
БИБЛИОТЕКА МЕЖДУНАРОДНОГО КУЛЬТУРНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОГО
СОЮЗА «РУССКИЙ КЛУБ»



ИННА БЕЗИРГАНОВА

МАГИЧЕСКОЕ
«ЕСЛИ БЫ»

ГИЗО ЖОРДАНИЯ

Тбилиси
2024

Многообразный Гайоз Вуколович Жордания... Когда мы смотрели гоголевского «Ревизора» или мольеровского «Лекаря поневоле», поставленных им на сцене театра имени К. Марджанишвили, то невольно сопоставляли спектакли с их создателем – эпикурейцем, остроумным и жизнерадостным человеком. В то же время как мыслитель, аналитик режиссер раскрылся, к примеру, в своих инсценировках «Закона вечности» Нодара Думбадзе или толстовского «Хаджи-Мурата». Исторический дискурс, широкие обобщения, взгляд философа – все это плод размышлений мудрого человека, прожившего долгую жизнь, но при этом не утратившего свежести восприятия мира, людей, произведений искусства.

«Гизо – один из тех значимых деятелей культуры, с именами которых связано создание новых театров. Я уверен, что у нас только Михаил Туманишвили, открывший Театр киноактера, и позже Гизо Жордания, создавший труппу малой сцены театра Руставели, изменили и развили грузинское сценическое искусство. Он принадлежит к числу особенных режиссеров, оставивших после себя поколения актеров, которые и сейчас определяют уникальную атмосферу грузинского театра. Это был человек, с уходом которого ты чувствуешь невозполнимую утрату. Как режиссер он отличался особым юмором и в то же время трагической печалью», – писал театровед Леван Хетагури в связи с кончиной Гизо Жордания. 25 сентября 2024 года грузинский театр отмечает 90-летие мастера.

Издатель –
Международный культурно-просветительский Союз
«Русский клуб»

Издание осуществлено при поддержке
Культурного центра **«Азбука»** и
Многофункционального центра **«Гринико»**

Руководитель проекта –
НИКОЛАЙ СВЕНТИЦКИЙ

«МИР УЦЕЛЕЛ, ПОТОМУ ЧТО СМЕЯЛСЯ»

Народный артист Грузии, профессор Гайоз Вуколович Жордания – один из лучших представителей грузинской режиссуры и театральной педагогики, ученик таких титанов, как Лили Иоселиани и Василий Кушиташвили.

До самых последних дней Гайоз Вуколович – Гизо, как его многие с любовью называли – служил театру, был включен в активный творческий процесс. У него, как иногда говорят, «горели глаза»: Жордания был молод душой, открыт всему новому и интересному, не боялся браться за смелые эксперименты. Позитивный, наделенный восхитительным чувством юмора, иронией и самоиронией, он был до самого конца полон энергии и замыслов.

Гизо Жордания был из породы настоящих тбилисцев, интеллигентов: доброжелательным, благородным (про таких говорят – человек чести!). А еще – компанейским, общительным. Помню, каким замечательным тамадой он был на моем 50-летнем юбилее!

Он умел искренне радоваться жизни, хоть она порой приносила ему серьезные испытания и разочарования. Однажды Гизо сказал: «Иногда меня спрашивают, удовлетворен ли я тем, как сложилась моя судьба. Допустим, я скажу, что не удовлетворен, что это изменит? Когда я вспоминаю свою

жизнь, то понимаю, что она была очень непростой. Но мне было смешно от многих вещей, и это спасало. Да, многое в жизни страшно... но и смешно!» В этом Гайоз Вуколович Жордания был на стороне Марка Твена, утверждавшего: «Мир уцелел, потому что смеялся».

Гизо искренне любили. Это было светлое чувство! Жордания обладал уникальной способностью создавать вокруг себя атмосферу свободы и творчества. И это давало плоды – интересные спектакли, благодарные ученики, преданные друзья.

Николай Свентицкий



ЗА ЧАШКОЙ КОФЕ

«Вот он, настоящий рыцарь, мужчина!» – думала я, слушая седовласого улыбчивого человека, проявлявшего ко мне максимум внимания и обходительности. Это немного удивляло, ведь далеко не всегда признанные мэтры общаются с журналистами и театральными критиками, пришедшими для беседы, так легко и дружески – как со старым добрым товарищем. Чаще всего расклад несколько иной: «высокий» собеседник выстраивает некую почти непроницаемую стену между собой и гостем. Но это не имело никакого отношения к режиссеру, педагогу Гайозу Вуколовичу Жордания: он вел себя, прежде всего, как радушный хозяин и галантный мужчина, и для него было главным – создать для собеседника комфортную ситуацию общения (позже я узнала, что такую же атмосферу он поддерживал и в театре, в творческом процессе, в контакте с друзьями, коллегами, подчиненными, учениками).

До сих пор во мне сохраняется приятное послевкусие от долгих душевных разговоров с режиссером в уютных кафе на проспекте Руставели и улице Марджанишвили (напротив театра имени Марджанишвили) за чашечкой чая или кофе. Не забыть его молодых с лукавинкой глаз и искрометных шуток. А за шуточками-прибауточками скрывался философский склад ума, глубокое знание жизни и... печаль.

Когда готовилась эта книга, мне пришлось пообщаться со многи-



ми, кто знал Гизо Жордания, и из воспоминаний сложился портрет яркого, незаурядного человека. Открылось много нового, неожиданного, даже удивительного, что было мне (думаю, я не исключение!) неизвестно и дополнило образ героя новыми штрихами.

И еще. Лица моих собеседников при произнесении имени Жордания словно светлели. Время не властно над их памятью – воспоминания о режиссере так свежи, искренни, нежны, словно Гизо только сегодня общался с ними, делился секретами профессии, репетировал. Словом, Гайоза Вуколовича очень любили и почитали – все без исключения. «Наверняка и у такого замечательного человека были недруги! – скажет какой-нибудь Фома неверующий. – Так не бывает!» Оказывается, бывает... Когда человек в любых ситуациях следует простым правилам порядочности и любит свое дело. Именно так, по свидетельству многих людей, прожил свою жизнь Гайоз Вуколович Жордания.

«Белая сирень»

Первые годы жизни Гизо Жордания были драматичными. То, чему посвятил свою великую картину «Покаяние» Тенгиз Абуладзе, имеет самое непосредственное отношение к истории семьи Гайоза Вуколовича. Горькие воспоминания о мрачных страницах детства не оставляли его всю жизнь. Во время одной из бесед Жордания поделился давней мечтой – поставить спектакль о своей многострадальной семье, ставшей жертвой политических репрессий. Режиссер буквально горел этой идеей, и она, к счастью, нашла воплощение – за два года до кончины Гизо успел выпустить на сцене Тбилисского государственного драматического театра имени К. Марджанишвили спектакль «Белая сирень».

«То, что я вам расскажу, – не вымысел, хотя и похоже на сказку, но не подумайте, что это сказка. Мы разыграем настоящую историю».

С этих слов начиналась художественно-документальная драма «Белая сирень». Спектакль, на котором зрители не могли сдерживать слез. 30-е годы прошлого столетия – печально памятное время политического террора. С фамилией «Жордания» в тот период жить было небезопасно – ведь будущий режиссер, родившийся в гурийском поселке Ланчхути (статус города он получил в 1961 году), находился в близком родстве со знаменитым политическим деятелем, журналистом, лидером грузинских меньшевиков, премьер-министром Первой Демократической Республики Грузия Ноем Жордания.

Нана Жордания (сестра Гизо, соавтор пьесы «Белая сирень»): «Наш отец, врач Коки Жордания, возглавлял больницу в Ланчхути. Он был довольно известным человеком в округе. Как рассказывают, однажды мимо больницы проезжал Лаврентий Берия, остановил машину и поинтересовался у сторожа: «Как все вокруг ухожено! Кто руководит этим учреждением?» Сторож назвал имя и фамилию моего отца. Берия возмутился: «Когда-нибудь закончится засыле в Грузии представителей этой фамилии?» Какой еще повод им был нужен?! Вскоре после этой истории, в роковую ночь, враги неожиданно ворвались в дом. Отца и мать забрали, мне тогда было 8 месяцев, брату Гизо – 3 года. Они оставили нас с 90-летней бабушкой. Пережитый стресс не мог не отразиться на ее здоровье. Двери у соседей были заперты, свет в домах погашен. Все были напуганы. Родственники, осторожно проникшие в дом, застали душераздирающую картину: плакал трехлетний мальчик, а у меня, крохи, уже и сил плакать не было – так я была голодна! У мамы я была на естественном вскармливании, и в течение какого-то времени меня носили к ней в отделение милиции на кормление. Потом дядя с женой увезли меня в Тбилиси, а Гизо забрала тетя. В отличие от меня, совсем еще малышки, брат знал родителей, понимал, что его растит тетя. А я долгое время дядю считала папой, а его жену – мамой. Наш отец надолго был выслан в Казахстан. Поначалу семья ничего не знала о его судьбе. Предполагалось, что его уже нет в живых. Мать Ванду вскоре освободили, но у нее не было ни работы, ни дома, ни



средств, чтобы прокормить двоих детей...»

Ирина Жордания, дочь: «Папа всю жизнь, до самой кончины рассказывал о том, как разрушили дом и срезали четыре большие ели, которые росли во дворе. Говорил, что эти огромные деревья были видны с довольно большого расстояния – с железнодорожной станции. Судя по всему, то, что произошло с вековыми елями, имело для Гизо символическое значение».

Гизо Жордания: «Тридцать седьмой год... Я обратился к этой теме, потому что все еще жив страх. Мои родители были порядочными людьми, жившими в страхе. Мать – химик, отец – врач. Их арестовали, когда я был совсем маленький, но некоторые детали запомнились. Мне хотелось показать, что значит страх, произвол в авторитарном государстве. А ведь это может повториться, разве нет?»

Гайоз Вуколович хорошо запомнил черную машину, которая увезла его мать, а также кавказскую овчарку Гогсан (кличка была составлена из первых слогов имен Гоги Геловани и Сандро Жордания, потому что именно эти ребята привезли пса из села Цихисджвари), собаку ждала печальная участь – чекисты ее отравили.

Гизо Жордания: «Грустные воспоминания! Я очень люблю свою родину – Гурию, Ланчхути. У меня там была бицола (жена дяди – груз.), Бардга Гигинеишвили, учительница русского языка. Во время Великой Отечественной войны мы уже жили в Тбилиси, и я помню, что, когда родители отвезли меня в Ланчхути, Бардга принесла нам к чаю огромный красивый хачапури.

...Счастливая жизнь для меня началась в 1941 году, после возвращения отца из ссылки. Наша квартира в Авлабаре ожила. Приходили гости, приносили шоколад, недостатка в еде у нас не было, в семье появился брат – Вахтанг, к нам вернулась сестра Нана. Настоящих родителей она называла дядей и тетей, а нас считала двоюродными братьями. И хотя узнать правду девочке было очень больно, мы все равно чувствовали себя одной семьей и до сих пор относимся друг к другу с большой любовью... Те годы воспитали во мне особое чувство ответственности. Отец рано умер, и я, как старший сын, осознавал

обязательства перед семьей, перед младшими. Это чувство осталось со мной до сегодняшнего дня. Кроме того, у меня появилось стремление делиться с другими материальными и духовными ресурсами».

Театр

Юный Гизо любил все время что-то показывать, перевоплощаться в кого-то. Например, воображал себя всадником и сооружал для себя коня. В подъезде, во дворе ставил какие-то ритуалы, представлял в домашнем театре одноногого, слепого, разные характерные типажи.

Гизо Жордания: «Когда сейчас я их вспоминаю, то понимаю, что они были похожи на брехтовских персонажей. Потом я пришел в знаменитый тогда драматический кружок Дворца пионеров, где воспитывалась практически вся будущая элита грузинского театра: Тенгиз Арчвадзе, Отар Мегвинетухуцеси, Рамаз Чхиквадзе и другие. Тогда во Дворце пионеров с успехом играли типично пропагандистскую пьесу «Тетра» Бериашвили, и мне это не понравилось. Я сразу ушел оттуда и на Авлабаре, где жил, стал активно проявлять себя в драматическом кружке тамошнего дома пионеров – ставил, играл. Выступал на школьной эстраде, любил что-то рассказывать перед большой аудиторией. Помню, что директор школы, в которой я учился, – его звали Григол Кобахидзе, был недоволен тем, что я все время смеюсь. «Чему ты смеешься?» – негодовал он. «Акакий Церетели тоже смеялся!» – отвечал я. За мой дерзкий ответ едва не получил оплеуху – но увернулся. Правда, когда я был уже в десятом классе, директор неожиданно сменил гнев на милость – стал относиться ко мне по-особому, и всю жизнь потом приглашал меня к себе и называл среди тех учеников, которыми гордился, – доктор математики, летчик-испытатель и т.д... Я учился в 24-й школе – бывшей гимназии. Кобахидзе был, без преувеличения, гениальным директором. Вот что он придумал для того, чтобы школьный паркет блестел:



дети, придя на занятия, должны были снять обувь и надеть войлочные тапочки. На переменках они бегали, катались по паркету, и пол от этого блестел как зеркало...»

«СЫНОК, ПОЧЕМУ ТЫ ХОДИШЬ НА РУКАХ?»

Перед тем, как стать студентом театрального института, Гизо Жордания посещал подготовительные курсы. Его педагогами были трое. Татиа Хаиндрава, племянница Константинэ Гамсахурдиа, преподавала сценическую речь, Котэ Сурмава и Гайоз Иакашвили – актерское мастерство.

Гизо Жордания: «Гайоз отсоветовал мне идти в актеры – дескать, у меня для этого маленький рост. Хотя и сам был отнюдь не великаном. Вместе с Котэ Сурмава они уговорили меня перенести документы на режиссерский факультет. А я рассуждал так: «Если стану режиссером, то смогу играть все, что захочу!» Но на режиссерском было всего пять мест, в то время как желающих поступить оказалось человек сто. И я помню практически всех, кто поступал. А учился потом с такими интересными ребятами, как Шалва Гацерелия, Леван Мирцхулава, Алеко Ниинуа, Тамаз Месхи, Карло Глонти, Нана Мчедлидзе, Нутзар Гачава. Среди нас был Шалва Рчеулишвили, в будущем знаменитый адвокат. Он мог доказать, что синее – это красное, а красное – это зеленое...

Шалва ушел со второго курса театрального. Он был авантюристом по духу. Как-то мы сидели в первой аудитории, где у нас проходили занятия, за столом находилась сцена. И вдруг открывается занавес, мы смотрим на сцену, и появляется человек на руках. В таком положении – вверх ногами – он и проходит с одного конца сцены до другого. Решил подшутить над профессором Котэ Андрионикашвили. Некогда Котэ потрясающе исполнил грузинский танец на американском крейсере, за что был щедро награжден, а позднее стал режиссером и педагогом... Все ждали скандала, но он так и не

произошел. Котэ Андрионикашвили только спокойно спросил Шалву: «Сынок, почему ты ходишь на руках?» – «Так и Сталин ходил на руках!» – «Когда?!» – «На экзамене по Закону Божьему!»

Наш курс мечтал перейти к Михаилу Ивановичу, но Туманишвили не захотел с нами связываться – считал нас интриганам. Хотя мы вовсе не были интриганам, мы просто хотели по-настоящему учиться профессии. А педагоги, которые нам преподавали, в основном руководствовались официальными, идеологическими установками, были не свободны. В итоге нашим педагогом по актерскому мастерству стала удивительная Лили Иоселиани, а по режиссуре – Василий Кушиташвили. Это был необыкновенный человек, вместе с Андре Барсаком создавший во Франции знаменитый театр «Ателье». Потом он долго работал в США, на Бродвее. Вот эти два замечательных человека и стали моими наставниками».

«Немая жена» и et cetera...

Первой постановкой Гизо Жордания в институте стала комедия Анатоля Франса «Немая жена».

Гизо Жордания: «Между прочим, Михаил Иванович искренне обрадовался, когда увидел мой первый спектакль. По сути, это был театр абсурда! На немой женщине женился судья. Чтобы справиться с этой проблемой – вылечить жену от немоты, он пригласил врачей. После операции жена заговорила, да так заговорила, что муж готов был покончить жизнь самоубийством. Он вновь воззвал к врачам: «Спасите меня!» И они предложили страдальцу радикальный выход – хирургическим путем лишить его способности слышать. Это, кстати, известный сюжет из мольеровской пьесы «Лекарь поневоле».

Я поставил «Немую жену» вместе с Наной Мчедлидзе. Это была феерия! В те годы так не ставили – анекдот мы превратили в яркий спектакль с интересными режиссерскими выдумками, забавными



ходами и свежими, неожиданными трюками. Гениально играли Гиви Чичинадзе и Заира Лебанидзе. После моего спектакля родилась своего рода мания ставить эту пьесу Франса, но успеха, как правило, не было. Дело в том, что все ставили и играли иначе. Ведь что главное в этой пьесе? Не то, что именно говорит обретшая дар речи жена, а то, как муж на это реагирует. На этом все и построено. Да, это был успех. Такой комедии я больше не ставил!..

Дмитрий Александрович Алексидзе, тогда руководитель театра Руставели, взял меня на работу, но потом я долго шатался без дела – ничего не ставил. Правда, мне предложили огрузинить пьесу Анатolia Франса и показывать спектакль в провинции, но я отказался от этой затеи. И тут начальник управления театрами Тенгиз Джанелидзе сказал мне: «Что ты тут болтаешься без работы? Поезжай в Батуми главным режиссером!» И представил меня, двадцатитрехлетнего юношу, тогдашнему министру культуры Тенгизу Буачидзе. Это был назаурядный человек – литературовед, писатель. Тенгиз Буачидзе был одним из первых, кто выступил против известной советской концепции «старшего» и «младшего» брата, по сути, был диссидентом, антисоветским элементом...

И я стал главным режиссером Батумского государственного драматического театра имени И. Чавчавадзе. В это же время мой учитель Василий Павлович Кушиташвили ушел из театра Марджанишвили – так уже случалось: его разозлят, он возьмет свой чемодан, старый халат и уходит работать то в Гори, то в Сухуми, то в Махарадзе (с 1989 года – Озургети). Потом Верико Анджапаридзе, как правило, умоляла его вернуться, и Кушиташвили возвращался. И вот Василий Павлович в очередной раз покидал Марджановский театр. Мы пересеклись, когда он выходил из кабинета замминистра, а я – из кабинета министра. Кабинеты были расположены напротив друг друга, и произошла наша фатальная встреча в приемной. Кушиташвили назначили в Сухумский театр, меня – в Батумский. Василий Павлович подошел ко мне и сказал: «Какие времена настали – ты едешь в Батуми, а я – в Сухуми. Будем дружить!» И поцеловал меня. Мой пе-

дагод! Но по роковому стечению обстоятельств он поехал в Сухуми и там скончался от перитонита. Очень жаль... Кушиташвили – приемник Котэ Марджанишвили и Сандро Ахметели – принес в грузинский театр европейскую культуру, профессиональную манеру игры, поставил целый ряд интересных спектаклей – «Женитьба Фигаро» Бомарше, «Мария Стюарт» Шиллера, «Ричард III» Шекспира... Это был настоящий, добротный реалист, человек трезвой соразмерности в самом лучшем смысле этого слова. Он понимал спектакль как праздничное действо, в котором нет ничего лишнего – ни иссушающей интеллектуальности, ни перехлеста сантиментов. Идеальные типы великих режиссеров для меня – Вахтангов, Марджанишвили, Станиславский, Таиров. Много сделал и другой замечательный режиссер – Вахтанг Таблиашвили, окончивший московский ГИТИС и вошедший в историю грузинского театра спектаклями «Соломон Исакич Меджгануашвили» по произведению Лаврентия Ардазиани, «Бесприданница» Александра Островского, «Давид Строитель» Левана Готуа, «Ромео и Джульетта» Уильяма Шекспира... Театру гармоничному, впечатляющему, самому, если так можно выразиться, театральному, уготована долгая жизнь.

...Я проработал в Батуми несколько сезонов и могу сказать, что практически не ставил конъюнктурные спектакли. Разве что «Вива, Куба!» Амираша Шервашидзе. Во время репетиций я пытался построить что-то вроде детективной интриги, и вдруг, когда закрывался занавес, кто-то из участников спектакля за кулисами неожиданно выстрелил. Мне это понравилось: занавес, ожидание аплодисментов и вдруг – выстрел! На премьере присутствовал Вахтанг Гегелия – директор телевизионных программ. И когда в финале раздался выстрел, он громко, на весь зал, произнес: «Режиссер застрелился!» На поклон я не вышел...

