актер исполнил роль Цезаря. Гомиашвили успел сыграть всего несколько раз... В архиве театра сохранилось письмо Арчила Михайловича, адресованное директору театра Поко Мургулия. В нем Гомиашвили очень эмоционально рассказывает о своих проблемах со здоровьем, что полностью исключает возможность его участия в запланированных гастролях. «Вы, Поко Леванович, спрашиваете, смогу ли я поехать на гастроли?! Ну что я могу Вам ответить? Вы видите, как глупо все произошло! И как меня подвело здоровье. Я так жалею, что столько труда и времени потрачено на Цезаря, а сыграть мне пришлось только четыре раза. Поко Леванович, как мне известно, на гастроли Вы берете пятнадцать названий, из коих я занят только в двух спектаклях. Следовательно, если мне так не повезет, что мне все-таки придется остаться в Тбилиси, и вы без меня поедете на гастроли, мне кажется, катастрофы не будет. Тем более, что до отъезда на гастроли полтора месяца, и Вы можете сейчас, во время моей болезни, осуществить то, что Вы хотели прежде сделать: ввести на роль лжеца Казинца, я считаю, что он вполне справится с этой ролью. Что касается роли Джерри (герой спектакля «Двое на качелях». – *В.Г.*), то мне помнится, что Мавр Пясецкий имел большое желание сыграть эту роль. И учитывая его идеальную память и другие качества, он быстро может создать идеальный образ Джерри. Тем более, что в ремарке у Гибсона сказано: «У Джерри длинные ноги». Уважаемый Поко Леванович! Из всего вышесказанного Вам нетрудно будет понять, в каком я ужасном положении. И морально, и финансово. Очень прошу Вас, я пришлю бюллетень, а Вы дайте соответствующее распоряжение, чтобы мне выслали деньги. Передайте привет товарищам и Александру Осиповичу (Гинзбургу. – *В.Г.*). Очень рад за Вас и театр. Слышал, что «Дон-Кихот» (речь идет о спектакле «Дон-Кихот ведет бой» В.Коростылева. – *В.Г.*) – событие. Просто не верится. Слышал, что очень хорошо играют Ставицкий и Минеев. С уважением Арчил. 19 мая 1966 года».

Универсальный талант актера, так ярко проявившийся на грибоедовской сцене, привлекает в те годы и кинорежиссеров. Совмещая работу в театре со съемками в фильмах, Гомиашвили в фильмах «Крот», «Четверо в одной шкуре», «Простите, вас ожидает смерть», «Взрыв после полуночи» и, конечно, во второй части трилогии о революционере Камо – «Чрезвычайное поручение». «Конечно же» – потому, что его дебютом в кино была роль именно в первой части – «Лично известен». Но с особым удовольствием он играл в комедии «Иные нынче времена» Михаила Чиаурели, которого, как и Георгия Товстоногова, считал «образцом человека и режиссера».

В конце в 1960-х Гомиашвили уезжает из Грузии. Но прославивший его тбилисский театр остается в сердце актера:

«Всегда с теплом вспоминаю мой любимый Грибоедовский театр. Если говорить всерьез, это лучший период в моей творческой жизни. Я часто вспоминаю прекрасный город, нашу шумную Куру и такого же шумного, темпераментного зрителя, мгновенно откликающегося на любой нюанс, на каждое движение души… Работая для такого зрителя, артист испытывает наслаждение и особый подъем. Рассказывая о годах, проведенных в Тбилисском театре имени Грибоедова, я всегда испытываю самые теплые чувства и огромную благодарность».

ЛАНА ГАРОН
САМОЕ СОКРОВЕННОЕ

Достигнутого торжества
Игра и мука –
Натянутая тетива
Тугого лука.
Б.Пастернак

Есть люди, и их достаточно много, эмоциональная память которых, кажется, начисто отсутствует. Может, и не порок. Не помнить прошлое, обиду, боль, беду – это вовсе не мешает трудиться, быть честным и приносить пользу. Скорее, наоборот. Магическое «забыть!» призвано помочь выжить. Оно способствует душевному равновесию и здоровью.

Но есть и другие. Им не дано этого счастливого таланта. Раненые однажды и навсегда, они несовместимы с самим понятием благополучия. Как раз в том и заключается пафос их существования, чтобы противостоять «инстинкту первичному, примитивному – инстинкту бесконфликтного оптимизма, сразу данной гармонии».

Первая же роль, сыгранная на сцене Тбилисского драматического театра им. А.С. Грибоедова, указала на принадлежность Юрия Шевчука именно к этой категории людей. В тот сезон труппа пополнилась молодыми актерами, и в Доме работников искусств Грузии была организована торжественная встреча. В зале – только «свои»: артисты, режиссеры, художники, люди, знающие друг друга по именам, друзья. На сцене – отрывки из новых спектаклей. Вечер радушия, спокойной доброжелательности, он плавно катился в заданном ритме. Но объявили следующий отрывок, и от уютной, почти идиллической атмосферы ничего не осталось.

Дело тут не только в трактовке роли, но и в средствах выразительности актера. Хотя можно ли называть это средствами или методом, когда кто-то мучается, а ты не сомневаешься в подлинности его мучений? Они лишь вызывают в тебе ответную волну сочувствия и желания помочь. Странно, наверное, выглядит соседство слова «мучение» с именем персонажа, существующего в пьесе Розова с одной только целью – конкретно продемонстрировать преемственность судеб, прожить оборванную жизнь Бориса, а потому – незначительного.

Но рассказ Владимира превратился у Шевчука в страстную исповедь потрясенного человека. Он говорит с горячечной торопливостью, и слова наскакивают одно на другое так, что их порой не разобрать. Тогда он повторяет их, боясь остаться непонятым. Это не привычная четкая сценическая речь, так бывает только в жизни. Или слезы. Ведь совершенно очевидно, что сейчас они мешают актеру. И одинаковым, каким-то коротким движением он иногда смахивает их. Кому принадлежит этот жест, Владимиру или самому Шевчуку? Глаза у него покраснели. Это не грим. Видно. И лицо сейчас некрасивое, искаженное. Но есть в этой некрасивости какая-то иная – высшая – красота, одухотворенность, что ли, а в лихорадочной взвинченности – особая притягательная сила.

Совсем рядом юноша впервые увидел смерть. Она разрушила мир его еще детских представлений. Он выискивает в своей воспаленной памяти все новые подробности: и то, как спать захотелось, и какое тепло исходило от полушубка, и как стали закапывать Бориса... Было что-то жуткое и нелепое в том, что самыми обычными человеческими словами можно говорить о смерти. Он ощущал этот разрыв и волновался еще больше, и еще пронзительнее звучало его отчаяние. Это вовсе не похоже на жалобу неокрепшей души. Еще меньше – на попытку объяснить что-либо или оправдаться. Да и кто стал бы его обвинять? Все понимают: война. А если он остался жив, значит, ему просто повезло больше, чем другим. В небольшом отрывке из розовской пьесы неожиданно была сыграна настоящая трагедия безвыходности.

Казалось, что Шевчук обрушил на зрителя лавину собственных переживаний и размышлений, доверил самое сокровенное. И уже потом, в антракте – растерянная мысль, что виденное не вяжется с обычным представлением о театре, и что, может, именно такое исполнение называли в

начале века тревожно и не совсем понятно – душевный натурализм...

Так сразу же проявилась его удивительная способность взрывать все размеренное, безмятежно довольное, будоражить личным волнением и говорить о самом главном. Так с первой же роли наметилась основная тема его творчества – принимать весь удар на себя.

Потом он играл много. Часовников в «Океане» и Валерик Сестрорецкий в «Проводах белых ночей», Шурик Горяев, Олег, Гриша Неделин, учитель Терехин, Эзоп. Но с особым напряжением и драматизмом были сыграны Владимир, АБ в «Дамокловом мече» Хикмета, Ганс Кифер в «Человеке со звезды», Вальтер Шеринг в «Перебежчике» П. и А. Тур, Виктор в арбузовской «Иркутской истории» и, наконец, Раскольников Достоевского в 1962 году.

Война застала Шевчука совсем мальчишкой. Вероятно, она ощущалась им тогда как нечто возвышенное и героическое. Он был готов принять эстафету предыдущего поколения. Военного поколения. А вместо этого, он оказался наследником тех мальчиков и девочек, чья творческая сила была расстреляна. Он стал свидетелем опустошения, произведенного войной. Шевчук окончил Киевский театральный институт. Он приехал в город сразу после войны. Киев стоял в разрушенных домах, чернели оконные провалы, на развалинах трудились пленные немцы, а когда студенты вошли в институт, под ногами у них затрещали стекла.

В Вальтере Шеринге из «Перебежчика» он отбрасывает детективную сторону роли. Пусть не мучает зал праздное любопытство: агент его перебежчик или нет. Только тогда можно проникнуть во внутренний мир человека и оценить значение личности этого немца. Зритель, не колеблясь, сразу же верит Вальтеру Шевчука, потому что не может лгать человек с такими сияющими глазами, у кого такие чуткие нервные руки, кто умеет так светло и радостно улыбаться. Слишком развито в нем чувство человеческого достоинства, чтобы изворачиваться и притворяться. Он, в первую очередь, художник, и это многое определяет в нем. Речь здесь не о профессии. Об особом виденьи мира, об умении чувствовать, воспринимать, творчески осмыслять увиденное. Именно поэтому сцена с Галей Хмелько получила неожиданное освещение.

Галя на все смотрела сквозь призму военной целесообразности. Она не позволяла себе поверить Шерингу: он – немец, а значит, враг. Вальтер, влюбленный и счастливый, шутил с ней, веселился, говорил о красоте леса, о тех приливах и отливах, что зависят только от фаз луны. Но на весь этот поток нахлынувших чувств Галя серьезно замечала, что луна мешает ночным полетам. Какой-то неуловимый жест, чуть притушенные глаза, и мы ощутили, как больно Вальтеру за нее, удивившуюся птицам в небе. Она привыкла ничего не замечать, кроме самолетов. Но уже разглядела птиц, через минуту присядет над грибком, и в этом будет заслуга Вальтера, который возвращает ее в мир красоты, в мир жизни.

Одинокими были многие герои Шевчука. Они не хотели или не умели слиться со средой, даже когда она принимала их. Но в его Шеринге жила готовность раскрыться, быть понятым, принятым, нужным. Он бесконечно устал от допросов, от того, что все время кому-то приходится объяснять, что он не враг, не шпион, не предатель. Эта необходимость постоянно доказывать свое право находиться здесь, на этой стороне фронта, сама по себе была оскорбительна и исключала возможность настоящих контактов с людьми. Судьба его едва не затерялась где-то на маленькой станции. Так – по сюжету. Но у Шеринга – Шевчука она прерывается значительно раньше, когда он оказывается лишним, и его спихивают, боясь ответственности. Идет наступление, и жизнь какого-то немца в сравнении с потерями войны ровным счетом ничего не стоит. Лес рубят, щепки летят. «Солнце, восходя, грохочет».

Шевчук разрушает мелодраматическую основу пьесы Тур. Фактически он один ведет весь спектакль: когда он на сцене, все оживает. Если роль Владимира игралась взахлеб, на едином дыхании, то эта работа, завершающая тбилисский период его творчества, отмечена настоящей глубиной и масштабностью. Изящны, почти незаметны переходы из одного состояния в другое. Его игра отличается подлинным артистизмом. И не станешь задумываться над тем, современна ли эта манера исполнения или нет, так как все, что делает Шевчук, глубоко человечно и доходит до сердца.

Шевчук отличается обостренной передачей своего, личного. Неверно было бы сказать, что

он все время играет себя, потому что в каждой роли – иной жизненный ритм, иная психология. Но всякий раз такое ощущение, что роль становится для него реальной возможностью наиболее полного выражения себя.

Здесь будет все: пережитое
И то, чем я еще живу,
Мои стремленья и устои,
И виденное наяву.
Здесь будет все: пережитое
В предвиденьи и наяву.

Он словно поворачивается разными гранями своей индивидуальности. Его лицо не скрыто гримом. Он всегда говорит словами души, доверяя зрителю свои собственные страхи и ожидания. И волнуешься уже не только за героя, но и за исполнителя – тоже, и за исполнителя – пожалуй, больше. И ходишь смотреть Шевчука в такой-то роли и Шевчука в такой-то роли, сознавая его право быть собой.

Свободный и непредвзятый подход к материалу позволили Юрию Шевчуку ни разу не стать рабом общепринятого толкования пьесы или роли. Часто то, что казалось ясным и само собой разумеющимся на московской и других сценах, на сцене Грибоедовского театра в исполнении Шевчука становилось спорным, а что-то незамеченное начинало звучать с неожиданной силой.

Любопытная перестановка сил (похоже, независимо от режиссера) произошла в «Иркутской истории». Исцеление человеческой души – так, должно быть, можно определить тему пьесы, И если это справедливо, театр не погрешил против автора. Но Виктор и Валька словно поменялись местами.

Вначале его Виктор вызывает раздражение, он подчеркнуто независим, резок и развязен. Но вот повисло в воздухе несколько раз тоскливо повторенное: «Эх, письма, письма...» И вы насторожились. Потом он будет безразлично слушать Сергея, вяло жевать вафлю и на сочувственный вопрос друга, нет ли из дому писем, сможет только коротко выдохнуть из себя «Нет». Скоро становится понятным его поведение, связанное с потерей веры в самого замечательного для него человека – в отца, которого любовь унизила и сломала. За поступками Виктора начнет вырисовываться его прежняя жизнь: Ленинград, дружная семья, безмятежная уверенность в счастье. Но умерла мать, и чужая недобрая женщина заняла ее место. Свою подорванную веру в высокую любовь, свою уязвимость Виктор спрятал под бравадой, грубостью и иронией. Его боль не смягчена слезами, а обострена нелепой лихостью горечи.

Не желая никому раскрываться, Виктор Шевчука, тем не менее, постоянно обнажал себя. И от этого мучительного раздвоения в любую минуту был на грани нервного срыва. Можно было хорошо знать пьесу Арбузова, не в первый раз смотреть спектакль, но все равно трудно было отделаться от боязни, что с ним случится что-то ужасное и непоправимое. Валька же в спектакле была хорошая, но простенькая, примитивная. Где-то глубоко в ней копошилось интуитивное понимание какой-то иной подоплеки поведения Виктора, но его сложность была Вальке недоступна. Ей и в самом деле надоело одной вертеться, поэтому, когда появился Сергей со своим открытым и ясным отношением, она предпочла его.

Я смотрела спектакль много раз: «Иркутская история» на афише. Это всегда звучало маняще, как обещание чуда, откровения. В такой вечер трудно было усидеть дома, трудно было предпочесть книги, друзей или развлечения этой удивительной встрече.

Но Шевчук явно не принадлежит к тем актерам, что одинаково блистательно играют все. Обычно он великодушен к своим героям и чаще всего берет их под защиту. И даже когда они совершают проступки или идут на преступление, он не отказывается от них, потому что знает о них все. Они мучаются, страдают, ищут выхода, иногда гибнут. Но всегда вызывают сочувствие.

Но я хорошо помню тот случай, когда Шевчук не захотел простить своего героя. Это был Валерик в «Проводах белых ночей» Веры Пановой. На московской сцене Эдуард Марцевич создавал характер если не слишком глубокий, то достаточно разносторонний, гибкий и уж, конечно, очень обаятельный. Здесь можно было спорить о том, верить ли таким людям, как распознавать их суть, насколько они жизнеспособны и т.д. Словом, спектакль вполне оправдывал свое наименование спектакля-диспута.

Шевчук в этой роли раскрылся в новом качестве. То, что у Марцевича могло бы восприниматься как непостоянство и быстрая увлекаемость творческой натуры, у Шевчука было цинизмом; то, что у Марцевича выглядело вдохновенной ложью-фантазией, у Шевчука было демагогией. С первой же минуты пребывания на сцене он начал с каким-то упрямством, смешанным с брезгливостью, разоблачать Валерика, пока вконец не развенчал его совершенно. Образ получился однобокий, плоский, сугубо «отрицательный», если учесть, что актер всем своим существом «отрицал» его. Казалось бы, неудачная работа. Но трудно определить ее в тот или иной ряд, потому что в ней опять-таки присутствовала живая личность художника. Больше всего подкупало именно это.

А однажды Шевчук сыграл роль, никак не соотносившуюся с его внутренним миром. Это был Миша в «Опасном возрасте» Нариньяни, тупоголовый великовозрастный оболтус, в лаконичности определений перещеголявший саму Эллочку-Людоедку, ибо его активный словарь состоял всего из двух фраз: «В дугу. – Не в дугу». Надо было видеть, как старался Шевчук, играя почти гротесковую роль! Под каким невероятным гримом было спрятано его выразительное лицо! А из 33 букв он не выговаривал, по меньшей мере, 32. Ни легкости, ни озорства, ни заразительного веселья не ощущалось в исполнении Шевчука. Он пережимал, переигрывал. Но с видимым удовольствием пробовал новые краски и средства. И заражал именно этот момент «пробования».

В плохой роли Шевчук чувствует себя неуютно. Ему как будто стыдно за ту банальность, которую порой приходится сообщать зрителю. А врать и придавать пустоте хотя бы видимость значительности он не желает. В таких ролях Шевчук бывает ироничным и вялым.

Но случается и по-другому: плохая роль оказывается предлогом к самораскрытию, потому что какой-то точкой соприкасается с темой, волнующей актера. Так произошло в «Пламенном мечтателе» Мревлишвили. Сказать просто, что пьеса слабая, значит, не сказать о ней ничего. Она одновременно напоминает адаптированное издание «Горя от ума» и монографию о Грибоедове. В центре пьесы стоит Грибоедов, пламенный мечтатель, бунтарь с несокрушимой энергией и волей, что подчеркнуто не только текстом, но и ремарками. Почти вся роль – это вольное, популярное переложение роли Чацкого. Эта странная пьеса с 1958 года время от времени появлялась в репертуаре театра имени А.С. Грибоедова.

В схематично написанную роль Шевчук сумел вдохнуть жизнь.

Он играл сосредоточенно и взволнованно. Силу характера увидел не в прямолинейно-волевом начале, а в таланте. Он привнес в спектакль еще одну интонацию – предчувствие гибели, обреченность художника...

Но вот, наконец, роль, где не надо тратить сил на «преодоление» материала. Роль желанная, страстная, многоплановая. «Преступление и наказание». Раскольников.

Снова возникла тема, прозвучавшая еще в первой работе актера – неудержимое стремление свою личную беду понять как часть общечеловеческой, а общечеловеческую сделать личной.

Так называемый «индивидуализм» Раскольникова в исполнении Шевчука получил высшее оправдание. Он никому не хотел причинять беспокойства, никого не хотел впутывать. Он принял все на себя, ибо ему почудилось, что на него возложена высокая миссия – освободить людей от их горестей. Это – не утверждение своей личности через преступление (он меньше всего думает о себе!). И до конца Раскольников Шевчука будет расплачиваться только собой! Но Порфирию он предъявит иск за соучастие, так как увидит в нем блюстителя тех норм жизни, которые толкнули его на преступление. Их «дружеская» беседа очень похожа на обоюдный суд, где каждый одновременно обвинитель и обвиняемый. Хотя Раскольникову никогда не выиграть этого «процесса». Против него – его обнаженная совесть, болезненная впечатлительность и мучительная непреодолимая жалостливость. Все человеческое оборачивается в нем слабостью. Круг смыкается.

Момент исповедничества характерен для всего творчества Шевчука. Но именно в этой роли оказалась возможной наиболее высокая степень самораскрытия. Он щедро растрачивался, отдавал роли всего себя без остатка. Его игра была подарком зрителю. Но каким тяжелым подарком, похожим на крик о помощи, на который нельзя не отозваться. В ответ на свою бурную конвульсивную откровенность он требовал такого же страстного сочувствия и понимания. Игра его была неровной. Сегодня он потрясал зал силой драматизма, доходящего до удивительной остроты, а назавтра зрители расходились несколько разочарованные. Да и возможно ли это – играть почти каждый вечер Раскольникова и все на одинаково высоком уровне? Как восстанавливать растраченный запас душевной энергии и,

главное, нервы? Шевчук волновался, пытался искусственно взвинчивать себя, повторять то, что делал накануне, но не согретая истинным чувством, игра его порой становилась нарочитой, истеричной, безвкусной. Способность актера каждую роль переживать страшно реально мешала приобретению необходимой техники. Она приходила медленно, с трудом. В один и тот же вечер отдельные сцены бывали скучными и вялыми, а потом в каком-то куске Шевчук вдруг «воспламенялся» и дальше уже играл с воодушевлением. В таких случаях казалось, что он ждал именно этого момента, что вся роль играется им ради него. Но это предположение распадалось, когда в следующий раз неожиданно «проявлялась» другая сцена.

Безусловно, истина о том, что талантливая и по-настоящему значительная личность воздействует на окружающее и расцвечивает явление своими красками, не нова. Так Шевчук в любые спектакли и роли вносил собственные мысли и эмоции, свою радость, свою боль, свою надежду или раскаяние…

Но также нельзя забывать, что процесс этот взаимообратим. И какой бы независимой и сильной ни была индивидуальность актера, театр, в котором он каждый вечер выходит на подмостки, оказывает на него влияние не менее сильное. Русский театр имени Грибоедова находится в Тбилиси, городе столичном. Но порой кажется, что он лишь «географически» принадлежит этому городу, а болеет всеми болезнями периферийного театра, начиная с неопределенного и крайне случайного репертуара и кончая отсутствием в течение многих лет главного режиссера. Именно здесь следует видеть причины нервозности и растерянности актера, обладающего огромным запасом духовности и творческой энергии, но не находящего им выхода и осмысленного применения: отсюда – и неровность игры, и трудно приобретаемая техника, и неожиданные, на первый взгляд, срывы...

Творческие встречи не бывают случайными.

И так же, как актер всю жизнь ищет свой театр и своего режиссера, так и театр и режиссер «притягивают» своих актеров. Во всяком случае, стараются, чтобы так было.

Теперь Юрий Шевчук в труппе БДТ имени М.Горького. И можно радоваться, что такой театр и такой актер обрели друг друга. Георгий Александрович Товстоногов – не только блестящий постановщик. Он тонкий и тактичный воспитатель, обладающий каким-то «шерлокхолмским» чутьем на скрытые возможности таланта. И как знать, может быть, в один ряд с уже признанными достижениями театра встанет новый, еще невиданный нами Федя Протасов, царь Федор Иоаннович или дядя Ваня...

Опять трубить, и гнать, и звякать,
И, мякоть в кровь поря, – опять
Рождать рыданье, но не плакать,
Не умирать, не умирать!

Хочется верить, что актеру в этом театре и с этим режиссером повезет.

Тбилиси – Ленинград. 1965 г.

ЭТО ВСЕ РАВНО, КАК ЕСЛИ БЫ МЫ НИКОГДА НЕ УЗНАЛИ ОСТУЖЕВА…

Из письма главному редактору «Петербургского театрального журнала» Марине Дмитревской.
Москва. 1993 г.

« ...В конце июля у вас в Доме ветеранов сцены скончался Юрий Шевчук. Это был гениальный актер из русского драматического театра им. Грибоедова в Тбилиси. Его в конце 60-х увидел Г.А. Товстоногов (Шевчук был еще совсем молодой) и пригласил в БДТ на роль Мышкина (взамен Смоктуновского). Но у Шевчука в БДТ не заладилось. Он начал болеть практически сразу – что-то не совпадало в методике (так ему говорила Роза Абрамовна Сирота). Он нервничал, были стрессы, рыдания (я это помню, я приезжала, и он жаловался мне).

В результате – опухоль в голове. Операция прошла удачно, он выжил, но артистом быть перестал.

Это была огромная потеря для всего нашего театра.

Это все равно, как если бы мы никогда не узнали Михаила Чехова, или Москвина, или Остужева...

Потому что все, кто видел его в русском тбилисском театре, помнили, ЧТО это были за особенные роли!..

Георгий Александрович, конечно, его сразу заприметил и захотел в свой театр. Но распорядиться этим сокровищем ему не пришлось!

Шевчуку дали пенсию Луспекаева, и он доживал в Ленинградском доме ветеранов сцены.

...Я, еще студенткой, и даже не последнего курса, написала вот эту статью. Она поэтому не совершенна, многословна, в ней фразеология 60-х годов, в ней фразы и стихи, которые тогда были почти внове, а теперь они – общее, «избитое» место. Но тогда статья была принята в журнал «Театр». А не пошла только потому, что Крымова хотела, чтобы я дополнила ее ролью Мышкина, а Г.А. попросил меня вообще не печатать, пока не станет ясно, «приживется» ли артист в БДТ.

И вот результат: не «прижился», не сыграл Мышкина. И вообще не выжил!

Фотографии дадут хоть какое-то, очень бледное, представление о нем. Он был еще и красив, артистичен, умен, и по-настоящему интеллигентен.

Меня гложет вина перед этим человеком, что никто ничего о нем не знает! А он достоин! Когда я сказала Юрскому, что Шевчук умер, так Юрский едва сдержался, чтоб не заплакать, прямо загоревал и все повторял мне по телефону: «Ах, как жаль! Юра умер! Боже, какая судьба!»

Мне кажется, что мы должны «вытаскивать» такие актерские судьбы на страницы журнала, чтобы не кануло в вечность безымянным, никому не известным то, что было сыграно, и все-таки было увидено и как-то описано, пусть и совсем еще девчонкой, студенткой, пусть и не очень еще умело».

Опубликовано: «Петербургский театральный журнал», 1994, №6

ИННА БЕЗИРГАНОВА

ЛЮБИМАЯ АКТРИСА

«Вы хотите, чтобы я рассказала о своей жизни? – спросила Наталья Михайловна Бурмистрова. – А как можно это сделать? Жизнь нужно прожить. Не так давно вышла моя книжка «Путешествие во времени».

В ней я рассказала о себе и о театре. Кроме того, меня нередко посещают корреспонденты разных газет и тоже просят поделиться воспоминаниями. Хотя моя жизнь была долгой и многообразной, мне придется повторяться, а не хочется. Попробую начать так: я никогда не жила легко. Моя жизнь была беспокойной, похожей на американские горки: вверх – вниз, вверх – вниз. Но никогда не была бессмысленной и бесполезной. Я жила жадно и взахлеб. Любила быть в гуще событий, людей. Будучи человеком восприимчивым, я как губка впитывала все новое, что встречалось в моей жизни, и складывала все впечатления в копилку эмоциональной памяти, чтобы позднее поделиться накопленным со своим зрителем. Поэтому я никогда не выдумывала своих героев, они были реальными и живыми, а не мертворожденными. Насколько мне это удавалось, судить не мне.

Говорят, что театр не терпит соперничества. И действительно, он был самой большой, единственной, пожизненной моей любовью. Если вы спросите меня, была ли я счастливой, я без колебаний отвечу: «Да! Я была счастлива». Меня удивляет, когда работу в театре называют профессией. Нет, театр – не профессия. Это образ жизни, религия. И я всегда жила с этой верой.

Я фаталистка и верю, что человеческая судьба предопределена нам свыше. Я родилась в актерской семье. Пяти лет впервые вышла на подмостки и до конца дней служила театру. Это ли не судьба?

Сейчас я существую в узком пространстве своей комнаты. Мир вижу только через окно. И впервые у меня есть время для того, чтобы вспоминать, вспоминать, вспоминать…»

С Натальей Михайловной Бурмистровой автора этих строк связывали очень близкие отношения. Судьба свела меня с актрисой, когда мы работали над ее книжкой. С тех пор мы буквально сроднились с ней, я полюбила Наталью Михайловну как доброго, умного, интересного человека…

Хотя раньше она для меня была прежде всего театральной звездой, кумиром зрителей.

ЕЕ АКТЕРСКИЙ ДИАПАЗОН. Бурмистрова – эта звучная фамилия давно стала, если выражаться современным языком, брэндом. За ним – неувядаемая женственность и талант настоящей, большой актрисы. Пять десятилетий на ней держался репертуар Тбилисского русского драматического театра имени А. Грибоедова. Она сыграла (включая работы на других сценах) около 200 ролей! В Грузии ее всегда обожали. Для всех она просто – Наташа Бурмистрова. Увы, актриса в последние годы уже не выходила на сцену, но ее не забывали. Звонили, поздравляли с праздниками, брали интервью, просто выражали свою любовь…

В Тбилиси Наталью Михайловну пригласили в 1948 году. Первая ее роль на сцене театра имени А. Грибоедова – Любаша в спектакле «Великая сила». Известный критик В. Залесский в журнале «Театр» высоко оценил ее работу : «… очень хорошее впечатление произвела игра новой для театра имени Грибоедова актрисы Н. Бурмистровой в роли Любаши…» и далее: «… Приглашение этой актрисы в труппу – удача руководства театра».

А дальше была арбузовская «Таня», которую актриса считала своим талисманом. После премьеры спектакля фамилия «Бурмистрова» громко прозвучала в городе. Вот как пишет об этой работе Надежда Куркина: «Таня в исполнении Бурмистровой боролась и мужала с каждой новой картиной, духовно вырастала, и из наивной и милой девушки, пройдя сквозь страдания, становилась сильным и целеустремленным человеком и вызывала уже не только сочувствие и жалость, а уважение и гордость за нее».

И пошли роли, одна за другой, которым могла бы позавидовать любая актриса. Лиза из «Дворянского гнезда», Нина Заречная из «Чайки», цыганка Маша из «Живого трупа», Лариса из «Бесприданницы», Нила Снижко из «Барабанщицы», Нора из «Кукольного дома», Гитель Моска из «Двое на качелях», Софья Ковалевская из «Ценою жизни», Роза из спектакля «Улица Шолом-Алейхема, 40», Лидия Васильевна из «Старомодной комедии»…

Все, кому довелось видеть ее в роли Нилы Снижко, до сих пор с восхищением вспоминают эту работу актрисы. «Ее Барабанщица стала для многих символом героизма, удали, красоты», – говорил Гига Лордкипанидзе.

По словам Куркиной, актерская интуиция, имеющая решающее значение в творчестве художника, помогала ей жить на сцене по всем законам правды, естественно и просто. «Исполнительский диапазон Н.М. Бурмистровой весьма широк – она играет драму и комедию, водевиль и сатиру, мелодраму и героику, – отмечал Васо Годзиашвили. – Разные характеры, разные судьбы, но, отнюдь не повторяясь, актриса всегда подчеркивает то общее, что роднит этих героинь: огромную силу духа, способность выстоять в борьбе с ударами судьбы, а если эта борьба уж слишком неравная, то скорее умереть, чем пойти на компромисс».

Высоко оценивал актерский дар актрисы Котэ Махарадзе: «Наталья Бурмистрова разбила миф о том, что блестящие актеры могут быть только в столичных театрах».

Н. Бурмистрова была актрисой разноплановой. Кроме драматических, она создала на сцене целый ряд блестящих комедийных и даже сатирических образов, таких, например, как избалованная и капризная Поэма в комедии В. Минко «Не называя фамилий».

В своей книге «Путешествие во времени» актриса вспоминает, как рождался этот образ. «Автор пьесы Минко, приехавший к нам на премьеру, сказал, что из всех виденных им в других театрах Поэм я – лучшая, что такой очаровательной стервы он и представить себе не мог. Моей актерской задачей как раз и было совместить очарование и отрицательные качества этой девушки, то есть скомпрометировать мою «очаровательную» героиню».

А ее «чудесная Жермен» из спектакля «Шестой этаж», по определению великой Верико Анджапаридзе? Вместе с этой актрисой Бурмистрова выходила на сцену в спектакле «Деревья умирают стоя»…

Очень часто пишут о том, что Наталья Бурмистрова – неотъемлемая часть грузинской культуры, оставила в ней заметный след. Актрисе несколько раз предоставлялась возможность перебраться в столичный театр – БДТ, МХАТ, но она осталась верной полюбившейся ей Грузии и ни разу не пожалела об этом.

И еще. Наталья Бурмистрова никогда не замыкалась в своей профессии. Была очень дея-

тельной – в течение восьми лет выполняла миссию депутата Верховного совета СССР. Именно миссию, потому что к своим обязанностям депутата она никогда не относилась формально. Напротив, очень чутко откликалась на все просьбы избирателей… А ситуации бывали разные и часто требовали от Бурмистровой нестандартных решений, принципиальности.

ЕЕ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ДАР. Такой Бурмистрова была всегда. А судьба действительно не баловала ее. Достаточно перечитать ее книгу, чтобы убедиться в этом. Тяжелое детство, военная юность, трудности, лишения…

Бурмистрова прошла через войну, работала во фронтовом театре, помогала медперсоналу – делала перевязки, уколы. В то время очень увлеклась медициной… Была контужена, попав под бомбежку.

Но что бы ни происходило в судьбе Бурмистровой, в ней всегда жили сильный дух, оптимизм, любовь к окружающим, поразительное чувство юмора. Они не покидали ее и в трудные минуты, когда по болезни актриса вынужденно рассталась с театром – главной любовью своей жизни. Но творческий дух неистребим, и он проявлялся в ее ярких рассказах в кругу друзей. Это был театр одного актера! Мы даже называем Наталью Михайловну Андрониковым в юбке. С устными рассказами она бы могла блестяще выступать на эстраде… Тем более что актрисе есть что вспомнить. Сколько интересных встреч, необыкновенных впечатлений, творческих радостей было в ее жизни!

У Бурмистровой выявился определенный литературный дар, который дал знать о себе в поздние годы – раньше просто времени не было: театр требовал полной самоотдачи, и Наталья Михайловна не могла думать ни о чем, кроме сцены. Когда мы говорили о ее литературных способностях, Наталья Михайловна вспоминала, что в школе писала сочинения для своих одноклассников, которые «расплачивались» с ней чем-нибудь съестным. «Это был мой первый в жизни бизнес. Я получала за услуги то яблоко, то хлеб с маслом!» А еще в военные годы писала письма для бойцов…

О своей книге воспоминаний «Путешествие во времени», Наталья Бурмистрова говорила так: «Это лишь верхняя часть айсберга. Мы были скованы предлагаемыми сроками, поэтому много интересного не вошло в нее».

Слушая рассказы актрисы, которые лились из нее как из рога изобилия, я постоянно с сожалением констатировала: и это могло войти в книгу, и это… Но дело, как говорится, сделано…

А Наталья Михайловна смеется:

– Если бы я рассказала тебе все, что видела, чувствовала, что случилось со мной в жизни, то книга наша разбухла бы до размеров Большой советской энциклопедии.

Кстати, ее имя вошло в Большую советскую энциклопедию.

ЕЕ ЛИЧНАЯ ЖИЗНЬ. Рассказы актрисы были настолько занимательны, подчас интригующи, что я часто просила ее: «Давайте напишем об этом!» Но она чаще всего отказывалась: «Нет, это только для близких людей!» И повторяла: «Скромнее, скромнее!»

Наталья Бурмистрова не любила рассказывать об интимных сторонах своей жизни, была уверена, что это должны знать только два человека – он и она.

Ей приписывали разнообразные романтические приключения. А она улыбалась: «Да мне было просто некогда этим заниматься. А то немногое, что было, пусть останется моим секретом!» И спустя некоторое время предлагала:

– Могу рассказать о том, как во время войны мной очень увлекся украинец, капитан Василий Бондарь. Наше знакомство быстро оборвалось, но оставило след в моей душе… Через много лет во время Декады грузинского искусства в Москве 1958 года после спектакля «Расточитель» у входа в театр нас с Игорем Злобиным поджидали двое – мужчина и женщина. С удивлением я узнала своего фронтового друга. Наша встреча была очень теплой.

Мы познакомились. Бондарь представил мне свою жену, я – мужа. Потом сказал, что у них растет дочь, которую он назвал в мою честь – Наташа… Я была очень тронута. Супруги пригласили нас на чашку чая, но время было позднее, и мы отказались…

Благодарю судьбу за то, что она подарила мне возможность близкого общения с Натальей

Бурмистровой, человеком редкого обаяния и ясного ума. От нее многому училась – прежде всего самообладанию, чувству юмора, творческому отношению к жизни. Каждое посещение актрисы – праздник. С Натальей Михайловной никогда не бывало скучно или тяжело, как бы она себя не чувствовала. Она умела создать вокруг себя особое поле притяжения…

ВИКТОРИЯ СИРАДЗЕ: Тонкое, совершенное искусство этой удивительной актрисы берет свое начало в глубинных недрах жизни неизбалованного судьбой простого человека из народа. И неудивительно, ведь очень молодая Наталья Михайловна прибыла в Грузию уже с солидным житейским и профессиональным опытом. С самых первых постановок на сцене театра имени А. Грибоедова ей удалось покорить людей своей высокой сценической культурой, художественной манерой, индивидуальным почерком. Всегда играла легко и просто, страстно и горячо, правдиво и убедительно, искренне и трогательно; свободно владела чувствами зрителей. Всеми силами души и сердца она отдавалась каждой роли.

Я хорошо помню почти все спектакли с ее участием: «Бесприданница» Островского, «Живой труп» Толстого, «Чайка» Чехова, «Иркутская история» и «Таня» Арбузова, «Коварство и любовь» Шиллера, «Нора» Ибсена, «Потопленные камни» Мосашвили, «Единственный свидетель» братьев Тур, «Барабанщица» Салынского, «Двое на качелях» Гибсона… Сильная, волевая и умная, стройная и красивая, трепетная и гордая, она работала всегда страстно и самозабвенно. Поражали ее неутомимая энергия, необычайная трудоспособность, профессиональные навыки, знание жизни и человека, серьезность игры, пластика, ритм, тщательная продуманность каждого движения – поистине сплав значительного и обаятельного таланта значительной и обаятельной личности. И еще нечто завораживающее зрителей. Вряд ли по рассказам возможно зримо представить себе искусство любимейшей актрисы, постичь могучую и удивительную силу ее дарования, духовного и эмоционального воздействия. Конечно, работы актера надо видеть собственными глазами, самому почувствовать силу его таланта, глубину его чувств, которые волновали, радовали, потрясали зрительный зал в тот час.

Работая в высших эшелонах власти Грузии, я часто общалась с Натальей Бурмистровой и не раз убеждалась, как много у нее достоинств. И это проявлялось во всем – в отношении к искусству, к людям, к явлениям действительности; в ее гражданской ответственности за театр и за себя.

Свидетельством гражданских и творческих достоинств личности актрисы явилось ее избрание (дважды!) депутатом Верховного Совета Грузии. В эти годы проявилась присущая ее натуре потребность активно участвовать в судьбах людей, всемерно помогать им, участвовать в принятии важных государственных решений…

В последние годы, после перестройки, развала страны, разрухи и краха вечных ценностей жизни, мы изредка общаемся по телефону, обсуждаем реалии материального обнищания и духовного обеднения людей, дурманящую зрителя жизнь «из телевизора», в которой господствуют «развлекуха», ложь, жестокость, насилие и секс. Да, наше будущее – в прошлом, как сказал Мэлор Стуруа. Остается только пожелать Наталье Михайловне много тепла от окружающих и добра в десятом ее десятилетии!

ГАЙОЗ ЖОРДАНИЯ: Помню, я только пришел в театр имени Грибоедова. Это было летом. Иду я как-то по улице Сулхан-Саба и вижу перед собой женщину. Она была идеально сложена и гордо несла свою красивую, величественную фигуру! «Кто эта женщина?» – заинтересовался я. И вдруг она оглянулась. «Боже мой, да это же Наталья Михайловна! – воскликнул я, узнавая актрису. – Здравствуйте! Какая вы прекрасная!» – «Да? Очень приятно!» – ответила она. Поднялись в театр. Через некоторое время Бурмистрова поднялась ко мне и спросила: «Скажите честно, на сколько лет я выгляжу?» – «На сорок три!» – «Нет, давайте условимся – на пятьдесят три!» – возразила актриса, улыбаясь. Наталья Михайловна, даже будучи в возрасте, выглядела просто прекрасно – живые, молодые глаза, изумительная, мраморная кожа. Настоящая русская красавица, аристократка. В ней есть особое благородство и доброта. А актриса? Она была великолепна! Потрясающий профессионал… Жизнь примадонны в театре сложна. Вокруг них всегда нездоровые разговоры. Обычно у примадонн свои причуды. Как правило, они ипохондрики, истерички.

Но Наталья Михайловна была исключением. Она была принципиальная, но кроткая в работе. Все время шла навстречу, анализировала, просила объяснить то или иное режиссерское решение. Я объяснял… Бурмистрова приходила на следующую репетицию и все делала блестяще. Иногда Наталья Михайловна подчинялась режиссеру как ребенок. Случалось, вступала и в полемику, но поспорить с ней было интересно. Никогда после спора не оставалось неприятного осадка, как это часто случается. И при этом – великолепный партнер. Бурмистрова не тянула на себя актерское одеяло, не выпячивала себя. Всегда играла главное – явление, то, что продиктовано предлагаемыми обстоятельствами.

В театре всегда существовала и существует зависть, но казалось, что это ее не касалось. Настолько она была величественна и великолепна! С ней приятно было посидеть, поговорить. Мне довелось с ней поработать на репетициях спектаклей «Дорогая Памела» и «Старомодная комедия»… Все говорят о ее «Барабанщице». Зрители приходили на этот спектакль вовсе не только для того, чтобы посмотреть, как Бурмистрова раздевается. Ее работа была настолько глубока, что спектакль оставлял очень грустное чувство. Зрители восторгались и плакали… Она великолепная актриса реалистической школы. Есть у Натальи Михайловны и комедийный дар. Это была высокая комедия!

Помню ее работу в спектакле «Странная миссис Сэвидж». Обычно, когда наши актеры изображают иностранцев, возникает чувство неловкости – слишком уж получается искусственно. А у Бурмистровой этого не было: ее миссис Сэвидж была настоящая! Органически жила на сцене. В этой органике она сверкала как звезда. С Натальей Михайловной всегда приятно быть рядом – хочется к ней прикоснуться, приласкать. К ней тянет – в ее природе есть какой-то магнит.

ИРИНА ГОЦИРИДЗЕ: Очаровательная женщина, красавица, она быстро завоевала симпатии зрителей. Публика шла «на Бурмистрову». Она органично вписалась в актерскую среду, в грузинское общество. На ней строился репертуар театра. Одна за другой следовали блестяще исполненные роли. Одна из них – Нила Снижко в «Барабанщице». Ее искрометный танец вызывал восторг зрителей. Независимо от жанра Бурмистрова всегда покоряла зал своим обаянием и манерой исполнения… Как хорошо она говорит о себе: «Я родилась, чтобы жить в Грузии. Здесь меня окружили заботой и вниманием. Рядом были близкие люди, дорогие моему сердцу. Здесь я служила любимому делу, значит, жизнь моя была прожита не зря!» И это правда!

Просматриваю пожелтевшие от времени афиши: «Барабанщица», «Иркутская история», «Бесприданница», «Чрезвычайный посол», «Двое на качелях», «Миллионерша», «Требуется лжец», «Чайка»… В спектакле «Уступи место завтрашнему дню» Наталья Бурмистрова сыграла первую возрастную роль. Партнером был Мавр Пясецкий. Волнующие образы в их исполнении пронзили сердца зрителей, зал плакал в сцене расставания героев. Да разве перечислить все спектакли, с блеском сыгранные Натальей Бурмистровой? Она прожила яркую творческую жизнь на сцене Грибоедовского театра со всей мощью своего огромного дарования и обаяния.

Наталье Бурмистровой исполняется 90 лет. Дорога, которая привела ее к этой дате, усыпана цветами, освещена восторгом и любовью зрителей – поклонников ее большого таланта. Когда она шла в любимый театр, ее сопровождали восхищенные взгляды прохожих, а вековые платаны, украшающие проспект Руставели, шелестя своей листвой, шептали ей ласковые слова и… «браво!». И сегодня она обладает светлым умом, отличной памятью и твердо верит в мудрость пословицы «Что на роду написано, то и будет!» Она верит, что у каждого человека своя судьба, и эта судьба неотступно следует за ним, как тень… Дорогая Наталья Михайловна! Здоровья Вам и еще раз здоровья!

МЕДЕЯ ЧАХАВА: Мы актрисы одного периода, начинали почти вместе. Она приехала в Тбилиси молодой актрисой, подающей надежды, и мы вместе начали расцветать. Наташа иногда упрекала меня, что я не видела многих ее работ… Но я была так занята тогда – практически каждый вечер выходила на сцену и просто не могла выкроить свободный вечер. А вот сейчас у меня есть время, но, увы, Наташа по болезни рассталась со сценой… Я столько слышала восторженных откликов на роли, сыгранные ею! Мои родители часто ходили на спектакли театра имени Грибоедова и даже сравнивали наши с Наташей работы. У меня всегда было к ней самое

теплое отношение. Наташа меня никогда не считала соперницей, хотя нас, естественно, сравнивали. Тем более, что иногда мы играли одни и те же роли. Общность наших творческих биографий сблизила нас. И меня всегда подхлестывало, что я не хуже Наташи!..

Мы редко общались, но очень любили друг друга. Больно, что она осталась одна. А ведь у нее была такая «спина», талантливый друг – Игорь Злобин. Наташа глубоко переживала его уход. Она осиротела, одной ее «половине» стало очень тяжело. Наташа – великая актриса… Жаль, что болезнь не позволяет ей вернуться на сцену. Мне хочется пожелать ей здоровья и еще раз здоровья!

АРИАДНА ШЕНГЕЛАЯ: В 1963 году, когда я пришла в театр имени Грибоедова, царила эпоха Натальи Михайловны Бурмистровой. Она была для меня символом! Красивая, стройная, поющая, танцующая, умная, остроумная, собирающая толпы поклонников, ведущая репертуар театра. Наталья Бурмистрова – это интересные, яркие спектакли и переполненные залы. Помню свой первый восторг… Да, это была эпоха Натальи Бурмистровой!

ГИГА ЛОРТКИПАНИДЗЕ: Большим театральным явлением оказалось выступление Натальи Бурмистровой в спектакле «Барабанщица», когда она стала любимицей тбилисской публики. Все мужчины – полгорода были в нее влюблены. Это неудивительно – она была такая эффектная, красивая, талантливая: довольно редкое соединение качеств! Бурмистрова – настоящая актриса, и при этом трудолюбивая, вдумчивая, с четким гражданским отношением к своей роли, к пьесе! Она не шла к роли только по наитию, но умела анализировать. Наталья Михайловна органично вошла в театральную жизнь Грузии, Тбилиси. У нее было много возможностей уехать в Москву, Ленинград. Мой учитель Георгий Товстоногов говорил мне, что предлагал Бурмистровой перейти в БДТ, но она отказалась… Наташа и ее муж Игорь Злобин были активными участниками театральной жизни города. Помню замечательные выступления, литературные и художественные экспромты Игоря на всех юбилеях… Наташа – этот тот случай, когда русская актриса стала любимицей грузинского тбилисского зрителя. Мне посчастливилось встретиться с ней несколько раз в работе – не только когда я сам ставил спектакль, но и когда выпускал премьеру в качестве художественного руководителя. Особенно мне запомнилась встреча с ней в работе над спектаклем по пьесе Ветлингера «Человек со звезды», в котором Наталья Михайловна сыграла сразу пять ролей. Ее партнерами были Юрий Шевчук и Арчил Гомиашвили. Это был праздник театра! Наташа проявила не только присущую ей органику, правдивость, но и удивительную способность к перевоплощению – она создала пять совершенно разных образов. Мы получили от этой работы большое удовольствие… Помню ее в спектакле «Уступи место завтрашнему дню» Дельмара, в котором ее партнером был замечательный Марк Пясецкий. Они составили прекрасный актерский дуэт.

Наташа была настоящей актрисой школы МХАТа. Во всех своих ролях она была очень правдива, ее сценические действия были всегда психологически оправданы. Недавно она сказала, что я умею логически точно выстроить пьесу. А она была мастером, ярким представителем русского реалистического психологического театра, театра Островского, Чехова, Горького. Она не выносила на сцене балагурство, наигрыш…

Жаль, что Наташа уже столько лет вне театра. Кроме уважения к искусству Бурмистровой, я испытываю к ней чувство любви – чисто по-человечески. Она очень принципиальный, строгий и вместе с тем очень добрый человек. Такие актеры, как Наташа, необходимы театру не только своими ролями, но и самим своим существованием, они играют большую роль в жизни театра. Она фундаментально укрепляла театр. При Наташе нельзя было халтурить ни на сцене, ни на репетиции. Она умела отдаваться творческому процессу полностью, и того же требовала от других.

ИРИНА МЕГВИНЕТУХУЦЕСИ: Когда я сыграла одну из своих первых ролей в премьерном спектакле «Доходное место» Островского, Наталья Михайловна подарила мне набор матрешек и открытку с добрыми напутствиями… Признаться, это стало для меня огромной неожиданностью. Ведь Наталья Михайловна всегда была и остается для меня актрисой-легендой, окруженной тайнами. И вдруг – такое внимание ко мне, молодой, начинающей актрисе со стороны большого мастера. Это показалось мне тогда хорошим знаком, откровением и признанием. И в дальнейшем

я чувствовала со стороны Бурмистровой расположение. Почему? Не знаю… Я всегда обожала стиль Натальи Бурмистровой. В любой ситуации она оставалась и остается женщиной. Помню, Наталья Михайловна лежала в госпитале, и я навестила ее. Обстановка палаты была далека от комфорта, тем не менее, на столике актрисы лежал флакон французских духов. Ее женственность мне всегда безумно нравилась…

ВАЛЕРИЙ ХАРЮТЧЕНКО: Как-то я ехал в такси, завязался разговор. Водитель, симпатичный, веселый человек, узнав, что я актер театра имени Грибоедова, спросил: «Как там наша Наталья Бурмистрова? Мы ведь все были влюблены в нее». «Как это?» – поинтересовался я. «Да очень просто. Сначала в нее тайно влюбился мой отец, мать даже ревновала его. Правда, Наталья Бурмистрова ей самой очень нравилась. А мой дядя даже подтрунивал над отцом, дразнил его странным тогда для меня словом «поклонник», при этом он как-то хитро подмигивал. Но когда дядя сам впервые попал в театр и увидел «Барабанщицу», то погрустнел и сказал отцу, что он его понимает. Пришла пора и моей влюбленности. В Грибоедовский театр нас впервые повели всем классом – тогда это называлось «культпоход». И смотрели мы спектакль, который, кажется, назывался «Уступи место… какому-то дню». «Завтрашнему!» – напомнил я. «Да, завтрашнему!.. Очень печальная история. Потом мы даже писали сочинение на тему этого спектакля, и я назвал тогда Наталью Михайловну своей самой любимой актрисой, с самого первого взгляда, потому что через нее я узнал, что такое настоящий театр. Так что можно сказать, что вся наша семья любила и любит эту актрису». Мы доехали. Я достал бумажник, но таксист замахал руками и сказал, что ни за что не возьмет денег с человека, который работает с самой Бурмистровой.

Целую жизнь прожил я в Грибоедовском театре рядом и вместе с Натальей Михайловной. Я всегда восхищался этой замечательной актрисой, учился у нее. Формат журнала не позволяет сказать всего, что хочется. Но таксист был прав: она работает. Работает даже сейчас, в период своей тяжелой болезни. Семь долгих последних лет Наталья Михайловна была прикована к постели, но она не теряла мужества. Ее жизненной энергии можно только позавидовать. В том, как она мыслит, в ее воспоминаниях о прошедшей, наполненной разнообразными событиями жизни, о театре – во всем пульсирует ее яркая личность. Несмотря ни на что, проглотив очередную пилюлю горького лекарства, она не теряла чувства юмора и продолжала свой мастер-класс. Светлым, добрым талантом наградил Господь этого человека. В свое время я сыграл в пьесе Ставицкого «Улица Шолом-Алейхема, 40» сына Натальи Бурмистровой. Так сложилась жизнь, что последние семь лет мы стали большими друзьями, близкими людьми. И в день юбилея я желаю дорогой Наталье Михайловне, поистине народной артистке, любимой несколькими поколениями тбилисцев, любимой театром, которому она верно служила всю свою жизнь, сил, терпения, радости и вдохновения.

ИННА БЕЗИРГАНОВА

КОД: ЦАРИЦА ЦАРИЦ

Прямая осанка, гордый взгляд, приятный, уверенный голос, то, что называют сегодня модным словом «харизма», – настоящая царица цариц, как назвал ее однажды тогдашний посол России в Грузии Владимир Земский на приеме по случаю гастролей театра имени А.Грибоедова в Батуми. Кстати, тогда коллектив показал в этом городе спектакль «Распутин», в котором эта актриса сыграла царственную особу… «Вы у нас проходите под кодом царица цариц!», – пошутил дипломат.

Речь идет о Тамаре Васильевне Белоусовой-Шотадзе, народной артистке Грузии, любимице театральной публики Тбилиси.

Тамара – уроженка Западной Украины, десятилетку окончила в Тбилиси. Семья хотела, чтобы девушка изучала иностранные языки и связала свою профессию именно с этой сферой, однако Тамара поступила по-своему, предчувствуя свое истинное призвание, – успешно сдала экзамены в училище при киностудии. Экзамены принимали мастера, известные режиссеры.

– Во время вступительных экзаменов мы с Отаром Коберидзе показали этюд, – вспоминала она. – Признаться, он мне тогда не очень понравился… Наши судьбы разошлись – я стала актрисой театра имени Грибоедова, Коберидзе – звездой грузинского и мирового кинематографа. Наверное, эта встреча имела судьбоносное значение для каждого из нас. Период учебы связан для меня с очень приятными воспоминаниями. Помню, как к нам в вуз пришел сам Владимир Иванович Немирович-Данченко. Все страшно волновались: мы должны были показывать этюды. Немировичу-Данченко предстояло подняться по крутой лестнице, вдоль которой стояли встречавшие его студентки с цветами… Осторожно, медленно Владимир Иванович преодолел подъем. Вместе с ним был главный режиссер Сухумского театра Борис Бертельс, эвакуировавшийся из России в годы войны. Вместе с Немировичем-Данченко он смотрел наши этюды, а потом пригласил меня в Сухумский театр – по окончании училища… Тогда я даже не мечтала, что когда-нибудь буду работать на сцене театра Грибоедова – элитарном театре того времени. Мы, студенты, бежали на галерку и безмерно счастливые смотрели замечательные спектакли грибоедовцев…

Сразу после училища Тамара Белоусова едет в Сухуми, где спустя два года встречает День Победы… Этот период был очень плодотворным для начинающей актрисы. Тамара Васильевна сыграла Нину в «Маскараде» Лермонтова, Беатриче в «Слуге двух господ» Гольдони… Руководство города опекало драматический театр, проявляло заботу об актерах…

– Помню, как мы получили возможность немного приодеться – нам выдавали тюки с американской одеждой, и мы перестали носить марлевые юбки. Нас всячески поддерживал первый секретарь Сухумского горкома и обкома Абхазской АССР Акакий Мгеладзе. «Вы были вчера на премьере?» – строго спрашивал он своих подчиненных на совещании. Получив отрицательный ответ, Мгеладзе говорил: «Пока не посмотрите премьеру, не приходите!». В театре мне сразу стали поручать главные роли. У Бертельса мы учились не переступать границу дозволенного, он воспитывал в нас чувство ответственности… Помню военный затемненный Сухуми, выезды к солдатам, зрительный зал, наполненный зрителями в военной форме.

Однажды после спектакля «Так и будет» К. Симонова выхожу на улицу. Кругом темень. Смотрю, стоит у театра группа людей. «А мы вас тут ожидаем! Были на вашем спектакле. Почему вы не в Тбилиси?» – настойчиво спросила меня женщина – это была знаменитая художница Елена Ахвледиани. Не помню, что ответила – растерялась… А меня потом долго еще не отпускали из Сухуми. Только в 1946 году мне выдали удостоверение, приравнивающее меня к участникам войны, и я покинула город. Помню, даже расплакалась: «Хочу к родным!» И руководители выпустили меня, выразив некоторое сомнение: «Вы надеетесь, что попадете в театр Грибоедова?» Не знаю, на что я надеялась, но в 1946 году все-таки стала актрисой этого театра… В Тбилиси я была буквально опьянена атмосферой города. Мы жили в центре. Оперный театр, на сцене которого выступали лучшие силы России, талантливые грузинские артисты, а буквально в двух шагах располагались театр Руставели, симфонический оркестр, музыкальный театр, легендарные «Воды Лагидзе» с бесподобными слоеными хачапури! А какие люди заходили сюда… Я словно попала в

атмосферу праздника. Мною овладела жажда познания мира во всем его многообразии, пестроте проявлений.

Когда я пришла в театр Грибоедова, меня вскоре стали вводить на роль Лидии в спектакль «Бешеные деньги» в постановке Георгия Товстоногова. Я сразу попала в очень крепкие руки. Встретилась с такими замечательными мастерами сцены, прекрасными актерами, как Е.Сатина, И.Бодров, Б.Вяземский, А.Смиранин, К.Добжинский, А.Смирнова… Главным режиссером тогда был Александр Такаишвили. Я была потрясена! Сначала могикане отнеслись ко мне немного снисходительно, но когда я занялась своим делом, изменили свое отношение… Кстати, до меня роль Лидии играла более опытная, чем я, актриса – Елена Ковальская.

Вспоминается в связи с этим спектаклем один забавный случай. Шла сцена, когда моя героиня Лидия трагическим голосом просит денег. Я прилегла на софу и… потеряла сознание. Партнер ждет моей реплики, а я молчу. И тут Анатолий Смиранин, игравший Глумова, начинает произносить текст за меня: «Она говорит, что ей нужны сорок тысяч рублей!» В зале раздается смешок. Я – Лидия – продолжаю хранить молчание. А Смиранин вынужден продолжать: «Она говорит, что ей нужны… бешеные деньги!» Екатерина Сатина, игравшая мою мать, схватилась за голову. В зале – гогот. И тут я пришла в себя, в ужасе вскочила и увидела, что актеры буквально рассыпались от меня по сторонам.

…После этого случая я думала, что Смиранин не захочет больше быть моим партнером на сцене, но ошиблась: мы сыграли вместе еще в пяти спектаклях. Один из них – «Без вины виноватые». Помню, как тщательно выстраивал спектакль и роли режиссер А.Южанский. Я играла Коринкину. Была такая сцена. Моя героиня садилась на колени к меценату – его играл тот же Анатолий Смиранин, и он угощал Коринкину шоколадными конфетами. А в это время Кручинина стояла неподвижно в стороне, замерев, и терла виски… Весь расклад отношений был налицо.

Еще одна встреча с Островским – спектакль «Волки и овцы», где я выступила в роли Глафиры, а моими партнерами были К.Мюфке и А.Смиранин.