Вскоре меня снова пригласили в театр Руставели. Как раз в этот период Додо Алексидзе ушел из театра, и я искал с ним встречи. Она состоялась. «Меня приглашают в театр Руставели. Что скажете?» – спросил я. «Что я могу сказать? Иди работай!» – «Но мне неудобно!»



– «Нет, ты обязательно должен работать в театре Руставели – будешь моим резидентом!» И Додо Алексидзе благословил меня – это произошло на улице Джапаридзе. Если бы он сказал: «Не иди!», возможно, я и не пошел бы... Как знать?

Главным режиссером тогда был Арчил Чхартишвили. А мы, Михаил Туманишвили, Роберт Стуруа и я, – очередными режиссерами. Потом в театр пришел Серго Закариадзе, с 1969 года худрук Руставелевского театра, и началась кампания против него и Михаила Туманишвили... Серго был великим артистом. Но, видимо, его максималистские требования, стиль не всех устраивали. Его и Мишу хотели убрать, было письмо, под которым я тоже должен был подписаться. Я не подписался... и вскоре ушел в оперу».

Дебют с Серго Закариадзе

Дебютом Гизо Жордания на руставелевской сцене стал спектакль «Аквариум» по пьесе тоже дебютанта (в области драматургии) Тамаза Чиладзе.

Нодар Гурабанидзе: «Режиссура молодого Гизо Жордания до сих пор отличалась, прежде всего, приматом зрелищного, театрализованного и динамичного действия, живыми сценическими образами. Впрочем, было много психологически точно проработанных сцен, ему не был чужд реализм, чувство правды, точная мотивация взаимоотношений персонажей. «Аквариум» Гизо поставил средствами психологического театра – все детали, действие и чувство были подчинены сценической правде, иллюзии реальности. Критика того времени писала, что «Аквариум» энергично пришел на театральные подмостки, что он оживил театральную жизнь».

Гизо Жордания: «Я ставил на Малой сцене театра Руставели пьесу Тамаза Чиладзе «Аквариум». Распределил роли. Одну из главных ролей должен был сыграть Серго Закариадзе. До начала репетиций батони Серго побеседовал со мной. Хотя это больше было похоже на

монолог. Он был так заряжен творчеством, говорил с такой творческой тревогой, что ты невольно попадал под его влияние. Очень часто я не понимал, что Закариадзе хочет сказать, он все время говорил театральными ребусами. Актер начал давать характеристику своему персонажу и неожиданно сказал, что у его героя не две, а десять ног. Я подумал: «Откуда возьму еще восемь?» Словом, тогда я не понял, что Серго хотел сказать. Теперь я понимаю, что он имел в виду. Десять ног – это означало корни персонажа. Закариадзе крепко стоял на земле, осмысливал свою роль со всех сторон, так как был актером с полистилистикой и широким диапазоном, позволяющим искать в образе полярные черты. Когда я пришел на первую репетицию, он вскочил, тем самым заставив встать и остальных, чтобы таким образом приветствовать меня, начинающего режиссера».

Спектакль-гротеск

Непростой оказалась судьба раннего спектакля Гизо Жордания «Последний маскарад» по пьесе Натальи Азиани «Дезертирка», в которой автор в жанре политической буффонады изобразила князей, дворян, купцов, царских чиновников и меньшевистских правителей, как нечто отжившее, выброшенное на свалку истории – в духе наступивших большевистских времен. В 1925 году пьесу с успехом поставили Котэ Марджанишвили и Сандро Ахметели. Однако спустя несколько десятилетий режиссер Жордания столкнулся с известными трудностями в реализации своего замысла – вместе с Котэ Махарадзе он переделал пьесу: было внесено много новых мотивов, эпизодов, в соответствии с чем и было построено действие.

О мытарствах молодого Жордания, с трудом пробившегося к зрителям со своей новой работой, подробно рассказал в своей книге о режиссере театровед Нодар Гурабанидзе. Прежде чем «Последний маскарад» увидел свет, неоднократно проходили обсуждения, соби-



рался художественный совет, совещалась режиссерская коллегия. 13 апреля 1966 года произошла очередная сдача спектакля, и на этот раз к художественному совету добавилась «тяжелая артиллерия» в лице секретаря по идеологии ЦК КП Грузии Дэви Стуруа и представителей московского журнала «Театр», известных критиков Натальи Крымовой, Александра Свободина и Николая Жегина.

Спектакль «Последний маскарад», относящийся к жанру политического театра, был построен на новых эстетических принципах: большое количество эпизодов, «нелогичные переходы» от одной истории к другой, лозунги, символика, множество патетических восклицаний, которые прибавляют динамизм сценическому действию, калейдоскоп масок, гротескных лиц вместо реальных. Гизо удалось преодолеть схематичность образов пьесы Натальи Азиани тем, что подчеркнул этот схематизм и придал ему суть театральной маски, что как раз и характерно для «политического театра».

По мнению Нодара Гурабанидзе, причина столь осторожного отношения к спектаклю Гизо со стороны руководства театра, культурного ведомства, партийных структур крылась в том, что «политический театр» по своей сути «оппозиционный театр», он не только, «смеясь, расстается с прошлым», но создает шаржированный, пародированный образ современной политической и общественной жизни. Так же было и в этом случае. Большевики были изображены такими же гротесковыми театральными средствами, что и персонажи прошлого – герои «Дезертирки». Этому политического контекста опасались и руководители театра, и тогдашний министр культуры Отар Тактакишвили. Позже театровед Ника Цулукидзе назовет Жордания пионером «политического театра» в Грузии. «Его спектакли в театре имени Руставели «Последний маскарад» Н. Азиани и «Кваркваре Тутабери» П. Какабадзе в Батумском драматическом театре были первыми попытками политического театра и оказались очень успешными. Этому жанру Гизо не изменил и позже», – отмечает **Н. Цулукидзе**.

По словам Н. Гурабанидзе, «сценическая интерпретация «Дезертирки» стала своего рода откликом на эстетику политического театра

Юрия Любимова (в первую очередь вспоминается спектакль, поставленный по Джону Риду – «Десять дней, которые потрясли мир»), его гротесковую сатиру (блестяще были шаржированы представители т.н. Временного правительства), музыкальные репризы, пародийно-балаганный стиль игры. Это была эстетика, отрицающая старый театр. Режиссерское решение «Последнего маскарада», предложенное Жордания, было близко природе плакатной политической агитки и для театра того времени казалось чуждым явлением [...]. Пройдет десять лет и на руставелевской сцене Роберт Стуруа создаст шедевры «политического театра» – «Кваркваре», «Ричард III» и другие».

Наталья Крымова отметила после показа «Дезертирки»: «Перед приездом нам сказали о двух спектаклях театра Руставели: «Король Лир» Михаила Туманишвили – провал, «Дезертирка» Гизо Жордания – ужас. Сейчас словно от сердца отлегло. Это два разных спектакля, и оба интересные. Здесь царствует дух свободного смеха. Есть ассоциации – приспособленчество, лезть и т.д. Эти связи радуют. Мне показалось, что знамя всех нас накроет. Иначе широкая река спектакля сужается. Режиссер должен был до конца использовать символику. Эта зрелищная символика многое бы заполнила. Пьеса слабая, но зачем говорить о слабости пьесы, когда такой хороший получился спектакль?»

Вполне определенно выразил свое мнение **Александр Свободин**, неожиданно проведя параллель между «Последним маскарадом» и «Мистерией-буфф» Маяковского: «Я не думал, что обсуждение такого веселого спектакля перерастет в столь серьезный разговор. Идеичность и художественность едины, и нет необходимости в их разделении. Мне и моим друзьям очень понравился спектакль. Это блистательная демонстрация результатов. С политической точки зрения двух мнений быть не может – это спектакль-плакат, гротеск, и я удивляюсь, когда спрашивают: «А с кем борется спектакль?». Это некорректная постановка вопроса. «Мистерия-буфф» – не классическое произведение Маяковского. Это агитка большого поэта, написанная для цирка, но в нем есть то же начало, что и в этом спектакле».



«Витязь в тигровой шкуре»

В 1966 году театр Руставели выпустил «Витязя в тигровой шкуре» – в театральных костюмах, в утонченных, лапидарных мизансценах, с прекрасными пластическими эпизодами. Над спектаклем работала целая группа – коллектив режиссеров: Арчил Чхартишвили, Михаил Туманишвили, Отар Литанишвили (сценография), Гизо Жордания, Роберт Стуруа, Нана Хатискаци, Георгий Кавтарадзе. В том же году «Витязя» показали в Москве, о чем в своей книге «Режиссер» вспоминает **Нодар Гурабанидзе**:

«Это был очень красивый и оригинальный спектакль, но я не знаю, какой именно режиссер что сделал конкретно, поэтому ничего не могу сказать о режиссерском вкладе Жордания. В конце 1966 года состоялись большие гастроли театра Руставели в Москве. В гастрольный репертуар, который старательно и тщательно составляло руководство театра, вошли спектакли «Король Лир» и «Чинчрака» М. Туманишвили, «Старые зурначи» А. Чхартишвили, «Салемский процесс» и «Солнечная ночь» Р. Стуруа, «Последний маскарад» Г. Жордания, «Мудрость вымысла» Н. Хатискаси и Т. Гошашвили и «Витязь в тигровой шкуре». В связи с этими гастролями в конференц-зале Российского театрального общества прошло обсуждение спектаклей театра, которое вел театровед, соратник К. Станиславского и Вл. Немировича-Данченко, доктор искусствоведения Павел Марков. Один из выступавших на этом обсуждении – доктор искусствоведения И. Дмитриев особо подчеркнул то обстоятельство, что пять из восьми спектаклей гастрольного репертуара принадлежат режиссерам молодого поколения. Он особенно высоко оценил спектакли «Чинчрака», «Салемский процесс» и «Последний маскарад» (газета «Коммунисти», 26.12.66 г.). Во флагмане грузинской прессы газете «Коммунисти» (30.12.66 г.) было напечатано письмо известного критика, главного редактора журнала «Театр» Юрия Рыбакова, в котором подробно анализировались художественные особенности

спектаклей театра Руставели на новом этапе. Поскольку Гизо Жордания внес свой вклад в постановку «Витязя в тигровой шкуре», то сначала приведу цитату, связанную с этим спектаклем: «В «Витязе в тигровой шкуре», в этой сложнейшей и в высшей степени ответственной работе театра, коллектив смог передать нам, тем, кто не читал великих строк в оригинале, дух Руставели. Это поистине коллективное произведение проникнуто не только духом величия, но и ощущением того, что эта поэма написана сегодня. Режиссеры и артисты спектакля проявили настоящий художественный вкус и истинное чувство современного театра. В спектакле нет ни исторически точных костюмов, ни каких-то особых декораций, но он передает ощущение времени Руставели, ощущение истории.

Когда я говорю о «Витязе в тигровой шкуре», считаю необходимым указать на одно обстоятельство. Сейчас в театре работают представители разных поколений – начиная от старейших мастеров театра и заканчивая вчерашними студентами. И «Витязь в тигровой шкуре» доказывает, что у театра есть не только хорошие актеры, но и цельный ансамбль художников, говорящих на одном творческом языке. Это заслуга театральной режиссуры».

Ю. Рыбаков дает довольно высокую оценку творчеству руставелевцев, рассматривает практически каждый их спектакль, особенно работы, созданные в условной театральной форме – такие, как «Мудрость вымысла» и «Последний маскарад», с позиций эстетики чисто психологического театра. Например, он хвалит «Мудрость вымысла» («Это умный спектакль, его формы изысканны, а его решение прекрасно, как иногда бывает прекрасно решение шахматной задачи – своей неожиданной логикой»). Особенно ему понравилось оформление Коки Игнатова («Художник проявил большую проницательность, вкус... эти замечательные декорации войдут в антологию советской декоративной живописи»), однако после такой высокой оценки он делает неожиданное заключение: «Такое искусство, такой театр возможны как законное, но исключительное, как интересное, но частное событие. Представьте себе пять таких спектаклей



подряд, и, я уверен, что ваше сердце потянется к психологически точно оправданному театру, к обычному театру». Практически с такой же точки зрения он рассматривает «Последний маскарад» – полный антипод психологического театра. Думаю, что наблюдательный и образованный Ю. Рыбаков, будь он свободен от стереотипов, обязательно бы отметил, что режиссура театра Руставели как раз уже и не была тем, что он подразумевал под словами «обычный театр». Это понятие уже не могло вместить стилистику таких спектаклей, как «Чинчрака» (который ему тоже очень нравился), «Мудрость вымысла», «Витязь в тигровой шкуре», «Последний маскарад». Оппонировать Ю. Рыбакову можно, просто перефразировав его собственное высказывание – «Представьте себе пять пьес психологического характера подряд, и, я уверен, ваше сердце потянется к условному, образному, необычному театру».

Мы остановились на оценке Ю. Рыбаковым «Мудрости вымысла», поскольку он поместил его в одни эстетические рамки вместе со спектаклем Г. Жордания «Последний маскарад». Он справедливо полагал, что «режиссер из незначительного литературного материала создал интересную картину эпохи, однако, на мой взгляд, эту картину можно было бы сделать более яркой и жизненной. В этом спектакле мы видим тенденцию, которая правомерна в «Мудрости вымысла», но здесь, на другом материале, она уже не является обязательной, единственно возможной». В этой цитате мы вновь встречаем знакомые выражения о «жизненной» правде. Во всем этом суждении сегодня особенно странным кажется отказ от «представления», изображения образа. Актеры должны нам не представлять, а переживать. Отрицается также создание сценического образа с т. н. «отношением» – то, что Бертольд Брехт справедливо называл «эффектом отчуждения».

Так состоялось знакомство московских театроведов с творчеством театра Руставели 1960-х, в том числе – работами молодого Гизо Жордания. В связи с цитатой из книги Нодара Гурабанидзе хотелось бы отметить, что Гайоз Вуколович обладал широчайшим диапазоном

– и дальнейшая его деятельность сделает это еще более очевидным. Жордания работал в стилистике «театра представления» с его приемом «отчуждения» и в то же время ставил спектакли в жанре психологического театра с глубоким проникновением во внутренний мир персонажей, проявлял интерес к драме, комедии, опере, привлекал к творчеству как опытных актеров, так и тех, кто делал только первые шаги в искусстве. Он пробовал разное, искал, развивался, совершенствовался – и одновременно учил, развивал и совершенствовал других! Словом, Жордания страстно любил свое нескучное дело и создавал театр-праздник.

Штраус из Авлабара, или «Засвіт встали козаченьки»

С 1970 по 1979 годы Жордания возглавлял Тбилисский государственный театр оперы и балета имени З. Палиашвили. Однажды Гайоз Вуколович рассказал мне о том, как зарождалась его «дружба» с музыкой, как формировался интерес к опере.

«Самое сильное музыкальное впечатление в жизни я получил в период студенчества, когда умер отец. В Авлабаре одновременно заиграли дудукисты, зурначи и долисты. Они исполняли какую-то мелодию – что-то панихидное, вещающее о несчастье. Эту мелодию сегодня я помню и не помню, во всяком случае, воспроизвести ее не могу. Как и музыку Малера, из которой невозможно вытащить мелодию. Но та мелодия дудукистов, зурначей и долистов потрясла меня! Запомнил это впечатление на всю жизнь. Но это не значит, что я предпочитаю только такую музыку. Я люблю марши, люблю Девятую симфонию Бетховена с ее великой «Одой к радости» – песней о братстве. Композитор нарушил все каноны, введя хор в симфонию. Это было тогда удивительно – но результатом нарушения



незыблемых канонов стал необыкновенный финал гениального творения. Я обожаю Бетховена, Малера. Но музыка Палиашвили буквально переворачивает меня...

С музыкальным образованием у меня все в порядке: окончил музыкальный техникум. Вспоминаю, что когда я получил «тройки» по ритмике и слуху на приемном экзамене в театральный, то остро встал вопрос о возможности моего зачисления в вуз. И вот я принес на очередной экзамен виолончель. В комиссии сидели киты – Додо Алексидзе, Акакий Хорава, Акакий Васадзе, Малико Мревлишвили. Увидев инструмент, Алексидзе засмеялся: «Это что за Штраус из Авлабара явился?» Ну, сыграл я Штрауса, Сен-Санса, басню Крылова прочитал, на все вопросы ответил. И члены комиссии были в недоумении, почему мне «тройки» по ритмике и слуху поставили? Не мог же я сказать, что это они мне такой приговор вынесли. В итоге оказался третьим в списке принятых. Из пятерых поступивших на факультет режиссерами стали только двое. Вот ведь как бывает! Справедливость, рано или поздно, обязательно восторжествует. На каждый наш верный или неверный поступок ответ дает Всевышний, он выносит решение за содеянное добро или зло. Говоря словами Руставели, «зло сразив, добро пребудет в этом мире беспредельно». Этим девизом я руководствуюсь всю жизнь.

В итоге меня приласкали и поставили хорошие отметки. Так что с музыкой я дружил.

К тому же проходил стажировку в Московском академическом музыкальном театре имени К. Станиславского и В. Немировича-Данченко. Я безгранично благодарен тогдашнему главному режиссеру этого театра Льву Дмитриевичу Михайлову – великому человеку! Там в это время работал и выдающийся реформатор музыкального театра, основатель и художественный руководитель немецкого театра «Комисше опер» Вальтер Фельзенштейн. Потом я был командирован в Германию, работал полгода в Берлине и имел творческие контакты с этим необыкновенным музыкантом. А позднее написал даже о нем статью. Навсегда запомнились берлинские впечатления. Однажды меня раз-

будила мелодия «Тбилисо». Выхожу из своего комфортабельного гостиничного номера на улицу, в ночь, брожу по Берлину и слышу из квартир знакомую мелодию. Немцы слушали «Тбилисо» в своих домах, она же звучала в универмаге рядом с гостиницей, в которой я жил. Прошел месяц, другой. Выхожу из своего номера, иду к лифту. На встречу мне – симпатичный человек. Смотрит на меня, явно признавая во мне своего. Басом здоровается. Выясняется, что незнакомец из Москвы. Он настойчиво предлагает мне зайти к нему – отведать московской копченой колбаски. «У меня водка. Хотите выпить?» – спрашивает. Я поддержал его порыв: «Давай!» Это был типичный московский интеллигент, автор диссертации по монументальной живописи. Когда мы выпили, он спросил: «Хотите почувствовать себя в Советском Союзе?» У меня в голове мелькнуло: «Может, он чекист?» Москвич ведет меня в правое крыло гостиницы, к лифту. Лифт открывается, и мы заходим в кабину из красного дерева. «Посмотрите направо, и вы почувствуете нашу страну!» – говорит мой новый знакомый. Я смотрю направо и вижу... нецензурное слово. Какой-то ненормальный турист нацарапал...

Я многому научился у Фельзенштейна, но все-таки пришел к выводу, что у каждого театра, народа, творческого индивида должна быть своя дорога, свой почерк, стиль.

Я познакомился с композитором Отаром Тактакишвили, когда ставил совершенно гениальную вещь Константинэ Гамсахурдиа – «Миндия, сын Хогая». Тактакишвили написал музыку к моему спектаклю, а потом пригласил ставить свои оперы – решил, что меня нужно привлечь к оперному искусству. Я поставил «Две новеллы» из триптиха одноактных опер Отара Тактакишвили «Три новеллы», спектакль мы показали в Польше. Были замечательные отклики европейских СМИ на эту постановку...

Я хотел перевернуть оперу – была у меня такая идея. Когда сегодня смотрю канал «Меццо», то вспоминаю свои эксперименты в сфере оперного искусства. Сейчас это норма, а тогда меня называли фокусником, осуждали. Не в то время родился, наверное...