По-своему уникальным и очень любимым зрителями был спектакль «Горе от ума» в постановке Александра Такаишвили: я сыграла Софью, моими партнерами оказались Иван Русинов, Даниил Славин. Даже в эпизодических ролях были заняты актеры замечательные. Спектакль по Грибоедову, шедший на грибоедовской (!) сцене, имел успех, а в антракте зрители сыпали цитатами из пьесы, выдумывали новые афоризмы: «Безумным счастье от безумия, а умным горе – от ума!»…

Я встретилась с мастерами старшего поколения, а потом, в разное время, появились новые интересные актеры – Лидия Зверева, Наталья Бурмистрова, Нонна Плотникова, Муся Кебадзе, Валентина Семина, Ариадна Шенгелая, Валентина Воинова, Людмила Артемова-Мгебришвили, Нелли Килосанидзе, Лариса Крылова, Ирина Квижинадзе, Замира Григорян, Ирина Мегвинетухуцеси, Карина Кения – неплохая команда, правда? Мы все делали единое дело. Помимо всего, с некоторыми мы подружились семьями и были неразлучны, вместе преодолевали все проблемы, помогали, поддерживали друг друга в горе и радости, отмечали вместе праздники. Но судьба-злодейка разбросала нас кого куда…

Пришла новая волна московских артистов во главе с Павлом Луспекаевым.

Однажды возникла ситуация, когда я вынуждена была на время расстаться с театром. Сообщила о своем нелегком решении главному режиссеру А.Такаишвили и директору Д.Антадзе. Антадзе собрал весь коллектив в нашем любимом, историческом синем фойе – здесь отмечались юбилеи, праздники, проводились капустники. Здесь же находился прекрасный портрет Александра Грибоедова работы Ирины Штенберг. Словом, это было особое место… Именно в синем фойе Антадзе обругал меня за то, что я собираюсь уйти из театра, сказал, что я не имею права этого делать. А.Такаишвили, вызвав меня в кабинет, предупредил: «Вы не сможете жить без театра, даже если будете благополучны во всех отношениях. Никакие ценности не смогут заменить театр!» Но я все-таки ушла… чтобы спустя небольшое время вернуться. Зашла в кабинет директора и просто сказала: «Хочу снова работать в театре!» И тут же была принята.

Вскоре Белоусовой поручили роль Мзии в спектакле «Хевисбери Гоча» в постановке Д.Антадзе. Как вспоминала журналист Нелли Узнадзе, во время Декады грузинского искусства в Москве в 1958 году был с успехом показан этот спектакль, и на пресс-конференции с участием

коллектива критики хвалили постановку грибоедовцев и особо отмечали работу Тамары Васильевны… В числе критиков была и известный московский театровед Татьяна Шах-Азизова.

– Когда наш самолет после Декады приземлился на грузинской земле, я вдруг почувствовала, что, кроме Тбилиси, нигде не хочу жить, и, кроме театра Грибоедова, нигде не хочу работать! Потому что люблю Грузию, грузинскую культуру!

У Тамары Васильевны всегда было много поклонников, почитателей ее таланта, красоты и обаяния. Да и партнеры по сцене не могли не ощущать особой притягательности этой актрисы. Об этом говорил актер Мавр Пясецкий: «Она еще не вышла на сцену, но я уже слышу ее голос и чувствую себя мужчиной – это какой-то магнетизм!»

О своем впечатлении от первой встречи с актрисой вспоминала режиссер Лейла Джаши: «Я увидела ее в спектакле «Коварство и любовь» Шиллера. Тогда я была очарована волшебством страны, имя которой Театр, и теми людьми, которые в нем жили. Одной из Фей этой страны была ослепительная красавица Тамара Белоусова в роли леди Мильфорд. Безукоризненная линия шеи и плеч, прекрасная фигура, очаровательное лицо и трагическая судьба этой героини, которой зрители сочувствовали не меньше, чем Луизе и Фердинанду, на всю жизнь покорили мое сердце. Это была любовь с первого взгляда!»

Благодарные зрители дарили актрисе корзины цветов, подарки… Но Тамара Васильевна была всегда равнодушна к подаркам.

– Для меня тряпки, обстановка никогда не были ценностями, – говорила она. – Дороже театра для меня никогда ничего не было! Я никогда не изменяла театру имени Грибоедова, и он не оставляет меня по сей день, за что я бесконечно признательна его руководству и всему коллективу…

Тамаре Васильевне довелось работать со многими интересными режиссерами – такими, как Александр Такаишвили, Додо Антадзе, Петр Фоменко, Александр Товстоногов, Гизо Жордания, Георгий Кавтарадзе, Авто Варсимашвили…

Сандро Товстоногов, переезжавший в Москву, сказал Белоусовой во время прощания с актерами: «Вы принадлежите к тому клану артистов, которым не страшна никакая смена режиссуры!» Он был абсолютно прав – Тамара Васильевна с каждым из тех, с кем ей пришлось встретиться в процессе работы, умела найти общий язык – это был язык творчества. Ей были подвластны разноплановые роли – трагические, драматические, острохарактерные...

В последние годы, уже не работая в театре по состоянию здоровья, Тамара Васильевна с удовольствием вспоминала минуты творческого вдохновения и актерского азарта. Те, кому посчастливилось увидеть актрису в спектакле Петра Фоменко «Дорога цветов» по пьесе В.Катаева, наверняка и по сей день помнят яркий образ Веры Газгольдер, созданный Белоусовой.

– Фоменко сделал, создал мне эту роль так, как он ее представлял – начиная от костюма и кончая всем остальным. Моими партнерами были замечательные актеры Даниил Славин и Джемал Сихарулидзе. Это был настоящий фейерверк гротеска с элементами эстрадного номера! Зрители буквально лежали от смеха!.. Фоменко максимально использовал мои возможности – сцена была сыграна, если так можно выразиться, на острие ножа! Это был новый стиль актерской игры на грани фола. Словом, мы творили то, что до Фоменко никогда не делали, – нечто совершенно новое и неожиданное. «Словно я попал в другой мир!» – говорили коллеги.

Довелось мне работать и с начинающим Робертом Стуруа – свой дипломный спектакль «Сокровище» Пристли он поставил в театре имени Грибоедова и занял в нем Валентину Семину и меня…

Любила я и свою Эдну – женщину легкого поведения – из спектакля «Бабочка, бабочка» А.Николаи (постановка Л.Джаши, Л.Мирцхулава)… Без ложной скромности, мне было не стыдно за эту свою роль, хотя я редко бываю вполне довольна результатами своего труда. Мой образ был интересно выстроен, спектакль в целом отличался богатой палитрой. Я проживала вместе со своей героиней ее трагическую судьбу. Запомнилась такая сцена. Я сижу, жду клиента. На столе стоят бокалы. Приходит молодой человек, и я наполняю бокалы вином. Причем делаю это медленно, потихоньку, что создавало особую атмосферу интимности… Позднее выясняется, что этот молодой человек – сын, брошенный мной когда-то ради красивой, беспечной жизни, которую моя героиня так и не находит… Его играл Сергей Дроздов. В финале сын навсегда уходит, а зрители

жалеют мою непутевую, несчастную Эдну.

С удовольствием играла бабушку в спектакле «Дом Бернарды Альбы» Лорки – режиссер-постановщик Котэ Сурмава говорил, что по этой моей работе можно защищать диссертацию.

А однажды нас посетил Юрий Александрович Завадский, пожелавший посмотреть две постановки своего ученика, режиссера Тенгиза Кандинашвили – по «Стакану воды» Скриба (я сыграла роль леди Анны) и пьесе современного автора. Мастер остался доволен увиденным… На память об этом событии остался снимок – Завадский сфотографировался с коллективом театра.

Тамара Васильевна вспоминала многочисленные гастроли.

Баку. Театр Грибоедова показал «Закон вечности» по Нодару Думбадзе. По окончании спектакля на сцену вышло чуть ли не все руководство Азербайджана во главе с Гейдаром Алиевым. «Вот я вывел к вам все Политбюро!» – начал он. Алиев долго и хорошо говорил о Нодаре Думбадзе – о значении его творчества, неоценимом вкладе в литературу. А потом сказал, обращаясь к актерам, что ему понравился спектакль. И, улыбнувшись, добавил: «Особенно интересной показалась мне сцена протекционизма в исполнении актрисы!» В этой сцене была занята Тамара Белоусова и, как правило, играла ее под бурные аплодисменты зрительного зала.

Игра Тамары Васильевны всегда находила высокую оценку. Во время гастролей в Риге ее увидел в «Жестоких играх» Георгий Александрович Товстоногов. «Достоверна от начала и до конца!» – сказал он.

Впрочем, актерский труд – это далеко не только аплодисменты, комплименты и цветы. Случаются в этой профессии и вещи далеко не приятные. Однажды на генеральной репетиции спектакля «Собака на сене» Лопе де Вега Тамара Васильевна сломала ногу… Пришлось наложить гипс. Хотя премьера уже была объявлена, решили замену не искать – подождать выздоровления Белоусовой. Она была незаменимой в роли Дианы!

Помимо актерского дарования, в Тамаре Васильевне всегда отмечали особый шарм, изыск (не зря, наверное, она родилась в местечке под названием Французское!).

Поклонники Тамары Белоусовой вспоминают сцену из спектакля «Последние»: актриса вместе с партнером, актером Игорем Злобиным, спускается по лестнице. На Тамаре Васильевне – шикарное черное, сильно декольтированное платье, усеянное блестками, со шлейфом (художник – знаменитая Ирина Штенберг). Было ощущение, словно героиня Тамары Белоусовой спустилась с небес… На сцене, в кресле в этот момент сидел актер Константин Добжинский, и «небесное создание» мимоходом, шутя, под аплодисменты зрительного зала делала ему «рожки».

Тамара Васильевна вспоминала:

– В одном из спектаклей мы с Наташей Бурмистровой играли сестер. Помню сцену: я стояла с правой стороны кулис, она – с левой. Обе в потрясающих костюмах по эскизам Ирины Штенберг. В антракте Ирина заглянула за кулисы и рассказала об эмоциях зрителей: «Зал скандировал: «Наташа! Тамара! Тамара! Наташа!»… Всегда с теплотой вспоминаю Ирину Штенберг – ее искусство вносило существенный вклад в создание спектакля. Как и талант замечательного хореографа Юрия Зарецкого. Он был очень требователен к исполнителям… Помню, как рождалась музыкальная сказка «Золушка» в постановке Лейлы Джаши – я играла мачеху. Юрий Зарецкий предложил очень интересное пластическое решение спектакля, образов. Постановка получилась достойной… Наверное, и моя роль получилась – помню, как актер Алик Кухалеишвили сказал о моей героине: «Самая ребячливая в спектакле!» Я с благодарностью вспоминаю всех, кто был занят в «Золушке».

«Тамара Васильевна с ее внешностью и царственной осанкой была рождена для ролей королев, герцогинь и графинь, но с не меньшим успехом играла мещанок и простолюдинок. Превосходна была ее Кетеван из пьесы О.Чиджавадзе «Крот». Гомерический хохот в зале вызывала ее находка с платком, которым она вначале вытирала туфельку, а потом в эмоциональном порыве и лицо. И делала она это с истинным блеском и элегантностью, демонстрируя острую комедийность, гротескность и в то же время свойственное ей умение удержаться на нужной ноте, не изменив чувству меры и врожденному вкусу. Именно умение играть характерные роли помогло Тамаре Васильевне перейти тяжелый для многих актрис Рубикон – от ролей молодых героинь к ролям женщин старшего возраста», – отмечала Л.Джаши.

Будучи разлученной с Грибоедовским, Белоусова всегда радовалась успехам любимого теа-

тра, удачным актерским работам.

– В нашем театре есть яркие индивидуальности, так не похожие друг на друга артисты, а это очень важно для творческого коллектива. Они обладают магнетическими свойствами, привлекают внимание зрителей. Коллектив театра вместе с руководством – Автандилом Варсимашвили и Николаем Свентицким – стремится к тому, чтобы с достоинством и гордостью нести имя Александра Грибоедова, – говорила актриса незадолго до кончины.

А еще не могла не думать о будущем своих близких: как сложится их судьба, пойдет ли кто-нибудь по ее стопам?

– С большой осторожностью и нежностью хотелось бы коснуться темы медицины и театра, но, к сожалению, для этого у меня сейчас не хватает мужества. Моя внучка – Тамара Георгиевна Шотадзе – не изменила семейным традициям и стала врачом, а вот правнук, Зука Нуцубидзе занимается искусством. Не знаем, что он выберет в будущем – то ли искусство, и значит, пойдет по моим стопам, то ли медицинское поприще…

ИННА БЕЗИРГАНОВА
ОНА БЫЛА СОТВОРЦОМ СПЕКТАКЛЯ

Валентина Ивановна Семина – одна из ярких представительниц старшего поколения Тбилисского русского драматического театра имени Александра Грибоедова. На этой сцене она блистала около полувека – до пятидесяти лет не хватило всего лишь два года. До самых последних дней она выходила на подмостки, будучи занятой почти во всех спектаклях грибоедовского.

Несмотря на то, что здоровье Валентины Ивановны в последнее время сильно пошатнулось, она работала. Преодолевая боль: рука перестала подчиняться, стала практически неподвижной. Конечно, это мешало ей на сцене… Иногда актриса импровизировала во время спектакля, тактично обыгрывая свою болезнь. Вероятно, таким образом она пыталась справиться с ней или сделать ее элементом драматургии роли.

Валентина Ивановна была разной на сцене – яркой, эксцентричной, лиричной, драматичной… Подвластны ей были и трагические ноты.

К счастью, молодые зрители имели возможность оценить талант Валентины Ивановны в последние годы ее творчества. Ее работы всегда были украшением репертуара театра имени А.С. Грибоедова. Одна из них – госпожа Щукина, героиня рассказа «Беззащитное существо» в спектакле «Жизнь прекрасна!» по произведениям А.П. Чехова (постановка Авто Варсимашвили). Семина сыграла просто замечательно! В партнерстве с интересным актером Рамазом Иоселиани ее мастерство заиграло новыми гранями. Валентина Ивановна, актриса вахтанговской школы, в очередной раз продемонстрировала свой талант характерной актрисы.

Вот Щукина-Семина появляется на сцене, вначале являя собой пример кротости и смирения. В руке дама, недавно потерявшая мужа, нервно сжимает сумку. Она так настрадалась, причем незаслуженно! И вот пришла за «правдой» – положенными ей деньгами – к чиновнику финансового ведомства Кистунову. Герой Р.Иоселиани терпеливо слушает ее исповедь. А «беззащитное существо» лицемерно, но очень убедительно плачет, сетует на свою несчастную судьбу, откровенно льстит своему собеседнику, угодливо заглядывая ему в глаза. Может, выгорит? Может, ей удастся выклянчить немного денег? Но как меняется тон «существа», когда Кистунов в резкой форме отказывается удовлетворить ее ничем не обоснованное требование, объясняя, что она обратилась не по адресу! С дамой происходит метаморфоза. Перед нами отнюдь не кроткая, а разъяренная тигрица. Маска бедной овечки сброшена… Но за взрывом благородного негодования вновь следует смиренная, назойливая мольба – у этой особы железная хватка!

Зрители наслаждались этой великолепной сценой. Актриса играла точно, сдержанно и в то же время остро, но не прибегая к нажиму, не стремясь добиться оваций любой ценой. А зал хохотал!

Из последних работ актрисы запомнилась Гавриловна из спектакля «Рашен блюз» по прозе русских писателей (постановка А.Варсимашвили). Валентина Ивановна играла бездушную мещанку, для которой превыше всего ее личное благополучие. Этот человеческий тип так знаком, так узнаваем! Актриса подчеркивала, что в ее героине самое страшное – равнодушие… После

меня – хоть потоп! И снова перед нами полнокровный, насыщенный образ.

Роль матери в постановке «Тереза Ракен» Э.Золя (спектакль поставил А.Варсимашвили) была неожиданной в творческой биографии актрисы. Семина создала в спектакле трагический образ женщины, потерявшей единственного сына. Больше всего на свете она боялась именно этого, и… непоправимое произошло. За страшным известием последовал инсульт и, как следствие, полная неподвижность и немота мадам Ракен. Как потрясает игра актрисы, у которой во втором действии спектакля практически нет слов. Мадам Ракен все слышит, понимает: сына убили, и сама она совершенно беззащитна, находится в руках преступников. То, что происходит в душе, сознании героини, читается в ее глазах, наполненных ужасом, болью, ненавистью…

Вот как оценивала эту свою работу сама Валентина Семина: «Во всей моей творческой жизни не было более сложной задачи. Весь второй акт я играю только сердцем. Нервы на пределе. Слезы рождаются совершенно естественно. И потом. Я хорошо понимаю состояние женщины, у которой убили сына, потому что сама мать…»

Но более всего Валентина Ивановна любила характерные роли, яркую театральность, гротеск. Недаром она выпускница «Щуки», московского театрального училища имени Щукина.

Вот как она вспоминает свою юность: «Я училась на одном курсе с Александром Ширвиндтом, Инной Ульяновой, Ниной Дорошиной, Львом Борисовым, Владимиром Земляникиным… Была в добрых отношениях с Михаилом Державиным. Вместе с Ширвиндтом мы выпускали стенгазету «Оса». Я рисовала, писала стихи, Александр тоже сочинял. Конечно, Ширвиндт по сравнению со мной был интеллектуалом. Из-за высмеивания наших однокурсников однажды они даже объявили нам бойкот… Я была знакома и с Андреем Мироновым. Для меня было праздником бегать в массовке спектаклей театра имени Е.Б. Вахтангова «Великий государь», «Европейские хроники», «Олеко Дундич». Я сидела за кулисами или в оркестровой яме и смотрела помногу раз одни и те же спектакли. И училась, училась… До сих пор наизусть помню пьесу «Сирано де Бержерак». Счастьем было находиться рядом с такими мастерами, как Михаил Ульянов, Николай Гриценко, Юрий Яковлев, Юлия Борисова».

В юбилейные для Валентины Семиной дни нынешний завлит театра Грибоедова Нина Шадури решила связаться с Александром Ширвиндтом. «Хотелось устроить актрисе юбилейный сюрприз, и я решилась позвонить Александру Анатольевичу с просьбой поздравить сокурсницу, – пишет Нина в своей публикации «Маска, я вас знаю!» – Ширвиндт сразу же вспомнил подругу, но был спокоен и вежлив и, вместо ожидаемых поздравлений или согласия дать телеграмму к юбилею... попросил перезвонить через час. Позднее стало понятно, зачем был нужен Ширвиндту этот час. А вот зачем: как выяснилось позже, ради любимой подруги юности народный артист и худрук театра полез на какие-то антресоли, нашел папки со студенческими заметками и среди них обнаружил-таки (и ведь сохранил!) те записки, которыми он с Семиной обменивался во время лекций. А записки были замечательные – с юмором, в стихах, по-юношески легкомысленные, незамысловатые и очень веселые. Да еще и с особыми обращениями – оказалось, все годы совместной учебы Семина называла Ширвиндта «подруга», а он ее, соответственно, «друг». Александр Анатольевич не спеша надиктовал мне по телефону все эти забавные тексты, и ко дню рождения актрисы в газете «Вечерний Тбилиси» была опубликована заметка «Другу» Семиной от «подруги» Ширвиндта», которая и стала самым неожиданным и радостным подарком для актрисы...

Одна из наиболее известных ролей Валентины Семиной – Аэлита из спектакля «Приятная женщина с цветком и окнами на север» Э.Радзинского (постановка Нины Иоффе). В 1984 году Театральное общество Грузии признало ее лучшей актрисой года. С этим спектаклем Валентина Ивановна с огромным успехом гастролировала в Баку, Одессе…

Приведем несколько откликов, дающих представление о том, как воспринимала игру актрисы пресса.

«В.Семина ведет историю Аэлиты Ивановны как исповедь, как отчаянную решимость не поддаваться обстоятельствам и прорваться к живой душе, также жаждущей понимания и любви. В известном смысле ее роль можно принять за монолог об одиночестве и любви, о преодолении одного силой другого. Самое интересное в нем – одержимость, вера в добро вопреки всему. И еще – поэзия. Она глубоко сокрыта от сторонних глаз и, может быть, только однажды неожиданно для самой героини прорывается романтическим восклицанием – «принц желанный!» (А.Щербаков. «Эй, кто-нибудь!». Вечерняя Одесса. 26 июня 1987 г.).

«Удача постановки в первую очередь объясняется яркой исполнительской индивидуально-

стью народной артистки Грузии В.Семиной. «Бенефисная» роль Аэлиты, центральной героини пьесы, сыграна ею настолько органично, что, казалось бы, исключает какое-либо иное прочтение образа. Аэлита практически сразу предстает перед нами как на ладони, ее личность нисколько не утрачивает привлекательности. Наоборот, она настолько обаятельна и естественна, что каждый эпизод воспринимается как новый этап в постижении внутреннего мира героини» (Р.Бродавко. «На крутых поворотах». Знамя коммунизма. 2 июля 1987 г.).

«Полное доверие и убежденность в тонкой психологической работе актрисы в спектакле возникает у нас уже со сцены в поезде, набирая силу и глубину до самого конца спектакля. В.Семина осторожно, на предельном внимании, ведет образ по пути неподдельной искренности». (В.Надирова. «Приятная женщина хочет любви». Баку, 13 июля 1984 г.).

А вот мнение восхищенного зрителя: «Я трижды смотрел этот спектакль, каждый раз находя в нем интересные, неожиданные мысли, побуждающие к раздумью, заставляющие возвращаться к ним еще и еще. В этом, несомненно, большая заслуга актрисы, играющей главную роль. Народная артистка Грузии Валентина Семина сумела привлечь к своей героине искренние симпатии зрителей. Да, жизнь не удалась Аэлите. Да, бессовестно обманывали ее мужчины. Но все равно несет она в себе огромную чистоту и доброту, талант чувствовать чужую боль, веру в силу любви, без которой не прожить человеку на свете» (С.Саркисян. «До новых встреч, друзья!» Бакинский рабочий, 1 июля 1984 г.).

Валентина Семина и сама обожала свою Аэлиту: «Какая женщина не была разочарована, брошена, обманута?.. Раньше я была очень влюбчивой, мне хотелось нравиться. У меня были красивые романы, воспоминаниями о которых я живу. Боль, конечно, была, но сейчас вспоминаю только хорошее. Кстати, Аэлита проще, наивнее, чем я сама… Любовь – это кислород, которым я дышала, которым жила. И в чувствах я всегда больше отдавала, чем получала».

Любимыми работами Семиной – и ее зрителей! – были также роли, сыгранные в спектаклях «Человек, который платит» И.Жамиака и «Улица Шолом-Алейхема, дом 40»…

Валентине Семиной было свойственно стремление вскрыть самую суть своих героинь, с их прошлым и перспективами развития, причины их поступков, поведения в предлагаемых обстоятельствах, в общем, дойти до корней: воплотить правду жизни. В ее работах всегда были разнообразные нюансы, интересные штрихи.

Актрисе повезло – она встретилась в работе с замечательными режиссерами: Гигой Лордкипанидзе, Авто Варсимашвили, Александром Гинзбургом, Абрамом Рубиным, Петром Фоменко, Робертом Стуруа (была занята в его дипломном спектакле «Сокровище»). И сыграла множество ролей самого широкого диапазона: от Клеопатры («Цезарь и Клеопатра» Шоу), властолюбие которой оказывается сильнее всего, до Людмилы Прокофьевны («Сослуживцы» Э.Брагинского и Э.Рязанова), прячущей под внешней черствостью легко ранимую душу; от горячо протестующей против мещанства Нади («Моя старшая сестра» А.Володина) до мещанки Веры Сергеевны («Энергичные люди» В.Шукшина); от баронессы фон Штраль («Маскарад» М.Лермонтова) до девчонки Таськи («Старый дурак» К.Финна» (И.Эретишвили. «Дойти до самой сути». Вечерний Тбилиси, 3 июля 1976 г.).

Высоко ценил актрису режиссер Александр Товстоногов, отмечая ее смелость в творчестве, способность пойти на самое фантастическое решение и умение оправдать его.

«При самом эксцентрическом рисунке Семина сохраняет чувство правды. Ей доступны как характерные, так и психологические, лирические роли. Валентина Ивановна не принадлежит к категории тех актеров, которые на репетициях молящими глазами смотрят на режиссера, как бы говоря: «Делай со мной все, что хочешь!» У нее всегда масса предложений, собственных приспособлений. Она всегда сотворец спектакля», отмечал А.Товстоногов.

Думается, любой артист был бы счастлив получить такую характеристику режиссера!

Талантливые люди нередко обладают сложным характером. И он часто создает проблемы им самим. Так было и с Валей Семиной, считавшей себя человеком вспыльчивым, строптивым, но отходчивым.

«У меня очень острый язык, – говорила она. – Рана от кинжала излечима, от языка – никогда! Люди обижаются, и я очень переживаю наедине с собой…»

Актрисе повезло – ее головокружительный роман с театром продолжался до самого конца жизни. И взаимные чувства всегда были свежими, молодыми, яркими. От этой любви рождались замечательные дети – образы, роли… Не об этом ли мечтает каждый творческий человек?

НАТАЛЬЯ БУРМИСТРОВА
МОЙ СПУТНИК ИГОРЬ

В 1947 году в Москву из театра Грибоедова уехала целая группа актеров: Ковальская, Брагин, Бодров, Липницкий. Театр нуждался в свежем пополнении, в основном, молодежью. И я оказалась первой ласточкой. Приехала в Тбилиси 8 января. А через три дня меня вызвал в кабинет директор Русланов и представил мне еще одного нового актера. Навстречу мне поднялся высокий, стройный голубоглазый человек с густой шапкой белокурых есенинских волос, в отличном, явно «ненашенском» темно-зеленом пиджаке, с такой же шляпой в руке, в ярком галстуке. Он учтиво поклонился, подал мне руку и отрекомендовался: «Игорь Злобин». Русланов сказал: «Вы будете работать вместе! Познакомьтесь поближе. Тем более что вы недавние соседи: он – из Казани, вы – из Горького».

Директор оказался прав. Мы очень часто были партнерами. Оба были очень востребованы и стали добрыми друзьями.

Прошло два года. Работали мы невероятно много. Каждый был занят своими делами. Все вновь прибывшие актеры, в основном, молодежь, размещались в театральном общежитии, с окнами, выходившими во двор театра Грибоедова. Игоря поселили в так называемом «злобинском» тупике. Потому что все три номера, выходившие в небольшой коридорчик, занимали одни Злобины: Злобин Дима, Злобин Женя и Злобин Игорь.

По какому-то делу я однажды постучала в комнату Игоря. Он стоял при полном параде, в костюме, шляпе около маленького столика, накрытого газетой, и ел тонко нарезанную докторскую колбасу с хлебом. Я спросила: «Обедаешь?» Он ответил: «Скоро наживу язву желудка от этой проклятой сухомятки. А на ресторан денег нет!» И вдруг сказал: «Слушай, Бурмистрова, я вижу, что ты на кухне готовишь супы и жаришь какие-то котлеты. Возьми меня на хлеба, расходы пополам!» Сказал он это так жалобно, что я согласилась, и со следующего дня мы стали обедать вместе. Иногда после спектакля мы доедали оставшееся от обеда, пили чай и беседовали. Так продолжалось два-три месяца. Наши отношения немножко изменились, стали дружелюбнее. Он был внимателен, вежлив, оказывал мелкие услуги. А самое главное, как сказала наша незабвенная Беллочка Белецкая, он перестал «мяукать на крышах».

Мы были друзьями, не более. Как-то, пожелав мне спокойной ночи, он повернулся у двери и спросил меня осипшим голосом: «Слушай, Бурмистрова, ты не можешь выйти за меня замуж?» Я растерялась. А потом сказала: «Я подумаю!»

Через несколько дней бушевала веселая актерская свадьба. В мою тесную комнатку набились почти все жильцы общежития – в основном молодежь. Каждый приходил со своим стулом, потому что у меня их было только три. Сидели на кровати, на парчовом диванчике, взятом для уюта в бутафорском цехе, и даже на подоконнике. Угощение не отличалось изыском: там было все, что могли позволить себе два молодых актера, получавших смехотворное жалованье. Сервировка также не блистала. Тарелки и приборы были собраны со всего общежития. Вместо хрусталя были стаканы и разнокалиберные кружки. Помню, как Павел Луспекаев поднял пол-литровую банку, наполненную вином, и сказал: «Этим маленьким бокалом, но с большим чувством выпьем за молодых!». За столом царили смех, шум, безудержное веселье. Мы читали стихи, пели, целовались и были бесконечно счастливы. Мы были молоды. Впереди была целая жизнь... и надежды, надежды, надежды.

После этой свадьбы мы с Игорем прожили вместе 50 лет. Он разительно переменился. Стал мягче, добрее. Был бесконечно любящим, преданным и внимательным мужем. До этого мы мало знали друг друга и теперь без конца рассказывали каждый о своей жизни.

Родился Игорь в маленьком городке Миллерово, на его окраине, где стояли три саманных домика, в казачьей семье Ивана Злобенко. Семья была большая: отец, мать, десять детей – девять девочек и последний, мальчик Егор, наследник. Собственно, наследовать было нечего. Отец, в прошлом столяр – золотые руки, ослеп и вторую половину своей жизни подрабатывал, играя на скрипочке на свадьбах и других праздниках. Мать батрачила на всю семью. А старшие девушки – сестры ходили на постирушки и уборки. Основным подспорьем был огород – свои овощи... В общем, жили-поживали, но добра так и не нажили.