МАГИЧЕСКОЕ «ЕСЛИ БЫ»

Я, кстати, ставил в основном новые грузинские оперы Сулхана Цинцадзе, Нодара Мамисашвили, осуществил первую постановку оперы «Лела» Реваза Лагидзе. По-новому сделал «Тараса Бульбу» Николай Лысенко. К примеру, хор казаков исполняет в этой опере песню «Засвіт встали козаченьки». Я предположил, что они плывут на лодках по Днепру и поют перед сражением. На сцене было 15-16 лодок... Когда это увидели украинцы, то были поражены, их оценка была двойственной. Кому-то совсем не понравилось такое решение. Но, на мой взгляд, это удачная была сцена, она хорошо работала! За рубежом, в Саарбрюккене, я поставил «Пиковую даму» П. Чайковского, «Даиси» и «Абесалом и Этери» З. Палиашвили, «Миндия» О. Тактакишвили. Был большой успех. Не знаю, возможно, это было частью политики? Дипломат Валентин Фалин, политический и общественный деятель, Чрезвычайный и Полномочный Посол Советского Союза в ФРГ, укорил меня после премьеры «Даиси»: «Вы все-таки умудрились сделать на Западе религиозный финал «Даиси»! Без этого нельзя было?» Фалин был очень интеллигентным человеком, но при этом типичным функционером, атеистом и коммунистом. Он увидел патриотический посыл спектакля, в финале которого поднимался большой крест. Народ вставал и шел на смерть... Опера «Даиси» была показана в Люксембурге. Запомнил я главу советского дипломатического представительства Семен Константинович Царапкин, горячопоблагодаривший за спектакль. Приехал сам принц Люксембургский, устроивший в честь создателей оперного представления блестящий фуршет – все было организовано с соблюдением старинного этикета, с экипажами, с красной ковровой дорожкой... Запечатлелся в памяти еще один эпизод. Шла репетиция. Вдруг кто-то принес информацию: «Александр Солженицын во Франкфурте!», и вся труппа – хор на сцене, балет и т.д., застучали и захлопали в восторге. Таким образом они выразили поддержку выдающемуся русскому писателю, общественному деятелю, лауреату Нобелевской премии по литературе.

Поставленная мной в Германии «Пиковая дама» П. Чайковского

пользовалось большим успехом. Тбилисская же постановка получилась интереснее, но была запрещена. В опере есть сцена карнавала, которая в моем решении трансформировалась. Карнавал у меня состоял из «гоголевских» сатирических масок. 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 газету со статьей известного дирижера. Он писал о спектакле «Пиковая дама», поставленном в Париже Юрием Любимовым, – «как режиссеры издеваются над русской классикой». Подлейшая статья! После таких публикаций в 30-е годы режиссеров арестовывали. «Ты теперь понял, почему я запретил твой спектакль?» – спросил меня Отар Тактакишвили. Честно говоря, мне было неприятно. Он-то, возможно, и спас меня от проблем, но было бы лучше, если бы на меня напали. Сколько денег потратили на постановку! Кстати, в спектакле была сцена, где графиню раздевают, и она остается в неглиже, страшная. Ну как можно было допустить, чтобы графиня была в неглиже? «Это убери! – сказали мне. – Пусть с нее не снимают парика. Пусть старуха, но красивая!»

«Вы – наш!»

В 1980 году Жордания возглавил Тбилисский государственный русский драматический театр имени А.С. Грибоедова. В нашей беседе Гайоз Вуколович с присутщим ему остроумием вспоминал, как это произошло.

«В конце концов я принял решение уйти из оперы, уйти в никуда. 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 случаются моменты, когда становлюсь непреклонным. Тем не менее Отар Тактакишвили настолько хотел, чтобы я остался в оперном, что, по сути, перекрыл мне дороги во все театры – Руставе-



ли, Марджанишвили...

Однажды Отар вызывает меня к себе, спрашивает: «Куда ты хочешь?». Отвечаю: «В кукольный театр!» Шучу, так сказать. Знаю, что Сандро Товстоногов ушел из театра Грибоедова, и Тактакишвили собирается назначить туда Отара Джангишерашвили, которого, кстати, тоже вызвал к себе. «Что вы? Человек без работы, как я пойду на это место?» – говорит Отар Джангишерашвили, отвечая на предложение министра стать главрежем Грибоедовского театра. Услышав отказ, Тактакишвили буквально почернел. В итоге я ушел, а Отара Васильевича стали уговаривать назначить меня главрежем театра Грибоедова – мол, Гизо знает русскую культуру и т.п.

В Грибоедовском театре нового главного режиссера поначалу встретили недружелюбно. Считали меня оперным режиссером, хотя в первую очередь я режиссер драмы. Отар Тактакишвили 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. Сажу в кабинете. Входит ко мне директор театра Отар Папиташвили и спрашивает, какие спектакли текущего репертуара я собираюсь снять. «Мы ничего не будем снимать!» – спокойно отвечаю я. «Как это так? – искренне удивляется 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». Ну и поставим новые спектакли, так что будут идти и новые, и старые». Отар заметно обрадовался, но не понял, что это за авантюра. 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, бесшумно открываю дверь, но чувствую, что меня заметили. Идет репетиция, и вдруг я слышу хихиканье. На сцене в это время были актеры Аркаша Шалодашвили

и Волик Грузец... Проходит одна-две минуты, и хихиканье повторяется. Градус веселья на сцене все поднимается и поднимается, и тут я взрываюсь и ругаюсь, что называется, по-черному. Все мгновенно стихает, а я чуть не ломаю от злости графин. «Репетиция закончена, все свободны!» – объявляю я. Позже выяснилось, что за кулисами стояла прима театра народная артистка Грузии Валентина Семина и смешила своих коллег, репетирующих на сцене. Спустя несколько минут после моей вспышки она высовывает голову из-за кулис и спрашивает: «Можно на одну секунду?» – «А кто вы?» – задаю я вопрос, хотя сразу узнал Ваю Семину. «Вы меня не помните?» – «Нет!» – отвечаю. «А я подойду поближе!» – «Подойдите!» Я понял, что Валя Семина – зачинщица этой шалости. На сцене ее поддерживают, конечно, но организатор розыгрыша именно она. «Я честно говорю, Гайоз Вуколович: вы наш!» – вдруг заявляет Валя. «Потому что выругался?» – «И поэтому, да и по другим причинам!» После этого боевого крещения у меня в Грибоедовском театре за шесть лет работы не было ни одного конфликта. Хотя случалось, что актерам от меня и доставалось...

Для меня период работы в театре Грибоедова в профессиональном отношении – счастливое время. Наверное, в театре полного счастья не может быть. Но это был действительно спокойный, творчески плодотворный период. Спектакли собирали полные залы. За шесть лет я отдохнул от грузинского театра, где все шиворот-навыворот. И вообще мне всегда нравился русский театр с его традициями – Малый, МХАТ... Когда в Тбилиси приехал Георгий Товстоногов, он встретился с актерами театра Грибоедова, и та же Семина задала ему заковыристый вопрос: «Георгий Александрович, сколько главных режиссеров можно поменять в театре за три года?» «Тринадцать!» – спокойно ответил Георгий Александрович. Валя озадаченно промолчала. «Откуда вы взяли число тринадцать?» – спрашиваю потом Товстоногова. «Просто режиссер должен знать ответы на все вопросы!» – объяснил он.

Грибоедовский театр вообще был сложным организмом, были



МАГИЧЕСКОЕ «ЕСЛИ БЫ»

случаи, когда у главного режиссера или худрука возникал конфликт с труппой и он вынужден был уйти. А у меня всегда царил полный консенсус! Хотя, наверное, не все и не всегда были довольны мной. Да это в театре и невозможно!»

Гизо Жордания пришел в Грибоедовский театр в интереснейшее время поиска новых идей, форм – в драматургии и режиссуре. Пьесы, написанные еще в 70-е годы (их называют поствампиловской драматургией или драматургией «новой волны»), но нашедшие свой путь на сцену только в начале 80-х, накануне масштабных политических сдвигов и радикальных перемен в общественном сознании, давали прекрасный материал для обновления самого духа театра. К тому же не надо забывать, что в этот период расцвета сценического искусства творила целая плеяда выдающихся мастеров режиссуры: Георгий Товстоногов, Олег Ефремов, Анатолий Васильев, Андрей Гончаров, Анатолий Эфрос, Юрий Любимов, Марк Захаров, Кама Гинкас, Лев Додин, Валерий Фокин, Роберт Стуруа, Темур Чхеидзе, Эймунтас Някрошюс...

В интервью корреспонденту ереванской газеты Н. Сочинской Гизо Жордания говорит о том, каким видит современный театр: «Пьесы с острой, общественно важной тематикой, отражающие черты нашего времени, откровенно полемичные, 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». Спустя годы, уже в 2005-м, Жордания более конкретно и без самоцензуры сказал о том, что вкладывал тогда в формулу «морально-нравственная проблематика, ярко выраженная гражданственность»: «Нашим основным направлением была справедливая критика «достижений октябрьской революции», на чем мы неоднократно обожгли руки. Могу назвать лишь

один пример: московским циркуляром была запрещена пьеса Л. Разумовской «Дорогая Елена Сергеевна», и спектакль, который шел с аншлагом – более того, были заранее проданы 32 спектакля, был снят с репертуара».

С приходом Гизо Жордания в театр Грибоедова в репертуаре, как мы уже отмечали, остались спектакли А.Г. Товстоногова, а вскоре появились и новые названия. В одном из своих первых интервью «грибоедовского» периода режиссер четко формулирует свое творческое кредо: «В своей репертуарной политике мы исходим из задачи пробудить в зрителях активность мысли, взволновать их остротой поставленных проблем, пробудить чувство равнодушия к жестокости, мещанству...» Таким образом, Жордания продолжил прежнюю линию театра Грибоедова, но при этом, как отмечал в одном из интервью директор Отар Папиташвили, «умело сбалансировал ее яркими спектаклями комедийного плана, смело экспериментируя в области формы».

А вот ретроспективный взгляд: «Шесть лет Жордания был худрюком русского театра и поставил за это время пятнадцать спектаклей, в первую очередь современные русские пьесы, отмеченные жесткой публицистичностью и критической заостренностью. А спектакль «Дорогая Елена Сергеевна» своим жестким реализмом и обличительным пафосом вызвал ажиотаж общественности и протест официальных кругов» (газета «Сакартвелос республика» от 22 ноября 2016 года).

Буквально через несколько месяцев после прихода Гизо Жордания в театр Грибоедова коллектив отправился на гастроли в Ереван – повезли в основном спектакли, выпущенные предшественником. Но были среди них и две работы Гизо Жордания, которые он уже успел к тому времени поставить – «Синие кони на красной траве» М. Шатрова и «Святой и грешный» М. Ворфоломеева.



«Сколько стоит хлеб на Сухаревке?»

Репертуар советского периода невозможно было представить без набившей оскомину ленинской темы, но даже тут стали проявляться новые тенденции. Публицистическая драма о Ленине «Синие кони на красной траве» Михаила Шатрова, вызвавшая горячую полемику среди творческой интеллигенции и заставившая по-другому оценить происходившие в стране исторические события, была поставлена многими театральными «зубрами» (представители старшего и среднего поколения наверняка помнят легендарный спектакль Марка Захарова в Ленком, где в роли Ленина выступил Олег Янковский). Пьеса появилась в период, когда в общественном сознании уже начали потихоньку, очень медленно, но происходить изменения. В «застойном», «спертом» воздухе витало ожидание преобразований, и художественное воплощение тех или иных «неприкасаемых» тем стало более свободным. В этом смысле показательна пьеса «Синие кони на красной траве» – произведение неоднозначное. «Коней», конечно, ни в коем случае нельзя было считать «антисоветской» пьесой, и, тем не менее, в ней можно было обнаружить новые, неожиданные акценты. «В пьесе умный человек, окруженный толпой восторженных революционных идиотов, готовых все крушить и ломать вокруг, пытается объяснить им, что крушить надо не все, а надо бы, ребята, вам – «учиться, учиться, и учиться» – таково было мнение зрителя. В спектакле Ленин, борющийся с бесхозяйственностью в стране, был представлен без грима – уже новация! При этом, разумеется, незыблемым оставался священный ореол, созданный вокруг личности вождя.

Заказ на постановку шатровской пьесы на пороге юбилея Владимира Ленина получил в Грузии не только Гизо Жордания, но и Роберт Стуруа, выпустивший спектакль на сцене возглавляемого им театра имени Ш. Руставели. Премьеры состоялись приблизительно в одно время.

Один из рецензентов, **М. Яхонтова**, анализирующая спектакль Гизо Жордания вполне в духе своего времени, 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».

Спустя несколько десятилетий, **Гизо Жордания** дал свою оценку давней постановки: «Выпустил спектакль «Синие кони на красной траве» М. Шатрова, но, конечно, в нем были «не те» акценты. В стране царит вакханалия, беспредел, а Ленин задается вопросом: «Сколько стоит сегодня хлеб на Сухаревке?». Эту фразу я оставил. Шеварднадзе, кстати, поддержал спектакль. Хотя это был антисоветский спектакль – как и «Святой и грешный» Ворфоломеева. Финал «Синих коней» был такой: Ленин садился и думал о том, как спасти страну. Но ведь этот ужас он 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. И тут должна была быть использована вода. А потом сверху на голову статуэтки клали ткань, и Ленин воспринимался как мертвец. Когда я сказал нашему замдиректора Гайку Гевеняну, что мне нужен бюст Ленина, он чуть с ума не сошел. Но бюст вскоре принесли. Пришлось его слегка подпортить, видоизменить подбородок – ведь по замыслу бюст незаконченный, над ним скульптор еще продолжает работать. Страшный был спектакль, но веселый. И все время – полные залы...»

Автор одной из рецензий назвал «нездоровым любопытством» то, как в спектакле была поставлена сцена обсуждения молодежью «вопроса взаимоотношения полов в новом обществе». Можно себе вообразить, что это было, учитывая присущее Гизо Жордания чувство юмора. Кстати, другого критика отнюдь не покоробил этот эпизод – он назвал сцену броской и дал точное жанровое определе-



ние спектаклю:

«Все это – как бы одна сторона спектакля, экспрессивно отражающая гулкие дни революции, представляющая своего рода монтаж событий, фактов, точек зрения и даже некоторых заблуждений, которые сейчас, по прошествии стольких лет, вызывают улыбку, а тогда становились причиной ожесточенных споров. В решении этих сцен узнается агиттеатр, столь популярный в первые послереволюционные годы, многочисленные отголоски которого можно проследить в последующем в деятельности ряда театров Европы. И открытое пространство сцены дает полный простор выплескам этого броского действия». А рядом, по мнению автора, существует другое – «психологический план, развивающийся почти параллельно с массовыми сценами». Речь идет, конечно, о «вожде мирового пролетариата», поставившего перед собой невыполнимую задачу – переустроить жизнь всего человечества. В роли Ленина выступил ведущий актер тбилисской русской сцены Борис Казинец. **Н. Мартынюк** на страницах «Зари Востока» отметил роль Хора в спектакле Жордания. Он состоял из молодых людей в сегодняшних костюмах, с современной манерой речи и движения – понятно, что Хор выражал нерасторжимую связь времен. Автор отклика называет постановку грибоедовцев примером союза единомышленников – режиссуры и актеров, всех постановочных цехов театра. В результате этого возник «органичный сплав самых разнообразных элементов: открытая публицистичность диалогов и массовых сцен сменяется песнями, революционный пафос сочетается с поэтичностью, масштабность с тонким лиризмом» (А. Казимов).

В шукшинских традициях

В одной из публикаций 80-х режиссер назвал себя продолжателем шукшинских традиций, заложенных в театре Грибоедова Александром Товстоноговым. Поэтому неудивительно, что одной из первых его постановок стала трагикомедия «Святой и грешный» Михаила Ворфоломеева, близкого к творчеству Василия Шукшина. Пьеса, жанр которой определяется как «сказка для взрослых» (кто-то даже считает ее близкой народной комедии), была очень популярна и поставлена в 115 театрах большой страны.

На сцене – современность: действие происходит в 1980-х. Главный герой Кузьма Тудышкин – простой, ничем не примечательный человек, слесарь. Рядом с ним – жена, дочка, зять. И жили бы они себе да поживали, если бы не стал Тудышкин задумываться о смысле жизни. В итоге он оказывается перед выбором: поступиться своими моральными принципами и воровать или в ущерб близким следовать библейской заповеди «не укради». В пьесе божественное и дьявольское начала, между которыми разрывается герой, воплощены в образах Бога и искусителя Мефистофеля – дяди Феде. Один предостерегает героя, другой – искушает. Тудышкин пытается разрешить нравственно-философский вопрос: что лучше – быть святым или грешным. Драматург использует фантазмагорию как условный драматургический прием. И Бог, и Черт (Федя-Мефистофель) – порождение духовных поисков Тудышкина.

Во время ереванских гастролей театра Грибоедова критики подчеркивали гибкость режиссерских решений Жордания, разнообразие художественных средств спектакля. «Возможности сатирического отражения действительности доведены здесь до больших обобщений», – пишет газета «Советикан Айястан» от 26.07. 80.

«В спектакле сатира возводится в степень сарказма – посредством его, собственно, и реализуется жанр трагикомедии... Публицистичность, даже фельетонность пьесы М. Ворфоломеева, обре-



тает 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 блестящие, выразительностью своей придающие изображаемому глубину... Создается увлекательная фантазмагория, 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 Тудышкин, полно смысла – не только эстетического, но и философского», – отмечает М. Яхонтова.

В обзоре гастролей высоко оцениваются актерские работы «Святого и грешного», точно передающие режиссерский замысел. «Спектакль идет на одном дыхании, и в слаженном его актерском ансамбле удачно распределены все краски – от обманчиво мягкотелого Туманчикова (Л. Гаврилов) и его супруги Эльвиры (З. Григорян), сочетающей в себе банальную элегантность и заземленную предприимчивость, до самого Кузьмы Тудышкина, сыгранного М. Иоффе пластично и с блеском, представшего перед нами и растерянным, и самодовольным, и неразумным, но при этом – без сомнения, добрым».

А впереди были новые интересные задумки.

«Осколок самой действительности»

Жордания вдохновила нашумевшая и признанная легендарной пьеса «новой драматургической волны»: «Старый дом» Алексея Казанцева, создавшего (вместе с Михаилом Рошиным) одну из площадок развития движения «новой волны» и проведения экспериментов в области режиссуры и хорео-

графии – Центр драматургии и режиссуры. И вновь предчувствие, вернее, чутье художника не обмануло Гайоза Вуколовича, обратившегося к частной истории, разворачивающейся на фоне исторических словов.

«Старый дом» – из тех произведений, что наводят мосты между современностью и вчерашним днем, свидетельство характерного для трех последних десятилетий СССР бурного кипения общественной мысли, вызванной к жизни художественным процессом», – отмечает Евгений Хакназаров в рецензии на спектакль по этой пьесе, поставленный уже в наши дни.

Пьеса Алексея Казанцева – типичный пример драматургии «новой волны» с изображением негативных сторон жизни и безысходностью, что проявляется не только в обстоятельствах быта и бытия персонажей, но, прежде всего, в какой-то обреченности самих героев. И это, безусловно, симптом времени. Отношения влюбленной пары – школьных выпускников Олега и Саши – разрушаются не из-за происков месткомовского активиста Рязева, который берет на себя миссию блюстителя нравственности, а из-за них самих. Видимо, была какая-то червоточинка в их незрелой любви, если Олег в какой-то момент не устоял перед соблазном – изменил Саше с сексапильной возрастной соседкой. Чтобы потом вернуться к любимой с покаянием. А Саша могла бы простить, ведь когда любишь, готов отпустить многое. Но, видимо, была эта самая червоточинка и в ее чувствах. В пьесе Казанцева все взаимоотношения и персонажи какие-то нездоровые, и в такой атмосфере не может выжить даже большое чувство – оно обречено. Ведь во всем, что происходит с героями, можно найти причинно-следственные связи. Ошибки отцов отражаются на судьбах детей, невежество и агрессия правят бал, в итоге – все несчастны.

Пьеса дала возможность Гизо Жордания показать зрителям «осколок самой действительности» (вспомним его программную установку, что лицо театра определяют пьесы откровенно полемичные, с острой, общественно важной тематикой, отражающие черты



нашего времени). При этом, как утверждает театральный критик Ираклий Химшиашвили, режиссер пошел дальше, и если сама драма не поднимается над бытом, постановщик «постарался создать между изображаемым в произведении и тем, что мы воспринимаем, некий объем. Если в пьесе в центре частная жизнь людей (конечно, и здесь наличествует некое обобщение), то в спектакле выведено явление. И то, что, казалось бы, могло лишь стусить краски, дает обратный эффект. Потому что, когда явление названо, в этом уже путь его преодоления. Мы не в силах помочь персонажам, но мы можем постараться избежать их ошибок. Спектаклю предпослан эпиграф из «Воскресения» Л. Толстого. «...Веселы были и растения, и птицы, и насекомые, и дети. Но люди – большие, взрослые люди – не переставали обманывать и мучать себя и друг друга. Люди считали, что священно и важно не это весеннее утро, а... священно и важно, что они сами выдумали, чтобы властвовать друг над другом». И эти «большие, взрослые люди» возникают перед нами из-за бачков с мусором (сценография Г. Гуния), как бы вырастая из них. Однако «мусор», по спектаклю, это не они сами, а то, во что эти люди превращают свою жизнь. Краски весны, свет не пронизывают сценическое пространство, но важно, что они существуют, что они незримо оттеняют показываемое... Театр, а вместе с ним зрители, переживают на этом спектакле если и не возвышенные, то возвышающие нас над мелочами быта и сближающие чувства доброты и снисхождения друг к другу».

Спектакль не оставил равнодушными интеллектуалов, пробудив целый ряд мыслей и ассоциаций. «Милый старый дом! Дом – не просто жилье, более или менее удобная квартира. Это память об отце, матери, детстве. Даже не просто память, а как бы присутствие дорогих людей и дорогого прошлого в настоящем. Но дом – это и целый большой мир, в котором прошлое, настоящее и будущее связаны преемственной связью, не имеющая временных границ грандиозная строительная площадка, на которой совершается неумолимое движение вперед. В пьесе не раз и как будто невпопад произносится фраза о том, что дом хотят снести, а в нем жил Лев Толстой. Дом –

это святыня и живой завет, и память о нравственных ценностях, которые не должны быть забыты. Мысль об ответственности человека за жизнь числилась в разряде выстраданных мыслей Толстого, он ее повторял не раз... А он для нас – далеко не канонический образ непогрешимого яснополянского мудреца. С его именем связано представление о вечном недовольстве собой, о гигантской внутренней работе самовоспитания. «Мы все люди слабые, стремящиеся быть лучшими, жить лучше. Зачем ставить себе предел?» (из письма В.Г. Черткову). И еще одна удивительная запись 1908 года: «Учись жить». Спектакль приобщает зрителя к этому беспокойству высокой мысли: не существовать, как придется, непорядочно, грязно, мелко, а «учиться жить», помня, что в доме жил до тебя Толстой... В стремительном движении каждодневной жизни вы вдруг останавливаетесь, в наступившей тишине оглядываетесь на себя и думаете о высшем смысле жизни и о том, какое счастье и какая ответственность – жить на земле», – пишет в своем отклике на спектакль профессор ТГУ имени И. Джавахишвили, доктор филологических наук **Лина Хихадзе**.

«Золотой фонд»

В Азербайджане грибоедовцы под руководством Гизо Жордания выступали дважды.

Месячные гастроли 1981 года открылись спектаклем «Закон вечности» по роману Нодара Думбадзе. Это произошло буквально через несколько дней после триумфальной тбилисской премьеры. «Закон вечности» был признан «золотым фондом» Грибоедовского театра, общественно-значимым явлением, постановкой программной, масштабной по замыслу, еще раз подтвердившей плодотворность опыта сценических воплощений прозы. Интересно, что Грибоедовский раньше других театров Грузии перенес роман Думбадзе на сцену.

З. Мухина: «Роман, инсценированный Г. Жордания и З. Кви-



жинадзе, 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...

Спектакль начинается, как и книга, с того момента, когда Бачана Рамишвили попадает с инфарктом в больницу. Бережно воспроизводят авторы инсценировки основные линии романа, сохраняя почти все сюжетные коллизии, соблюдая разумные пропорции диалогов и сценических событий. Постановщик насыщает действие динамикой, и это не только способ уйти от статической заданности исходной ситуации, а, прежде всего, стремление передать движение души героя, процесс осмысления им прожитых лет. На больничной койке, в критических, на грани смерти, обстоятельствах, герой спектакля как бы вновь проходит все основные круги жизни, и мы вместе с ним видим Бачану-мальчика, оставшегося в тридцать седьмом году без родителей (отголоски прошлого Гизо Жордания. – И.Б.), Бачану-юношу, который впервые взял в руки оружие, чтобы убить дезертира Манучара Киквадзе, отомстив ему за гибель прекрасного, честного человека Глахуны, передавшего юному Рамишвили заветы и традиции отцов.

Б. Казинец очень легко и органично включается в действие, отделенное от настоящего годами и даже целыми десятилетиями. Его Бачана Рамишвили вглядывается в себя, молодого, вспоминает людей, сформировавших его характер, приобщается к истокам, еще и еще раз выверяет, а вместе с ним и зрители, нравственные ценности.

...Интересна сценография художника Юрия Гегешидзе. В конце спектакля, когда Бачана и Мария встречаются у старой церквушки,

возникает неожиданная сценическая метафора: висевший на колосниках огромный пододеяльник (казавшийся несколько назойливым знаком больничного быта) начинает разворачиваться вниз и превращается в широкую белую полосу, уходящую с земли в самое небо. Это – и своды церкви, и символ вознесения к вершинам любви, и, на мой взгляд, более всего – предстоящая герою дорога, как сама жизнь, – крутая, но светлая, зовущая вперед. И радостно сознавать, что идет по этой жизни рядом с нами такой Бачана Рамишвили, идет, передавая эстафету открытого им закона вечности, суть которого в том, что люди должны помогать друг другу сохранять самое драгоценное – первозданную чистоту и нетленность души человеческой».

Вспоминает исполнитель роли Бачаны народный артист Грузии **Борис Казинец**: «С «Законом вечности» была связана любопытная история. Он был показан на гастролях в Баку, причем на спектакле побывал первый секретарь ЦК КП Азербайджана Гейдар Алиев. Постановка ему очень понравилась, он от души аплодировал и сделал со сцены емкий театроведческий анализ спектакля, который был таким же блистательным, как и банкет, устроенный тбилиским гостям... Уже через много лет, когда я был делегирован от СТД Грузии на юбилей Бакинского русского театра имени Самеда Вургуня, мне довелось выступить с речью. Я должен был зачитать официальный адрес, но отложил его со словами: «Не буду я читать это поздравление. Я просто расскажу то, что чувствую!» И сказал, что обожаю Баку, что с теплотой вспоминаю гастроли театра имени Грибоедова в этом городе, когда на сцену после спектакля вышел первый человек в Азербайджане – Гейдар Алиев и сделал тонкий анализ работы грибоедовцев... В зале на мгновение воцарилась тишина, взорванная аплодисментами. В этот период Гейдар Алиев уже не был у власти».

«Закон вечности» увидели и российские зрители: в 1988 году (Гизо уже не возглавлял театр Грибоедова) прошли гастроли в Свердловске (ныне Екатеринбург), и вновь – успех! Корреспондент газеты «Вечерний Свердловск» **М. Порошина** писала: «Глубина, философичность, да и просто объем романа, где каждая купюра будет про-



МАГИЧЕСКОЕ «ЕСЛИ БЫ»

изводиться по- живому, потребовали от постановщиков спектакля особого умения выстроить материал, объединить его четким внутренним ритмом, стилистическим многоголосием, не превратить «Закон вечности» в доскутное одеяло. Им это удалось: спектакль цельный, гармоничный, органично объединяющий сцены бытового или сатирически-условного плана с сутобо реальными, фантастическими или проникновенно-лирическими».

По мнению автора этой публикации, актерские работы в «Закон вечности» – золотой фонд спектакля. «Искренне желая отметить каждую роль, остановлюсь лишь на самых ярких: В. Захарова (Булика), В. Грузеца (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!»

Конечно, спектакль получился во многом благодаря исполнителю главной роли Борису Казинцу: «А сейчас нарушим универсальную схему рецензии и вместо описания атмосферы в зале, декораций или изложения содержания пьесы начнем с середины: очень понравился актер, сыгравший Бачану Рамишвили – народный артист Грузинской ССР Борис Казинец. Вера в силу добра, талант любви и свобода – вот религия Бачаны Рамишвили, нечастого по тем временам положительного героя, который стал близок читателям и зрителям не изящной формулировкой своих принципов, а тяжелым, изнуряющим трудом по претворению их в жизнь. Такие герои – вне времени, точнее, их время – всегда, и это прекрасно доказывает спектакль, поставленный еще в те времена, которые ныне не всегда поминают добрым словом. Спектакль, потребовавший немало гражданского мужества, оптимизма и мастерства от его создателей и отплативший им долгой и яркой жизнью. Пусть гастроли театра будут столь же интересными и творческими, как спектакль, ставший их открытием – в прямом и переносном смысле слова».

В 1989 году спектакль посмотрели зрители Архангельска. В ситуации начавшегося обновления общества по-новому прозвучали

какие-то идеи, мысли, коллизии, образы.

«Гастроли начались «Законом вечности» Нодара Думбадзе. Этот спектакль – как визитная карточка театра. В 1982 году за режиссерскую работу Гизо Жордания получил Государственную премию Грузии, а создатель образа Бачаны Рамишвили Борис Казинец был удостоен премии за лучшее исполнение роли. В образе Бачаны мы распознали самого Думбадзе с его нравственными принципами свободной личности. В спектакле занят фактически весь актерский состав театра. Поистине это роман-хроника о жизни грузинского народа, его национальной гордости и самобытности. На всем протяжении своей судьбы он остается самим собою, живым, непосредственным и мужественным человеком. Вот эта духовная, нравственная цельность героя – главное достоинство постановки» (Н. Потапова).

В этой оценке образа Бачаны – с точки зрения свободной личности – и спектакля в целом уже ощущается наступление перемен. Таким образом, роман Нодара Думбадзе, благодаря спектаклю Жордания, словно связал две эпохи. «Закон вечности», написанный и поставленный во времена так называемого «застоя», оказался актуальным и нужным и в период исторических катаклизмов. Он нужен и сегодня. Потому что всегда, во все времена, ощутима острая потребность в сильных и благородных личностях. Положительных героев (не ходульно добродетельных и схематичных, конечно) всегда не хватает – дефицит.

Вспоминая успех инсценировки по роману Нодара Думбадзе, остается сожалеть, что не сбылась мечта Гизо Жордания поставить на грибоедовской сцене легендарный роман Чабуа Амирэджиби «Дата Туташиа». «Это очень глубокое, многоплановое, философское произведение. С попыткой экранизовать его зрители уже знакомы по многосерийному телевизионному фильму «Берега». Наш будущий спектакль будет опираться скорее не на острый сюжет, а на философскую глубину романа, на психологизм конфликта Туташиа и его антипода – двоюродного брата, ставшего ярким защитником царского самодержавия. Мы даже подумываем о том, что интересно



было бы, чтобы эти две антагонистические роли в нашем спектакле играл один актер», – делился планами режиссер.

Но Дата Туташиа так и не появился на сцене грибоедовского театра. Без сомнения, это была бы интересная работа Жордания. Спустя годы он так объяснил мне, почему отказался от своего замысла: «Я понял, что это невозможно поставить еще раз, так как Мегвинетухуцеси не просто блестяще сыграл Дату – он создал маску, образ этого человека. То, что написал Чабуа Амирэджиби, мы увидели и на экране. Другого никто не может представить! Мегвинетухуцеси – это Дата Туташиа, ходящий по улицам Тбилиси!»

Вероятно, один из последних спектаклей режиссера – инсценировка повести Льва Толстого «Хаджи-Мурат» на сцене театра Марджанишвили – явился некой вариацией того неосуществленного проекта. В обоих случаях в центре повествования – мужественный, свободолюбивый и благородный герой-одиночка.

Триллер с конной полицией

Эти два названия не зря объединены вместе: пьесы «Вагончик» Нины Павловой и «Дорогая Елена Сергеевна» Л. Разумовской, относящиеся к драматургии «новой волны», связывает тема трудных подростков. И как тут не вспомнить слова режиссера о том, что трудное детство и безвременная кончина отца заставили его, старшего сына, рано почувствовать ответственность за младших, за семью? Не отсюда ли интерес к «подростковой» теме и – больше – стремление опекать и воспитывать молодых, заниматься педагогикой?

Что же касается проблематики «Вагончика» и «Елены Сергеевны», то появление таких пьес тоже стало знаком кризисных лет. Об этом пишут Е. Кабилова и Т. Журчева в своем исследовании «Подростковая пьеса рубежа XX-XXI веков: тема и адрес»:

«В первой половине 1980-х, в канун перестройки, одной из ве-

дущих тенденций подростковой драмы становится так называемая драматургия «шоковой терапии», продолжающая откровенный разговор «взрослой драматургии» о накопившихся в застойное время общественных недугах. Многие пьесы этого времени, поднимающие проблемы нравственного разложения, подростковой жестокости и наркозависимости, выросли из реальных историй и журналистских очерков».

В качестве примера авторы называют «Вагончик» Нины Павловой. Заинтересовавшись пьесой, Гизо Жордания пригласил драматурга в Тбилиси, на репетиции спектакля, и Павлова с радостью согласилась и по приезду активно включилась в творческий процесс (О Нине Павловой – особый разговор. Будучи человеком глубоко верующим, позднее она стала христианской писательницей. На страницах этой книги о встречах с драматургом вспоминает актер В. Хартюченко). Практически одновременно с театром Грибоедова пьесу выпустили во МХАТе – поставил спектакль ныне знаменитый, а тогда молодой режиссер Кама Гинкас. Критика отмечала: «Вагончик» Нины Павловой в еще не разделенном МХАТ на Тверском бульваре представлял многолюдным провинциальным эпосом, беспощадным запечатлением «пригородной» российской убогости и страстным ночным материнским молением о заблудших юных дочерях».

Беспощадно острым, публицистичным, эмоциональным получился спектакль у Гизо Жордания. Он вызвал в зале бурю эмоций. «Вагончик», на грибоедовской сцене он шел под названием «Жили-были девочки» (в пьесе рассказано, как группа девочек-подростков жестоко избивает сверстницу и в итоге предстает перед судом), показали на гастролях в Ставрополе спустя шесть лет после премьеры, в 1988 году, после чего в местной газете в рубрике «Размышления зрителя после спектакля» появился отклик под названием «Ищу человека»: «Пьеса только ставит вопросы, заставляя задуматься, призывая сопереживать героям и попытаться их понять. Но есть все же один эпизод в спектакле, который мог послужить ответом, хоть спорным и небезоговорочным. За всей бравадой и цинизмом,



которым прикрываются девочки, прокурор и журналист пытаются разглядеть то человечески доброе, что они так тщательно стараются скрыть, пытаются увидеть в каждом из них человека. Одна из подсудимых, Зина Пашина, с иронией произносит горьковскую фразу: «Человек – это звучит гордо», но ирония эта неожиданно возвращает фразе ее первоначальный, истинный смысл. Именно Человека эти девочки-бандитки и не встретили в жизни и свое человеческое запрятали слишком глубоко [...] В финале они выслушивают приговор, очень мягкий, и на их лицах выражается радость сродни той, которую испытывает животное, ушедшее от опасности, но уже в следующую минуту девочки понимают, что в приговоре была не только буква закона. Там было отношение судьбы, пожилого человека, потерявшего мальчиком на войне обе ноги, к нынешним подросткам, которым только предстоит жить. И впервые за весь спектакль зритель видит девочек без масок, ликование от миновавшей опасности сменяется радостью человека, встретившегося с добротой и пониманием. Значит, им нужна была прежде всего такая встреча, не правда ли? По-моему, в таком ракурсе решают проблему, поставленную в пьесе, создатели спектакля. И хотя такое решение представляется несколько прямолинейным, его все же можно принять в качестве одного из вариантов».

Будто не желая расставаться с подростковой темой, буквально через полгода Гизо Жордания выпускает «Дорогую Елену Сергеевну» Людмилы Разумовской. До сих пор, даже спустя несколько десятилетий, вспоминаю спектакль с восхищением. В 1982 году он стал настоящей сенсацией, публика брала на бордаж билетную кассу.

Психологический триллер «Дорогая Елена Сергеевна» о циничных школьниках, готовых ради достижения своих целей пойти на все, даже применить насилие по отношению к учительнице, был поставлен Гайозом Жордания вместе с режиссером Гоги Чакветадзе. Это сегодня никого не удивит чернухой пострашнее пьесы Людмилы Разумовской, а вот в 80-е годы прошлого века публика еще не привыкла к такому жесткому, обнаженному сценическому языку «на грани», к

такому страстному обличению отчужденности в семье и обществе, тотальной фальши, равнодушия и вседозволенности, в атмосфере чего девочки и мальчики становятся жестокими, бездушными и безнравственными. Публика была шокирована! Что же говорить об администрирующих чиновниках?

Поэтому и не удивительно, что у «Дорогой Елены Сергеевны» оказалась довольно сложная сценическая судьба. Спектакль сохранился в репертуаре совсем недолго, но запомнился навсегда. Зал был буквально захвачен действием. Актеры играли блестяще – тонкая, интеллигентная актриса Лариса Крылова представляла благородную и неподкупную учительницу, а ее аморальных учеников, доведших женщину до самоубийства, – Валерий Харютченко, Михаил Амбросов, Лариса Некипелова, Игорь Пилиев.

Гизо Жордания: «Спектакль пользовался успехом у зрителей. Вокруг него был большой ажиотаж. Долгое время я понятия не имел, что в Тбилиси существует конная милиция. Однажды перед началом представления у Грибоедовского театра появились два всадника. Прибыл 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 это ни парадоксально, успехом у функционеров, членов ЦК, работников Совета министров, приобретавших сразу по десять-пятнадцать билетов. Не знаю, что их привлекало – должно было быть совсем наоборот. Когда я увидел генерала, мне это сразу не понравилось. Интуиция подсказывала, что грядут неприятности. Тем более что Эдуард Амвросиевич не пожаловал. Я как в воду смотрел: после спектакля у 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 Отар Тактакишвили. Попросил дать ему пьесу, как будто она уже не лежала ТАМ. Спросил, когда еще будет спектакль. Девять спектаклей было к этому времени уже продано и дальше предполагалось реа-



лизовать 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 разрешено было оставить только в Прибалтике, в каком-то театральном подвале. Приняли решение поставить на вид министру культуры, объявить строгий выговор заместителю. А меня вызвали в ЦК, к Гураму Енукидзе. «Что случилось?» – спрашиваю. Он излагает мне всю эту историю с чином. Тут раздается звонок – Енукидзе вызывают на 9-й этаж, к Шеварднадзе. По возвращении Енукидзе рассказал, что, когда он зашел к Эдуарду Амвросиевичу, там сидел Нодар Думбадзе. Шеварднадзе спросил Енукидзе: «Что за ужас вы показали тому человеку?» Тут в разговор вмешался Нодар: «Не ужас, а прекрасный спектакль!» Думаю, Нодар не видел «Елену Сергеевну» – просто поддержал...

После этого Шеварднадзе на заседании городского актива поддержал спектакль. И народ хлынул на него с новой силой. Но потом пришло то самое злополучное постановление об «изъятии». Это мне тоже поведал сам Енукидзе. Когда он поднимался к Шеварднадзе, то был бледен, а по возвращении приобрел цвет».

Валерий Харютченко (исполнитель роли Володи): «Мы сыграли спектакль 25 раз при полных аншлагах. А потом его запретили как подрывающий основы советской морали. Наш театр одним из первых поставил эту острейшую пьесу Людмилы Разумовской. Как-то мы играли «Дорогую Елену Сергеевну» 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. Когда я завершал пламенный монолог Володи, этого нищешанствующего анархиста, звучали аплодисменты. Возмущенная же часть зрителей выкрикивала: «Кому хлопаете?» Им отвечали: «Артисту!» В зрительном зале чуть до потасовки не дошло.

На следующем спектакле Гайоз Вуколыч решил погасить эти аплодисменты, адресованные мерзавцу: попросил Мишу Амбросова, игравшего роль Паши, приготовиться и на последних словах моего монолога разбить пустую бутылку над ведром и тем самым перебить нежелательную реакцию зала. 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 шутя предложил снять монолог. Но, увы, сняли спектакль».