Девочки окончили два-три класса и больше учиться не захотели, зато Игорь учился жадно, был лучшим учеником в школе. Мальчик он был смирный и дрался только в исключительных случаях. Тогда же в нем проявился талант к рисованию. Он стал писать стихи, выпускал стенгазету, будучи единственным ее корреспондентом и художником.

Годы бежали. Игорь завершил свое образование, окончив девять классов. К тому времени он был очень длинным, худым парнишкой. Будущее Игоря было в тумане. И вдруг – «его превосходительство случай».

В центре Миллерово был деревянный пустующий театр – в городе мало кто интересовался искусством. А на гастроли приехала передвижная труппа. Как-то раз, слоняясь по городу, Игорь заглянул в открытые ворота и увидел человека, подновляющего декорации. Подошел, поздоровался. Завязался разговор. Игорь предложил свою помощь. Развел в ведерке краску. Через какое-то время сбегал за хлебом и молоком на базар для нового знакомого. Подружились. А вечером новый друг провел мальчика бесплатно на спектакль. Прежде Игорь никогда не бывал в театре, и спектакль произвел на него ошеломляющее впечатление.

С тех пор он дома только ночевал. Помогал художнику, ставил и убирал декорации, при надобности выходил на сцену и кричал «ура!», оказывал всяческие услуги актерам. Его полюбили, и одна актриса как-то сказала: «Что это за имя – Егор? И почему Жорка? Запомни, ты – Игорь!» Кстати, это имя и фамилию Злобин, откинув последние буквы прежней, Игорь приобрел при получении первого паспорта.

Но беспощадное время приближало конец новой жизни Игоря. До завершения гастролей оставались считанные дни, и директор как-то предложил: «Игорь, поедем с нами! Чего ты здесь добьешься? Будешь у нас рабочим сцены, выходить в массовках... Жалованье положу маленькое, но жив будешь!»

И Злобин отправился на гастроли длиною в целую жизнь.

Тогда актеры не знали, что такое стационарный театр. Каждый год устраивались на работу в новый театр. Так Игорь переменил несколько. Приобрел новую профессию – артист. Ему стали доверять роли, сначала маленькие, потом – побольше. Злобин возмужал, стал видным парнем с приличными манерами. Его стали считать способным и доверять уже заметные роли. Увидев его на гастролях Новочеркасского театра в Ростове, режиссер Высокое пригласил его на работу в Казанский театр имени Качалова, где он проработал довольно долго. А когда казанцы были на гастролях в Сочи, Злобина увидел художественный руководитель Грибоедовского театра Александр Такаишвили и пригласил на работу в Тбилиси. К тому времени у Игоря был порядочный запас сыгранных ведущих ролей. В Грибоедовском он начал с Незнамова в спектакле «Без вины виноватые». Потом – разведчик Игнатьев в пьесе Барянова «На той стороне». И пошло-поехало. Роль за ролью.

Злобин был актером острохарактерным. Его актерские приспособления были необычайно разнообразными, что давало ему право играть диаметрально противоположные роли. Романтичный Незнамов и жалкий человечек Карандышев в «Бесприданнице», никчемный забулдыга Аполлон Мурзавецкий в «Волках и овцах» и... шекспировский Цезарь. А потом – Хлестаков...

Особенно удачной, на мой взгляд, была у Игоря роль профессора Ковалевского в пьесе «Ценою жизни». Он играл серьезного, глубокого человека, внешне неуклюжего, сутулого, наивно, доверчиво смотрящего на мир сквозь стекла своих очков.

Мы с Игорем играли супругов Ковалевских. Помню, как вместе со зрителем плакала в сцене объяснения в любви.

Сыграно было много, обо всем не напишешь.

Кроме театра, у Игоря были увлечения. Он занимался живописью; дружил с художниками. Свободное время проводил в их студиях. Стал упорно писать сам, овладел акварелью, маслом... И настолько удачно, что в Доме работников искусств однажды устроили выставку его произведений.

Но и это не все. Злобин стал писать стихи и рассказы, многие из которых были опубликованы в «Литературной Грузии». Позднее он написал пьесу в соавторстве с Селезневым под названием «Чудесный день». Потом превратил ее в водевиль, музыку к которому сочинил Отар Тевдорадзе. Игорь сам поставил его в Тбилиси – в Грибоедовском театре и Театре музыкальной комедии, а затем – в Ереванской оперетте. Эта пьеса с успехом шла в двенадцати городах Союза.

Потом Игорь выпустил превосходную книгу шаржей и эпиграмм на выдающихся деятелей куль-

туры Грузии, Москвы и Ленинграда. Она называлась «И это все мое». Игорь сам рисовал легко узнаваемые карикатуры и сам же придумывал остроумные эпиграммы... Книга мгновенно разошлась большим тиражом – настолько, что один из ведущих театральных деятелей Грузии Додо Алексидзе предложил Игорю: «Давай еще!» И Игорь выпустил еще одну книгу.

По своей натуре он был очень добрым человеком, даже сентиментальным. Безумно любил животных. У нас в доме постоянно околачивались облезлые кошки, которые в короткое время толстели и становились нахальными. У нас жила даже черепаха. Однажды, гуляя по Комсомольской аллее, мы подобрали ежика. Он целый год жил потом в нашей квартире. Был период, когда в Тбилиси началось настоящее тараканье бедствие. Они ползали везде, даже по паркету телецентра. И наш ежик, топоча по ночам своими ножками, крутился и накалывал тараканов на свои иголочки. Его даже забирали у нас на ночь супруги Нирвановы.

Но, будучи добрым человеком, Игорь отнюдь не был гладким и прилизанным. Был очень прямым до резкости, и его чуть побаивались, но уважали за это. В эпиграмме на самого себя Игорь написал: «Поверьте, друзья, я вовсе не злобен. Я просто артист по фамилии Злобин!»

Хочу рассказать о некоторых слабостях Игоря. Он очень любил нарядные вещи. Но – на других, а не на себе. А жил по исконной казачьей привычке: храни добро в укладке, то есть сундуке, а одежу носи «на каждый день». В нашем гардеробе висело несколько хороших костюмов, отличных галстуков, но Злобин предпочитал ковбойки, джинсовые брюки и видавший виды любимый пиджачок из ткани букле. При этом Игорь оставался верен шляпе, считая ее высшим шиком. Иногда по торжественным случаям или по настроению вдруг надевал элегантный костюм, изысканный галстук и выходные туфли. Неизменной оставалась шляпа.

В театре все говорили: «Игорь Иванович, какой вы сегодня интересный! Ну почему вы всегда так не одеваетесь?» А он отвечал: «Еще привыкнете и перестанете замечать, какой я интересный!»

Кстати, о шляпе. Игорь рассказывал, что в 1951 году, когда шляпы особенно в Союзе не котировались, он поехал навестить свою мать. Шел как-то по своей окраинной улице при полном параде и в шляпе, а за ним увязалась толпа ребятишек. Они кривлялись, дразнились, кричали: «Шляпа, шляпа!» Пришлось Игорю, как он выразился, быстро уносить ноги...

Жизнь улыбалась Игорю. В городе его любили, и он любил этот город. В одном из стихотворений, посвященных Тбилиси, была такая строка: «Я иду по проспекту, и все мне друзья! Здравствуй, город, любовь моя!»

Игорь был счастлив, дом наш был гостеприимным, веселым. Все радовало и не думалось ни о чем плохом.

Но однажды во время гастролей в Сочи мы спускались по ступенькам главной улицы, и Игорь поскользнулся, упал и сильно ударился головой о каменный парапет. Вздулась огромная шишка, образовался синяк, который он на спектаклях замазывал тоном. Два-три дня поболела голова, и все прошло. По легкомыслию мы не обратились к врачу. А через два года неожиданно – отек мозга. Три месяца отличные врачи – профессор Софья Баазова, Наталья Николаевна Зеленцова и другие боролись за жизнь Игоря. Благодаря сильному организму, неистощенному алкоголем и сигаретами, мужеству и страстному желанию жить, он поднялся и – вернулся на сцену. Но в скором времени стал жаловаться на зрение. Поехали в глазную клинику в Ортачала и услышали страшное слово «глаукома». Игорю предложили немедленно лечь в больницу на операцию... Его прооперировал молодой талантливый хирург Олег Головачев. Зрение вернулось, но через полтора-два года стал беспокоить второй глаз. Вторая операция, и Игорь опять в строю. Через какое-то время на гастролях в Архангельске он сказал: «Мне темно!» Еле дотянув до Тбилиси, Игорь снова лег в клинику. Ему сделали третью операцию, но безрезультатно. Мы приехали домой. Игорь лег лицом к стене и сказал: «Наталья, я умер!» Больше он не поднимался. Около двух лет Игорь пролежал в параличе и в мае 1997 года ушел и больше не вернулся ...

Мне не хочется заканчивать свои воспоминания на этой минорной ноте. Судьба Игоря – это жизнь со своими взлетами и падениями, радостями и горестями. Важно, чтобы срок, отпущенный ему Богом, человек прожил не напрасно, принес хоть какую-то пользу людям. А Игорь умел быть полезным. Он умел быть счастливым. Познал любовь к женщине, друзьям, делу, которому служил. Он прожил свою жизнь достойно.

ИННА БЕЗИРГАНОВА

БЕСКОНЕЧНЫЙ ЭКСПЕРИМЕНТ

Помню свое последнее интервью с Джемалом Сихарулидзе – я готовила его для «Русского клуба» к юбилею артиста. Уютная квартира. Душевный разговор обо всем – об актерской профессии, о любви, о превратностях судьбы, о поэзии… о Евгении Евтушенко (вместе с ним он проходил пробы к фильму «Сирано де Бержерак»). Чтение Джемалом своих лирических стихов. Общение с верной и многолетней спутницей жизни Джемала Сихарулидзе – красавицей Гулико на тему «как все у них начиналось»… По горькому стечению обстоятельств, с актером простились 14 февраля 2008 года – в этот день 39 лет назад Джемал и Гулико стали мужем и женой. Перед интервью с актером я робела как перед экзаменом – несмотря на большой опыт общения с самыми разными людьми. Джемал Сихарулидзе невольно внушал это чувство, с ним нельзя было вести формальный диалог по традиционной схеме вопрос – ответ… Но в итоге получился диалог, который запомнится мне надолго, навсегда.

Любимый зрителем актер Тбилисского русского драматического театра имени А.С. Грибоедова, заслуженный артист Грузии Джемал Сихарулидзе был необычен во всем – в независимости характера, в неумении мимикрировать и приспосабливаться к обстоятельствам, в жесткости оценок и самооценок и, конечно, в ярком творческом почерке, отличающемся четким и выразительным графическим рисунком… При этом в Джемале ощущалась затаенная печаль – при всей брутальности сценического и человеческого образа он был довольно ранимым человеком. Его обижало малейшее проявление равнодушия, невнимания к его творчеству – впрочем, как обижает это любого настоящего художника, ожидающего заслуженного признания. Я тогда поняла главное – как много значит для Сихарулидзе его профессия. Даже несмотря на невеселые мысли по этому поводу: «Иногда мне кажется: все, что я делаю, никому не нужно. Конечно, добро нужно творить совершенно бескорыстно, и, наверное, оно зачтется ТАМ. Поэтому в душе я надеюсь только на самое хорошее… хотя и не вижу перспективы в дне завтрашнем – учитывая ситуацию, в которой мы все варимся. Если я разочарован, то только в плане «кому как в жизни подфартит». Часто вспоминаю четверостишие: «Не упражняясь словесами, жизнь нам сумела доказать: талантам надо помогать, бездарности пробьются сами». Кто-то своей наглостью, кто-то невероятным трудом, кто-то полезными знакомствами... чего-то добивается в жизни. Я никогда ничего не просил... ни ролей, ни званий. У меня всегда было много предложений – из театров Москвы, Ростова, Киева. Но я не принял их. Неизвестно, как сложилась бы моя судьба. Наверное, в кино у меня там было бы больше работы, да и в театре тоже. На решение не уезжать повлияли как семейные обстоятельства, так и любовь к Грузии…»

Бытует такая фраза, иногда ее произносят и в театре: незаменимых нет. Но это абсолютно неверно. Никогда другой человек не сможет заменить тебя. Другой всегда будет другим. Без тебя исчезнет свойственное тебе одному – твоя особенность… Таким особенным актером и человеком был Джемал Сихарулидзе. Он был для многих воплощением качеств настоящего мужчины – немногословен, немного суров, держится независимо, уверенно. От общения с ним возникало чувство надежности. Таким он представал перед зрителями на сцене, такое впечатление производил на окружающих и в жизни. А начинал Джемал в далеком 1960-м… Тогда в Тбилисском театральном институте открыли киноактерский факультет, и родственники, друзья отца посоветовали Джемалу Сихарулидзе попробовать силы в актерской профессии. Он попробовал и сразу поступил, что неудивительно. Джемал был просто создан быть актером, ведь природа наградила его фактурной внешностью, красивым голосом низкого, густого тембра и удивительной органикой… Его сдержанный, мужественный стиль игры, выразительная актерская палитра привлекали внимание зрителей. Сыграли роль и гены. Отец Джемала Сихарулидзе, историк по профессии, был одно время заместителем министра госконтроля Украины... Но мама была актрисой, певицей с уникальным голосом. Большим певцом был и его дед, друг Федора Шаляпина. Вместе они работали в Мариинке. Дед пел до конца жизни, и голос его звучал потрясающе...

Учился Джемал актерскому мастерству у Додо Алексидзе, а в 1965-м пришел в Тбилисский

русский драматический театр имени А.С. Грибоедова. И прослужил здесь более сорока лет.

«То, что мне дал Додо Алексидзе в профессиональном плане, хватило на полгода – год, – говорил Джемал. – Спасибо ему, но все остальное приобреталось в общении, в партнерстве с другими актерами... Твое мастерство растет всю жизнь. Кто-то сказал, что чем больше штампов, тем лучше актер. Когда я смотрю фильмы с участием гениальных американских кинозвезд, то чувствую себя мальчишкой. Мне стыдно за себя, что я актер. Потому что я никогда не стану таким, как они…»

Помню свое яркое детское впечатление от спектакля «Вкус черешни» А. Осецка, где главные роли играли Джемал Сихарулидзе и Замира Григорян… Герои Сихарулидзе – это часто сильные, волевые люди, люди поступка – пусть иногда и разрушительного. Все помнят его неистового Григория Распутина из одноименного спектакля (Джемал был тогда отмечен за лучшую мужскую роль), наступательного, жестокого, ни перед чем не останавливающегося Лопахина из «Вишневого сада», обуреваемого преступной страстью Лорана из «Терезы Ракен» Э.Золя.

Лоран – Сихарулидзе был воплощением грубой, животной силы, циничным человеком, как кажется, отнюдь не склонным к рефлексии и угрызениям совести. Однако и ему не удалось избежать душевных мук…

Джемал Сихарулидзе любил эту работу, однако были у него и какие-то сомнения на этот счет – ими он однажды поделился: «Я ощущал в этой роли свой возраст. Конечно, я был стар для своей партнерши Ирины Мегвинетухуцеси, и из-за этого испытывал некоторое неудобство...» Правда, зрители этого не чувствовали, наслаждаясь мастерством актера.

Не забуду одну сцену из спектакля «Вишневый сад», когда Джемал Сихарулидзе объявляет, что вишневый сад продан и что именно он стал его владельцем. Лопахин не может скрыть своего почти животного ликования, торжества, пьянящего восторга и пускается в пляс… «За все могу заплатить!» – кричит он в самозабвенном экстазе. Но Сихарулидзе мог быть и совершенно другим. Так, воплощая на сцене образы Скалозуба из «Горя от ума» Грибоедова или «солдафонистого» Поручика из «Избранника судьбы» Шоу, он показывал тупую ограниченность своих героев, и был в этом качестве так же убедителен, как и в ролях «сильных мужчин». Замечательно чувствовал себя актер и в комедийной стихии – например, в роли недалекого Микича Кодрянца в «Хануме» Цагарели. Надо сказать, Джемал Сихарулидзе замечательно пел, что иногда становилось дополнительной краской в характеристике его героя.

Вершиной творчества Сихарулидзе стал Понтий Пилат из спектакля «Мастер и Маргарита». «Этот образ заставляет задуматься над тем, что тебя ожидает завтра и как надо жить сегодня!» – сказал мне Джемал перед премьерой. Она прошла на «ура!», Понтий Пилат был всеми признан большой творческой удачей актера, хотя ему пришлось выдержать серьезную конкуренцию с такими мастерами, как Кирилл Лавров и Михаил Ульянов, сыгравшими этого героя в кино и на телевидении… Сцены с Пилатом были одними из лучших в постановке грибоедовцев. Понтий Пилат – Джемал Сихарулидзе был неординарной, сильной и в то же время страдающей личностью. Его интерес к необычным взглядам «философа с мирной проповедью» Иешуа Га-Ноцри был неподдельным и страстным, а позднее раскаяние в совершенном проступке, предательстве – глубоким и искренним.

Журналист Нелли Узнадзе в своей рецензии на спектакль «Мастер и Маргарита» называет Понтия Пилата – Джемала Сихарулидзе «опорной фигурой спектакля, противостоящего Иешуа Га-Ноцри. «Он олицетворяет земную власть. Величествен, замкнут, суров. В нем сконцентрирована категоричность прокуратора, не терпящего возражения. Он не может признаться даже себе в том, что трусость – самый страшный порок, что стоящий перед ним и его волей посланный на смерть беззащитный философ, опровергает право сильного на возможность вершить чужие судьбы. Последние слова Иешуа: «Отныне мы будем там вместе» обжигают его совесть…»

На вопрос «Чем вам интересен ваш герой?» Сихарулидзе отвечал просто: «Да он такой же, как я! Не во всем, конечно... Пилат, к примеру, хитер, чего во мне никогда не было. В целом Понтий Пилат мне близок. Хотя в каких-то действиях и поступках я с ним могу и не согласиться... Но все равно Пилат – интереснейшая личность. По своей сути Пилат – один из центральных персонажей Булгакова!»

Была у Джемала одна особенность, вызывавшая у многих недоумение: актер никогда не

выходил на поклон к зрителям после спектакля. Было ли это проявлением своего рода гордыни? Вряд ли…

Сам артист объяснял свое поведение по-другому: «Я так часто сталкивался и сталкиваюсь с неприемлемой оценкой своего творчества со стороны коллег, партнеров, которые заняты или не заняты в данном спектакле, что пропадает желание выходить на поклон. Недавно выпустили «Избранника судьбы» Бернарда Шоу... За свою жизнь я сыграл в театре более 120 ролей, среди них – Скалозуба из «Горя от ума». Так вот, неожиданно мой поручик из пьесы Шоу напомнил мне Скалозуба. Он такой же туповатый, ограниченный. Режиссер предложил мне несколько иную концепцию. Но я сделал роль так, как сам ее чувствую и понимаю... Сижу однажды с коллегами в ожидании репетиции и слышу критические комментарии. Зачем? Это же неколлегиально! Пусть решает зритель, талантливо это или бездарно. Да и мнение зрителя, надо сказать, вовсе не критерий. Зрителю может понравиться в какой-то роли и довольно средний актер. Поэтому я не верю ни в хлопанье в ладоши, ни в закулисные поздравления коллег... Я никогда в жизни не получал цветов. Потому что пока остальные по пятьдесят раз выходят на поклон, я уже сижу в транспорте и еду домой. По этому поводу у меня были серьезные разногласия с Сандро Товстоноговым. Помню, во время гастролей я не вышел на поклон после спектакля, в котором играл центральную роль. Сандро ворвался ко мне в гримерку. «Да вы что?! – возмущался он. – Там же вас ждут!» – «Кто ждет?» – «Да зрители хлопают!» Так не мне же хлопают, не кричат же: «Браво, Джемал!» И Сандро смирился...»

Этому своему принципу Джемал никогда, ни разу не изменил. Как, впрочем, и другим.

«Главное для меня – делать свое дело добросовестно, честно, красиво и сеять добро, – говорил он. – И вне сцены, и на сцене. Еще один принцип – ненавижу обильный грим. Если только нет необходимости в сходстве с персонажем. В театре главное – внутреннее перевоплощение. Иные роли оставляют след в душе. Ты сопереживаешь герою, живешь с ним одной жизнью... Бывает, после спектакля возвращаешься домой и перед твоим мысленным взором кинолентой пробегает весь спектакль. И ты думаешь о том, где, что и как сделал, и почему не сделал это иначе... Может, ты что-то сегодня не доиграл, но есть надежда, что в следующий раз ты это сделаешь. В отличие от кино, где ничего уже не исправишь, театр – это бесконечный эксперимент, который то ли удастся, то ли нет...»

Оставил Сихарулидзе заметный след и в кино: в общей сложности сыграл двадцать пять ролей! Одна из его последних блестящих работ в кино – горец Абдул-Мурат в картине Сергея Бодрова «Кавказский пленник». В этой роли Джемал был, как всегда, очень достоверен. К слову сказать, Евгений Евтушенко отметил высокий класс его игры, сказав, что актеру удалось переиграть даже такую российскую «звезду», как Олег Меньшиков.

Незадолго до ухода Джемал Сихарулидзе снялся у Ники Квижинадзе в сериале «Сталин. Life» в проекте телекомпании НТВ: сыграл интересную роль ротмистра Минина... В процессе съемок, избивая по сценарию будущего вождя, случайно ударился рукой о ружье. Началось кровотечение... И многие решили, что это так удачно сделан грим...

«По-моему, роль у меня получилась. Во всяком случае, все отметили, что я создал образ настоящего Минина. Москвичи говорили, что есть разница в актерской игре здесь, в Грузии, и там, у них. На российском ТВ актер переходит от роли к роли, из сериала в сериал, и у него развивается автоматизм – нет ни мысли, ни чувства, ни выразительности глаз... Я снимался с двух дублей, практически без репетиций, и московские телевизионщики отметили мой профессионализм… А свою первую роль сыграл в 1964 году у Эльдара Рязанова в фильме «Дайте жалобную книгу». Говорят, он бывает нетерпим на сценической площадке, может и матом послать. Тогда в кино вообще по-другому играли. Царила серая обыденность, приблизительность... Для меня эталоном мастерства в кино остается Николай Черкасов. Вот это был актер и XX, и XXI века. Что касается режиссерского мата... Это иногда очень даже нужно. На съемках административный кулак Рязанова чувствовался, но мата по отношению к актерам не помню. Зато помню наш разговор о Сталине. Тогда вовсю осуждали «культ личности». А Рязанов, как это ни странно, защищал Сталина. Поинтересовался моим мнением. Я сказал: «Пройдет лет десять-двадцать, и фотографии Сталина будут вновь носить, вешать в квартирах... и фильмы о нем снимать». Так и случилось... Кстати, Рязанов собирался снять фильм «Сирано де Бержерак». Меня пробовали на роль Кристиана,

Евгения Евтушенко – на роль Сирано. Увы, фильм так и не был снят... Тогда Евтушенко подарил мне свое стихотворение «Благодарность» с дарственной надписью».

В фильме Сергея Бодрова-старшего «Кавказский пленник» Сихарулидзе сыграл одну из центральных ролей. «На первой съемке Бодров остановил меня и сказал, как обычно, заикаясь: «Д-д-джемал! Это н-н-немного по-театральному. А в кино нужно по-другому!» Я ответил: «Пожалуйста, нет проблем!» – вспоминал актер. – И сразу ему выдал то, что требовалось... В кино играют в основном глаза. Нельзя размахивать руками, крутить головой. Актер должен сдерживать свою театральность... Кстати, эта моя работа понравилась Евгению Евтушенко».

У Джемала Сихарулидзе была прочная репутация ловеласа. «Ничего не могу с собой поделать – обожаю красивых женщин! – говорил актер. – Это дано Богом. Кстати, моя жена всегда была одной из красивейших женщин в Грузии. Познакомились мы совершенно случайно... Это было в конце 1968 года. Я только что вернулся из Киева... Молодой, интересный, культурист. Гулял налево-направо. И вот мама решила меня женить... Познакомили с юной танцовщицей из ансамбля Илико Сухишвили и Нино Рамишвили, выпускницей хореографического училища. Гулико тогда еще ходила в школу... Она произвела на меня сильное впечатление – высокая, стройная, красивая. Я тоже ей приглянулся... Вскоре мы поженились. Были, конечно, у нас и сложные периоды, ссоры... По пустякам. К тому же мы мало бывали вместе. Гулико бесконечно разъезжала с гастролями по разным странам. Очень редко она оставалась дома в течение месяца. Случалось, сегодня утром встретил, а вечером проводил...»

Актер называл себя ясновидящим, уверял, что обладает способностью выходить в некое пространство и предсказывать, что будет завтра. Когда-то даже был экстрасенсом, лечил людей. Общался с человеком, которого давно нет на свете. Не раз разговаривал с Богом, который предупреждал его: «Это добро тебя погубит!»

«Но я люблю делать добро, угощать, дарить. Помню, перед гастролями в Днепропетровск – я по семейным обстоятельствам оставался в Тбилиси – поехал на базар, купил огромную охапку гвоздик и в аэропорту каждой женщине нашего театра подарил по цветку... Оскорбить или унизить женщину для меня просто невозможно. Для меня женщина – это, прежде всего, мать. Ее нужно беречь, любить, лелеять... Не терплю лжи. Всю жизнь говорил правду, за что пострадал не раз. Ненавижу нравственную нечистоплотность... Добро сегодня воспринимается с недоверием. Вот пример. Еду на машине. Половина одиннадцатого ночи. Ветер, дождь. Вижу, стоит пожилая женщина. Останавливаюсь, предлагаю подвезти. Уже выходя, она протягивает мне один лари. Естественно, отказываюсь: «Я не таксист, я актер! Просто хотел сделать вам добро!» Она чуть ли не с кулаками на меня набросилась, сочла себя оскорбленной, решила, что я хочу больше... Да, люди очень изменились в последнее время. Не хотелось бы верить в то, что по большому счету они такими и были... Просто сейчас все это всплыло»…

…Завершился тот памятный вечер чтением стихов. Причем собственных – некогда Джемал Сихарулидзе их сочинял... И в этом тоже оказался человеком одаренным и творческим.

Так что незаменимые ЕСТЬ. Вместе с этим замечательным мастером ушел огромный мир чувств, мыслей, образов… Увы, он больше никогда не выйдет на сцену в своей последней и любимой роли Понтия Пилата, чтобы задаться вечным вопросом: «Что есть истина?»

ИННА БЕЗИРГАНОВА
СТО ЖИЗНЕЙ

Элизбар (Алик) Соломонович Кухалеишвили. Актеру было всего-то шестьдесят пять, когда его не стало. Но по количеству лет, отданных театру имени А. Грибоедова, его относили к «старым грибоедовцам». Вспоминаю, как в преддверии его шестидесятилетнего юбилея мы беседовали с Элизбаром Кухалеишвили в уютной тбилисской квартире артиста, как он был гостеприимен и радушен, потчуя своим фирменным супом... В те часы общения Алик раскрылся с новой для меня стороны – как интересный, остроумный, легкий собеседник. «Удачный сплав комедийности и драматизма отличает образ Феди, созданный Элизбаром Кухалеишвили, для которого эта работа явилась, пожалуй, одной из лучших за последние годы»…«Москве сразу полюбился Элизбар Кухалеишвили, актер на редкость интеллигентной манеры…» «Элизбар Кухалеишвили внешне и по рисунку роли напоминает Райкина, но актер не загнан в жесткие рамки, он свободен в выражении чувств, и потому не ждешь от него очередной репризы, а следишь за его переживаниями».

Это выдержки из рецензий разных лет. Кухалеишвили прожил на сцене свыше 100 ролей – жизней! А начиналось все так. В детстве Элизбара водили в ТЮЗ – здесь работала знакомая актриса Светлана Евангелиди. После спектакля он выходил из-за кулис на сцену, наблюдал, как разбирались декорации. Голова кружилась от запаха кулис, клея… Это так будоражило фантазию мальчика! К тому же актером был крестный Алика по фамилии Четвериков. Он много рассказывал о театре… При всем при этом Алик поначалу выбрал себе другую стезю – хотел стать архитектором, даже поступил на работу чертежником в «Гипрогорстрой», но… потихоньку от матери поступил в студию при театре имени А.С. Грибоедова. Мастерство речи ему преподавала знаменитая актриса МХАТа Марина Ковалева, от нее юноша многому научился. Через год-полтора студия распалась. Наиболее способных студентов – среди них был и Элизбар Кухалеишвили – взяли в театр.

Первой ролью молодого актера стал Эдик из спектакля «Барабанщица» А. Салынского. Это был 1961 год. Алик играл вместе с молодой, красивой Натальей Бурмистровой, любимицей публики. Об этом рассказала и сама Наталья Михайловна в своей книге «Путешествие во времени».