Когда сегодня перечитываешь пьесу Разумовской, особенно монологи Володи, то понимаешь, что, при всей циничности его умозаключений, они в чем-то отражали реальную ситуацию. «Россия всегда страдала от прекраснодушия и инфантильности интеллигенции и отсутствия трезвых деловых людей. Быть деловым человеком считается у нас чем-то недостойным, почти неприличным. Мы же уверены, что спасти Россию, например, от бесхозяйственности, о которой кричат все газеты, может только наше поколение новых деловых людей», – говорит Володя, критикуя при этом поколение шестидесятников, которые «приспособились и стали отлично преуспевать». Разумовская в своей пьесе предсказала скорое появление на исторической арене (это были лихие 90-е) представителей новой формации – так называемых «деловых людей». Хватких, порой беспринципных и очень «трезвых». Таких, как Володя.

Притча о «Саде без земли»

С о снятием скандального спектакля «Дорогая Елена Сергеевна» не завершился роман театра с драматургией Людмилы Разумовской, а значит – с новой драмой, критикующей людские несовершенства в эпоху кризиса системы ценностей. Спустя три года после «Елены Сергеевны» Жордания вместе с Гоги Чакевадзе поставил пьесу «Сад без земли» (это первое название пьесы).



сы «Сестры»), тоже прошедшую тернистый путь к зрителю. Притча Разумовской слишком откровенно отражала тупиковое состояние общества, и Министерство культуры РСФСР разрешило играть спектакль только после изменения названия пьесы на «Сестры» и внесения 169 сокращений в авторский текст. Постановка театра Грибоедова привлекала зрителей, не в последнюю очередь, прекрасными актерскими работами Людмилы Артемовой-Мгебришвили, Ирины Мегвинетухуцеси, Виктора Захарова, Бориса Казинца, Марии Кебадзе, Валерия Харютченко. Они так проживали мучительные страдания и трагические заблуждения своих героев, что это не могло не волновать публику. Она покидала зал потрясенная, и впечатление надолго оставалось в памяти. Один из благодарных и совсем еще юных зрителей того спектакля – автор этой книги.

Опять-таки – на сцене происходили вещи, о которых не принято было так говорить в театре. «Сестры» – история двух сестер и их отношений с мужчинами. Девочки выросли без родителей, в детском доме, и, став взрослыми, они никак не могут справиться со своими бедами, как-то устроить жизнь, совершая все новые и новые непоправимые ошибки. Младшая сестра Аня влюбляется в Марка (сам себя этот герой называет «одним из миллиона серых Сальери») – мужа старшей Оли, а итогом нешуточных страстей становится убийство Марка.

Зрителей привлекала, прежде всего, «притчевая», видимая простота сюжета. Но не зря цензура настояла на замене названия. «Сад без земли» – метафора сиротства, неприкаянности, «больных» отношений между людьми. Вспомним «Старый дом» А. Казанцева. А еще в пьесе Разумовской очевидны чеховские мотивы. Персонажи «Вишневого сада» теряют свою основу – дом, сад, а сестрам Разумовской никак не удастся его, этот фундамент, построить, обрести – они «без земли». Невозможно «без земли» вырастить «сад» – такова главная мысль пьесы и спектакля. Как отмечает журналист И. Эретишвили, спектакль Жордания – о том, что «человек должен иметь в жизни цель, создавать ценности – будь то материальные или духовные».

То, что спектакль «Сестры» показал нездоровое состояние общества, отметила известный театровед Натела Урушадзе – правда, невольно становясь адвокатом персонажей драмы: «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 интересуют. 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».

О работе над спектаклем вспоминает исполнительница роли Ольги, заслуженная артистка Грузии **Людмила Артемова-Мгебришвили**:

«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»... 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 – просто находка. 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 вначале 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. 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 свою партию, и Валера Харютченко, помню, подошел, поцеловал меня и поблагодарил за сегодняшнюю репетицию. Это было стопроцентное попадание!

В итоге в спектакле была занята только я, а Тамаре Соловьевой не дали возможности сыграть ни разу. Конечно, ей было обидно – такая пьеса, такая роль! 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 эдакого жлоба-шоферюгу. Ира Мегвинетухуцеси, исполнявшая роль моей младшей сестры Ани, была чудесной! Валера Харютченко потрясающе играл моего мужа Марка. А в роли бабушки была просто великолепной Муся Кебадзе. Сначала репетировала и играла Валя Семина. Но ей было неприятно исполнять 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 наговорил кучу комплиментов. Такой вот был чудесный

спектакль! Успех «Сестер» – заслуга 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 постановку самим...»

Валерий Харютченко, исполнитель роли Марка: «Как-то я на своей машине ехал в Батуми. Настроение было прекрасное – в предчувствии объятий с морскими волнами. Вокруг была красота земного рая. Вдалеке Кавказские горы своими снежными вершинами подпирали небосвод. Мне пришлось сбросить скорость, через дорогу переходило стадо коров, своим хорovým мычанием приветствующих меня. Вдруг я увидел нечто, сильно меня впечатлившее. Посреди заброшенного поля стояло сооружение, напоминавшее то ли выброшенную на берег разбитую шхуну, то ли погибшего кита. С «ребер» этой погибшей теплицы свисали клочья разорванного целлофана. В порывах ветра они бились, словно крылья подбитой птицы. Как будто кто-то своим дыханием пытался реанимировать ее. Сердце мое сжалось. Передо мной покоилась теплица, прежде служившая людям. Я вздохнул и продолжил свой путь.

Когда я рассказал Гизо эту историю, глаза его увлажнились, и он сказал: «Это же декорация к «Саду без земли», нашим «Сестрам». Но что поделаешь? Спектакль уже идет в другом оформлении. Не ломать же его, как ту теплицу».

Максимович, который платит

Гастроли-1984 в Азербайджане открылись спектаклем «Час пик». Это еще одна успешная инсценировка Жордания по довольно известной и популярной у читателей повести польского писателя, сценариста, режиссера Ежи Ставинского (осуществил постановку Гизо Жордания). В поле зрения автора повести и создателей спектакля вновь – психологический аспект, самопозна-



МАГИЧЕСКОЕ «ЕСЛИ БЫ»

ние человека, оказавшегося в критических обстоятельствах, поиск им жизненных ориентиров.

Герой повести Кшиштоф Максимович – внешне вполне благополучный человек и, как иногда говорят, обыкновенный грешник: его «совесть современного человека была гибкой и удобной» (Е. Ставинский). Но вот однажды мужчина узнает, что неизлечимо болен, и это заставляет его пересмотреть всю свою жизнь, отношения с людьми, по-другому взглянуть на самого себя. Проблемы, заостренные в повести Ставинского и усиленные в спектакле Жордания, спустя полвека кажутся еще более кричащими и актуальными. Только вот хоть на мгновение сделать паузу и задуматься в нынешней реальности стало практически невозможно – жизнь мчится с еще более бешеной скоростью, чем во времена Максимовича, и нет никаких шансов остановить сумасшедший бег. Наверное, поэтому история, придуманная Ставинским, стала уже практически бродячим сюжетом и кочует сегодня из книги в книгу, из фильма в фильм, из спектакля в спектакль – конечно, модифицированная, но суть от этого не меняется. Так, в российской картине Натальи Меркуловой и Алексея Чупова «Человек, который удивил всех» герой, узнав о смертельной болезни, пытается радикально изменить свою личность и образ жизни, чтобы обмануть надвигающуюся смерть. (Кстати, еще до появления повести Ставинского вышел советский фильм – комедия Леонида Быкова «Зайчик», герой которой вдруг узнает, что ему осталось жить совсем недолго и он решает прожить последние дни с достоинством и пользой).

Жордания всегда шел от автора – в данном случае от Ставинского. В одном из телеинтервью он сказал: «Тот, кто глубже всего проникнет в мировоззрение, настроение автора, и вынесет на сцену то, что он выражает, – конечно, пользуясь своими театральными средствами, своими возможностями, вот это и есть самый большой режиссер. Если ты посадишь на сцене двух людей, и они будут вести между собой живой диалог, вот это и есть самая большая режиссура!»

На страницах бакинской прессы 1984 года была вновь четко сфор-

мулирована суть художественных поисков тбилисского русского театра: «Грибоедовский театр – думающий, ищущий и живущий острыми проблемами нашей современности. Коллектив пытается глубоко исследовать характер нашего современника».

Этот же момент акцентирует грузинский театровед **Надежда Шалуташвили**: «Тема современности – одна из важнейших в творческой жизни русского драматического театра имени Грибоедова. Она, как сквозь увеличительное стекло (кстати, в спектакле Жордания выведен персонаж, олицетворяющий совесть героя, и он появляется на сцене с большим увеличительным стеклом, подробнее об этом – ниже. – *И.Б.*), показывает современный мир во всей его сложности, мучительных исканиях, столкновениях характеров, страстей, гражданских позиций. В русле этих исканий – и постановка «Час пик» – произведения польского писателя Е. Ставинского, инсценированного главным режиссером театра Г. Жордания и З. Квижинадзе (перевод с польского З. Шаталовой). История о запутавшемся в жизненных коллизиях человеке кажется банальной лишь на первый взгляд. В действительности театр ведет доверительный разговор о нравственных ценностях, о жизни, прожитой впустую, о несостоявшейся личности.

Г. Жордания – мастер острой, порой неожиданной формы. И на этот раз он начинает спектакль с высокой ноты – вышедший из зала человек встречается со своей Совестью – Он (В. Харютченко) в черном свитере грубой вязки, с бесстрастным лицом. Он не только отсчитывает на метрономе дни, часы, секунды жизни героя – Кшиштофа Максимовича (Б. Казинец), но и заставляет обратно прокрутиться пленку записей его земного бытия, ретроспективно осмыслить прожитое. Сценографы спектакля Е. Донцова и Г. Цхакая создают декорации, сразу вводящие зрителя в атмосферу происходящего. На фоне огромного города – домов с нелепыми карнизами, колоннами, балконами и эркерами, стеной, залатанной обрывками афиш, – маленькие, неожиданно пестрые уголки, деловые кабинеты. И в этих городских джунглях живут вечно спешащие, разобщенные, равно-



душные друг к другу люди. На сцене постоянно присутствуют невидимые преграды между людьми. Герои словно бы не видят друг друга, говорят, общаются, ссорятся, любят и ненавидят как бы сквозь пелену – в их жизни все нереально, зыбко...

Великолепно решена режиссером сцена катастрофы. Узнав свой диагноз – канцер, Кшиштоф понимает, что жизнь кончена. И рушатся вокруг массивные стены, все, до сих пор казавшееся надежным, превращается в прах. Остается огромное, пустое пространство – не столько физическое одиночество, сколько моральное, нравственное. Г. Жордания не стремится поразить зрителя режиссерскими «изюминками», эпатировать его неожиданными сюрпризами. Спектакль опирается на крепкий актерский ансамбль, говорит о сущности духовных ценностей, эфемерности временного успеха, о самой жизни, которую каждому дано прожить лишь один раз.

В центре повествования – преуспевающий чиновник, несостоявшийся архитектор Кшиштоф Максимович. Б. Казинец наделяет его внешним лоском. Его Кшиштоф пресмыкается перед начальником, как колоду карт тасует подчиненных, обманывает жену, равнодушен к дочери, жене, любовнице, к вдове погибшего друга. Гоняясь за удовольствиями, он фактически никого не любит, кроме себя. Артист пластически, в особом ритме передает эту вечную спешку, в которой нет места человеческим чувствам, привязанностям – даже встречи с любимой женщиной происходят по расписанию. А за всем этим, на заднем плане – Он, его совесть, и звуки метронома...

И вот прием у врача, и ужасное открытие – осталось жить совсем не много. Б. Казинец достоверно передает, как оглушен его герой этим известием, и хоть ненадолго, как говорит Он, «из куколки вылетает бабочка». Кшиштоф понимает, что нельзя уходить в небытие с нечистой совестью. Он просто захлебывается в желании все успеть, все исправить, так как метроном неумолим, как внутренний голос совести. Отходят от него жена, дочь, любовница, сослуживцы. Никому уже не нужен обреченный, фактически умерший для них человек. Драму одиночества, жестоких разочарований и раскаяния

своего героя актер проживает с подлинной правдой чувств, без нажима, даже как-то желая скрыть переживания. Потом он узнает, что страшный диагноз – это ошибка. Но Кшиштоф уже не может оставаться прежним. А как ему жить дальше? Вот вопрос, который театр задает зрителю».

Театр углубил какие-то моменты повести Ставинского, что отметили рецензенты во время триумфальных гастролей Грибоедовского театра в Баку.

Т. Варганова: «Час пик» в постановке Г. Жордания – это рассказ, если не о нас с вами, то во всяком случае о людях, похожих на нас, и о нашей жизни, в которой дни сменяют друг друга с такой скоростью, что теряется реальность своего доподлинного существования, о жизни, похожей на сумятицу «часа пик». Режиссер расставляет свои акценты в романе Ставинского, беря его за основу спектакля. Его волнует проблема быстро уходящей жизни, в которой так легко не успеть сделать то, что подлежит каждому. Тревожно проводить день, прожитый пусто, мелко, суетно; день, в котором не было добра, большого нужного дела, а таких дней – вереница, и они наступают один за другим, незаметно подводя к концу. И если в романе осмысление жизни приходит к главному герою только перед предполагаемой смертью, когда он спешит исправить сделанное им людям зло, впервые вызывая к себе сочувствие читателей, то в спектакле Максимович терзается никчемностью своего существования с самого начала, его мучает совесть, но он слишком слаб, чтобы суметь противостоять жизни, запущенной с реактивной скоростью».

Ю. Багиров: «Аплодисменты бакинских театралов, горячо встретивших новую работу мастеров сцены из Грузии, еще раз подтвердили, что сила притяжения «Часа пик» вряд ли когда-нибудь ослабнет. Наверное, потому, что круг проблем, характерных для творчества талантливого и самобытного польского автора, – роль личности в новом обществе, социальная и гражданская ответственность каждого человека, – в «Часе пик» преподнесен Ставинским тонко и, главное, ненавязчиво... Для режиссерского почерка народного артиста Гру-



зинской ССР Г. Жордания в данном спектакле характерны сгущенная метафоричность, насыщенная образность. Жордания пользуется любым удобным случаем для того, чтобы буквализировать метафору, или же, наоборот, метафоризировать любую, даже, на первый взгляд, ничем не примечательную деталь. Поэтому многочисленные детали оформления, по замыслу сценографов Е. Донцовой и Е. Цхакая, носящие чисто функциональные нагрузки, под режиссерским углом зрения обретают символические контуры. Символическими аксессуарами экипированы многие персонажи. И в какой-то момент невозможно не поймать себя на мысли, что создатели спектакля несколько злоупотребляют внешней символикой. Но зрителей подкупают предельная эмоциональная заряженность исполнителей, полная вера со стороны актеров в предлагаемые обстоятельства. Одной из причин успеха Б. Казинца в главной роли является верное определение актером перспективы развития образа. Если финал Максимовича искренен и даже вызывает сочувствие, это происходит потому, что в первой части Казинцу удалось воплотить абсолютно противоположного Максимовича».

Д. Велиева: «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. Килосанидзе, Э. Кухалеишвили, И. Подкопаевой, И. Пилиева и других, и особенно исполнителя центральной роли – 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».

В русле психологической драмы Жордания (вместе с режиссером Гурамом Черкезишвили) ведет поиск и в спектакле по пьесе французского драматурга Ива Жамиака «Человек, который платит» (преьера состоялась в 1982 году). Режиссер исследует парадоксы

людской природы. Гизо Жордания интересен человек со всеми его слабостями и несовершенствами, со своим одиночеством и потребностью в любви. В чем-то главном Амилькар (его играли Борис Казинец и Валерий Харютченко) из пьесы И. Жамиака и Кшиштоф Максимович близки – оба переживают кризис, обоим необходимо душевное тепло, внимание, сострадание. И герой французской пьесы решает создать хотя бы иллюзию счастья – нанимает людей, которые за деньги соглашаются играть роли его жены, дочери, друга. Но попытка не удалась – счастье невозможно купить. Хоть «арендованные» близкие постепенно по-настоящему привязываются к Амилькару, но беда в том, что он сам уже не способен осознать искренность чувств этих людей по отношению к нему – герой столько раз разочаровывался, что уже не в силах преодолеть свое неверие и душевную пустоту. Как отмечает театральный обозреватель газеты «Заря Востока» И. Фридкина, «все герои пьесы предстают во всей жестокости и очевидности «правды» и «неправды» каждого из них».

Авантюра Амилькара завершилась трагически: герой кончает жизнь самоубийством – зато удался эксперимент Жордания. О нем рассказал актер Валерий Харютченко: «Амилькар, или Человек, который платит» И. Жамиака – спектакль, имевший свою непростую историю постановки. Гизо Жордания назначил на центральные роли по два исполнителя. Роль Амилькара он доверил Борису Михайловичу Казинцу и мне, Элеоноры, играющей роль жены, – Валентине Ивановне Семиной и Замире Григорян. Остальные роли должны были исполнять Людмила Артемова, Волемир Грузец, Игорь Пилиев, Тамара Белоусова. Постановщиком спектакля был Гурам Черкезишвили. Во время застольного периода мы с Замирой разошлись с нашими уважаемыми мэтрами в трактовке драматургического материала и в результате покинули репетиции. Гайоз Вуколович дипломатично разрулил эту ситуацию, предложив укомплектовать нашу группу новыми актерами и самостоятельно продолжить работу. При условии сохранения общей декорации и музыкального оформления.

В итоге были выпущены два спектакля. На роль дочери Амиль-



кара мы пригласили Ларису Некипелову, друга семьи – Романа Пахлеваянца, друга дочери – Анатолия Смиранина, тещи – Марию Кебадзе. Наш тандем с Замирой основывался на полном взаимопонимании и поддержке друг друга. Дружеская атмосфера и самоотдача актеров принесли свои плоды. Замира была великолепна, Лариса – трогательно-обворожительна, Роман – требовательно-дружелюбен, Толик – задорно-эксцентричен, Мария Спиридоновна Кебадзе – обаятельна и добра. Мой Амилькар тоже был недурен, хоть и завершил свое сценическое существование суицидом. *Finita la comedia!*

Но вернемся к бакинским гастролям 1984 года. Интерес тогда вызвал драматургический опус еще одного представителя «новой волны» Александра Галина «Восточная трибуна» (постановка Л. Джаши, 1984), в котором затронуты проблемы, близкие к тем, что заострил Жордания в «Часе пик» и, возможно, «Амилькаре» – вечное противостояние мира духовного и мира материального. «Театр грибоедовцев разыграл спектакль «Восточная трибуна» как грустную повесть распродажи, аукциона идеалов юности», – отмечает Дж. Селимова, назвавшая постановку трагичной по своему звучанию. При этом критики вновь подчеркивают, что «тип конфликта, принцип построения сюжета и характера, своеобразие общения в пьесе Галина во многом восходят к чеховской традиции, к чеховской концепции драматизма» (как и у других представителей «новой волны»).

«Самая тяжелая работа – любить людей»

Ученик Жордания Гоча Капанадзе сказал об одном замечательном качестве Гизо Жордания: он очень трепетно относился к женщинам. Поэтому неудивительно, что в репертуаре театра Грибоедова появились «женские» пьесы.

Хитом театрального сезона 1983-1984 гг. стала «Приятная женщи-

на с цветком и окнами на север» Э. Радзинского (одна из самых модных пьес драматурга, посвященных Татьяне Дорониной). Постановку осуществила молодой режиссер Нина Иоффе, а художественным руководителем спектакля был Гизо Жордания (кстати, режиссер в дальнейшем не раз возвращался к этой пьесе Радзинского на других сценических площадках). И если в Москве «Приятная женщина» ставилась «на Доронино», то в Тбилиси – «на Валентину Семино», с учетом ее актерской индивидуальности.

Авторы большинства рецензий отметили, что создатели тбилисского спектакля отказались следовать указаниям драматурга и поставили не фарс, а комедию или трагикомедию. А кто-то увидел в постановке грибоедовцев драму – именно к этому прежде всего стремилась Валентина Семина, не отказываясь и от комедийной составляющей образа Аэлиты.

Анна Бокучава: «В подзаголовке пьесы значится – фарс. «Комедия в двух действиях» – стоит на программке спектакля грибоедовцев. И это не случайно. Отказавшись от открытой бенефисности, театр отказался и от запрограммированной условности, откровенной театральности. Не фарс – комедию поставили грибоедовцы, не театр и актриса, а жизнь и женщина – героини их спектакля. Отсюда и подробная, как бы будничная, бытовая сценография Т. Гейне. И спокойная, что называется, жизненная тональность спектакля в целом. Отсюда и верно взятый тон у исполнительницы главной роли в премьерном спектакле Валентины Семиной. Ее Аэлита Ивановна – из самой жизни, двойник Аэлиты может и даже наверняка оказывается в зале на каждом спектакле...»

Спектакль в 1984 году был представлен на бакинских гастролях театра, в 1987-м – на одесских. И вот – отклики.

Вета Надирова: «...при постановке пьесы Тбилисский театр имени Грибоедова... больше вдумался и в смысл всего творчества Э. Радзинского, и в смысл заключительной в предисловии к пьесе фразе: «Драматург пишет одну пьесу, режиссер ставит другую, а зритель... зритель смотрит третью»... и поставил пьесу о женщине вообще, рас-



ширив ее общечеловеческое содержание, а в жанровом отношении переместил акценты в сторону драмы. Сократились и текст пьесы, и некоторые персонажи, полностью устранилась форма «театр в театре». В художественно-изобразительном и музыкальном решении тбилисского спектакля чувствуется стремление его авторов подчеркнуть приземленность, среднemasштабность духовного уровня героини, но ничуть не по причине иронии или насмешки, а скорее из жизненной практики: сколько их, неустроенных и невезучих, милых и славных женщин, обитает в своем единственном мире в розовых стенах с розовыми кружевными абажурами и занавесочками, с ку-миром Боярским и модной французской мелодией любви».

Роман Бродавко: «Удача постановки в первую очередь объясняется яркой исполнительской индивидуальностью Валентины Семиной. «Бенефисная» роль Аэлиты, центральной героини пьесы, сыграна ею настолько органично, что, казалось бы, исключает какое-либо иное прочтение образа. Актриса убеждает в высоком человеческом достоинстве своей героини: верить людям, творить добро – для нее скорее жизненный принцип, нежели многократно проявленная житейская глупость».

Александр Щербаков, увидевший в спектакле трагикомедийное начало: «От чего же страдают наши прекрасные спутницы, чем обделены, на что сетуют эти разнообразные «странные женщины», «сладкие женщины», «гражданки Никаноровы», к которым теперь прибавилась и «женщина с цветком»? Спектакль грибоедовцев не столько отвечает на этот вопрос, сколько накаляет его, драматизирует, возносит до крика о помощи. Наверное, во имя этой цели, которую театр считает для себя главной, он игнорировал авторское жанровое определение – фарс, ушел от гротеска, смикшировал смех и не стал «наслаждаться условностью в духе «Турандот», как рекомендовал драматург. Комическое на сцене существует как бы в завуалированном виде, пробиваясь к зрителям лишь постольку, поскольку оно наполняет реплику...

...В. Семина играет обыкновенность. Не боится показать свою Аэ-

литу неприязнительной простушкой. Затем, чтобы в итоге мы еще раз сделали открытие, к которому нас не устает призывать искусство, – человек лишь тогда человек, когда он любит».

В спектакле Н. Иоффе и Г. Жордания рядом с Семиной были достойные партнеры.

Вета Надирова: «Фарс, но в добром значении этого слова, разыгрывает Э. Кухалеишвили. Его Федя, по типажной принадлежности, создан добротой и ярко, а главное – актер убеждает в чистоте и порядочности своего героя, хоть и побывавшего в местах не столь отдаленных. Апокин – Т. 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», таких, как Федя и Апокин, велеречивый жулик Скамейкин мигом пронзил воображение любвеобильной Аэлиты. Лживость Скамейкина видна невооруженным глазом, и М. Иоффе дает это почувствовать с первого же своего появления на зрителе».

Если в «Приятной женщине» первой скрипкой была Валентина Семина, то в спектакле «Памела» по пьесе Джона Патрика блистала Наталья Бурмистрова. Героиня и этой истории стала жертвой не порядочных людей, жестокого, алчного мира. Причем гуманистический посыл спектакля «Памела» тот же: человеческая доброта побеждает зло – в данном случае, мораль чистогана.

Создатели спектакля 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 способствовала этому и изобретательная, в чем-то гротесковая сценография заслуженного деятеля искусств Грузии Е. Донцовой: в разрушенном доме случай сводит людей с разрушенными судьбами». Рецензент О. Даусон 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 тяжелая 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».

Genius loci

Своевременным (сегодня приходится читать и негативные отзывы на пьесу – к примеру, писатель Виктор Некрасов обвиняет автора, драматурга Аркадия Ставицкого, в спекулятивности) было обращение к пьесе «Улица Шолом-Алейхема, дом 40» (1986) – в спектакле, без режиссерских новаций, тоже была затронута тема злободневная: массовая эмиграция евреев за границу, начиная с 1970-х годов. Текст пьесы в Грибоедовском театре получили еще до того, как она была опубликована в журнале. Прислали ее из Москвы, от режиссера Александра Товстоногова, практически одновременно с Гизо Жордания поставившего «Улицу Шолом-Алейхема» в Московском драматическом театре имени К.С. Станиславского. Пьеса в Тбилиси понравилась. И уже по первым показам стало понятно: спектакль получился. Успех подтвердили и гастроли: «Улицу Шолом-Алейхема, дом 40» посмотрели в Кишиневе, Одессе, Свердловске.

Одна из исполнительниц главной роли – Розы **Валентина Семина** рассказала о своих одесских впечатлениях 1987 года: «В Одессе, где происходит действие пьесы, мне предстояло выйти в первом гастрольном спектакле. Естественно, я волновалась и, чтобы обрести

необходимое сценическое самочувствие, решила сходить на реальную улицу Шолом-Алейхема, посмотреть, что и как. Нашла дом №40 (угол Шолом-Алейхема и Буденновской, тоже упоминающейся в пьесе). Вошла во двор, обратила внимание на длинный балкон. В общем, все было так, как в пьесе. Стояла, смотрела, дышала этим воздухом, представляя, как жили и живут здесь люди. Вот из дому вышла женщина. Я поздоровалась. «Из вашего двора многие уехали за границу?» – «Многие, конечно», – пожалла плечами моя собеседница. «И как там им живется?» – «По-разному. В основном хорошо». И хоть как следует разговорить женщину я не смогла, все-таки задала интересовавший меня вопрос: «А было такое, что семья собиралась эмигрировать и из-за этого случилась трагедия?» – «Было, – сказала женщина. – Один свел счеты с жизнью – повесился». Так вот оно что! Ставицкий, видимо, знал об этом? Был человек, не захотевший жить на чужбине; писатель только изменил способ его прощания с миром. В пьесе старый Семен Марголин бросается с балкона, выходящего на Буденновскую. Не желая расстаться с родной землей, он решил умереть на старых камнях, по которым столько исхожено...»

А вечером публика в зале плакала...

Юрий Митрофанов, автор материала, опубликованного на страницах газеты «Уральский рабочий», отмечает: «Наверное, пьесу Аркадия Ставицкого можно было бы сыграть публицистично, политически остро. Тбилисский театр остановился на жанре семейной драмы, рассказанной подробно и безыскусно. В финале ее, в суматохе сцены отъезда детей и внучки, приглушенно и страшно звучит известие о гибели старого Семина Марголина, мужа Розы».

Как отмечает тбилисский театровед Надежда Шалуташвили в своей рецензии «Перед выбором», «постановщики спектакля – Гизо Жордания и Лейла Джаши, вчитываясь в текст пьесы А. Ставицкого, постарались вскрыть внутренние психологические пласты, показать мотивы действий героев. Неназойливым музыкальным лейтмотивом звучит в спектакле немудреная песенка Л. Утесова об одессите Мишке. Слышишь этот мотив, и перед нами сразу встает прекрас-



ный город, который так трогательно любят его жители... На сцене – квартира Семена Марголина с добротной мебелью, центром которого является буфет «красного дерева». Атмосфера устоявшегося быта людей, переживших ужасы войны, с любовью восстанавливающих свой красавец-город. Соседи здесь живут одной большой семьей».

Кстати, существует такое понятие – гений места. Прочитую **Петра Вайля**, автора книги «Гений места»: «Связь человека с местом его обитания – загадочна, но очевидна. Или так: несомненна, но таинственна. Ведает ею известный древним *genius loci*, гений места, связывающий интеллектуальные, духовные, эмоциональные явления с их материальной средой». Обсуждая недавно со своей знакомой трагические коллизии пьесы Ставицкого, я выразила сомнение: «Самоубийство из-за отъезда за границу? Сегодня это выглядит как-то... неубедительно!» На что собеседница, подумав, возразила: «А я именно сегодня как раз и могу в это поверить...». Может быть, потому, что пьеса Ставицкого предвосхитила грядущие постсоветские миграционные процессы – «великое переселение народов». Кто-то воспринял развал мощного государства с облегчением и радостью, но были и те, для кого это стало трагедией. «Нет, этот спектакль не только о еврейской эмиграции – он и о том, как мы, советский народ, потеряли родину» – таково мнение зрителя, посмотревшего спектакль по пьесе Ставицкого в новейшие времена.

А в спектакле Грибоедовского театра 1986 года было много удачных актерских работ. В драматической роли старой Розы – матери семейства – выступали в очередь две актрисы, две яркие индивидуальности: Наталья Бурмистрова и Валентина Семина. Каждая по своему переживала трагедию любящей женщины, взявшей на себя всю тяжесть происходящего, вынужденной делать трудный выбор между сыновьями, нацеленными на эмиграцию, и мужем, воспринимающим такое решение как предательство.

Наталья Бурмистрова не раз говорила, что очень любит свою Розу – предводительницу шумного одесского двора еще и потому, что этот образ соединяет комедию и жизненную драму. А это всегда

интересно артисту.

Достоинным партнером Н. Бурмистровой и В. Семиной был Михаил Иоффе, игравший Семена Марголина сдержанно, без нажима и подчеркнутой плакатной театральности. Неоднозначные образы сыновей Марголиных создали Борис Казинец (Борис) и Валерий Харютченко (Леонид).

Надежда Шалуташвили: «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 одессите Мишке, о котором поется в знаменитой песне».

На грибоедовской сцене Гизо Жордания выпустил комедии положений (любимый жанр режиссера!) – «Утешитель вдов» Дж. Марротта, Б. Рандоне, «Двери хлопают» М. Фермо (совместно с Г. Чакветадзе), поставил спектакли на историческую тему – трагедию «Измена» А. Сумбаташвили-Южина, в основе которой – романтическая легенда из прошлого Грузии, «Рядовые» А. Дударева – эта пьеса привлекла режиссера новым, нетрадиционным подходом к теме Великой Отечественной войны, глубоким психологическим анализом.

«Гамлет»: нереализованный замысел

Приближалось расставание грибоедовцев с Гизо Жордания. С его уходом остались неосуществленными какие-то задумки: в интервью режиссер говорил о намерении поставить «Горе от ума» А. Грибоедова, «Грозу» А. Островского, «Макбет» У. Шекспира. В портфеле театра были К. Гоцци, М. Булгаков, М. Роцин. Не увидел свет и «Гамлет».

Валерий Харютченко: «Гизо был веселым, мягким человеком. Думаю, он хотел больше казаться таким. Профессия обязывала проявлять дипломатическую тонкость. Управлять коллективом лицедеев не так-то просто, вот он и отшучивался. С Гайозом Вуколовичем было интересно работать. Он ведь был человеком чутким, с пре-



красным чувством юмора. Хочу рассказать одну историю. Однажды Гизо сказал, что хочет поставить что-то особенное для Натальи Бурмистровой, и попросил меня тоже покумекать на этот счет. Через несколько дней я поднялся к нему в кабинет и процитировал слова Евгения Евстигнеева из фильма «Берегись автомобиля!»: «А не пора бы вам, Гайоз Вуколович, замахнуться на Вильяма нашего Шекспира и поставить в конце концов «Гамлета» с Натальей Михайловной в роли Гертруды?» Реакция последовала странная: Гизо медленно сполз со стула под стол и притих там. Я опешил: «Что с вами, Гайоз Вуколович?» – «Что ты со мной сделал? Я об этом со студенчества мечтаю!». И пунцовый от волнения он вылез из-под стола. «Ну что ж, оттолкнемся от печки, от Эдипова комплекса!» – изрек Гизо. Через неделю, увидев меня в коридоре, Жордания спросил: «Разбередил меня, а сам пропал? У меня уже распределение готово! Фрейд нам поможет!». Увы, это намерение не осуществилось. В скором времени Гизо ушел в театр Руставели и там поставил своего Гамлета – с Мерабом Нинидзе».

Дерзкий проект

Гизо Жордания: «В один прекрасный день я ушел из театра Грибоедова – на Малую сцену театра Руставели. Ушел скрепя сердце. Ведь я привязался к людям. Мне было комфортно с ними. И у меня до сих пор ностальгия по этому периоду моей жизни».

С уходом из Грибоедовского в жизни Жордания открылась новая страница – яркая и интересная. Ведь Гайоз Вуколович не просто ушел – он ушел, чтобы реализовать свой дерзкий проект: создать молодежный театр. К тому же Жордания не в первый раз круто менял свой жизненный маршрут, чтобы попробовать что-то новое – теперь со студентами. Однажды на заданный мной вопрос, с кем ему интереснее работать – со зрелыми, опытными актерами или молодыми,

начинающими, режиссер ответил так: «Когда я работаю со своими учениками, то достигаю того, чего хочу, и по форме, и по содержанию. Но, наверное, если бы это сделали мастера, было бы лучше. В то же время мастера все время сопротивляются... У маститых актеров готовые штампы, которые они то и дело вытаскивают из кармана. Я говорю им иногда: «Нет, не так!». В ответ – удивление: «Почему? Разве это плохо?» – «Не плохо, но это уже вчерашний день. Сегодня нужно иначе». Дети иногда это понимают, хотя и с ними тоже приходится воевать. Так порой сопротивляются, что не дай Бог! Пока не поймут сути. А когда поймут, то уже считают это своим собственным достижением. Но я не отношусь к этому ревностно. Такова театральная жизнь. Главное – результат... Словом, есть преимущества в работе и с теми, и с другими. В обоих случаях мне интересно.

Когда я выпускал очередной курс, мои студенты, как правило, вполне годились для серьезного профессионального театра. Это уже была отдельная, готовая труппа, сложившийся театр. Если режиссер плохой, то и педагог он, как правило, неважный. А хороший режиссер плохим педагогом не может быть. Я в этом убежден!»

Это подтверждает театровед **Ника Цулукидзе**: «Я не думаю, что в Грузии есть хоть один театр, где бы сегодня не работали актеры, воспитанные Гизо Жордания. Их отличает от всех собственный актерский индивидуализм и артистическое (подчеркнуто – художественное, а не актерское) обаяние – то, что мы называем школой Гизо Жордания. Он выработал свой собственный почерк, который сегодня продемонстрировали последователи, и вместе со знаменитым педагогом (в тот период, когда вышел в свет материал Н. Цулукидзе, Жордания еще был жив. – *И.Б.*) они растят будущих актеров и режиссеров. Удивительно, как Гизо может превратить группу в театр за четыре года преподавания в театральном вузе. Первый такой случай был, когда он в 1983 году выпустил так называемую группу Мамуки Кикалеишвили и почти все они были приняты в театр Марджанишвили. Это была группа, с которой можно было поставить любую пьесу, именно с ней Жордания выпустил спектакль по на-



шумевшей пьесе Р. Габриадзе «Райская птица». Благодаря этой работе состоялось его первое знакомство с театром Марджанишвили» (Комедия «Райская птица» пользовалась огромным успехом, ее смотрели по нескольку раз, драматург Резо Квдиашвили назвал постановку Жордания спектаклем-фейерверком. А премьера, кстати, состоялась на Малой сцене театра Грибоедова, что особо подчеркивал в своем интервью режиссер).

Уход Жордания из театра Грибоедова был связан с так называемой «Малой сценой» Руставелевского театра. Это был «театр внутри театра», организованный Гайозом Вуколовичем в конце 80-х годов из своих учеников. Сегодня «малую труппу» называют по-своему уникальным явлением культурной жизни Грузии на переломе эпох. А все началось со студенческих спектаклей, точнее – с огромного режиссерско-педагогического дара Жордания и творческого азарта его талантливых юных воспитанников, создавших монолитный актерский ансамбль. Новый театр просуществовал недолго – всего пять лет. Но это было необыкновенное, насыщенное творчеством, наполненное яркими событиями пятилетие, принесшее славу как Гизо Жордания, так и его ученикам. Все они состоялись в профессии, многие из них стали звездами.

«Пришло время сказать правду!»

Дипломной работой будущей «малой труппы» театра Руставели стал спектакль «*ადგუდ, დგობი, იქნება ქარი*» («Сегодня ночью, думаю, будет ветер» – грузинское название, в оригинале – «Завтра была война» по повести Бориса Васильева). Думается, интерес Жордания к этому произведению, ставшему хитом 80-х, к этой теме – духовное и физическое выживание в период сталинских репрессий – понятен, учитывая его личный опыт. Благо, наступившая эпоха гласности дала зеленый свет повести Бориса Васильева, написанной в 1972 году, а опубликованной в журнале

«Юность» лишь в 1984-м. Вскоре к ней стали проявлять живой интерес театр и кино. Гизо Жордания, как правило, молниеносно реагирующий на все новое и животрепещущее, не мог пройти мимо этого во многом провокационного для 70-80-х годов произведения, позволявшего высказать со сцены всю правду о том страшном периоде истории. Он так и объявил своим студентам перед началом репетиций: «Пришло время сказать зрителю правду!». В итоге родился спектакль, ставший знаковым явлением театральной жизни Грузии. Потому что не только коснулся долгие годы табуированной темы, не только открыто заговорил о том, что главная человеческая ценность – это свобода, но и стал своего рода предостережением, ведь впереди юношей и девушек – начинающих актеров, воплотивших на сцене героев повести «Завтра была война», как и зрителей, заполнявших малый зал театра Руставели, ждали нелегкие времена. Пусть не Великая Отечественная война, как персонажей Васильева, но тоже далеко не радостные исторические перспективы – войны и экономическая разруха.

Даже пересматривая спектакль, взбудораживший общественность, спустя четверть века после премьеры, ловишь себя на мысли, что он несколько не устарел – вызывает те же эмоции, то же восхищение, что и в 80-е. Так в чем же секрет? Наверное, прежде всего, в жизнеутверждающем послые – вопреки трагическим событиям, происходящим в повести и спектакле. Это жизнелюбие несут актеры, вовлеченные режиссером в некую азартную, до «полной гибели всерьез», игру под названием «театр», «любовь», «вера», «дружба», «предательство», «смерть». Они так растворены в предлагаемых обстоятельствах повести, так искренно и отчаянно переживают радости и беды своих персонажей из уже далекого прошлого и одновременно так нежно и сочувственно к ним относятся, что возникает двойной эффект: участники спектакля как бы дистанцированы от своих юных героев и в то же время абсолютно слиты с ними. Органика актерского ансамбля восхищает – актеры понимают друг друга идеально, мастерски владеют искусством диалога, при этом каждый в нем – само-



МАГИЧЕСКОЕ «ЕСЛИ БЫ»

достаточная личность. Трудно поверить в то, что ученики Жордания – начинающие, хоть и многообещающие артисты. Несколько угловатая, грубовато-нежная грузинская «Джульетта Мазина» Нанука Хускивадзе – Искра, очаровательная, наивная Нана Шония – Зина, одухотворенная, тонкая, с огромными глазами Нино Тархан-Моурави – Вика Люберецкая, пластичный, артистичный Мераб Нинидзе – Жора Ландрис, жесткая Кети Чхеидзе – Валендра, благородный Гоча Капанадзе – директор школы и другие разыгрывают предвоенную историю московской школы, но в итоге получился грузинский спектакль, поставленный в национальных традициях – очень эмоциональный, музыкальный. Хоть и звучат песни советских времен на русском языке и поэзия Есенина – на языке оригинала. В спектакле обилие комическо-лирических сцен, мягкой обволакивающей ностальгии, любви, чаплинских мелодий, в которых проявлен контраст, ирония, трагикомическое противоречие (то, что вообще присуще творчеству Жордания): душевная теплота, мягкий юмор и какая-то еще детская наивность и вместе с тем боль, страх, отчаянный протест. Совершенно в духе наступивших (перестроечных) времен. Поэтому не удивляет финал: когда жутковатая классная руководительница Валендра, олицетворяющая тоталитарную систему, пытается вновь после всего случившегося (арест Люберецкого и самоубийство его дочери Вики) подчинить школьников, они забрасывают женщину стульями, и она в ужасе убегает. Конечно, у Васильева несколько иной финал, не такой радикальный, но суть выражена правильно: взбунтовавшиеся подростки победили зло в лице школьной «надзирательницы». Думается, спектакли Гизо воспитывали и актеров его «малой труппы», и зрителей в зале – воспитывали стремление к свободе, к преодолению страхов и стереотипов. Жордания ведь всегда волновало, чем дышат молодые. Потому что в любые времена – в 30, 40-е, 80-е годы прошлого века или нынешние, 2000-е, именно им приходится делать выбор, принимать решения, выбирать путь – тот самый, единственный, возможно, судьбоносный. Приблизительно в тот период, когда Гизо выпускал свой спектакль, появился фильм

«Легко ли быть молодым!» Юриса Подникса. Представители молодежи восьмидесятых годов делятся необычными для своего времени мечтами, проблемами, ищут свое место в мире, говорят на вечные темы – любовь, историческая память, взаимоотношения поколений. И ответ на вопрос, обозначенный в названии картины – «Легло ли быть молодым», однозначный – нелегко...