«А потом посыпались роли в спектаклях «Опасный возраст», «Во дворе злая собака», «Лунная соната», – вспоминал Э. Кухалеишвили. – Труппа тогда была потрясающая. Мы просто замирали, когда мимо нас проходили Екатерина Сатина, Ядвига Максимова, Тамара Белоусова, Константин Мюфке, Анатолий Смиранин, Белла Белецкая, Анатолий Ермилов, Юрий Шевчук, Иван Русинов, Арчил Гомиашвили…

А в 1963 году открыли первый русский курс в Театральном институте. У нас был замечательный педагог Гиви Сарчмелидзе, работающий с нами кропотливо, тщательно, как Мария Кнебель и Лили Иоселиани. Потом пришли Михаил Туманишвили и Додо Алексидзе. Общение с Михаилом Ивановичем – театральная энциклопедия, целый университет. Он ничего не показывал, а доводил студентов до понимания сути образа. В отличие от Туманишвили, Додо Алексидзе мог показать, и делал это гениально. Дипломный спектакль у нас ставил главный режиссер театра имени А. Грибоедова Александр Иосифович Гинзбург. А в театре довелось работать с прекрасным, образованнейшим, остроумнейшим человеком Гигой Лордкипанидзе; очень доброжелательным к актерам, режиссером с хорошим вкусом, замечательным педагогом Гайозом Жордания, Котэ Сурмава, Евгением Гинзбургом, Александром Товстоноговым, с приходом которого в театр влилась новая струя… На премьеры прошлых лет приходили все – независимо от национальности. Грузины считали русский театр частью своей культуры».

Одна из ролей Элизбара Кухалеишвили, наиболее полюбившихся зрителям, – Федя из спектакля «Приятная женщина с цветком и окнами на север» Э. Радзинского. Ею очень дорожил и сам актер: «Я могу общаться с режиссером, актером, любым человеком, если в нем есть доброта, если он обладает чувством юмора. Это мое жизненное кредо. Поэтому все, что я играл, мне хотелось делать через добро. Мой Федя, приехавший из мест не столь отдаленных, преображается добром, любовью».

Спектакль «Приятная женщина…» шел несколько сезонов с неизменным успехом, так что Алик

Кухалеишвили на свой собственный спектакль иногда не мог достать билета… Интересно, ярко сыграл актер в спектакле «В будущем году, в то же время» Бернарда Слейда» – на автора этих строк, тогда совсем еще юную девушку, работа актера произвела впечатление. Творческой удачей Элизбара Соломоновича стала роль Питера Клина из блестящей постановки Александра Товстоногова «Сон в летнюю ночь» Шекспира. Запомнился как актеру, так и зрителям спектакль «Вкус черешни» Осинской – здесь Элизбар Кухалеишвили играл в паре то с Нелли Килосанидзе, то с Замирой Григорян. Две совершенно разные актрисы!

«Мне было интересно работать с каждой, – говорил артист. – Спектакль звучал по-новому, и это очень обогащало мою роль…»

Элизбар Кухалеишвили в своем творчестве отражал тему маленького человека. В связи с этим вспоминается образ Дженаро, созданный им в спектакле Нугзара Багратиона-Грузинского «Неаполь – город миллионеров» Эдуардо Де Филиппо. Актер с удовольствием играл как драматические, так и характерные роли, любил трагикомедию. Неожиданным стало его назначение на роль Пети Трофимова в спектакле «Вишневый сад» в постановке Гоги Кавтарадзе. Но актер замечательно справился со своей творческой задачей.

«Когда я получил эту роль, то сказал себе, что не имею права ее играть – ведь по возрасту я был намного старше Пети, – вспоминал артист. – Но, помню, наш спектакль пришел посмотреть Михаил Туманишвили и по окончании его сказал мне: «Все хорошо, только похудеть надо!» А я ответил, что на мне три свитера – дело было зимой… Мой возраст Михаилу Ивановичу не показался помехой…»

Детям и взрослым полюбился его Принц-горбун из одноименной сказки-водевиля Ф.Кони в постановке Лейлы Джаши. Трагикомические краски обогатили этот образ… Актерская профессия была не единственным призванием Элизбара Соломоновича. Он долгое время, и довольно успешно, занимался педагогикой, был доцентом кафедры сценической речи Тбилисского института театра и кино имени Ш. Руставели. Кухалеишвили настолько любил это свое дело, что даже не мог ответить на вопрос, что же ему все-таки дороже – актерская профессия или педагогика. Его очень беспокоил тот факт, что молодые актеры Грибоедовского театра, призванные нести с подмостков русскую культуру, не умеют правильно говорить, не обладают культурой русской сценической речи. Переживания Элизбара Соломоновича вполне понятны – ведь сам он прекрасно владел мастерством сценической речи, долго работал диктором русского вещания на Грузинском радио, готовил дикторов. До самого последнего времени он передавал молодым свой опыт и знания, занимаясь со студентами первого курса русской группы Грузинского университета театра и кино…

Э. Кухалеишвили очень ответственно относился ко всему, чем занимался, больше всего ценил настоящий профессионализм, был в этом даже категоричен, никогда не шел на компромиссы.

«Актерской профессией нужно заниматься всерьез или уходить из театра. Ведь это нечеловеческий труд! – считал он. – Думаю, в искусстве должна быть неимоверная правда плюс что-то еще. Вот как, например, у Стуруа или Чхеидзе. Как в жизни, но… Когда это «но» у режиссера могучее, талантливое, получается блестящий театр. А вот изыски, форма без содержания мне не по душе… Иногда я проявлял свою волю и отказывался от ролей, когда считал, что то или другое не должно иметь места на сцене. Компромиссы в искусстве ведут к большим разочарованиям и потерям. И еще, в театре должны быть единомышленники и доброжелатели. Актеры выбирают свою профессию не потому, что она хорошо оплачивается, а потому, что без театра жить невозможно, если по-настоящему любишь его».

Однажды Элизбар Соломонович сказал, что, может быть, напишет книгу о своем любимом театре – театре имени А. Грибоедова, в котором прошла вся его жизнь, который был его домом! Увы, этому не суждено случиться – книга воспоминаний уже не появится…

Народная артистка СССР Наталья Бурмистрова вспоминала: «Помню первую роль Алика – мальчик в «Барабанщице». Маленький, худенький, в пионерском галстуке. Запечатлелся в памяти спектакль «Дорогая Памела». Алик выступал тогда от Автора – это была очень выразительная, интересная работа. Она проходила через весь спектакль. А перед началом он пел какую-то грустную, безнадежную песню. Кстати, у него был хороший голос. Интересно работал Алик и в спектакле «Эдит Пиаф» вместе с Нелли Килосанидзе… Словом, он запомнился мне как очень способный, ищущий актер, хороший партнер. Но не только – ведь он написал очень теплую, содержательную книгу о певице Татьяне Малышевой. До самых его последних дней в театре имени Грибоедова

наши отношения были сердечными и доверительными.

Актер Михаил Амбросов: «Алик, уехавший из Грузии, хотел вернуться на родину, но жизнь распорядилась по-другому. Сегодня мы понимаем, что нужно очень бережно относиться друг к другу, уважать друг друга, прощать обиды. У Алика были большие планы, много друзей, он не сидел на месте, занимался педагогикой, для многих он был очень нужным, необходимым человеком… С ним я прожил большой кусок жизни. Вспоминаю его роли, сыгранные на родной сцене Грибоедовского театра. Мне очень нравилась его работа в спектакле «Приятная женщина с цветком и окнами на север». Его герой был изумительным, обаятельным, смешным! В спектакле «Ключ» Алик создал совершенно другой образ – его персонаж был любвеобильным, озорным, а в сказке «Принц-горбун» – трогательным. Вспоминается его работа в спектакле «Закон вечности» – актер вылепил образ колоритного грузина. Алик был настоящий артист, знал свою профессию и любил работать…»

Заслуженная артистка Грузии Людмила Артемова-Мгебришвили: «Алик – один из немногих людей в театре, с которым я была необычайно близка, откровенна. Мы дружили домами. Я крестная мать его племянницы. Были хорошие минуты, были и минуты разногласий. Но сейчас помнится только хорошее. Какой он был замечательный друг, какой он был добрый, легко ранимый, но в дружбе – незаменимый, уютный. Он мог просчитать все, что человеку в данный момент нужно, умел скрасить печаль, разделить радость. Для многих он был очень близким человеком, каким я считала его для себя. Алик всегда первым приходил на помощь, что бы ни случилось. Всегда думал о том, как помочь, как порадовать в трудную минуту. Мог делать совершенно невероятные вещи! Когда у Лары Крыловой умер муж, Алик знал, что ничто не может вывести ее из тяжелого психологического состояния. И купил ей свитер, чтобы какими-то пустяками отвлечь, порадовать человека – вот это было в его характере! Кто-то нуждается, кому-то нечего есть? Он шел на базар, а потом весело, с шутками входил в дом, нагруженный продуктами. При этом помогал очень деликатно, так что человек даже и не думал, что ему помогают – он просто считал, что проводит время рядом с другом…

Журналист Нелли Узнадзе: «Я очень любила его роли. Он был мастером сценических деталей! Когда я посмотрела спектакль «Яма» А. Куприна, то была потрясена его гротеском. Им были найдены такие великолепные штрихи образа, что зал был просто в восторге!.. В последний его приезд, зная, что Алик всегда поддерживает талантливую молодежь, я привела к нему двух девочек, мечтающих об актерской карьере. Взглядом профессионального педагога Элизбар Соломонович сразу оценил возможности девушек. В Алике было много жизнелюбия, и это свое отношение к жизни он передавал студентам, с которыми занимался…»

Актриса Ирина Мегвинетухуцеси: «Алик был для меня воплощением жизнерадостности, юмора, оптимизма, средоточием огромной энергии и энергетики. Он был безумно обаятельным человеком! Уход из театра Грибоедова был для Алика болезненным, и он с этой болью жил…»

Актер Слава Натенадзе: «Так случилось, что меня ввели в спектакль театра Грибоедова на роль, которую до меня играл Элизбар Кухалеишвили в спектакле «Рашен блюз»: он уехал...»

Многие считают, что ранний уход актера из жизни объясняется его отъездом из Грузии. Возможно... Во всяком случае, горькое чувство оставляет его нежное «Письмо другу», опубликованное на страницах журнала «Русский клуб» незадолго до кончины автора послания. Оно адресовано директору театра и президенту международного культурно-просветительского союза «Русский клуб» Николаю Свентицкому:

«Сегодня провел очередное занятие со студентами первого курса русской группы Театрального института им. Ш. Руставели – будущих актеров театра им. А.С. Грибоедова. Студенты работали с упоением, наслаждаясь каждым словом, каждой фразой читаемых произведений, но пока их артистический дар не позволял мне насладиться творчеством читаемых авторов... Вышел к морю. Оно такое теплое, манящее; я закрываю глаза и чувствую, что я, как дубовый листок, гонимый ветром, качусь назад, все дальше и дальше в прошлое. И вот, я опять в 70-90 годах, в Тбилиси, в театре им. Грибоедова. На горизонте всплывают лица моих замечательных партнеров по сцене, целые отрывки из прекрасных спектаклей, украшавших тогда афишу любимого театра. Волны принесли мне отрадное чувство того, что не все ушло и кануло в Лету. Я задумался, как мой народ, перенесший такие непростые времена, не утратил любовь к русскому языку, к русскому театру. Доказательством тому – русская актерская группа в Театральном институте. Я точно знаю, что в любой семье,

стержнем, связующим звеном между всеми родными являются мать и отец. Тогда все обитатели дома – единое целое. И на сегодняшний день этим соединяющим звеном в театре им. Грибоедова являешься ты, мой друг, Николай Николаевич Свентицкий, а по-домашнему – Коля! Выразить свои чувства уважения, любви, восхищения довольно трудно, глядя прямо в глаза человеку. Зная тебя, слышу ответ: «Ты что, с ума сошел, прекрати!» Потому я выбрал другую форму признания; мне захотелось сказать все эти слова через прекрасный журнал «Русский клуб». Да, через письмо в журнал! Пусть эти строчки прочтут обладатели очередного номера, т.к. говорить о тебе легко и радостно, и есть, что сказать. Сколько интересных дел, встреч, презентаций, спектаклей придумано тобой и претворено в жизнь... А 160-летний юбилей театра им. Грибоедова! Кто мог такое придумать, кто мог претворить это в жизнь? Ты совершил невероятное, – собрав со всего света бывших артистов театра, ты пригласил именитых гостей, ты превратил юбилей в сказку! Мой друг! То, что подвластно тебе, вряд ли подвластно кому-либо. Ты потрясающий организатор, неудержимый фантазер; твоя жизнь и сердце полностью отданы любимому делу. Как-то Григорий Давидович Лорткипанидзе сказал: «Коля, ты должен быть директором всех театров!» – и это действительно так. Как не сказать о том, какой восхитительный отдых-семинар организовал ты студентам на берегу Черного моря. Курс ведет замечательная актриса театра и кино Ариадна Шенгелая. Все жили в прекрасных условиях, отдыхая, загорая и одновременно постигая основы русской сценической речи. Это же надо было такое придумать, организовать! Поразительный ты человек, Коля. Ты делаешь столько добрых дел, твои руки друга тянутся ко всем, кто нуждается в поддержке и помощи. Ты всегда думаешь о театре, о коллективе, создаешь все условия для творческого горения. Поверь, мне так хорошо идти по жизни рядом с тобой и чувствовать твою дружбу. Дай Бог тебе здоровья, счастья и исполнения всех твоих красивых замыслов.

P.S. Этому случаю я был свидетелем совсем недавно. В театре «Современник» шел «Вишневый сад»: – Продан сад? – Продан. – Кто купил? –Я купил, – сказал Лопахин. По залу пронеслось изумленное «а-ах!» Так, спустя столько лет, эти люди узнали, кто купил вишневый сад... Заслуженный артист Грузии Элизбар КУХАЛЕИШВИЛИ г. Москва»

НИНА ШАДУРИ-ЗАРДАЛИШВИЛИ: Мне гораздо легче представить себе, что Алик Кухалеишвили жив-здоров, преподает в Москве и очень скоро вернется в Тбилиси, чем вообразить, что я больше никогда-никогда не увижу его. Его – такого живого и светлого, улыбчивого и ироничного до сарказма, убийственно остроумного.

Конечно, мне в голову бы не пришло обратиться к нему просто по имени – Алик. Для меня он всегда был Элизбаром Соломоновичем. И прежде всего потому, что – вот так мне повезло! – он стал для меня старшим коллегой и учителем. И оставался им на протяжении 10-ти лет.

Я не артистка, но мы с ним, можно сказать, много лет выходили на одну сцену. Этой сценой был радиоэфир, в котором мы вели аналог всесоюзной «Пионерской зорьки» – передачу «Пионер Грузии». Наш неизменный редактор Эмма Александровна Бугианишвили придумала именно такой голосовой союз – взрослый с детским.

Нам часто случалось вести и другие передачи, и записываться для Москвы, и выходить в прямой эфир. Но позывные «Пионера Грузии» звучали по республиканскому радио каждый вторник в половине восьмого утра, и поэтому каждый понедельник мы встречались в студии Гостелерадиокомитета, где и проводили часа три-четыре, записывая завтрашний получасовый эфир.

Чистая, ясная, живая речь, легкие, едва заметные смысловые ударения, простота и спокойствие интонации – всему этому меня учил Элизбар Соломонович. Учил, когда читал сам. Учил, когда поправлял и советовал.

Несколько раз, когда Алик (буду называть его тем именем, каким его называли и под каким он остался в нашей памяти) был с театром на гастролях, на записи его заменяли или актер Евгений Вадакария, или диктор Нуца Эристави. Оба – абсолютные профессионалы, очень интересные люди. Но куда им, простите меня, было до Алика! Понимаете, они говорили идеально поставленными голосами, без малейшего акцента, с правильными интонациями. При всем желании – не придерешься. Но у них не было тех тепла и иронии, которые всегда звучали в голосе Алика. Ей-богу, до сих пор не могу понять – как он, читая, например, сводки с чайных плантаций, умудрялся сохранять, при всей сдержанности, приличествующей случаю, ту живость, с которой нормальные люди гово-

рят о нормальных вещах. Посудите сами: «В ознаменование решений такого-то съезда коммунистической партии Советского Союза пионеры такого-то района Грузии взяли на себя повышенные обязательства и собрали столько-то тонн чайного листа». Ну как изволите оживить такой текст? Его поневоле начинаешь читать в левитановско-кирилловском стиле. А Алик мог!

Думаю, это ему удавалось (помимо того, что он идеально владел голосом, мог придать ему любой оттенок и интонацию и вообще – блестяще работал в любом настроении, в любых условиях) еще и потому, что он на всю эту казенщину, идеологическую заштампованность смотрел с сокрушительной иронией. Помню, как-то раз на записи, сидя перед микрофоном, читая именно такой текст – сплошь составленный из клише, от которых начиналось головокружение и становилось муторно на душе – он вдруг начал энергично показывать редактору за студийным стеклом фиги! Только представьте себе: взрослый человек озвучивает серьезный текст, сохраняет полную невозмутимость в голосе и при этом – потрясает в воздухе кукишами! Конечно, я покатилась с хохоту (как и редактор, и звукорежиссер). Дубль был испорчен. Но настроение-то появилось совсем иное – озорное, веселое. И работать стало несравнимо легче.

Было бы несправедливостью с моей стороны утверждать, что нам приходилось читать только кондовые тексты. Конечно, нет. Создатели передачи старались делать ее живой, занимательной. И если первые два сюжета были обязательной данью советской действительности, то остальные – дышали раскованностью. Передачу слушали, наши сюжеты нередко передавали по всесоюзному радио, а в 1986 году, ко Дню радио, республиканская газета опубликовала заметку именно о нашей передаче. На память остались пожелтевшая от времени газета и фотография, сделанная в студии корреспондентом, и вы можете на этой странице видеть Алика таким, каким он бывал на записи – веселым и жизнерадостным.

Кстати, он и на сцене мог, что называется выйти из образа, но сделать это так, чтобы озорство было заметно не зрителям, а только тому, кому оно предназначено. Он не раз, увидев меня в зрительном зале, посылал мне, подростку, хулиганистые «приветы» в спектаклях«Приятная женщина с цветком и окнами на север» или «Ключ», которые я любила и смотрела не раз – то подмигнет, то улыбнется, то рукой помашет.

Удивительный эффект эти знаки внимания на меня производили – они были в моем понимании символом какого тайного сообщничества, причастности к сценическому братству, которое, в общем-то, для меня было недостижимо и к которому я не имела никакого отношения.

Работать на протяжении 10-ти лет бок о бок с большим мастером – это, я вам скажу, те еще университеты. Элизбар Соломонович, наверное, и не думал о том, что стал для меня учителем. А ведь стал. Я смотрела, как он общается, работает, собирается, расслабляется. Смотрела, слушала и училась. Уроки – по жизни и по профессии – помню до сих пор.

Смотреть вокруг с иронией. Сохранять легкость и гибкость – в том, как двигаешься, как говоришь, как живешь. Прятать внутрь себя не только дурное настроение, но и драматическое или трагическое расположение духа. Не расплескивать себя где попало и по пустякам. Слушать свой голос со стороны. Не позволять голосу командовать собой, но самой властвовать над ним. Не вкладывать в интонации пафос и эмоциональность, которые всегда выглядят смешно и неестественно. У Сергея Довлатова, помню, прочла такую фразу: «Он обладал красивым низким баритоном удивительного тембра. Читал он свои тексты просто, выразительно и без эмоций. С той мерой равнодушия, которая отличает прирожденных дикторов». Алик, конечно, был прирожденным артистом, а не диктором. Но и диктором был превосходным. А может, он просто великолепно играл роль диктора? Как и другие свои роли. Например, роль общительного, всегда в хорошем настроении человека...

Теперь-то я знаю, что ему были знакомы и боль предательства, и одиночество, и творческая неудовлетворенность, и отчаяние. И жил он не порхая, а очень непросто, с большими душевными переживаниями. Но Элизбар Соломонович мало кому давал это почувствовать. И менее всего мне – его юной подружке и коллеге.

И поэтому я всегда буду вспоминать его с улыбкой. Горькой и светлой.

Спасибо за то, что он был в моей судьбе.

АВТАНДИЛ ВАРСИМАШВИЛИ

БЕЗ НИКО

Я ставил «Гамлета» в Театральном подвале. Приходило много молодых актеров, которые просто сидели на репетициях. Среди них я заметил голубоглазого небритого красивого молодого человека в нахлобученной шапке, сидевшего в последнем ряду и нервно смотревшего на сцену.

«Кто это?» – тихо спросил я у тех, кто его знал. «Это Нико Гомелаури, три года как окончил театральный, нигде не играет». «Почему?» спросил я и посмотрел на голубоглазого красивого парня. «У него проблемы с дикцией, и к тому же он сильно пьет». Я опять взглянул. У него блестели глаза, было заметно, что он навеселе.

Прошло несколько дней. Нико приходил, садился в последнем ряду и смотрел репетицию. В конце концов, я позвал его: «Играть хотите?» «Хочу», – ответил он и от неловкости улыбнулся, от него пахло водкой, и у него действительно была проблема с дикцией – он запинался. «Назначу вас дублером на роль Лаэрта». Лаэрта играл другой актер, Нико же сидел и смотрел, как я работал с другим, иногда записывал что-то в тексте роли. «Давай попробуем», – сказал я через неделю, неожиданно. Он быстро поднялся на сцену и начал репетировать. Ужасно волновался, из-за этого у него совсем уж начал заплетаться язык, кто-то засмеялся, и я немедленно прекратил репетицию.

«Ладно, приходи завтра в 12 часов ко мне домой и там поработаем». На второй день он пришел и принес с собой бутылку водки. «Можно я буду заодно и пить, а то очень нервничаю». – «Нельзя, во время спектакля ты же пить не будешь?» Мы договорились, что будем работать, и только после работы он выпьет. Начали медленно читать. «Отложи этот напечатанный текст и перепиши роль от руки», – сказал я и положил перед ним чистый лист бумаги.

Пройдут годы, и он скажет молодым актерам: «Вы сами должны переписать роль, должны видеть каждую написанную вами букву, должны прочувствовать каждое слово. Меня этому научил Авто». Это он скажет спустя годы, когда станет для молодых коллег культовым актером, но тогда у того голубоглазого парня была только удивительная органика и никакой актерской техники.

«Растягивай звуки, – посоветовал я в тот день, – преврати свой деффект дикции в свою манеру».

Он шел за мной, не задумываясь, кивал головой и моментально включался в работу. Когда начались интенсивные репетиции, я сразу же заметил, что он рос с фантастической быстротой. Он всегда приходил подготовленным, текст знал наизусть и не заглядывал в тетрадь, как другие.

В «Гамлете» у него были две роли, Лаэрта и Актера. Мне уже так нравился Нико, что я распрощался с основным исполнителем и назначил на эти роли только Нико.

Как и обещал, он не пил на репетициях, но пил после них – вместе с Мишей Джоджуа, на сцене. Я тоже часто оставался с ними, и мы часами разговаривали. Однажды Миша Джоджуа спросил: «Хотите, прочту вам свои стихи?» И прочитал. У Миши были прекрасные стихи, и мы их похвалили. А затем я сказал: «Я тоже написал стихи», и прочел. На этот раз они одобрили мое графоманство. Мы разлили водку и выпили. «Я тоже написал несколько стихотворений», – сказал в тишине Нико. «Ну-ка, прочитай!» – сказали мы с Мишей с некоторым высокомерием.

Нико достал из кармана тетрадку и раскрыл. «Я ведь не всем читаю», – сказал он с улыбкой. «Давай, давай», – ответили мы и приготовились слушать стихи более низкого уровня, чем наши.

Словно кто-то открыл окно и впустил в наш душный подвал чистый воздух. Его строчки как подступили тогда к горлу, так и не отпускают и по сей день. Услышанные в стихах Нико музыка и боль так подействовали на меня, что начиная с той секунды я считаю его своим самым любимым поэтом.

«А ты, оказывается, большой поэт!» – сказал я сразу же. «Какой еще большой поэт...», – ответил он и покраснел. Он всегда краснел, когда его кто-то хвалил. После этого я почти каждый день просил его почитать стихи – для себя, для других. Он краснел, немного сопротивлялся, а потом все равно начинал читать, и было заметно, что он счастлив, когда его слушают.

В «Гамлете» он сыграл блестяще. Мы долго играли этот спектакль по всей Грузии, затем в

Румынии, Украине, России. Нико не только исполнял свою роль, он ставил декорации, проверял реквизит, радовался, когда рядом с ним кто-то играл хорошо и злился, если кто-то не выкладывался до конца.

Нико стал не только моим актером номер один, но и моим единомышленником, соратником, и без него моя театральная жизнь была уже невообразима. Поэтому мы вместе ушли из Театрального подвала, вместе пришли в Грибоедовский театр и потом вместе начали создавать Свободный театр – такой театр, где не существовало бы ни одной интриги. И сегодня я не знаю, что заставило меня тогда публично сказать о неизвестном молодом актере и поэте – «пройдут годы, и мы все будем гордиться, что знали Нико Гомелаури».

За две недели до кончины Нико, в гримерной, мы начали считать совместно сделанные спектакли и с удивлением обнаружили, что он сыграл у меня 29 ролей.

Я еще при жизни Нико назвал его своим «альтер эго». Он краснел и смеялся: «Вот видите, я уже и альтер эго стал».

Любой театрал знает, что 29 совместных ролей – это ужасно большая цифра, и аналога этому не существует в грузинском театре. Но в этой статистике для меня важна не цифра, а то, что я не могу вспомнить ни одного конфликта, ни одного разногласия, ни одной перепалки. На репетициях между нами возникало какое-то телепатическое чувство. У человека, случайно зашедшего на репетицию, создалось бы впечатление, что мы с Нико перед началом репетиции уже порепетировали, ведь я почти не говорил с ним. Мы понимали друг друга без слов. Достаточно было одного взгляда, и он уже знал, чего я хотел от него, а я знал, что он собирался сделать на сцене. Это, наверное, было результатом того, что мы почти все время были рядом. Даже каждое лето проводили вместе в деревне.

Есть еще одна деталь, может быть, незначительная, но, по-моему, очень важная для его портрета – на репетициях он никогда не обращался ко мне на «ты». После репетиции, разумеется, мы общались на «ты», но на репетициях, наоборот, он подчеркнуто почтительно обращался ко мне на «вы».

Нико никогда не пил перед спектаклем, только после. А вот в Беларуси, на фестивале «Белая Вежа», на спектакль «Комедианты» заявился мертвецки пьяным. Он еле стоял на ногах. Я даже хотел отменить спектакль. Мы обливали его холодной водой, чтобы он протрезвел, и так выпустили на сцену. Наконец спектакль закончился. Когда он протрезвел, я орал на него так, что гостиница дрожала. Я сказал, что не хочу его видеть. Нико слушал меня, понурив голову и не проронив ни слова.

На следующий день мне позвонили и сообщили, что Нико получил приз «За лучшее исполнение мужской роли». Председатель жюри сказал мне, что никогда не видел, чтобы на сцене так хорошо изображали бы пьяного. Я не обрадовался этому призу, так как знал, что за этим последует: «Вот видишь, я и так могу». Поэтому я всем запретил идти на церемонию награждения – пусть идет один, без болельщиков, и получает свой приз. Он и вправду пошел один, получил там какой-то большой ковер, потом пришел ко мне в номер и коротко сказал: «Больше это никогда не повторится». И действительно, после этого он перед спектаклем не пил никогда.

За месяц до смерти он сказал мне: «Каким же я был идиотом! Сколько времени я потерял, пока пил! Ведь я мог за это время прочесть больше, написать больше, сыграть больше, признаваться в любви больше»...

... Репетиция закончилась, мы сели в машину, поехали домой. И тут: «Постой, я должен тебе что-то сказать...» Его горло перехватил спазм. «Я получил результаты анализов». Мы долго сидели в машине, не произнося ни звука. «Я не смогу лежать в кровати и ждать»...

Мы назначали спектакль за спектаклем. Знаю, какие-то «доброжелатели», которых всегда хватает в театре и за его пределами, осуждали меня за то, что я заставлял его так много играть и этим приближал его конец. Сам же Нико в ответ на это улыбался своей необыкновенно красивой улыбкой и говорил: «Так надо». Да и кто бы его заставил играть, если бы он не хотел? Единственное, о чем он попросил, – это изменить мизансцены в некоторых сценах.

Потом я даже начал работу над фильмом, который должен был снимать в Индии. Отправился посоветоваться с врачом. «Рискуете, – сказал он мне, – в любую секунду может случиться беда».

«Ты рискуешь, я не обижусь, пойму, если ты не будешь меня снимать», – сказал мне сам Нико. «Помнишь, какими словами заканчивались наши «Комедианты»? – спросил я. Нико улыбнулся и оптимистично, как в спектакле, произнес: «Все равно мы будем играть!»

Мы снимали в 45-градусную жару. Даже когда снимались не его сцены, он приходил на съемочную площадку и помогал. Он был соратником. Он не мог по-другому.

За три месяца до его смерти мы поехали в Киев на гастроли - тоже ради него, потому что он очень хотел сыграть в Киеве. У него было два сложнейших спектакля – «Братья» и «Кавказский меловой круг». В Киеве он совсем потерял голос, и мы были вынуждены прикрепить ему на шею дистанционный микрофон. Одновременно у него начались жуткие боли, температура поднялась до 40, и даже в таком состоянии, стоя за кулисами, он улыбался и ободрял нас.

В театре все прекрасно знали, что его дни сочтены, но все как один держались так, будто ничего не происходило. Театр давал спектакли каждый день, мы даже начали ставить новый спектакль, в котором традиционно главную роль должен был сыграть Нико.