Приведем отрывок из рецензии на спектакль **Нодара Гурабанидзе**: «Не знаю, что говорил на репетициях режиссер своим молодым актерам, но, если обсуждать спектакль, то он был максимально искренним. Жордания стремился к тому, чтобы актеры постоянно думали о поступках своих героев и стиле их мышления, результатом этой максимальной искренности должно было быть то, чтобы юные актеры 80-х не смотрели критически на молодежь тридцатых, трагедией которых была именно их искренность. Так называемое «отчуждение», «дистанционное восприятие», или «остранение» (в этом случае не имеет значения, какую мы выберем концепцию) должно было возникнуть, в первую очередь, у зрителей. Разумеется, безнравственность должна была быть шаржирована, герои прошлого должны были быть представлены в гротесковой форме только потому, что они искренно верили в то, что нам сегодня кажется одиозным. Они были трагическими детьми трагического времени. С этой точки зрения можно оправдать жестокость (формально, по крайней мере), дескать, даже самые ужасные палачи искренне верили тому, чему служили, но в то же время в повести речь идет о молодых, несформировавшихся, нераскрытых душах.

Спектакль начинался с праздничной демонстрации. Толпой из глубины на авансцену выходили герои спектакля. Со всех стороны были видны плакаты, лозунги. Транспаранты разрезали, пересекали серые стены. Несли большой портрет вождя, который был выпущен стомиллионным тиражом в военную неделю. Молодые были счастливы, лица светились радостью, со всех сторон был слышен веселый хохот, в котором не было ни грамма фальши, и как раз эта гармония, дошедшие до самозабвения энтузиазм и единодушные рождали в нас,



зрителях, ироническое отношение. У нас был исторический опыт, наши знания отрицали реалии «той правды», и вся эта неизбежная агония обретала в наших глазах признаки комедии, гротескового фарса. Это была трагическая ирония режиссера, когда герой не знает истинного смысла своего поступка или слов, а мы, зрители, уже знаем его. После этой экспозиции, настроение которой в спектакле по инерции долгое время сохранялось, режиссер начинает выстраивать действие, основанное на «диалогическом» противостоянии. Закладывает первую основу каркаса спектакля. Вся его структура в дальнейшем строится на споре, показе трещин, появившихся в «монументальности» вечной правды (точнее – марксистской правды). Молодые начинают искать правду уже в другом измерении – в поэзии, во взаимоотношениях, в счастье, дарованном самой жизнью, в поиске человеческого начала, даже существуя в «больных» политических реалиях. В праздничных коллективных голосах появляются тревожные ноты, лирические интонации, рождаются новые ощущения.

Противостояние, спор проявлялись и в визуально-пластическом образе спектакля. Иногда режиссер переносил дискуссию в зал, и спорящие выходили на противоположные стороны сцены (зала). Художник Т. Нинуа разделила сцену на две части длинным белым коридором. Слева, где висел гигантский портрет вождя, стоял рабочий стол комиссара Поляковой. В этом пространстве действовала также строгая и принципиальная классная руководительница 9 «Б» класса Валендра (Валентина Андреевна) – классический ортодокс, раб системы, ее бессловесные колесико и винтик, страшная своим непрошибаемым, бескомпромиссным фанатизмом. С правой стороны сцены – нечто очень странное. В середине узкой, похожей на клетку комнате (впечатление клетки усиливал мертвый свет лампочки из проволочной сетки) сидел гипсовый человек. Ссутулившийся, погруженный в свои мысли. Одет интеллигентно (белый костюм, черный галстук), очевидно одинокий. Когда свет освещал его лицо, на нем читалась одна глубокая морщина – след тяжелых трагиче-

ских мыслей. Можно подумать, что это копия одного из героев спектакля, интеллигента Люберецкого (который первый пробудил в молодых потребность в независимом мышлении). Но на самом деле гипсовая фигура говорит о большем – это символ эпохи, образ измученного, отверженного человека, обреченного на трагический конец. Известный философ **Реваз Баланчивадзе** писал о спектакле: «В этой ситуации должны быть оценены по достоинству все произведения, в которых объективно отражен тот период истории. Гизо Жордания создал весьма значительное и интересное произведение. Я имею в виду не только художественные достоинства спектакля. Они и так ясно выражают гражданскую позицию режиссера, которую можно определить очень коротко и лаконично: «Человек есть самая большая ценность и высшая цель на земле. Все остальные ценности должны быть разложены в зависимости от того, что идет во благо человека, во имя его материального и духовного благополучия, его свободы и счастья».

Один эпизод спектакля прекрасно показывает, к каким трагическим последствиям приходит человек, когда он убивает в своей душе человеческое. Комиссар Полякова, роль которой с большой внутренней силой исполняла Майя Пачуашвили, как раз является жертвой такой внутренней коллизии. Высокая, с прямой спиной, строго одетая (черный низ, мужское широкое темное пальто, подпоясанное тяжелым ремнем), вышагивающая военным шагом, всегда хмурая, Полякова – обобщенный образ эпохи. Это ходячая идея, с железной верой, целеустремленная, особа какого-то непонятого пола. Она в себе убила не только человека – женщину. Про этот персонаж автор писал: «Часто выходила на собрания и митинги. «Революция продолжается, запомните это, и будьте готовы к беспощадной войне», – говорила она жестко и безапелляционно. Как будто отстреливалась от врага. Эта женщина строго учит свою дочь – Искру: «Мы, советский народ, открыли непреложную истину, которой учит нас партия. За нее пролито столько крови и принято столько мук, что спорить с нею, а тем более, сомневаться – значит, предавать



тех, кто погиб... и еще погибнет. Эта истина – наша сила и наша гордость... Надо учить самой истине, а не способам ее доказательству». Для Поляковой не существует человек – только гражданин, но, как видно, убить женское начало никто не может, кроме разве что сверхъестественных сил. Оставшаяся в темной комнате Полякова как будто освобождается от устаревшей формы военного коммунизма. Впечатление такое, словно гибкие части ее красивого женского тела ярко сияют в темноте. Трепещущего тела, соскучившегося по мужской ласке. Беззвучно кричит страсть. И внезапно эта, как выясняется, прекрасная женщина начинает высоким голосом плакать. Невозможно пересказать ее историю, здесь все: укор деревне, оплакиваемые годы юности, жажда любви. Этот прекрасный режиссерский эпизод я оцениваю как горький протест против «правдивой, истинной» жизни. Полякова осознала, что долг и обязанности не есть счастье. Во всяком случае, не всегда счастье. Правильно отмечает **Р. Баланчивадзе**: «Человек, рожденный гомо сапиенсом, легко превращается в хомо фабера». Эта железная леди 30-х годов запрещает своей дочери Искре проявлять человеческие эмоции. Она категорически запрещает ей идти на похороны подруги Вики Люберецкой, покончившей жизнь самоубийством после ареста отца. А Искра не только пошла на похороны, но и панихиду устроила, и больше – прочитала у могилы подруги стихотворение Есенина. Вернувшуюся с похорон под дождем несчастную, сжавшуюся в комочек, до нитки промокшую Искру встретил материнский «гнев Ахилла», комиссар Полякова нервно курит сигарету, затем дрожащей рукой снимает тяжелый ремень, стягивающий кожаную куртку. «Ты все равно посмела устроить панихиду на кладбище? Ты?...» Искра: «Мама...» Полякова: «Молчать!» И она подняла руку с ремнем. «Я очень люблю тебя, мама, но, если ты хоть раз, хоть один раз ударишь меня, я уйду навсегда», – говорит Искра. В ремарке указано, что мама Искры опустила руку с ремнем, но в спектакле эта жесткая сцена была разыграна до конца: мать безжалостно хлестала дочь ремнем. Это варварское наказание совсем еще юного создания было ужасным и

потрясающим зрелищем. Отчаявшаяся Искра теряет сознание. В то же время мать словно приходит в себя, обнимает Искру и просит у нее прощения. На мой взгляд, эта сцена была самой впечатляющей и сильной в спектакле. Режиссер ставит многоточие. Чем закончится это раздвоение между женщиной и гражданином, матерью и коммунистическим агитатором? Полякова обречена на вечные страдания, или в ее природе произойдет перелом, и женщина заново пройдет свой путь (на этот раз от конца к началу, то есть из хомо фабера снова станет гомо сапиенсом). Ведь режиссер и актриса ясно показали, что комиссара Полякову пугает и мучает когда-то по своей воле надетая маска, от которой она никак не избавится. Ее дочь Искра (актриса Нана Хускивадзе) смогла освободиться от страшных запретов. Эта самая идейная девочка оказалась в перипетиях двустороннего конфликта. С одной стороны, конфликт с мамой, с другой – с более страшным монстром, классной руководительницей, обе эти женщины – экзальтированные служители культа. Их агрессия и нетерпимость объясняются приверженностью высоким идеям. Их фанатизм перерос в человеческую ненависть (пройдет несколько лет после премьеры спектакля, и таких экзальтированных, с перевернутыми лицами женщин мы увидим перед Домом правительства в разбитых палатках). Трудно юным душам пережить такого рода испытание. В первых эпизодах у Искры Н. Хускивадзе были больные, встревоженные глаза, в ее речи слышались «комиссарские» интонации. И здесь экзальтация доминировала над темпераментом девушки, декламация – над чувствами, общая фразеология – над эмоциями. В жизни труднее всего переносить максималистов – из них вырастают неподкупные Робеспьеры. Понять их еще можно, а вот любить – нет! Как говорит один из персонажей спектакля (Вика): «Я верю, что максималисты необходимы обществу, но дружить с ними сложно. А любить их невозможно».

Н. Хускивадзе показала душевный поворот, трудный процесс возрождения своей героини. Если раньше она была непримирима к любым проявлениям буржуазности (к примеру: «Честь! Это поня-



тие было почитаемо в дворянском круге, а для нас неприемлемо»), то позднее постепенно ее сознание очищается, освобождается от трафаретных рутинных фразеологизмов, и Искра начинает говорить на человеческом языке. Этот процесс перелома очень убедительно показывает Н. Хускивадзе.

Как мы говорили, весь спектакль строился на противостоянии, единоборстве. И это было проявлено не только в визуально-пластическом плане, но и в психологическом, глубинном слое.

Трагикомедию «Мачеха Саманишвили», поставленную Жордания по мотивам повести классика грузинской литературы Давида Кддиашвили, Нодар Гурабанидзе называет визитной карточкой молодежного театра.

Н. Гурабанидзе: «Мачеха Саманишвили» открывалась общей «странностью»: по всей фронтальной длине сцены была многофигурная композиция. Внезапно эта «живая картинка» начинала петь, и прекрасно исполненная ею песня «*ქობრე, ჩეობრე, ხაზდახაზ ზეშობრე*» заполняла зал. Эта же композиция завершала спектакль, но вместо веселых лиц на нас смотрели лица, полные печали и горечи после пережитых драматических коллизий. Песня, весело и радостно исполненная в экспозиции, несла совершенно другое содержание. Они стояли на коленях, как будто в позе просителей. Эта единая театрално-композиционная рама вмещала трагические и комические картинки. Сценическая жизнь, начатая весельем, улыбкой, песней, наполнялась мрачным содержанием и еще раз напоминала нам слова Котэ Марджанишвили, сказанные в адрес произведений Давида Кддиашвили: они балансируют на грани смеха и слез. Условность существования персонажей Кддиашвили, что впервые показал нам на грузинской сцене Михаил Туманишвили и что получило полноценное развитие в знаменитом спектакле Р. Стуруа и Т. Чхеидзе, у Жордания находит чрезвычайно оригинальное продолжение. Это ощущение условности становилось еще более очевидным, когда действие внезапно трансформировалось в пластическо-хореографические этюды, а диалоги – в музыкальные речи

тативы или колоритные песни, выражающие настроение героев. Короче говоря, и хореография, и музыка были выразителями драматических и комических ситуаций наряду со словом и действием. Мозаическое многоцветье и целостность всех компонентов служили развитию конфликта и показывали многообразные аспекты изображаемой правды. «Жорданиевская» манера сценического существования предполагала не только жанровое разнообразие (пантомима, мюзикл, мелодрама, собственно драма и комедия), но и многообразие средств художественной выразительности».

«Это блестящий театр!»

Вскоре к «малой труппе» пришла международная слава! «Сегодня ночью, думаю, будет ветер» вместе с «Мачехой Саманишвили» были представлены в литовском городе Каунасе, на сцене Молодежного камерного театра, где в 1987 году прошел международный фестиваль «Молодой театр-87».

Согласно фестивальной анкете, лучшими театральными коллективами были признаны «Школа драматического искусства» Анатолия Васильева и молодежная труппа театра Руставели, лучшими спектаклями – «Сегодня ночью, думаю, будет ветер» Б. Васильева и «Эмигранты» С. Мрожека (московская студия «Человек»). Титул «самые очаровательные фестивальные лица» присвоили грузинским актерам.

В газете «Театральная жизнь» **Светлана Майорова**, освещавшая каунасский фестиваль, пишет о двух постановках Жордания: «В этих спектаклях были все компоненты профессионального зрелища, абсолютно раскованное ощущение большой сцены, профессиональная режиссура и сценография. Здесь была культура актерского исполнения и владение актерским ремеслом, которое демонстрировалось порой самоцельно, отдельно и помимо драматургии, дававшее большее представление о «солнечном» грузинском актерском тем-



пераменте, нежели о содержании обеих спектаклей».

На страницах того же издания **Алена Солнцева** отмечает: «Студия при театре имени Руставели и студия «Человек», показавшая два спектакля, в которых заняты актеры МХАТ, – это работы, демонстрирующие хорошую школу, профессиональную грамотность, умение легко пользоваться сценическими возможностями. Именно это привлекло в первую очередь».

А потом прошли триумфальные гастролы в Шотландии, Англии, Испании, куда молодежная труппа театра Руставели отправилась вместе с основной. Воспитанники Жордания сыграли «Мачеху Саманишвили». И вот – отклики.

«Мачеха Саманишвили» – так называется спектакль, предложенный молодежной труппой театра Руставели. Каждый член этой труппы – звезда. Каждая сцена – это проявление театрального искусства, индивидуального и коллективного таланта. Зрителей завораживает игра актеров, удивительно правдивая, в то же время полная трагизма, комических сцен, танцев и песен. Зрители недоумевают – где и как эти совсем молодые актеры прошли такую блестящую актерскую школу» («The Independent», 29.05.1990 г.).

«Молодежная труппа всемирно известного и всеми любимого театра Руставели посетила театральный фестиваль в Глазго. Это сателлит большой сцены. Хоть коллектив и молод, каждый актер уже звезда... Основатель и режиссер этого коллектива Гизо Жордания создал инсценировку «Саманишвили», как блестящее сочетание народного юмора, песен и семейного конфликта. Декорация представляет собой кукольные шкафы, из которых появляются одетые в псевдо-изысканном стиле деревенские жители. Сцены полны сказочной логики (для примера приведем лошадь, которой Мелано предлагает сесть и так принять пищу. Роль лошади прекрасно исполняет Гоча Капанадзе). Роль Бекины исполняет Ираклий Мачарашвили – живой, выразительный образ. Его убедительная манера игры очень напоминает игру актера Королевского Шекспировского театра Линуса Роуча, который в настоящее время исполняет роль

Дон Жуана. Актеры играют заразительно, с хорошим настроением. Они прекрасно владеют техникой актерского мастерства. Особенно надо отметить Мераба Нинидзе... Его игра отличается абсолютной убедительностью. Как и любой хороший актер, он наблюдает за действием, хорошо видно, как он мыслит во время игры даже тогда, когда наше внимание обращено на других актеров. Гоча Капанадзе изображает энергичную сваху, а Заза Папуашвили впечатляет в роли пьяного Кирилэ. Вся труппа играет как единый мощный организм» («Financial Times», 29.05.1990 г.)

После Глазго театр посетил английский город Винчестер. «Это блестящий театр. Я давно не видел такого спектакля. «Мачеха Саманишвили» – удивительно визуальный спектакль, полный огромной энергии. К сожалению, мы не можем похвастаться таким театром» («Winchester Extra», 06.07.1990 г.).

«Эти молодые звезды – будущее знаменитого театра Руставели. Их спектакль действует, как электрошок» («Tonight», 03.06.1990 г.).

«...Язык этого театрального коллектива – единство жестикуляции, утонченной мимики и поразительно сильного актерского мастерства. К этому добавляются грузинские песни, танцы и комические сценки, которые завораживают зрителей спектакля. Гизо Жордания поставил этот высокоритмичный спектакль с предельной точностью и деликатностью. Режиссер придает большое значение связи между актерами. Действие разворачивается в каждом уголке сцены. Каждый жест заранее тщательно отработан, определен и просчитан, что создает блестящий театральный мир. Список исполнителей главных ролей великолепен – Мераб Нинидзе, Гоча Капанадзе, Иракий Мачарашвили, Нана Шония, Кети Чхеидзе, но это победа всего коллектива, триумф дисциплины и изысканности. Они создали богатое, убедительное, полное жизни театральное полотно» («Гардиан», 01.06.1990 г.).

Н. Гурабанидзе: «У меня под рукой шотландская и английская пресса. Приведу лишь названия статей, потому что и этого достаточно для демонстрации успеха театра: «Грузины разбили лед» («The



МАГИЧЕСКОЕ «ЕСЛИ БЫ»

Independent», 29.05.1990 г.); «Театральность вдвойне» («Tonight», 31.05.1990 г.); «Молодой театр поднимает железный занавес» («Central Somerset Gazette»); «Жемчужина из России» («Winchester Extra», 06.07.1990 г.).

Следует отметить, что благодаря спектаклям, поставленным в молодежной труппе, слава Гизо Жордания распространилась далеко за пределы нашей страны. Например, американская газета «Newsweek» опубликовала статью под названием: «Творцы национального самопознания», где делается попытка анализа советского искусства после «перестройки». По заключению журнала, наиболее значительные изменения в искусстве происходят именно в первые годы революции, и достижения творцов высоко оцениваются. Автор статьи соединяет логической цепочкой искусство недавнего прошлого и настоящего. В связи с этим газета «Аргументы и факты» (31.01-05.02, 1988 г.) несколько иронично отмечала: «Получается, что круг представителей современного искусства довольно ограничен».

Кто же был упомянут? Поэт Андрей Вознесенский, премьер Большого театра Марис Лиепа, режиссер Гизо Жордания, художник Илья Глазунов, кинорежиссер Серго Параджанов, хореограф Олег Виноградов.

На мой взгляд, этот список вполне очевиден и говорит о многом, но лучше обратиться к первоисточнику «Newsweek» (14.12.1987 г.): «Как отметил главный режиссер всемирно известного Театра Руставели Гизо Жордания, «гласность» (в такой форме это слово вошло в английский язык) – мечта каждого свободомыслящего человека. Раньше некоторые пьесы запрещались или же некомпетентные бюрократы давали нам «советы», как поставить ту или иную пьесу, а сегодня у нас есть творческая свобода. Если кто-то из Минкульта даст мне совет, я могу сказать: «Это не ваше дело», но лучше сказать: «Спасибо, дорогой», и сделать все так, как хочу я».

Гамлет — герой нашего времени?