«Люблю! Люблю! Люблю тебя!» – так называлась пьеса, которую я написал специально для него и в которой главный герой объясняется всем в любви. Когда он прочитал пьесу, обнял меня, поблагодарил и сказал: «Я всем публично признаюсь в любви». В телевизионном интервью он сказал, что эта была «самая сложная» для него роль. Он слукавил. Просто не сказал – «самая ответственная»... Он знал, что эта роль – последняя. И в этой роли у него была возможность попрощаться со всеми, кого он любил.

Впервые у него был дублер, он сам попросил об этом. Репетировал дублер, а сам он, когда был в силах, приходил, садился в зал и, как тогда, 13 лет назад, на «Гамлете», смотрел.

«Что-то Автуша очень понурый проводит репетиции», – скажет он дома. Потом однажды посмотрит на меня, кивнет, и мы, как раньше, снова поймем без слов, что он хочет подняться на сцену. «Автуша улыбнулся», – скажет он в тот день дома.

13 лет я работал только с ним. Знал, что это многих раздражало, но его и только его я видел во всех главных ролях. Когда режиссер останавливает свой выбор на каком-нибудь одном актере, причин может быть много. И я могу назвать множество. Что мне было легко работать с Нико, что Нико точно понимал мои замыслы, что мы без слов понимали друг друга, что он был очень хорошим актером, что его поэтическая природа точно совпадала с моей стилистикой, что он был моим другом, что отчасти он был моим учеником, что он... Не буду продолжать, все это уже всем известно. Самое главное для меня – это то, что:

– Когда он стоял на сцене – это я там стоял!
– Когда ему было больно – это мне было больно!
– Когда он был счастлив – это я был счастлив!

Перевод с грузинского Нино ЦИТЛАНАДЗЕ

ТАМАР БЕЛАШВИЛИ
БУРЯ ЦВЕТА И СВЕТА

Сейчас, когда процесс изучения и восприятия, новой оценки и переоценки важного отрезка XX века, известного многим под названием соцреализма, так важен и актуален, понимаешь, какой взаимоисключающей, казалось бы, терпеливой, но вместе с тем, упрямо безжалостной может быть история.

Легко, а может, как раз очень сложно быть конформистом, жить простыми человеческими потребностями, не делать никому ничего плохого и никому не давать права и возможности навредить себе. Вроде бы никто и не определял выпячивание себя главной обязанностью человека, скажут некоторые... Сложно требовать от людей быть героями; возможно, это звучит странно, но иногда сложно этого требовать и от самого себя…

При этом ты изучаешь материал, читаешь архивные документы, и чувствуешь, как постепен-

но попадаешь в плен прошлого; пытаешься в книгах, старых программках или пригласительных билетах разобрать тщательно вычеркнутые чернилами фамилии, не можешь определить людей со стертыми лицами на фотографиях, которых воспеватели режима, или просто испугавшиеся, а может и «любители порядка» сделали похожими на героев Малевича, и видишь масштаб испытаний эпохи.

В этом случае нужно стать или палачом, или жертвой. Хотя попутно понимаешь, что ты являешься жертвой даже когда ты палач, более того, именно тогда ты становишься главной жертвой.

Изучаешь материалы и чувствуешь, как сложно писать о детях такой полной противоречиями эпохи, тем более – об искусстве. . . И преодолеть соблазн выразить правду во имя исторической справедливости. Сохранить объективные оценки и не стать невольным палачом, а точнее, еще одной жертвой режима…

Одной из выдающихся фигур этой эпохи была Ирина Штенберг. Замечательный художник, увлеченный талантливыми, смелыми своевременными художественными тенденциями, творчество которой до сих пор не изучено до конца.

Она принадлежала к тому поколению художников, от которых власть потребовала иного, нового и, что самое главное, одинакового восприятия мира (окружающей действительности). Это едва ли касалось внешних оценок формы. Подобные директивы ведь распространялись практически на все способы и возможности восприятия. Советским людям должны были нравиться одинаковые ароматы, они должны были отдавать предпочтение одним и тем же силуэтам, слушать музыку одинакового звучания и ритма, любить одних и тех же поэтов и жить для одной цели – славы Советского Союза. Запрещенные законом личностные и национальные признаки же в подобной обстановке могли только содержать в себе угрозу.

Грузинские, и не только художники, которые «еще вчера» были последователями модернистских тенденций, вдохновленные современной европейской живописью, и стремились мыслить новыми творческими категориями и были увлечены экспрессионистскими, кубо-футуристскими и дадаистскими поисками, внезапно оказались в жестко контролируемом, лимитированном мыслительном ареале, с заранее определенными визуальными образами. Среди них была и Ирина Штенберг. Здесь уже не существовало традиционных взаимоотношений формы и содержания. Реальность заменил придуманный мир.

Проходит время, иногда много времени, и события по странной закономерности возвращают себе свое место, к ним возвращаются имена, соответствующие оценки, и они остаются в памяти уже совершенно измененными.

А ведь сколько людей незаслуженно канули в небытие, скажут некоторые. И будут правы, заслуги могут остаться неоцененными. Надолго, иногда навечно…

Странная судьба досталась Ирине Штенберг. Она родилась в 1903 году в семье инженера-строителя. В виду профессиональной необходимости семья постоянно меняла место жительства. Штенберги переезжали из города в город, из страны в страну, поэтому они жили то в Петербурге, то в Кутаиси и Батуми. В 1917 году из-за революции в конце концов семья обосновалась в Тбилиси.

Наряду с иностранными языками и манерами, девочку с детства обучали рисованию и лепке. Позднее она продолжила учебу сначала в школе Кавказского общества поощрения изящных искусств, а с 1923 года – в Академии художеств. Говоря о живописи, традиционно называют педагогов, зачастую это говорит о многом, а иногда является простой фактической информацией. Хотя в данном случае, думаю, назвать педагогов очень важно. Гиго Габашвили, Иосиф Шарлемань, Евгений Лансере и Борис Фогель. Это те мастера, которые заняли решающее место в формировании грузинского художественного мышления начала двадцатого века.

«Все меня хвалили, отмечая что их удивляет моя фантазия и врожденное мастерство создания рисунка», – вспоминала Штенберг на склоне лет.

Эскизы к спектаклям театра им А.С. Грибоедова

В это время Ирина Шенберг восхищается творчеством художников «Мира искусства», дружит с Еленой Ахвледиани, Кларой Квес и Эммой Лалаевой, известным литератором и переводчиком Владимиром Эльснером. В 1913 году он приехал в Тбилиси из Санкт-Петербурга. Поклонник символистов, именно он впервые перевел на русский «Пьяный корабль» А. Рембо, был свидетелем на свадьбе Анны Ахматовой и Гумилева и близко знал художников «Мира искусства». Неудивительно, что он оказал большое влияние на формирование художественной мысли Штенберг в этот период.

Ирина вспоминала в своих дневниках: «Все, что у меня было от «Мира искусства», было от Эльснера, и эротическая линия связана с ним». Элементы стремления к театральности и декоративности отличали творчество Штенберг и раньше, так что если влияние «Мира искусства» было заслугой Эльснера, следует отметить, что с точки зрения художественной эстетики ему досталась очень хорошая почва, в частности, в лице индивидуальных характеристик художника. Ведь одной из главных сфер интересов художников объединения «Мир искусства» был театр ... Здесь невольно начинаешь думать о той странной закономерности, благодаря которой, в конечном счете, история определила место Ирины Штенберг именно в сценографии. А ведь работать в театре с той нагрузкой, как это делала Штенберг, для живописца и графика было почти насильственным решением... Это больше походило на побег, сначала побег от режима и цензуры, а затем уже от самой себя.

Штенберг много сотрудничала с печатными изданиями, уже в 1929 году, будучи в Москве, она публиковала свои произведения в журналах «Рост», «30 дней», «Крокодил», там же при содействии Луначарского была устроена ее первая персональная выставка, на которой она представила свои необычные фантасмагории зрителям. Спустя годы, в 1957 году в Москве прошла еще одна персональная выставка, хотя на этот раз зрители увидели уже совершенно другого по настроению и характеру художника, а конкретнее – сценографа. Примечательно, что после этой выставки Штенберг обвинили в недостаточном обращении к советской драматургии. Они и не ошибались, поскольку «спрятанная» за классиками мировой драматургии Ирина Валериановна в то же время не давала повода цензуре и рисовала на вечные темы.

В 30-е годы Ирину Штенберг, вернувшуюся из Москвы в Тифлис, встретила совершенно другая обстановка. Для советской страны тематика ее работ, так же, как характер изображения, были однозначно неприемлемы. Постепенно та часть творчества художника, которая уделялась станковой живописи и графике, отходила на задний план. Исчез мир видений, наполненный фантастическими существами, разбавленный необычным эротизмом и гротеском, исчезла характерная для модернизма обильная декоративность и смелость форм. Вместо этого появилась реальность, выписанная с тщательной точностью и филигранностью, которая очень походила на правду внешне-визуально. Для и без того мастерской руки графика работать в подобной манере было не сложно, да и с цензурой не возникало осложнений.

Это было решением художника с целью творческого спасения, или, возможно, единственным логическим выходом в абсолютно алогичной реальности.

Ирина Штенберг – еще один представитель грузинского модернизма, которая, наряду с Еленой Ахвледиани, Валерианом Сидамон-Эристави, Кириллом Зданевичем и другими нашла убежище в театре. Среди областей изобразительного искусства именно театр дольше всего сохранял идеологическую автономию. Существующее здесь качество самоочевидной условности немного приостановило создание механизма однозначного контроля. Правда, творческая политика вскоре накрыла и эту сферу, но, безусловно, она сдалась режиму последней цитаделью.

Русский драматический театр имени Грибоедова был одним из первых, где Ирина Штенберг начала работать художником-оформителем. 1936-1956 годы – такова хронология деятельности художника в этом театре. Как становится известно из репертуара театра, первым спектаклем, оформленным ею в театре, было «Похищение Елены» Л. Вернейля (сезон 1936-37 гг.), где Ирина

Валериановна работала вместе с режиссером А. Смеяновым. За этим последовали «Мольба о жизни» Ж. Девеля, «Доходное место» А. Островского, «Хозяйка гостиницы» К. Гольдони, «Двенадцатая ночь» У. Шекспира и т.д. Около 100 спектаклей. И это только в Грибоедовском театре, потому что параллельно были заказы из других театров, работа как в Тбилиси, так и в театрах других городов Грузии, и за ее пределами. Хотя Грибоедовский всегда – преданный, неизменный спутник жизни.

Приход Ирины Штенберг в театр совпал со сложнейшим периодом общекультурных перемен. Пора насаждения режимом неонатуралистических принципов создавала художникам немало сложностей. В 1930-40 годах в творческом развитии Грибоедовского театра значительную роль сыграли такие люди, как его художественный руководитель К. Шах-Азизов, режиссеры А. Ридаль, А. Випман, А. Августов, А. Рубин, Г. Товстоногов и множество других творческих личностей, композиторов и актеров, драматургов и технических сотрудников театра. Любая работа сценографа одновременно являлась частью общего творческого процесса, что так обычно и естественно в театре, который полностью выражает себя лишь в творческой синтетичности.

Сразу же по началу работы в театре выяснилось, что художник в полной мере обладает мастерством манипулирования художественным пространством, необходимым для подобных изобразительных искусств. Несмотря на то, что Ирина Штенберг пришла в театр из станковой живописи и почти все ее эскизы сами по себе являются законченными, доработанными, независимым произведениями, было очевидно, что все они оживали только на сцене и только оттуда полноценно воздействовали на зрителей.

До начала работы над эскизами художник смотрела репетиции спектакля из зрительного зала, вместе с тем, будучи поклонницей «Мира искусства», логично, что она отдавала предпочтение феерическим зрелищам, ее характер полностью выражался тогда, когда она давала волю своим фантазиям.

Большая часть сотен эскизов, созданных Ириной Штенберг для Грибоедовского театра, утеряна. Хотя существующего материала достаточно для того, чтобы проиллюстрировать, каким цветным и светлым было пространство в спектакле «Хозяйка гостиницы» (1937 г.), романтичным и лиричным в «Двенадцатой ночи» (1937 г.), построенным на точно выписанных деталях в «Школе злословия» (1941 г.), классически иллюстративным в «Профессоре Мамлюке» (1941 г.) и «Русском вопросе» (1946 г.), решенным под знаком историзма в «Горе от ума» (1945 г.), в «Ревизоре» (1951 г.), «Коварстве и любви» (1952 г.) и высшей степени натуралистичном «Каменном гнезде» (1959 г.).

В 1941 году на сцене Грибоедовского театра Ирина Штенберг оформляет пьесу И. Вакели «Великий Моурави», где стремится сделать национальные качества главным стержнем сценографии. Предположительно, это было обусловлено и фактором Второй мировой войны.

Словно музыка, звучат живописные декорации к спектаклю «Собака на сене» (1942-43 гг.), где стилизованные формы экзотических птиц и растений решены в голубых, желтых, розовых и изумрудных тонах.

Ирина Штенберг, равно, как и Елена Ахвледиани, относится к той категории художников театра, у которых сложно понять, уделяли ли они большее значение декорации или костюмам. Их работы нельзя было назвать просто эскизом во всех конкретных случаях, будь то сказочное существо или «сошедший» со страниц современного модного журнала типаж. Это всегда полностью завершенный портрет, с ясностью видения, сатирическим ударением, непринужденностью и легкостью исполнения.

Тысячи образов, персонифицированных и оживших в воображении художницы. Такова галерея персонажей, созданных по эскизам костюмов Ирины Штенберг.

Спектаклем костюмов сама художница называла «Двенадцатую ночь», который в 1937 году она создала вместе с режиссером А. Ридалем. Буря цвета и света – так отзывались об этой по-

становке современники, где костюмы и живописные декорации создавали единое пластическое лицо спектакля.

Очевидно, что театральный костюм является особенно сильной стороной творчества Ирины Штенберг. Вместе с тем он крайне разнообразен, и раскрывается благодаря говорящим средствам, исходя из содержания произведения, характера, настроения, эмоционального фона, исторического контекста эпохи и художественной интерпретации. Он совпадает с общим настроем сценографии, ее художественным стилем, манерами и общими характеристиками. Здесь речь идет о понятии стилистического единства декорации и костюма, что иногда парадоксально, но достигается за счет контрастности. Вместе с тем непрерывно сохраняется художественная эстетика, т.е. все помещается и вписывается в рамки этой эстетики. Логично, что подобные костюмы очень помогали актерам в раскрытии характера персонажа.

Гротеск – тот показатель, который постоянно отличал творчество художника даже на раннем этапе. В ее станковых работах, где преобладала тема эротизма, и где подобные элементы, казалось бы, были ожидаемы менее всего, ирония приобретала функцию главной характеристики и полностью управляла эмоциональным планом картины.

Этот фактор с необычайной силой обнаружил себя в театральных эскизах художницы. Особенно в эскизах костюмов, что делает их еще более характерными и жанровыми.

При одновременном рассмотрении театрально-декоративного наследия Ирины Штенберг, то, что для непривычного глаза может показаться носителем визуальной монотонности и однообразия, зачастую обуславливается ощущением художественно-стилистической целостности. Это существенный вопрос, поскольку художник, отказавшийся от всяческих художественных тенденций и характеристик, и нашедший себя вне контекста предлагаемого эпохой какого-то бы то ни было течения, смог утвердить собственный индивидуальный почерк и видение. Вышесказанное не помещается только в ареал идеи, Штенберг отличала сильная, свойственная только ей четкость тонких линий и контуров и точность рисунка. Ее работы легко узнавались и так продолжается по сей день... Они были графичны всегда и во всем, даже когда она создавала живописное полотно.

Ирина Штенберг скончалась в 1985 году в возрасте 82 лет. Во второй половине жизни она постоянно вела дневники, полные грусти и боли. Воспоминания о прошлом, далеком прошлом, мечтах, неосуществившихся мечтах и любви, несостоявшейся любви. Хотя одна любовь, преданная, восторженная, доверительная и искренняя действительно была в жизни Ирины Штенберг, и она звалась Грибоедовским театром.

Перевод с грузинского Нино ЦИТЛАНАДЗЕ

НАТЕЛА УРУШАДЗЕ: Ирина Штенберг – одна из выдающихся театральных художников Грузии. В театр она пришла не с самого начала своей творческой деятельности. Пройдя курс обучения в Тбилисской академии художеств под руководством таких выдающихся специалистов, как профессор Б. Шебуев, Г. Габашвили, И. Шарлемань, Б. Фогель, Е. Лансере, Г. Гриневский, Я. Николадзе, она с 1926 года в течение десяти лет работала как график в издательствах Москвы и Тбилиси. Созданные ею в эти годы иллюстрации к целому ряду разнообразных изданий, серии жанровых рисунков и произведения станковой графики неоднократно экспонировались на выставках Союза художников Грузии и были представлены на персональной выставке художницы в Москве, в Государственной академии художеств (1928).

Достаточно беглым взглядом окинуть разнообразные работы Ирины Штенберг, чтобы отметить всегда свойственную им четкость рисунка, порой подчеркнутую резкость линий и ощутить характерный графический почерк художницы даже в самых живописных ее эскизах.

Первая работа Ирины Штенберг в театре – «Том Сойер» по Марку Твену в ТЮЗе (режиссер М. Рехельс) – относится к 1936 году. За плечами художницы был уже десятилетний опыт работы

в области графики и потому в ее театральном дебюте ничто не вызывало робости первых шагов новичка. Спектакль был решен своеобразно и смело. На невысоком станке, расположенном на круге, сделана общая установка в форме книги, раскрывающиеся листы которой образовывали две стены или плоскости, отграничивающие место действия. Одни за другим раскрывались «листы» книги, и на станке менялись отдельные детали: кусочек забора, скамья и проч.

Всегда сложная задача – найти оформление для инсценировки литературного произведения, требующей частой смены картин, – была решена художницей по-новому, была создана своеобразная внешняя форма спектакля и найдена удобная, легко трансформирующаяся площадка для действия актеров.

Для Ирины Штенберг как для художника характерно острое ощущение природы драматического произведения и умение находить яркое, неожиданное и смелое решение сценического пространства.

Она всегда ищет простоты и легкости в конструктивном решении декораций, стремится к четкости и завершенности выражения своего замысла в эскизе.

Многолетний опыт работы в театре научил художницу великолепно планировать сцену, каждый раз находя своеобразное индивидуальное решение пространства, помогающее актеру в его общении с партнерами, в живом ощущении правды той жизни, которая изображена в пьесе.

В декорациях к «Хозяйке гостиницы» К. Гольдони в театре имени А.С. Грибоедова (режиссер А. Смеянов) Ирина Штенберг подчеркнула бедный характер гостиницы Мирандолины, показав ее ветхое, покосившееся здание, но яркость и насыщенность красок, заливающее всю сцену солнце давали ощущение того, что действие пьесы происходит в Италии, и отвечали легкости и жизнерадостности комедии Гольдони.

Совершенно иной характер носило оформление спектакля «Васса Железнова» в театре им. Руставели (режиссер Д. Алексидзе). В соответствии с замыслом режиссера, стремившегося трактовать пьесу как большую социальную трагедию, художник увеличивает масштабы отдельных компонентов места действия. В раскрывающемся перед зрителем массивном интерьере обжитого дома капиталистки Железновой – все прочно, громоздко, мрачновато. Цвета преимущественно темные, но мягкие, легко переходящие один в другой. Сцена очень редко освещена полностью. Так создается эмоциональная атмосфера, в которой развертываются события пьесы Горького.

Своеобразие дарования Ирины Штенберг ярко раскрывается в оформлении детских спектаклей, особенно сказок. В декорациях к спектаклям для детей художница избегала перегруженности сцены предметами, ищет простой и ясной цветовой гаммы. Она знает, как легко дополняет непосредственное восприятие подростка малейший художественный намек, и Штенберг широко использует в оформлении язык выразительных деталей.

В этом смысле характерно оформление русской сказки «Умный дурак» в ТЮЗе (режиссер Н.Маршак). В постоянную для всего спектакля арку, выполненную в стиле русского народного орнамента и сразу вводящую зрителя в атмосферу русской старины, художница вписывает необходимые по ходу действия части зданий и предметы. Яркость, порой резкая контрастность цветовых пятен придают всему характер сказочности и необычности.

Стремление Ирины Штенберг к легкости, простоте и лаконичности оформления особенно проявилось в ее декорациях к постановке комедии Лопе де Вега «Собака на сене» в театре имени Грибоедова (режиссер Г. Товстоногов). На круглом, чуть приподнятом станке были установлены две вращающиеся башни с двумя спускающимися от них широкими, ведущими к центру сцены, лестницами. Каждый поворот башен давал изменение места действия, а лестницы оставались неизменными компонентами установки. Найденное художницей изобретатальное решение давало возможность осуществлять необходимые быстрые смены декораций, придать спектаклю ритм, отвечающий динамике испанской комедии.

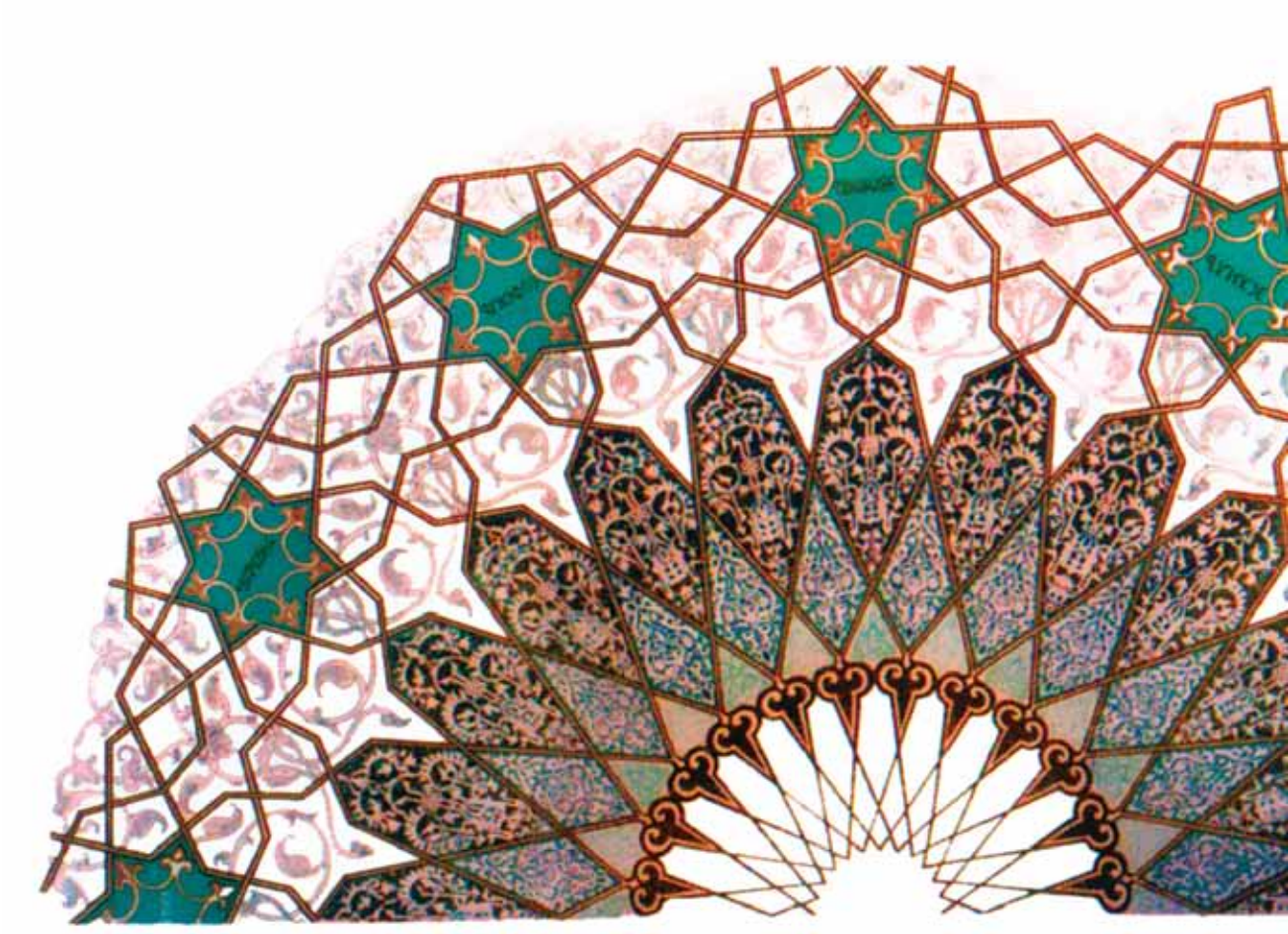
Оформляя пьесу Дюма-сына «Маргарита Готье» в театре им. Марджанишвили (режиссер Б. Гамрекели), Штенберг отказалась от павильона и решила весь спектакль на фоне то синих,то желтых или блых сукон. Художник считала, что внимание зрителя не должно было отвлекаться бытовой обстановкой, но целиком сосредоточиваться на великолепном исполнении роли Маргариты Готье народной артисткой СССР Верико Анджапаридзе.

Даже в оформлении исторических пьес И. Штенберг не увлекается бытовой документальностью. Она стремится дать в декорациях ощущение эпохи немногими намеками, а главным для нее всегда остается задача найти и подчеркнуть основной идейный и психологический центр каждой картины спектакля, связать изобразительное решение с игрой актеров, создав наиболее содержательные и выразительные планировки.

Эскизы декораций к спектаклю «На всякого мудреца довольно простоты» в театре имени А.С. Грибоедова (режиссер А. Рубин) относятся к ряду тех работ Ирины Штенберг, в которых контакт художника с режиссером-постановщиком был наиболее полным. Сатиричность пьесы была сознательно подчеркнута в декорациях. Нарочитая графичность эскизов с их четкими линиями, очерчивающими предметы, была в точности сохранена при их сценическом воплощении. Оформление каждой картины спектакля напоминало своеобразную книжную иллюстрацию к блестящей сатире Островского. Художник часто вписывает в эскизы образы действующих лиц, иногда изобретая целые мизансцены. Любопытно, что мизансцена объяснения Глумова с Мамаевой, изображенная художницей на эскизе к «Мудрецу», впоследствии была точно перенесена режиссером в спектакль. Здесь опять сказался многолетний опыт Ирины Штенберг – художника-графика, самостоятельно оформляющего литературные произведения и умеющего видеть героев в действии.

Особое внимание среди театральных работ Ирины Штенберг должны привлечь ее эскизы костюмов. Эскиз костюма у нее никогда не бывает лишь эскизом одежды костюма – это всегда человек, в лице и даже позе которого чувствуется его характер, это всегда ярко и по-своему прочувствованный художественный образ.

Работая над театральными эскизами, Ирина Штенберг не ограничивалась только созданием костюмов. В ее графике 30-40-х годов ярко проявилось тяготение к изображению глубокого психологического образа, рельефно вылепленного характера.



ГРИБОЕДОВЦЫ

ВАРСИМАШВИЛИ АВТАНДИЛ ЭДУАРДОВИЧ
Художественный руководитель

Лауреат Государственной премии Грузии.

Лауреат премии им. Котэ Марджанишвили.

Лауреат премии им. Давида Агмашенебели.

Кавалер Ордена Чести (Грузия).

Лауреат многих международных театральных фестивалей.

Поставил более восьмидесяти спектаклей в Грузии и за ее пределами (Германия, Италия, Россия, Украина, Эстония, Финляндия).

Снимает художественные фильмы.

Спектакли, поставленные в разные годы на сценах театров имени А.С. Грибоедова и имени Ш. Руставели, Свободного театра и Театрального подвала: «Гамлет», «Тит Андроник» У. Шекспира, «Дон Жуан» Мольера, «Пляска смерти» Ф. Стриндберга, «Тереза Ракен» по Э. Золя, «Трактирщица» К. Гольдони, «Страх и нищета в Третьей империи» Б. Брехта, «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, «Кавказский меловой круг» Б. Брехта, «Жизнь прекрасна» по произведениям А. Чехова, «Страсти по Гольдони», «Гетто» Дж. Собола, «Женитьба» Н. Гоголя, «Холстомер. История лошади» по повести Л. Толстого, «Комедианты», «Братья» по мотивам фильма Л. Висконти, «Механический апельсин» Э. Берджесса, «Ричард III» У. Шекспира и мн. др.

Художественные фильмы: «Кроткая» (Италия – Грузия, 1991), «Дом в старом квартале»(1994), «Что с того, что мокрая, мокрая сирень» (2000), «Идиотократия» (2008), «Все будет хорошо» (2009), «Байковый рай» (2010), «Давай брат, давай!» (2011), «Испахан – Батуми» (2012), «Дом, который сбежал через окно» (2013) и др.

СВЕНТИЦКИЙ НИКОЛАЙ НИКОЛАЕВИЧ
Директор

Заслуженный деятель искусств РФ.
Кавалер Ордена Дружбы.
Награжден медалью «В память 300-летия Санкт-Петербурга».
Лауреат Русской премии (2012) – Специального приза «За вклад в развитие и сбережение традиций русской культуры за пределами Российской Федерации» – за многолетнюю культурно-просветительскую деятельность, углубление двухсторонних культурных связей между Грузией и Россией, организацию и проведение ежегодного русско-грузинского поэтического фестиваля.
Член Театрального общества Грузии.
Основатель и директор Центра российской культуры в Грузии (1992-2003). С 2003 года по нынешнее время – основатель и президент Международного культурно-просветительского Союза «Русский клуб». Руководитель издания ежемесячного общественно-художественного журнала «Русский клуб».
Член президиума Международного Совета российских соотечественников (МСРС). Учредитель и официальный представитель Международной Федерации русскоязычных писателей (МФРП) в Грузии.
С 2007 года по нынешнее время – руководитель, организатор и координатор ежегодного Международного русско-грузинского поэтического фестиваля.

АБУЛАДЗЕ МАНАНА
Первый заместитель директора

ГЛОНТИ ТОРНИКЕ
Второй заместитель директора

ВАРСИМАШВИЛИ ДАВИД
Главный инженер

НОВИКОВА ЖАННА
Главный администратор

КАЗАРОВА МАРИНА
Заведующая отделом кадров

ГВАЛИЯ РЕВАЗ
Начальник охранной службы театра

ИНАЛИШВИЛИ ГЕОРГИЙ
Администратор

МАРГВЕЛАШВИЛИ ГЕОРГИЙ
Главный режиссер

ЕНУКИДЗЕ АНДРО
Режиссер

НИКОЛАВА ВАХТАНГ
Режиссер

АМБРОСОВ МИХАИЛ
Актер

АРДЖЕВАНИДЗЕ МИХАИЛ
Актер

АРТЕМОВА-МГЕБРИШВИЛИ ЛЮДМИЛА
Актриса
Засл. арт. Грузии

АРУТЮНЯН АННА
Актриса
Заведующая труппой театра

БАРАТАШВИЛИ АРЧИЛ
Актер

ВОРОБЬЕВА ИННА
Актриса

ВОРОНЮК НАТАЛИЯ
Актриса

ГАБАШВИЛИ ВАСИЛИЙ
Актер

ГАРМАТЮК АНАСТАСИЯ
Актриса

ГАЧЕЧИЛАДЗЕ-МГЕБРИШВИЛИ НИНО
Актриса

ГУРГЕНИДЗЕ ЛЕРИ (ЛАША)
Актер

ДАРЧИАШВИЛИ НАНА
Актриса

ЗАНГУРИ ГЕОРГИЙ
Актер

КАЛАТОЗИШВИЛИ НИНА
Актриса

КВИЖИНАДЗЕ ИРИНА
Актриса
Засл. арт. Грузии

КЕНИЯ КАРИНА
Актриса

КИКАЧЕИШВИЛИ НИНО
Актриса

КИТИЯ МАРИЯ
Актриса

КУБЛАШВИЛИ АПОЛЛОН
Актер

КУРАСБЕДИАНИ ИВАНЭ
Актер

КУСИКАШВИЛИ МЕРАБ
Актер

ЛОМДЖАРИЯ СОФИЯ
Актриса

МАМОНТОВА-ЦХАДАЯ АЛЛА
Актриса

МЕГВИНЕТУХУЦЕСИ ИРИНА
Актриса
Лауреат премии им.
К.Марджанишвили
Кавалер Ордена Дружбы

МЕРАБИШВИЛИ ДМИТРИЙ
Актер

МУМЛАДЗЕ МЕДЕЯ
Актриса

МЧЕДЛИШВИЛИ ОЛЕГ
Актер

НАТЕНАДЗЕ СТАНИСЛАВ
Актер

НИНИДЗЕ НИНА
Актриса

ПИЛИЕВ ХРИСТОФОР
Актер

СПОРЫШЕВ ДМИТРИЙ
Актер

ТУРКИАШВИЛИ ГЕОРГИЙ
Актер

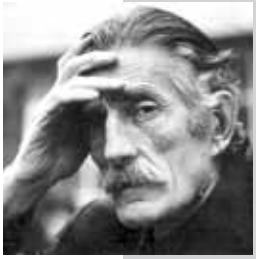
ХАРЮТЧЕНКО ВАЛЕРИЙ
Актер
Кавалер Ордена Дружбы
и Ордена Чести

ЧЕРКЕЗИШВИЛИ ГУРАМ
Актер
Засл. арт. Чечено-Ингушетии

ЧИПАШВИЛИ ЗУРАБ
Актер

ШЕНГЕЛАЯ АРИАДНА
Актриса
Нар. арт. Грузии и России

АЙВЕНГО ЧЕЛИДЗЕ
Художник
Засл. деятель искусств Грузии



МИРИАН ШВЕЛИДЗЕ
Художник
Нар. художник Грузии

МАРГАНИЯ ГИЯ
Хореограф

МЕТРЕВЕЛИ ДАВИД
Хореограф

АЛАДАШВИЛИ КЕТЕВАН
Бухгалтер

АШКАРЕЛАШВИЛИ ТИНАТИН
Комендант

АШКАРЕЛАШВИЛИ АСМАТ
Заведующая реквизиторским цехом

АШКАРЕЛАШВИЛИ НОДАР
Главный машинист сцены

БАЛАКИРЕВА ДИНА
Старший помощник режиссера

БАРНАБИШВИЛИ ДЖУМБЕР
Заведующий пошивочным цехом

БЕЗИРГАНОВА ИННА
Заведующая музеем театра

ГВАЛИЯ МАЙЯ
Старший бухгалтер

ДЖГАРКАВА МЗЕВИНАР
Заведующая бутафорским цехом

ДЕНЯГА ЕЛЕНА
Редактор

ЗАРДАЛИШВИЛИ-ШАДУРИ НИНА
Заведующая литературной частью

КАКУБЕРИ ГЕОРГИЙ
Главный звукорежиссер

КЕКЕИШВИЛИ ЗАЗА
Заведующий художественным цехом

КОБАХИДЗЕ НАТАЛЬЯ
Заведующая костюмерным цехом

КОШАДЗЕ НАНА
Заведующая складом

МЕНАБДИШВИЛИ ЗАНГИЗ
Заведующий сапожным цехом

НАТЕНАДЗЕ ТАТЬЯНА
Помощник режиссера

ОРДЖОНИКИДЗЕ ЭЛИСО
Заведующая музыкальной частью

РОИНИШВИЛИ НАТО
Финансовый менеджер

САМАДАЛАШВИЛИ ГИЯ
Юрист

СУХИШВИЛИ ТЕЙМУРАЗ
Главный художник по свету

ХАТИАШВИЛИ ЛАЛИ
Редактор

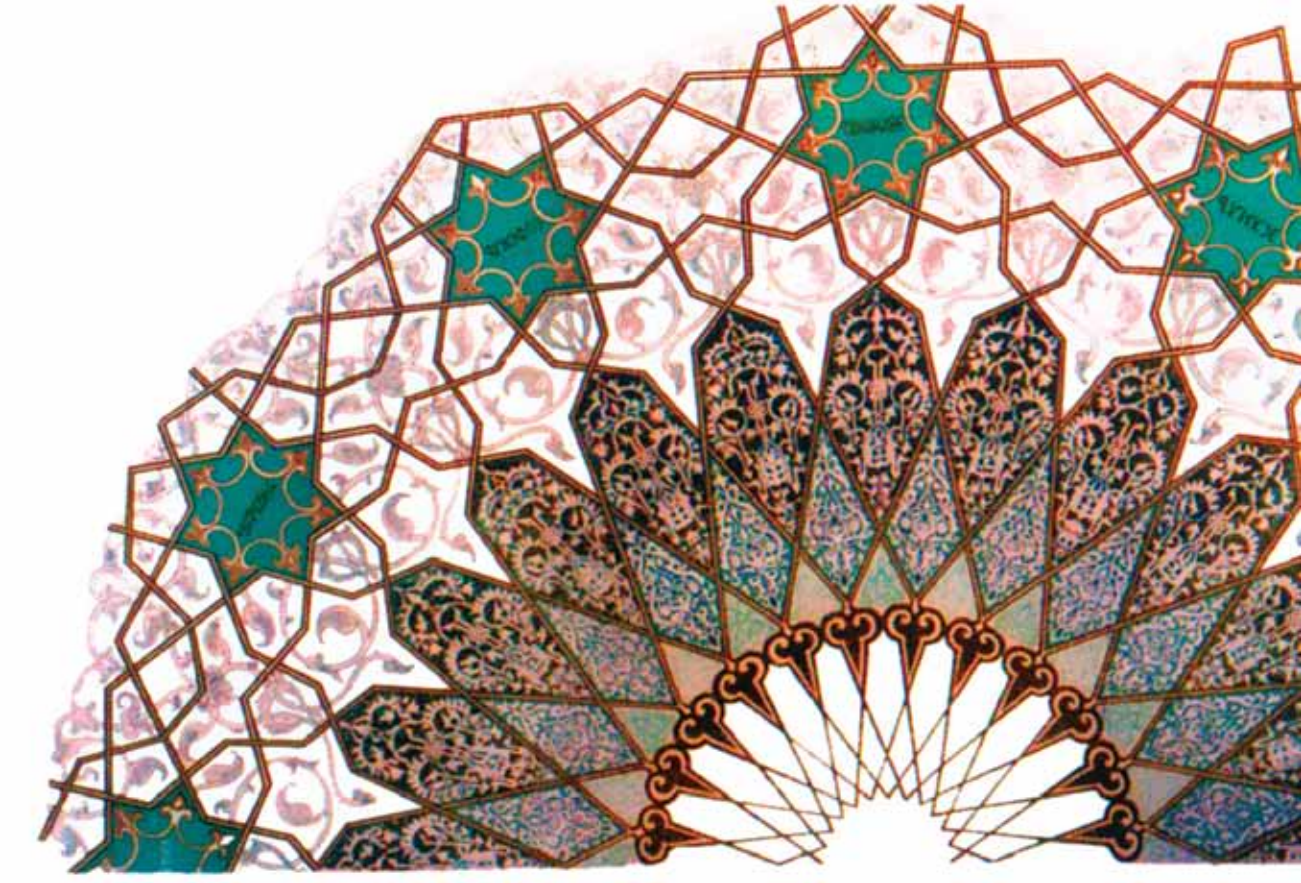
ЦВЕТКОВ АЛЕКСАНДР
Заведующий постановочной частью

ЧУМАКОВА НАТАЛЬЯ
Заведующая гримерным цехом

ЦИТЛАНАДЗЕ НИНО
Начальник службы по связям с общественностью

ЭЛБАКИДЗЕ-МАЧАВАРИАНИ ДАВИД
Начальник IT-службы театра

ЧАНАДИРИ ГЕОРГИЙ
Фотохудожник



РЕПЕРТУАР

ТОВАРИЩЕСТВО НОВОЙ ДРАМЫ

1904 ГОД

«ТРИ СЕСТРЫ» А. Чехова
«ПОТОНУВШИЙ КОЛОКОЛ» Г. Гауптмана
«ГИБЕЛЬ СОДОМА» Г. Зудермана
«ВРАГ НАРОДА» Г. Ибсена
«ВИШНЕВЫЙ САД» А. Чехова
«ГИБЕЛЬ НАДЕЖДЫ» Г. Гейерманса
«СНЕГ» С. Пшибышевского
«ДЕТИ ВАНЮШИНА» С. Найденова
«НАСЛЕДНЫЙ ПРИНЦ» С. Мейер-Ферстера
«КОЛЛЕГА КРАМПТОН» Г. Гауптмана
«ПРАЗДНИК ПРИМИРЕНИЯ» Г. Гауптмана
«ЮБИЛЕЙ» А. Чехова
«СОН В ЛЕТНЮЮ НОЧЬ» У. Шекспира
«ПОТОК» М. Гальбе
«СТРАНИЧКА РОМАНА» А. Берникова
«ЖЕНИТЬБА» Н. Гоголя
«БОЙ БАБОЧЕК» Г. Зудермана
«ПОСЛЕДНИЕ МАСКИ» А. Шницлера
«АКРОБАТЫ» Ф. Шентана
«№13» С. Найденова
«КРАСНАЯ МАНТИЯ» Э. Брие
«ЧАЙКА» А. Чехова
«МЕЩАНЕ» М. Горького
«ДИРЕКТОР КУКОЛЬНОГО ТЕАТРА» А. Шницлера
«ДЯДЯ ВАНЯ» А. Чехова
«СМЕРТЬ ИОАННА ГРОЗНОГО» А. Толстого
«ВОЗЧИК ГЕНШЕЛЬ» Г. Гауптмана
«ЛИТЕРАТУРА» А. Шницлера
«ФЛИПОТ» («ЗА КУЛИСАМИ») Ж. Леметра
«ПРИВИДЕНИЯ» Г. Ибсена
«СВАДЬБА» А. Чехова
«ВЕЧНАЯ ЛЮБОВЬ» Г. Фабера
«ОГНИ ИВАНОВОЙ НОЧИ» Г. Зудермана
«НА ДНЕ» М. Горького
«ГИБЕЛЬ СОДОМА» Г. Зудермана
«БОГАТЫЙ ЧЕЛОВЕК» С. Найденова
«КАТЮША МАСЛОВА» Л. Толстого
«ДОЛЛИ» Г. Христиернсона
«НОРА» Г. Ибсена
«ИВАНОВ» А. Чехова
«ЦАРЬ ФЕДОР ИОАННОВИЧ» А. Толстого
«ДИКАЯ УТКА» Г. Ибсена
«ВОР» О. Мирбо
«ЖЕНЩИНА В ОКНЕ» Г. Гофмансталя
«ГОСПОДИН ДИРЕКТОР» Ф. Каррэ, А. Виссона
«ВЕНЕЦИАНСКИЙ КУПЕЦ» У. Шекспира
«ШЛЮК И ЯУ» Г. Гауптмана
«ПЛОДЫ ПРОСВЕЩЕНИЯ» Л. Толстого
«СНЕГУРОЧКА» А. Островского
«ЖАР-ПТИЦА» В. Трахтенберга

1905 ГОД

«В ЦАРСТВЕ СКУКИ» Э. Пальерона
«ИЗМЕНА» А. Сумбаташвили-Южина
«ПЕДАГОГИ» О. Эрнста
«СЕГОДНЯ» В. Трахтенберга
«КРЫЛЬЯ СВЯЗАНЫ» И. Потапенко
«ОДИНОКИЕ» Г. Гауптмана
«ВОСПИТАТЕЛЬ ФЛАКСМАН» О. Эрнста
«ОТЕЦ» А. Стриндберга
«ПРОЩАЛЬНЫЙ УЖИН» А. Шницлера
«ЕЛКА» В. Немировича-Данченко
«ВОЛШЕБНАЯ СКАЗКА» И. Потапенко
«ВЕСЕННИЙ ПОТОК» А. Косоротова
«ГОРЕ ОТ УМА» А. Грибоедова
«РОЗА БЕРНД» Г. Гауптмана
«БЕСПРИДАННИЦА» А. Островского
«МИКАЭЛЬ КРАМЕР» Г. Гауптмана
«ЗОЛОТОЕ РУНО» С. Пшибышевского
«КАК ОНИ БРОСИЛИ КУРИТЬ» В. Трахтенберга
«ДАЧНИКИ» М. Горького
«ХИЖИНА ДЯДИ ТОМА» Г. Бичер-Стоу
«ДЕТИ КАПИТАНА ГРАНТА» Ж. Верна
«ПРИДВОРНЫЙ СОЛИСТ» Ф. Ведекинда

1906 ГОД

«КОМЕДИЯ ЛЮБВИ» Г. Ибсена
«БЮРОКРАТИЧЕСКИМ ПУТЕМ» О. Дымова
«ФИМКА» В. Трахтенберга
«ЕВРЕИ» Е. Чирикова
«ЗАБАВА» А. Шницлера
«СОН ТАЙНОГО СОВЕТНИКА» И. Потапенко
«ДЕТИ СОЛНЦА» М. Горького
«ПОРЧЕНЫЕ» Э. Брие
«ЮНАЯ БУРЯ» С. Разумовского
«ХИРУРГИЯ» А. Чехова
«ТЮРЬМА» А. Свирского
«ГАННЕЛЕ» Г. Гауптмана
«ГАСТРОЛЕРША» И. Щеглова
«СМЕРТЬ ТЕНТАЖИЛЯ» М. Метерлинка
«ФРЕКЕН ЖЮЛИ» А. Стриндберга
«НОВАЯ ЖИЗНЬ» И. Потапенко

АНТРЕПРИЗА Н.Д. ЛЕБЕДЕВА.
ПОСТАНОВКИ А.Я. ТАИРОВА. 1913.

«ВЕЧНЫЙ СТРАННИК» О. Дымова
«САРДАНАПАЛ» Д. Байрона
«АПОСТОЛ САТАНЫ» Б. Шоу
«АРЛЕКИН» Р. Лотара

ТИФЛИССКИЙ РАБОЧИЙ ТЕАТР
Сезон 1927-1928 гг.

«МЕЩАНЕ» М. Горького. Режиссер Г. И. Горелов.
«РЕВИЗОР» Н. Гоголя. Режиссер В. К. Татищев.
«РАСТРАТЧИКИ» В. Катаева. Режиссер В. К. Татищев.
«РАЗЛОМ» Б. Лавренева. Режиссер В. К. Татищев.
«РОЗИТА» А. Глоба. Режиссер В. К. Татищев.
«ЗОЙКИНА КВАРТИРА» М. Булгакова. Режиссер В. К. Татищев.
«ОБЕТОВАННАЯ ЗЕМЛЯ» С. Могам. Режиссер А. С. Любош.
«БЕЗ ВИНЫ ВИНОВАТЫЕ» А. Островского. Режиссер М. С. Борин.
«ЗА ОКЕАНОМ» Я. Гординой. Главный режиссер В. К. Татищев.
«МЕДВЕЖЬЯ СВАДЬБА» А. Луначарского. Постановка Д. Гутмана. Главный режиссер В. К. Татищев.
«ВОЗДУШНЫЙ ПИРОГ» Б. Ромашова. Режиссер А. С. Любош.
«ШТОРМ» Б. Белоцерковского. Режиссер А. С. Любош.
«РЫЧИ, КИТАЙ!» С. Третьякова. Режиссер В. Ф. Федоров.

ТЕАТР КРАСНОЙ АРМИИ
Художественный руководитель А. Любош
«КОМАНДНЫЕ ВЫСОТЫ» А. Фадеева
«ТЕМП» Н. Погодина
«СЕНСАЦИЯ» Б. Хекта
«МЕЖДУБУРЬЕ» Бурдина
«БРАВЫЙ СОЛДАТ ШВЕЙК» Я. Гашека
«ХЛЕБ» Ф. Киршона.

СПЕКТАКЛЬ К. МАРДЖАНИШВИЛИ

«ЦАРЬ ЭДИП» (1913)

ТБИЛИССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ РУССКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР ИМ А.С. ГРИБОЕДОВА

СПЕКТАКЛЬ К. МАРДЖАНИШВИЛИ

«НА ДНЕ» М. ГОРЬКОГО (1932)

СПЕКТАКЛИ А. ЛЮБОША

«АЭРОПЛАН НАД ГОРОДОМ» М. Левидова (1932)
«УЛИЦА РАДОСТИ» Н. ЗАРХИ (1932)
«ДЕВУШКИ НАШЕЙ СТРАНЫ» И. Микитенко (1933)
«ЖЕНИТЬБА БЕЛУГИНА» А. Островского (1933)

СПЕКТАКЛЬ А. ПОПОВА

«МОЙ ДРУГ» Н. Погодина (1932)

СПЕКТАКЛЬ В. БРАГИНА

«МИЛЛИОН АНТОНИЕВ» Г. Градова, В. Орлова (1933)

СПЕКТАКЛЬ С. ГЕРАСИМОВА

«КТО ИДЕТ» В. Шкваркина (1933)

СПЕКТАКЛИ В. КАРПОВА

«КНЯЗЬ МСТИСЛАВ УДАЛОЙ» И. Прута (1933)
«ЕГОР БУЛЫЧЕВ И ДРУГИЕ» М. Горького (1933)
«ЧУДЕСНЫЙ СПЛАВ» В. Киршона (1934).

СПЕКТАКЛЬ А. АНГАРОВА И В.БРАГИНА

«ЧУЖОЙ РЕБЕНОК» В. Шкваркина (1933)

СПЕКТАКЛЬ М. ЛЯШЕНКО

«ДОРОГА ЦВЕТОВ» В. Катаева (1935)

СПЕКТАКЛИ А. РИДАЛЯ

«ИНТЕРВЕНЦИЯ» Л. Славина (1934)
«ЗАГОВОР ФИЕСКО» Ф. Шиллера (1934)
«БОТ» Я. Горева (1934)
«ЖЕНИТЬБА ФИГАРО» П. Бомарше (1935)
«ОПТИМИСТИЧЕСКАЯ ТРАГЕДИЯ» Вс. Вишневского (1935)
«АРИСТОКРАТЫ» Н. Погодина (1935)
«ДЕТИ СОЛНЦА» М. Горького (1936)
«СИРАНО ДЕ БЕРЖЕРАК» Э. Ростана (1936)
«АННА КАРЕНИНА» Л. Толстого (1937)
«ПИГМАЛИОН» Б. Шоу (1937)
«ЗЕМЛЯ» Н. Вирты (1937)
«ДВЕНАДЦАТАЯ НОЧЬ» У. Шекспира (1938).
«ФЕЛЬДМАРШАЛ КУТУЗОВ» В. Соловьева (1942)
«ВАРВАРЫ» М. Горького (1942)
«ТРИ СЕСТРЫ» А. Чехова (1942)
«ОЛЕКО ДУНДИЧ» М. Каца и А. Ржешевского (1943)

СПЕКТАКЛИ А. СМЕЯНОВА

«ПОХИЩЕНИЕ ЕЛЕНЫ» Л. Вернейля (1936)
«ДАЛЕКОЕ» А. Афиногенова (1936)
«МОЛЬБА О ЖИЗНИ» Ж. Деваля (1936)
«СЕМЬЯ ВОЛКОВЫХ» А. Давурина (1936)
«ХОЗЯЙКА ГОСТИНИЦЫ» К. Гольдони (1937)
«МОЦАРТ И САЛЬЕРИ», «КАМЕННЫЙ ГОСТЬ», «МЕДНЫЙ ВСАДНИК», «ЦЫГАНЕ», «ГРАФ НУЛИН» А. Пушкина (1937)
«ГЕНЕРАЛЬНЫЙ КОНСУЛ» бр. Тур и Л. Шейнина (1938)

СПЕКТАКЛИ А. РУБИНА

«ВРАГИ» М. Горького (1934)
«ВЗДОР» К.Финна (вместе с В.Брагиным) (1934)
«ГОРЕ ОТ УМА» А. Грибоедова (1935)
«ВОЛКИ И ОВЦЫ» А. Островского (1936)
«ПЛАТОН КРЕЧЕТ», реж. А. Рубин, 1936 г.
«ЧЕЛОВЕК С РУЖЬЕМ» Н. Погодина (1938)
«ИЗ ИСКРЫ» Ш. Дадиани (вместе с А. Августовым) (1939)
«НА ВСЯКОГО МУДРЕЦА ДОВОЛЬНО ПРОСТОТЫ» А. Островского (1940)
«ИНЖЕНЕР СЕРГЕЕВ» В. Рокка (1942)
«ЛЮБОВЬ ЯРОВАЯ» К. Тренева (1941)
«ВЕЛИКИЙ МОУРАВИ» И. Вакели (1941)
«ПРОФЕССОР МАМЛЮК» Ф. Вольфа (1941)
«РУССКИЕ ЛЮДИ» К. Симонова (1942)
«КРЫЛАТОЕ ПЛЕМЯ» А. Первенцева (1942)
«ПОСЛЕДНЯЯ ЖЕРТВА» А. Островского (1944)
«ЧРЕЗВЫЧАЙНЫЙ ЗАКОН» бр. Тур и Л. Шейнина (1944)
«ТАК И БУДЕТ» К. Симонова (1945)
«ПЛОДЫ ПРОСВЕЩЕНИЯ» Л. Толстого (1946)
«СЧАСТЛИВЫЙ НЕУДАЧНИК» О. Чиджавадзе (1961)
«СЕВЕРНАЯ МАДОННА» О. Чиджавадзе (1961)
«ОРФЕЙ СПУСКАЕТСЯ В АД» Т. Уильямса (1962)
«СОСЛУЖИВЦЫ» Э. Рязанова, Э. Брагинского (1972)

СПЕКТАКЛИ В. БРАГИНА

«ЛЕВ ГУРЫЧ СИНИЧКИН» Д. Ленского (1940)
«МАШЕНЬКА» А. Афиногенова (1942)
«ОПАСНЫЙ ВОЗРАСТ» А. Пинеро (1944)
«САМОЛЕТ ОПАЗДЫВАЕТ НА СУТКИ»
Н. Рыбака и И. Савченко (1945)

СПЕКТАКЛИ А. АВГУСТОВА

«БОЛЬШОЙ ДЕНЬ» В. Киршона (1936)
«ОЧНАЯ СТАВКА» бр. Тур и Л. Шейнина (1936)
«БАНКИР» А. Корнейчука (1937)
«ГИБЕЛЬ ЭСКАДРЫ» А. Корнейчука (1937)
«ПРОСТАЯ ДЕВУШКА» В. Шкваркина (1938)
«ТАЛАНТЫ И ПОКЛОННИКИ» А. Островского (1938)
«МАЧЕХА» по О. Бальзаку (1940)
«ОПАСНЫЙ ПОВОРОТ» Д. Пристли (1940)
«НЕРАВНЫЙ БРАК» бр. Тур (1941)

СПЕКТАКЛИ И. БОДРОВА

«ПАВЕЛ ГРЕКОВ» Б. Войцехова и Л. Ленча (1939)
«МЕЩАНЕ» М. Горького (1947)
«ВСТРЕЧА С ЮНОСТЬЮ» А. Арбузова (1948)

СПЕКТАКЛИ М. РАТНЕРА

«ПОЧЕМУ ОН МОЛЧАЛ» А. Беннета (1946)
«РУССКИЙ ВОПРОС» К. Симонова (1947)

СПЕКТАКЛЬ И. ОРЛОВСКОГО

«ТАНЯ» А. Арбузова (1948)

СПЕКТАКЛЬ Б. БУГУНОВОЙ

«СПЛЕТНЯ И ЛЮБОВЬ» К. Гольдони (1949)

СПЕКТАКЛЬ Л. ИЦКОВА

«БИТВА ЗА ЖИЗНЬ» М. Волина и Е. Шатрова (1951)

СПЕКТАКЛЬ Г. СПЕКТОРА

ЗА ГОРИЗОНТОМ» И. Гайдаенко и И. Беркуна (1951)

СПЕКТАКЛИ Г. ТОВСТОНОГОВА

«ДЕТИ ВАНЮШИНА» С. Найденова (1938)
«СТРАШНЫЙ СУД», В. Шкваркина (1939)
«КРЕМЛЕВСКИЕ КУРАНТЫ» Н. Погодина (1940)
«ПАРЕНЬ ИЗ НАШЕГО ГОРОДА» К. Симонова (1941)
«ПОЛКОВОДЕЦ СУВОРОВ» И. Бехтерева
и А. Разумовского (1941)
«НОЧЬ ОШИБОК» О. Голдсмита (1942).
«ШКОЛА ЗЛОСЛОВИЯ» Р. Шеридана (1942)
«БЕШЕНЫЕ ДЕНЬГИ» А. Островского (1943)
«ЛЕНУШКА» Л. Леонова (1943)
«СОБАКА НА СЕНЕ» Л. де Вега (1944)
«ЛИСИЧКИ» Л. Хеллман (1945)
«ОФИЦЕР ФЛОТА» А. Крона (1945)
«ДАВНЫМ-ДАВНО» Ф. Гладкова (1946)

СПЕКТАКЛИ А.СМИРАНИНА

«ДОХОДНОЕ МЕСТО» А. Островского (1937)
«КОВАРСТВО И ЛЮБОВЬ» Ф. Шиллера (1937)
«ДРУЖБА» В. Гусева (1938)
«ПРОВИНЦИАЛЬНАЯ ИСТОРИЯ» по О. Бальзаку (1938)
«ПОТОП» Г. Бергера (1940)
«ЭРНАНИ» В. Гюго (1940)
«СВАДЬБА КРЕЧИНСКОГО» А. Сухово-Кобылина (1944)
«ЛЕС» А. Островского (1945)

СПЕКТАКЛИ А. ТАКАИШВИЛИ

«СТАРЫЕ ДРУЗЬЯ» Л. Малюгина (1946)
«ГЛУБОКИЕ КОРНИ» Д. Гоу и А. Дюссо (1947)
«ТАРТЮФ» Ж.-Б. Мольера (1947)
«ВАССА ЖЕЛЕЗНОВА» М. Горького (1949).
«ПОТОПЛЕННЫЕ КАМНИ» И. Мосашвили (1949).
«РОДИНА» А. Толстого («ХОЖДЕНИЕ ПО МУКАМ»,
совместно с Г. Гвиниашвили) (1949)
«ТАЙНАЯ ВОЙНА» В. Михайлова и Л. Самойлова (1950)
«БЕСПРИДАННИЦА» А. Островского (1951)
«КАЛИНОВАЯ РОЩА» А. Корнейчука (1951)
«ПОЮТ ЖАВОРОНКИ» К. Крапивы (1952)
«ТРИДЦАТЬ СРЕБРЕНИКОВ» Г. Фаста (1952)
«ЗАВТРА БУДЕТ НАШИМ» К. Мюфке (1953)
«ГОРЕ ОТ УМА» А. Грибоедова (1954)
«ИСТОРИЯ ОДНОЙ ЛЮБВИ» К. Симонова (1954)
«РАКИ» С. Михалкова (1954)
«СТО МИЛЛИОНОВ» Б. Балабана и В. Собко (1954)
«ПЕРСОНАЛЬНОЕ ДЕЛО А. Штейна (1955)
«ПОРТ-АРТУР» И. Попова и А.Степанова (1955)

СПЕКТАКЛЬ Д. АНТАДЗЕ

«ХЕВИСБЕРИ ГОЧА» А. Казбеги (1956)

СПЕКТАКЛИ Г. ГВИНИАШВИЛИ

«НЕ ВСЕ КОТУ МАСЛЕНИЦА» А. Островского (1949)
«ДЕВУШКА С КУВШИНОМ» Л. де Вега (1950)
«ЗАКОН ЛИКУРГА» Н. Базилевского по роману
Т. Драйзера «Американская трагедия» (1950)
«КОВАРСТВО И ЛЮБОВЬ» Ф. Шиллера (1951)
«ПОСЛЕДНИЕ» М. Горького (1951)
«С ЛЮБОВЬЮ НЕ ШУТЯТ» П. Кальдерона (1951)
«ДЕНЬ ЧУДЕСНЫХ ОБМАНОВ» Р. Шеридана (1952)
«ТРЕТЬЯ МОЛОДОСТЬ» бр. Тур (1953)
«ГОДЫ СТРАНСТВИЙ» А. Арбузова (1955)

СПЕКТАКЛИ М. ОЛЬШАНИЦКОЙ

«КИКВИДЗЕ» В.Дарасели (1952 и 1957)
«ГОСПОДИН ТОПАЗ» Паньоля и Нивуа (1955)
«КУКОЛЬНЫЙ ДОМ» Г. Ибсена (1955)
«ЛЮБОВЬ НАВСЕГДА» В. Розова (1956)
«ФИЛУМЕНА МАРТУРАНО» Э. Де Филиппо (1957)
«КАМЕННОЕ ГНЕЗДО» И. Алгрен (1959)
«КРОТ» О. Чиджавадзе (1959)
«ПОБЕГ ИЗ НОЧИ» бр. Тур (1959)

СПЕКТАКЛИ Л. ВАРПАХОВСКОГО

«ЧАЙКА» А. Чехова (1953)
«ДНИ ТУРБИНЫХ» М. Булгакова (1954).
«В СИРЕНЕВОМ САДУ» Ц. Солодаря (1955)

СПЕКТАКЛИ Е. БРИЛЛЯ

«РАСТОЧИТЕЛЬ» Н. Лескова (1957)
«ВСЕ ОСТАЕТСЯ ЛЮДЯМ» С. Алешина (1959)
«ПЛАМЕННЫЙ МЕЧТАТЕЛЬ» М. Мревлишвили (1959)

СПЕКТАКЛИ Т. КАНДИНАШВИЛИ

«ШЕСТОЙ ЭТАЖ» А. Жери (1957)
«В ПОИСКАХ РАДОСТИ» В. Розова (1958)
«ПОСЛЕДНЯЯ ОСТАНОВКА» Э.-М. Ремарка (1959)

СПЕКТАКЛИ А. ВИПМАНА

«ГРОЗОВОЙ ГОД» А. Каплера (1957)
«ДЕРЕВЬЯ УМИРАЮТ СТОЯ» А. Касона (1957)
«ОДНА» С. Алешина (1957).
«УРАГАН» Цао Юй (1958)
«ДАЛЬНЕЕ ЭХО» А. Голованивского (1959)
«БАРАБАНЩИЦА» А. Салынского (1960)
«ВЕСЕННИЕ СКРИПКИ» А. Штейна (1960)
«ИРКУТСКАЯ ИСТОРИЯ» А. Арбузова (1960)
«ОСТРОВ АФРОДИТЫ» А. Парнаса (1961)

СПЕКТАКЛЬ И. ЗЛОБИНА

«ЧУДЕСНЫЙ СПЛАВ» В. Киршона (1956)

СПЕКТАКЛИ С. ЧЕЛИДЗЕ

«ТРЕТЬЕ СЛОВО» А. Касона (1961)
«ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» (1962)
«ИГРА БЕЗ ПРАВИЛ» Л. Штейна (1962)
«ВО ДВОРЕ ЗЛАЯ СОБАКА» К. Буачидзе (1963)
«ОКЕАН» А. Штейна (1963)
«НОЧНАЯ ПОВЕСТЬ» К. Хоиньеки (1967)
«ТВОЙ ДЯДЯ МИША» Г. Мдивани (1967)
«ТРАМВАЙ «ЖЕЛАНИЕ» Т. Уильямса (1968)
«СОЛОВЬИНАЯ НОЧЬ» В. Ежова (1969)
«КРИМИНАЛЬНОЕ ТАНГО» Э. Раннет (1969)
«ДРУГАЯ» С. Алешина (1969)
«ЧРЕЗВЫЧАЙНЫЙ ПОСОЛ» А. и П. Тур (1969)

СПЕКТАКЛИ М. КУЧУХИДЗЕ

«ДНЕВНИК АННЫ ФРАНК» Ф. Гудрич, А. Хаккет (1964)
«СТО ЧЕТЫРЕ СТРАНИЦЫ ПРО ЛЮБОВЬ» Э. Радзинского (1965)

СПЕКТАКЛЬ Р. СТУРУА

«СОКРОВИЩЕ» Д. Пристли (1961)

СПЕКТАКЛЬ М. ТУМАНИШВИЛИ

«ВИД С МОСТА» А. Миллера (1962)

СПЕКТАКЛЬ Н. ХАТИСКАЦИ

«ЛУННАЯ СОНАТА» А. ТУР (1962)

СПЕКТАКЛИ М. ПЯСЕЦКОГО

«ПЕРЕБЕЖЧИК» бр. Тур (1965)
«БОЙ С ТЕНЬЮ» А. Тур (1967)
«ЗВОНОК В ПУСТУЮ КВАРТИРУ» Д. Угрюмова (1968)
«УСТУПИ МЕСТО ЗАВТРАШНЕМУ ДНЮ» В. Дельмар (1970)
«ЕДИНСТВЕННЫЙ СВИДЕТЕЛЬ» А. и П. Тур (1970)
«АМНИСТИЯ» Н. Матуковского (1971)
«ВСЕ МОЖЕТ БЫТЬ» А. Симукова (1973)

СПЕКТАКЛИ Н. ЭШБА

«МИЛЛИОНЕРША» Б. Шоу (1964)
«МОЯ СТАРШАЯ СЕСТРА» А. Володина (1964)
«ДАЧНИКИ» М. Горького (1965)
«ЦЕНОЮ ЖИЗНИ» («Софья Ковалевская») бр. Тур (1966)
«ИНКОГНИТО» В. Константинова и Б. Рацера (1967)
«СТРАННАЯ МИССИС СЭВИДЖ» Дж. Патрик (1968)

СПЕКТАКЛИ К. СУРМАВА

«СТАРЫЙ ДУРАК» К. Финна (1961)
«ПРОВОДЫ БЕЛЫХ НОЧЕЙ В. Пановой (1962)
«ЧЕМОДАН С НАКЛЕЙКАМИ» Д. Угрюмова (1962)
«ТРЕБУЕТСЯ ЛЖЕЦ» Д. Псафаса (1963)
«ПЕРЕД УЖИНОМ» В. Розова (1963)
«ПЕРВЫЙ ШАГ» Г. Церетели (1964)
«МАШЕНЬКА» А. Афиногенова (1964)
«ТОПОЛЕК МОЙ В КРАСНОЙ КОСЫНКЕ» по Ч. Айтматову (1965)
«ВАРШАВСКАЯ МЕЛОДИЯ» Л. Зорина (1967)
«СЕРАЯ ШЛЯПА» А. Лийвес (1967)
«ДУЭЛЬ» В. Баджиева (1968).
«СКАЗКИ СТАРОГО АРБАТА» А. Арбузова (1970)
«СВИДЕТЕЛЬ ОБВИНЕНИЯ» А. Кристи (1973)
«ТАК И БУДЕТ» К. Симонова (1973)
«ДОЛГИ НАШИ» Э. Володарского (1974)
«ГОРИ, МОЯ ЗВЕЗДА» («ЛУНИН») Э. Радзинского (1987)
«ДОМ БЕРНАРДЫ АЛЬБА» Ф. Гарсиа Лорки (1987)
«КОЛОКОЛА» Г. Мамлина (1988)

СПЕКТАКЛИ А. ГИНЗБУРГА

«ЦЕЗАРЬ И КЛЕОПАТРА» Б. Шоу (1966)
«СНИМАЕТСЯ КИНО» Э. Радзинского (1966)

СПЕКТАКЛИ М. ГЕРШТА

«МАСКАРАД» М. Лермонтова (1970)
«С ВЕЧЕРА ДО ПОЛУДНЯ» В. Розова (1970)

СПЕКТАКЛЬ Ш. КАРУХНИШВИЛИ

«ЛИСА И ВИНОГРАД» Г. Фигейредо (1964)
СПЕКТАКЛЬ Н. ДЕМЕТРАШВИЛИ
«ОБЫКНОВЕННОЕ ЧУДО» Е. Шварца (1963)
СПЕКТАКЛЬ О. АЛЕКСИШВИЛИ
«ПРОШЛЫМ ЛЕТОМ» А. Вампилова (1973)

СПЕКТАКЛИ Г. ЛОРДКИПАНИДЗЕ

«ПАЛАТА» С. Алешина (1963)
«ЧЕЛОВЕК СО ЗВЕЗДЫ» К. Виттлингера (1964)
«НЕ ТРЕВОЖЬСЯ, МАМА!» Н. Думбадзе (1971)
«ОДНИ, БЕЗ АНГЕЛОВ» Л. Жуховицкого (1971)
«ШАГИ КОМАНДОРА» В. Коростылева (1971)
«ПЕТЕРБУРГСКИЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА» А. Постниковой (по Н. Лескову) (1972)
«В ЭТОМ МИЛОМ СТАРОМ ДОМЕ А. Арбузова (1972)
«ИВАНОВ» А. Чехова (1973)
«ДОХОДНОЕ МЕСТО» А. Островского (1986)

СПЕКТАКЛИ Ю. ШЕВЧУКА

«ШУТНИК» Е. Габриловича и С. Розена (1973)
«КОШКИ-МЫШКИ» И. Эркеня (1975)
«ЗА ГОРИЗОНТОМ» В. Якашвили (1978)
«БОСИКОМ ПО ТРАВЕ» Н. Саймона (вместе с Г. Черкезишвили) (1978)

СПЕКТАКЛИ П. ФОМЕНКО

«СВОЙ ОСТРОВ» Р. Каугвера (1971)
«ДОРОГА ЦВЕТОВ» В. Катаева (1972).

СПЕКТАКЛЬ Р. ШАПТОШВИЛИ

«ТЕНЬ» Е. Шварца (1971)

СПЕКТАКЛИ Л. ПАКСАШВИЛИ

«ГОРЫ, ГОРЫ КАВКАЗСКИЕ» А. Абшилава (1972)
«МАЛЫШ» Ф. Марсо (1972)
«ВОСЕМЬ ЛЮБЯЩИХ ЖЕНЩИН» Р. Тома (1973)

СПЕКТАКЛЬ Г. ПОРТЕРА

«БЕСПРИДАННИЦА» А. Островского (1972)

СПЕКТАКЛИ А. ТОВСТОНОГОВА

«ПРОЩАНИЕ В ИЮНЕ» А. Вампилова (1974)
«ПОХОЖИЙ НА ЛЬВА» Р. Ибрагимбекова (вместе с Л. Джаши) (1974)
«БЕДА ОТ НЕЖНОГО СЕРДЦА» А. Островского (1974)
«ТОЧКА ЗРЕНИЯ» В. Шукшина (1974)
«ЭНЕРГИЧНЫЕ ЛЮДИ» В. Шукшина (1974)
«ЗАБЫТЬ ГЕРОСТРАТА» Г. Горина (1975)
«КОГДА ГОРОД СПИТ» А. Чхаидзе (1975)
«МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ» по А. Фадееву (1975)
«СВИДАНИЯ В ПРЕДМЕСТЬЕ» А. Вампилова (1975)
«ТРИ МУШКЕТЕРА» М. Розовского по произведению по роману А. Дюма (1975)
«ВКУС ЧЕРЕШНИ» А. Осецка (1976)
«ДЕВЯТЫЙ ПРАВЕДНИК» Е. Юрандот (1976)
«ПРОВОДЫ» И. Дворецкого (1976)
«СВОБОДНАЯ ТЕМА» А. Чхаидзе (вместе с Г. Черкезишвили) (1976)
«ПОЛЕТ ЖАРЕНОЙ УТКИ» Г. Горина (1977)
«ПОСЛЕДНИЕ» М. Горького (1977)
«РАЙСКИЕ ЯБЛОЧКИ» А. Котетишвили (1977)
«ФИЗИКИ» Ф. Дюрренматта (1977)
«ЖЕСТОКИЕ ИГРЫ» А. Арбузова (1978)
«ПОСЛЕДНЕЕ СЛОВО ЗА ВАМИ» Г. Данаилова (1978).
«СОН В ЛЕТНЮЮ НОЧЬ» У. Шекспира (1979)

СПЕКТАКЛЬ Т. МАГАЛАШВИЛИ

«ПРИТЧА О ХВОСТЕ» Г. Нахуцришвили (1976)

СПЕКТАКЛЬ А. КУТАТЕЛАДЗЕ

«СУДЬЯ» Г. Хухашвили (1975)

СПЕКТАКЛЬ В. ПЕТРОВСКОГО

«НЕЛЕТНАЯ ПОГОДА» Г. Хухашвили (1978)

СПЕКТАКЛЬ Л. ПЯРНА

«ПОДАРОК БУРАТИНО» («НОВОГОДНИЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ») З. Квижинадзе (1978)

СПЕКТАКЛИ Г. ЖОРДАНИЯ

«СВЯТОЙ И ГРЕШНЫЙ» М. Ворфоломеева (вместе с Г. Черкезишвили, 1980)
«СИНИЕ КОНИ НА КРАСНОЙ ТРАВЕ» М. Шатрова (1980)
«ЗАКОН ВЕЧНОСТИ» Н. Думбадзе (1981)
«СТАРЫЙ ДОМ» А. Казанцева (1981)
«ВАГОНЧИК» Н. Павловой (вместе с Л. Джаши, 1982)
«ДОРОГАЯ ЕЛЕНА СЕРГЕЕВНА» Л. Разумовской (вместе с Г. Чакветадзе, 1982)
«ЧЕЛОВЕК, КОТОРЫЙ ПЛАТИТ» И. Жамиака (вместе с Г. Черкезишвили, 1982)
«НАЕДИНЕ СО ВСЕМИ» А. Гельмана (вместе с Л. Джаши, 1982)
«ИЗМЕНА» А. Сумбаташвили-Южина (1983)
«УТЕШИТЕЛЬ ВДОВ» Б. Рандоне и Д. Маротта (1983)
«ПАМЕЛА» Д. Патрик (1983)
«ЧАС ПИК» Е. Ставинского (1984)
«ВОСТОЧНАЯ ТРИБУНА» А. Галина (вместе с Л. Джаши, 1984)
«ВРЕМЯ СЛЕДОВАТЕЛЯ» А. Котетишвили (вместе с Г. Черкезишвили, 1985)
«РЯДОВЫЕ» А. Дударева (вместе с Л. Джаши, 1985)
«СЕСТРЫ» Л. Разумовской (вместе с Г. Чакветадзе, 1985)
«Я, КОНЕЧНО, ЧЕЛОВЕК МАЛЕНЬКИЙ» М.Гараевой (вместе с Н. Иоффе, 1986)
«УЛИЦА ШОЛОМ-АЛЕЙХЕМА, 40» А.Ставицкого (вместе с Л. Джаши, 1986)

СПЕКТАКЛИ Г. ЧАКВЕТАДЗЕ

«ДВЕРИ ХЛОПАЮТ» М. Фермо (1980)
«СОРОК ПЕРВЫЙ» Б. Лавренева (1981)
«МУДРОСТЬ ДОБРОТЫ» Л. Устинова (1983)
«ПРОВИНЦИАЛЬНЫЕ АНЕКДОТЫ» А. Вампилова (вместе с Г. Черкезишвили, 1984)

«ЛОВУШКА» Р.Тома (1986)

СПЕКТАКЛИ Л. ДЖАШИ

«ПРЕЖДЕ, ЧЕМ ПРОПОЕТ ПЕТУХ» И.Буковчана (1974)
«ГОРОД БЕЗ ЛЮБВИ» Л. Устинова (1979)
«НА БОЛЬШОЙ ДОРОГЕ» А. Котетишвили (1980)
«ОГНЕННАЯ ЗМЕЙКА» В.Алексеева, В.Правдина (1980)
«ЗОЛУШКА» Е. Шварца (1984)
«СТАКАН ВОДЫ» Э. Скриба (1985)
«БАБОЧКА… БАБОЧКА…» А. Николаи (1988)
«БУДЬТЕ ЗДОРОВЫ!» П.Шено (1989)
«ОТДЫХ ПЕРЕД РАЕМ» Г. Данаилова (1991)
«ПРИНЦ - ГОРБУН» Ф. Кони (1995)
«ЛЮБОВЬ И ДЕНЬГИ» Э. Лабиш, М. Бернье-Маринье (1997)

СПЕКТАКЛЬ Г. МАРГВЕЛАШВИЛИ

«МОМЕНТ ИСТИНЫ» Р. Ибрагимбекова (1982)
«УБИТЬ МУЖЧИНУ» Э, Радзинского (2010)
«СТАРШИЙ СЫН» А. Вампилова (2014)

СПЕКТАКЛИ Л. МИРЦХУЛАВА

«ГОРЕ ОТ УМА» А. Грибоедова (1989)
«ПРИШЕЛЕЦ» М. Ворфоломеева (1989)

СПЕКТАКЛЬ И. ПИЛИЕВА

«ЧУДНАЯ БАБА... ЕХАЙ!..» Н. Садур (1987)

СПЕКТАКЛЬ И. ЛОСАБЕРИДЗЕ

«КОЛЫБЕЛЬНАЯ ПЕСНЯ» Я. Гогебашвили и А. Котетишвили (1990)

СПЕКТАКЛЬ И. САБО

«В БУДУЩЕМ ГОДУ, В ТО ЖЕ ВРЕМЯ» Б. Слейда (1992)

СПЕКТАКЛИ Г. ЧЕРКЕЗИШВИЛИ

«ГНЕЗДО ГЛУХАРЯ» В. Розова (1979)
«СТАРОМОДНАЯ КОМЕДИЯ» А. Арбузова (1981)
«ВОЛШЕБНИК ИЗУМРУДНОГО ГОРОДА» А. Волкова (1983)
«ПРОВИНЦИАЛЬНЫЕ АНЕКДОТЫ» А. Вампилова (вместе с Г. Чакветадзе, 1984)
«ЗВЕЗДА НЕМОГО КИНО» И. Ольшанского (1985)
«БЕЛОСНЕЖКА И СЕМЬ ГНОМОВ» О. Табакова и Л. Устинова (1986)
«КЛЮЧ» Н. Саймона (1987)
«КОНЦЕРТ ВЫСОЦКОГО В НИИ» М. Розовского (1988)
«ТРАГИЧЕСКИЙ ПОЕДИНОК» А. Ставицкого (1989)
«ВОИТЕЛЬНИЦА» по Н. Лескову (1990)
«ДОКТОР АЙБОЛИТ» В. Коростылева (1992)
«ТАРАНТЕЛЛА» К. Гольдони (1995)
«КОТ В САПОГАХ» Ш. Перро (1997)

СПЕКТАКЛЬ М. ЖВАНИЯ

«ЗАВТРАК С НЕИЗВЕСТНЫМИ» В. Дозорцева (1988)

СПЕКТАКЛИ Д. ЦИСКАРИШВИЛИ

«СМЕРТЬ ТАРЕЛКИНА» А. Сухово-Кобылина (1985)
«ПУТЬ» Г. Батиашвили (вместе с В. Харютченко, 1987)
«ВСЕГО ЛИШЬ РАЗ, И ТО ВО СНЕ» Ш. Шаманадзе (1987)

СПЕКТАКЛИ Н. ИОФФЕ

«КРАСНАЯ ШАПОЧКА» Е. Шварца (1981)
«ПРИЯТНАЯ ЖЕНЩИНА С ЦВЕТКОМ И ОКНАМИ НА СЕВЕР» Э. Радзинского (1984)
«СТОЙКИЙ ОЛОВЯННЫЙ СОЛДАТИК» С. Баневича, Н. Денисова (1988)
«ДВА КЛЕНА» Е. Шварца (1989)
«ЗВЕЗДЫ НА УТРЕННЕМ НЕБЕ» А. Галина (1990)
«СВЯТОЕ СЕМЕЙСТВО» А. Николаи (1992)

СПЕКТАКЛЬ В. НИКОЛАДЗЕ И Л. ДЖАШИ

«ЗАГАДКА ДОМА ВЕРНЬЕ» А. Кристи, Р.Тома (1991)

СПЕКТАКЛИ В. ХАРЮТЧЕНКО

«ЗАПЛЫВ ПО РЕКЕ ЗАБВЕНИЯ» по мотивам произведения Р. Брэдбери «451 градус по Фаренгейту» (1991)
«МНЕ СКУЧНО, БЕС... ЧУР, ЧУР МЕНЯ!» по «Маленьким трагедиям» А. Пушкина (2004)
«МИСТИЧЕСКАЯ НОЧЬ С СЕРГЕЕМ ЕСЕНИНЫМ, ИЛИ ПРЫЖОК В САМОГО СЕБЯ» В. Харютченко (2012)

СПЕКТАКЛИ Г. КАВТАРАДЗЕ

«ВИШНЕВЫЙ САД» А. Чехова (1992)
«РАСПУТИН» М. Лашер (1993)
«ЗАПАСНОЙ АЭРОДРОМ» А. Чхаидзе (1995)
«ЖЕНЩИНА» Л. Андреева (1997)
«АННА КАРЕНИНА» по Л. Толстому (1998)
«БЕЛЫЕ ФЛАГИ» Н. Думбадзе (1998).
«ВРАГ НАРОДА» Г. Ибсена (1999)
«ЯМА» А. Куприна (1992).

СПЕКТАКЛЬ Е. КИЛАСОНИДЗЕ

«ЭДИТ ПИАФ» В. Легентова (1992)

СПЕКТАКЛЬ Н. БАГРАТИОНИ-ГРУЗИНСКОГО

«НЕАПОЛЬ - ГОРОД МИЛЛИОНЕРОВ» Э. Де Филиппо (1996)

СПЕКТАКЛИ ПЕРИОДА
АВТАНДИЛА ВАРСИМАШВИЛИ
(с 1999 по сегодняшний день)

«ТЕРЕЗА РАКЕН» Э. Золя, реж. А. Варсимашвили (1999)
«ПИКНИК» Ф. Арабаля, реж. Г. Гошадзе (1999)
«МИСТИФИКАТОР» И. Гаручава и П. Хотяновского, реж. Д. Мгебришвили (1999)
«СНИМ-СНАП-СНУРЕ», реж. А. Варсимашвили и Г. Гошадзе
«ТАРТЮФ» Мольера, реж. А. Джакели (2000)
«СТРАСТИ ПО ГОЛЬДОНИ», реж. А. Варсимашвили (2000)
«RUSSIAN БЛЮЗ», реж. А. Варсимашвили (2001)
«ЖИЗНЬ ПРЕКРАСНА» по А. Чехову, реж. А. Варсимашвили (2003)
«КРОТКАЯ» по Ф. Достоевскому, реж. А. Варсимашвили (2004)
«ПРЕВРАЩЕНИЯ В ЛУКОМОРЬЕ», реж. И. Гаручава, П. Хотяновский (2004)
«САМОУБИЙЦА» Н. Эрдмана, реж. Д. Мгебришвили (2004)
«Я, БУЛАТ ОКУДЖАВА», реж. А. Варсимашвили (2004)
«ПРИНЦЕССА И СВИНОПАС» по Г.-Х. Андерсену, реж. А. Енукидзе (2004)
«ЖИВИ И ПОМНИ», реж. А. Варсимашвили (2005)
«ХАНУМА» А. Цагарели, реж. А. Варсимашвили (2005)
«ПЯТЬ ВЕЧЕРОВ» А. Володина, реж. Г. Шалуташвили (2005)
«ЧИПОЛЛИНО» Дж. Родари, реж. Г. Тодадзе (2005)
«ЕМЕЛИНО СЧАСТЬЕ», реж. Г. Тодадзе (2006)
«ИЗБРАННИК СУДЬБЫ» Б.Шоу, реж. А. Енукидзе (2006)
«АНГЕЛОВА КУКЛА» Э. Кочергина, реж. Д. Егоров (2006)
«ЕКАТЕРИНА ВЕЛИКАЯ», реж. И. Подкопаева (2006)
«МАСТЕР И МАРГАРИТА» по М. Булгакову, реж. А. Варсимашвили, (2006)
«ЭМИГРАНТЫ» С. Мрожека, реж. И. Апакидзе (2008)
«АНГЛИЙСКИЙ ДЕТЕКТИВ» А. Кристи, реж. В. Николава (2008)
«ДВЕ ПАРЫ» Я. Добревой, реж. А. Енукидзе (2008)
«ХРАНИТЕЛИ НАШЕГО ОЧАГА» М. Ладо, реж. А. Варсимашвили (2008)
«ДОСТОЕВСКИЙ. ru», реж. А. Енукидзе (2009)
«КАРЬЕРА АРТУРО УИ» Б. Брехта, реж. В. Николава (2009)
«МОРОЗКО», реж. Л. Урбонавичюте (2010)
«УБИТЬ МУЖЧИНУ» Э. Радзинского, реж. Г. Маргвелашвили (2010)
«ГЕТТО» Дж. Собола, реж. А. Варсимашвили (2010)
«ЖЕНИТЬБА» Н. Гоголя, реж. А. Варсимашвили (2011)
«АЛЕНЬКИЙ ЦВЕТОЧЕК», реж. В. Николава (2011)
«АЛЫЕ ПАРУСА» по А. Грину, реж. В. Николава (2011)
«КАСТИНГ», реж. Н. Квижинадзе (2011)
«ДВЕНАДЦАТЬ МЕСЯЦЕВ» С. Маршака, реж. Д. Павлов (2012)
«ХОЛСТОМЕР. ИСТОРИЯ ЛОШАДИ» по Л. Толстому, реж. А. Варсимашвили (2012)
«ГРОЗА» А. Островского, реж. В. Николава (2012)
«ДОН ГУАН» А. Пушкина, реж. А. Енукидзе (2013)
«ЗИМНЯЯ СКАЗКА» У. Шекспира, реж. В. Николава (2013)
«ЗОЛУШКА» Е. Шварца, реж. А. Варсимашвили, Г. Чхаидзе (2013)
«НАХЛЕБНИК» И.Тургенева, реж. Н. Лорткипанидзе (2014)
«СТАРШИЙ СЫН» А. Вампилова, реж. Г. Маргвелашвили (2014)
«МАУГЛИ» Р. Киплинга, реж. В. Николава (2014)
«ВИШНЕВЫЙ САД» А. Чехова, реж. А. Енукидзе (2015)

В работе – «Ревизор» Н. Гоголя. Режиссер-постановщик – Автандил Варсимашвили

СОДЕРЖАНИЕ

СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ ТЕАТРА 7

ДИАЛОГИ 329

МОНОЛОГИ И ВОСПОМИНАНИЯ 347

ПОРТРЕТЫ 491

ГРИБОЕДОВЦЫ 637

РЕПЕРТУАР 647

Издатель -
Международный культурно-просветительский Союз
«Русский клуб»

Руководитель проекта
НИКОЛАЙ СВЕНТИЦКИЙ
заслуженный деятель искусств РФ

РУССКИЙ ТЕАТР В ГРУЗИИ
170

Автор и составитель
ИННА БЕЗИРГАНОВА
Доктор филологии

Редакторы
НИНА ЗАРДАЛИШВИЛИ-ШАДУРИ
МАРИНА МАМАЦАШВИЛИ

Дизайн, компьютерное обеспечение
ДАВИД ЭЛБАКИДЗЕ-МАЧАВАРИАНИ

Над книгой работали
АЛЕКСАНДР СВАТИКОВ
АЛЕНА ДЕНЯГА
НИНО ЦИТЛАНАДЗЕ
ИМЕДА СИНАТАШВИЛИ

Фото
ГОГА ЧАНАДИРИ, АЛЕКСАНДР СВАТИКОВ, ЮРИЙ ЛОБОДИН, ЮРИЙ МЕЧИТОВ, ИЗ АРХИВА ТЕАТРА ИМ. А.С. ГРИБОЕДОВА, ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ТЕАТРА, МУЗЫКИ, КИНО И ХОРЕОГРАФИИ ГРУЗИИ, ЧАСТНЫХ СОБРАНИЙ

Тбилисский государственный академический русский драматический театр им. А.С. Грибоедова и МКПС "Русский клуб" выражают особую благодарность Государственному музею театра, музыки, кино и хореографии Грузии и Национальному государственному архиву Грузии за предоставление уникальных материалов.

ТБИЛИССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ
РУССКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР ИМ. А.С. ГРИБОЕДОВА

General Sponsor
VTB

Тбилиси, 2015 г., 656с.