Накануне трагических событий – гражданской войны в Грузии, Гизо Жордания реализует свою давнюю мечту – выпускает спектакль «Гамлет». Заглавную роль сыграл многообещающий актер Мераб Нинидзе – ныне звезда европейского кино, в котором учитель еще в ранней юности разглядел незаурядное дарование. В девятнадцать лет Мераб сыграл в фильме Тенгиза Абуладзе «Покаяние» роль Торнике – юноши с тонкой душевной организацией, мир которого рухнул после того, как ему открылась неприглядная правда о близких – в том числе и о матери. Торнике не выдержал потрясения и покончил жизнь самоубийством. В чем-то эта роль оказалась близка его Гамлету, в один миг осознавшему, что «все прогнило в Датском королевстве». То, на каком нерве существовал в спектакле Гизо Жордания молодой актер, стало вызовом миру зла, цинизма, лицемерия, предательства. Устами Мераба со сцены театра Руставели был выражен протест «детей» против мироустройства «отцов». По мнению театроведа **Левана Хетагури**, Гамлет Нинидзе только случайно не стал знаком духовного состояния поколения, «героем нашего времени». «Своим актерским существованием он выражал отношение не только к персонажу и партнерам, но и к окружающей реальности. Отношение к тем маскам, что надевают люди, использует государство, отношение к равнодушию, которое проявляет общественность. Гамлет Нинидзе стал серьезной заявкой на пластически, эмоционально, рационально выраженное лицо нового героя». Увы, спектакль шел недолго, с закрытием сезона 1992-1993 гг. «малая труппа» Гизо Жордания перестала существовать... Однако жорданиевского «Гамлета», Гамлета Мераба Нинидзе вспоминают по сей день.

Пикрия Кушитавили в своей рецензии предлагает описание сценографии спектакля, в которой была выражена авторская концепция: «Коллаж, как самостоятельное художественное произведе-



ние XX века, стал краеугольным камнем режиссерской интерпретации Гизо Жордания, поэтому он соединил противоположные типы жанрово-выразительного мышления, что наиболее ощутимо проявилось в художественном оформлении спектакля. Шекспировская трагедия в современных костюмах: она разыгрывается в пестрых жилетах и современных шляпах, и чем больше разрывается связь времени, тем сильнее и прочнее становится вновь рожденная эстетика, которая, как две капли воды, напоминает мышление и коллажное (клиповое) сознание современного человека».

Нодар Гурабанидзе: «На сцене Малого зала Театра Руставели развернут, казалось бы, странный мир (по крайней мере, для шекспировского «Гамлета»), но это мир, характерный для стилистики этого театра, где предметы как бы беспорядочно разбросаны. Необычно низкий стул со срезанными ножками и спинкой, а также странные, как бы двухъярусные, черные кресла с высокими спинками, полностью черный глобус (на авансцене справа) и полубюст безголового белого манекена с королевской короной на шее (слева), почти такой же бюст, поставленный высоко на колонне, с красной лентой; вертикали колонн (одну из них венчает проушина телеги) и расположенные в глубине плоские белые и черные треугольники, лодка, брошенная на краю сцены (здесь тоже установлен белый полубюст) создают полное впечатление большого пространства. Тигр, взирающий из середины сцены (на которого иногда надевают шляпу и иногда садятся), и черные и красные блонды сверху завершают композицию. Весь этот предметный мир, созданный художником Темуром Нинуа, очень театрален, он театрален в том смысле, что полон реквизита, взятого как бы из разных спектаклей, реквизита, который уже «был однажды использован», но он театрален в главном смысле – здесь соответствующее сценическое пространство и обстановка, необходимая для игры актеров. Этот «хаос» опирается на истинное ощущение сценической композиции художника. Весь этот многопредметный мир (все расположено так, чтобы показать нам ширину и глубину этой так называемой «малой сцены» в боль-

шем масштабе) отражается в блестящем латунном зеркале, размещенном на боковых кулисах, что создает впечатление удвоенной, раздвоенной композиции. Интересно появление здесь этой сценической среды, которую по своему метафорическому облику следует отнести, если не ошибаюсь, к сценографии «Ричарда III» М. Швелидзе (впрочем, здесь чувствуется и некая стилизация иронически-праздничной помпезности спектакля «Дни потопа», оформленного самим Т. Нинуа). Действующие лица в спектакле чувствуют себя здесь естественно и создают в этой обстановке соответствующую сценическую атмосферу (нетрудно заметить и «карнавальное сумбура» стиля костюмов).

...Вошедшие в зал слышали сильный шум морских волн и леденящие душу крики чаек. Мы как будто стояли на холодном, мокром песке спиной к морю и с берега смотрели на вещи или предметы, вынесенные волнами, застрявшую на мелководье лодку, в которой остался чей-то белоснежный бюст. Постепенно шум моря и крики чаек затихали, и одетый в длинное коричневатое пальто-шинель Горацио, привлекательный, с изысканными манерами и интеллигентным профилем, в исполнении Ираклия Мачарашвили, задумчиво и озабоченно произносил: «Прогнило что-то в Датском королевстве», произносил с загадочной интонацией человека, который говорит сам с собой и открывает нам что-то странное, что возможно только в мистических видениях («Кто ты, что посягнул на этот час И этот бранный и прекрасный облик») – и обращено к невидимому нам существу, которое движется в пространстве. В его охрипшем голосе чувствуется страх. Гизо Жордания игнорирует эпическое начало трагедии Шекспира, оставляет Горацио лишь несколько необходимых реплик и предлагает напряженный монтаж. Внезапно начинается полная внутреннего драматизма, противостояния, игры страстей сцена, подразумевающая множество пластов отношений, где переплетены и в то же время совершенно разделены различные настроения, желания, личные и общественные намерения. При королевском дворе разыгрывается первая сцена спектакля, участники



которой по-разному понимают свои задачи.

На фразу Горацио – **И. Мачарашвили**: «То, что мы ночью видели (т. е. появление призрака великого Гамлета), не скроем от молодого Гамлета» с правой стороны сцены, из-за кулис медленно выходит одетый в черное герой, а из центра, из глубины сцены торжественно-скорбным шагом – королевская свита. Это странное групповое движение... этот ритуальный кортеж двигается так, как если бы все они были частью одного тела. Это первая, достаточно ясная отсылка режиссера к своеобразному «клановому» единению, если не заговорщиков, то по крайней мере единомышленников.

В этой сцене явно поляризуются две силы: с одной стороны – Клавдий со всей своей блестящей камарильей, а с другой – противостоящий всем Гамлет. Однако по всем формальным правилам в этой группе, совершающей похоронный обряд, должен находиться и Гамлет. Одетый в длинное белое пальто Клавдий Зазы Папуашвили, с маской скорби на выбеленном лице, держит в руках букет белых и черных роз, которые он с подчеркнутой почтительностью и преувеличенным, однозначно театральным акцентированным уважением кладет на пол сцены, как бы на сакральное место погребения скончавшегося великого Гамлета. Гамлет Мераба Нинидзе наблюдает за всем этим процессом со стороны, и ироничная улыбка не сходит с его лица. Он прекрасно осознает всю фальшь и притворство данного ритуала. Очевидно, что этот церемониал поминания души умершего в основном поставлен для Гамлета и направлен на то, чтобы понять его намерения, а режиссер этой постановки – Клавдий, со своей гангстерской, мафиозной заносчивостью он пытается привлечь на свою сторону принца-отступника и в то же время не чурается дешевых театральных эффектов, поскольку верит в магическую силу грубой игры. Гамлет же сразу считывает партитуру этого грубого режиссера, легко осознает коварные намерения Клавдия, «подтекст» его игры, в свое время недоступной даже членам «команды» Клавдия. Вот почему за первым монологом Клавдия, с которого фактически начинается спектакль («Смерть нашего возлюбленного

брата Еще свежа, и подобает нам Несть боль в сердцах»), с наивной улыбкой и однозначным удивлением наблюдает королеву Гертруду – Нана Шония. Другие внимают бесстыдному фиглярству короля с подобострастными бесчувственными лицами, как если бы это было правдой: «Поэтому сестру и королеву Мы, как бы с омраченным торжеством – Одним смеяь, другим кручиняь оком,... В супрути взяли».

...Жордания не ставил перед собой цели показать титанические шекспировские страсти, исторические катаклизмы и выдающихся личностей. Величайший сценический меланхолик, мыслитель всех времен, полный поэтического вдохновения Гамлет представлен как наш современник, травмированный сегодняшними болями и проблемами. Он переживает крах своих иллюзий, но это одновременно крах иллюзий целого поколения. Проданного, распятого. Поколения, чьи надежды на лучшее будущее растоптаны. Здесь истоки нервной импульсивности, вызывающего сарказма, убийственной иронии Гамлета Мераба Нинидзе, что нисколько не умаляет его юношеский пыл, храбрость и благородство. Здесь я вижу своевременность режиссерской концепции Гизо Жордания. Весь спектакль своей тональностью, интенсивностью, нервным напряжением наполнен духом времени».

«Я не люблю властвовать!»...

Беседа с маэстро после дипломного спектакля «И навсегда твой пленник».

Лукавые, молодые глаза, ирония, сквозящая в каждом слове, пытливость творца, познающего мир... Таким я вижу Гайоза, Гизо Жордания – режиссера, педагога, мудреца. Недавно посмотрела на сцене Театра Королевского квартала его спектакль «И навсегда твой пленник» (2010) по произведениям Л. Разумовской, Ф. Шиллера, С. Цвейга, Ф. Брукнера, в котором Марию Стюарт и Елизавету



Английскую играют несколько актрис – студенток, воспитанниц мастера.

– Неожиданный прием! Гайоз Вуколович, почему? Чтобы занять больше студентов? Или вы руководствовались соображениями творческого, а не утилитарного порядка?

– Здесь сошлись утилитарные и творческие соображения. Любой из нас носит в своем характере разные черты, поэтому невозможно воспринимать человека в черно-белой цветовой гамме. Мария Стюарт и Елизавета Английская – многоаспектные личности. Елизавета была одновременно доброй и злой, щедрой и скупой, была женщиной неудовлетворенной и в то же время имела много любовников, утверждая при этом, что она девственница. Больше всего королева любила Англию, но иногда ненавидела ее, потому что корона мешала ее чисто человеческим чувствам. То же можно сказать о Марии Стюарт. Она была хищницей, интриганкой и одновременно рабыней мужчины, чувственной и в то же время возвышенной. Мария Стюарт обладала огромной властью над мужчинами. Во всяком случае, мы это находим в литературе о королеве Шотландской. Ни об одном монархе не говорили так много, как о Марии Стюарт. И аспекты – самые разные. У Цвейга она более многогранна, человечна, чем у Шиллера. О Марии Стюарт писали Фердинанд Брукнер, Лопе де Вега, Пьер Ронсар. Портреты Марии Стюарт создавали замечательные художники. Невозможно, чтобы все качества, присущие этой незаурядной личности, сыграл, передал один человек... как Гамлета, например. Так же интересна Елизавета Английская. Трагическое и в то же время комическое, иногда водевильное, фарсовое начало проявляется и в одной, и в другой героине – как и во всех нас. Поэтому я распределил разные черты характера Марии Стюарт и Елизаветы Английской на несколько актрис.

– Вами переработан огромный литературный материал о шотландской королеве.

– В этом мне помог Дата Тавадзе. В моем спектакле он играет ведущего. Дата мечтает стать режиссером, и я направил его в русло

актерского мастерства, но с уклоном в режиссуру. Вместе со мной он работал над материалом, легшим в основу спектакля. Мы обратились к текстам Людмилы Разумовской, Брукнера, Цвейга, Шиллера, к стихам о Марии Стюарт и поэзии самой королевы Шотландской – кстати, она писала великолепные стихи. Потом весь материал мы разложили как пасьянс, были распределены роли, и уже во время репетиций все пришло к единому знаменателю. Разумеется, существовали общая концепция, идейная направленность, конструктивная основа. Для студентов это была хорошая учеба... Да и для меня самого.

– *Спектакль рождался трудно?*

– Помогло магическое «если бы» Станиславского. Молодые были уже обучены, но воспринимали тексты так, как они написаны. А я им всегда говорил: «То, что написано, – одно, а то, почему рождается это написанное, – совершенно другое. Почему все это случилось? Ведь настоящая жизнь идет за текстом, текст – это продукт. Воображение все время работает. Вот сейчас я с вами разговариваю и вижу что-то определенное, возможно, не соответствующее сказанному вами. И текст окрашивается той или иной интонацией в зависимости от того, что я думаю, или, возможно, скрываю что-то, недоговариваю. Артисты должны обладать навыком жить за текстом, действием, заранее осознавать все происходящее в спектакле, делать заготовки. Таким методом и рождались многие сцены. Часто я спрашивал того или иного студента: «Ну, что скажешь?» Иногда в том, что я слышал, было попадание в цель... Со временем это случалось все чаще и чаще.

– *Сейчас некоторые режиссеры, так сказать, скользят по верхам, стремятся к чистой зрелищности, разного рода трюкам. Погружения вглубь текста не происходит, слово теряет в театре свое значение...*

– Если не смотрится, а только слышится, это не очень хорошо, хотя возможно! Но когда и слышится, и видится, и плачется, и смешок в зале возникает, это самое замечательное. В жанровом отношении не стоит придерживаться чего-то одного – трагедии, комедии...



В реальности трагическая интонация иногда вдруг сменяется почти фарсовой. Такова жизнь! В нашем спектакле нет ни одного момента, который не смотрится. Другое дело, нравится тебе это или не нравится. Возможно, в первом акте есть какие-то скучные эпизоды, но это уже зависит от качества. Аллегория, метафора – все есть! Главное – не быть жадным на выразительные средства...

– Именно так можно охарактеризовать ваш «нескучный» спектакль «Луарсаб Таткаридзе» по произведению Ильи Чавчавадзе «Человек ли он?», недавно выпущенном на сцене театра Марджанишвили.

– Жанр спектакля – фарс на грани фола... Но наступает в спектакле момент, когда становится очень грустно. У героев нет потомства. Они чувствуют себя несчастными, переживают настоящую трагедию! И когда в финале Луарсаб и его жена Дареджан прощаются друг с другом, у меня иногда наворачиваются слезы...

– Итак, человек ли он – Луарсаб? Как вы отвечаете на этот извечный вопрос?

– Каждое время имеет свою злободневность, что ли. Тогда Илье Чавчавадзе нужно было поставить вопрос именно таким образом, и он это сделал! А сегодня разве нет таких, как Луарсаб и его жена, – людей, которые ничего не делают и только небо копят? Они только делают вид, что работают, живут, любят.

– Но при этом ваши Дареджан и Луарсаб – очень симпатичные люди.

– Да, Луарсаб – не злой человек, он никому не причинил вреда. Он нашел свою половинку. Человек ли он? Я вставил в спектакль одну собственную фразу. В этой сцене Луарсабу дают книгу Ильи Чавчавадзе «Человек ли он?» Вот, дескать, как ставят вопрос: человек ли он? А Луарсаб на это отвечает: «Конечно, человек! А кто же он?» Конечно, Илья Чавчавадзе очень осуждает своего героя за то, что он бесполезное, бесплодное существо. Грузин не должен быть таким бездельником, считает писатель. Но родился такой человек, что с ним делать? При всем при этом Илья любит Луарсаба, сострадает ему, и когда герои уходят из жизни, с грустью пишет: «Что от них осталось? Только маленький кусок земли!»

– В Луарсабе привлекает его жизнелюбие, пантагрюэлизм, если хотите.

– Да, и в этом его сила, энергия. Но куда она направлена? Ведь у него нет потомства... В этом – бесперспективность подобного бытия. Человек должен созидать. Отсюда и название повести: «Человек ли он?»

– Но вы все-таки назвали свой спектакль «Луарсаб Таткаридзе», тем самым вступая в полемику с Ильей Чавчавадзе, утверждая, что Луарсаб – человек, пусть и несовершенный.

– Грузины вообще такие... Луарсабы.

– Хотя сегодняшняя жесткая реальность, кажется, изменила грузина, сделала его более деятельным.

– Да, это уже не те грузины, что были вчера. Новые русские, новые грузины...

– В ваших словах звучит ирония. Вам симпатичнее такой тип грузина – Луарсаб?

– Илья все время ругает Луарсаба, но сам был чем-то похож на своего героя. Он был большим гурманом! Не будь писатель таковым, он не смог бы написать этот потрясающий диалог о еде, который ведут Луарсаб и Дареджан... Как гениально он фетишизирует блюда! Думаю, мне нужно было назвать спектакль «Луарсаб и Дареджан». Многие не могут сегодня отойти от хрестоматийного восприятия повести Ильи Чавчавадзе, от стереотипов... То же можно сказать о восприятии Брехта. Стурра поставил его совершенно по-новому. Я тоже попытался в своем спектакле «Трехгрошовая опера» отойти от штампов. Но многие продолжают видеть в творчестве Брехта только социально-политические моменты, говорят, что он бичевал, обличал... Это всем вдолбили в голову!

Те же стереотипы пришлось преодолевать и в отношении повести Чавчавадзе. Кстати, Илья написал стихотворение «Счастливая нация», в котором обличает свою родину. Все пороки он повесил на бедного грузина, как будто сам не грузин. Но тогда это было необходимо...



МАГИЧЕСКОЕ «ЕСЛИ БЫ»

– Гайоз Вуколович, как справляться со строптивыми актерами и настаивать на своем, будучи человеком интеллигентным, «милейшим человеком», как назвала вас в своей автобиографической книге актриса Наталья Бурмистрова?

– Во всяком случае, силой или натаскиванием ничего не сделаешь. Нужно что-то придумать конкретное для того или иного актера, чтобы ему было понятно и не возникало сопротивления. Ты должен привести актера к нужному результату. На помощь приходят и объяснение, и показ, и литературное вмешательство. А иногда и обман! Все средства хороши, лишь бы был творческий результат. В политике это ужасно – маккиавелизм! А в театре – совсем другое: дипломатия! Ты ведь прибегаешь к обману, чтобы актер... воспарил! А некоторые режиссеры мечтают закабалить актера. У таких людей, мне кажется, что-то не в порядке в чисто человеческом плане. Они хотят господствовать над другими. Лев Толстой гениально сказал в своем «Воскресении» приблизительно следующее: «Живешь для того, чтобы господствовать над другими? Посмотри, что происходит вокруг: птички поют, солнце светит, трава пробивается! А ты думаешь о том, как господствовать над другим человеком? Ты просто дурак!» Такова мысль Толстого. Я не люблю властвовать. Но режиссер – такая профессия: ты должен повести машину! И если эта педаль, на которую ты нажимаешь, не отвечает, ты должен починить ее, сделать смазку! Иначе машина испортится, не поедет! Это металл, техника, конструкция... Но человек ведь гораздо сложнее, он уникальное создание! Металл не отвечает, а как ответит человек? Насилие? Насилие всегда рождает насилие. В то же время только дипломатическими средствами, без крика и шума, добиться результата сложно. Иногда нужно и закричать, и выругаться...

Театр в театре

В 2004 году Гайоз Жордания приходит в Тбилисский драматический театр имени Котэ Марджанишвили. Начинается новый этап его творчества. На этой площадке он выпускает зарубежную классику – брехтовскую «Трехгрошовую оперу», в которой Ника Цулукидзе увидел продолжение традиций политического театра, «прямое предзнаменование грядущих уличных выступлений», мольеровского «Лекаря поневоле», ставшего настоящим театральным праздником, спектакли по произведениям русских писателей.

В одном из последних интервью Гайоз Вуколович сетовал, что «на грузинской сцене в последнее время русская драматургия не представлена. Считаю, что это неправильно, нельзя игнорировать значение классических произведений Чехова, Островского..., современных драматургов. Сейчас намереваюсь поставить пьесу Э. Радзинского «Приятная женщина с цветком и окнами на север», готовлю со студентами новый спектакль».

В 2012 году режиссер выпускает на марджановской сцене «Ревизора» (кстати, это не первое обращение Жордания к Гоголю – со своими студентами он уже ставил «Женитьбу»). Он обратился к комедии Гоголя ровно через шестьдесят лет после постановки, осуществленной здесь же Александром Такаишвили. Конечно, трактовка Жордания отличалась от прежних интерпретаций. Ведь на дворе – XXI век, и социально-обличительный пафос уже не столь актуален. Режиссер Гайоз Жордания подчеркивает, что проблемы, затронутые Гоголем, вечны – их нельзя привязывать только к одной эпохе, стране или общественно-экономической формации. Страсти и пороки, свойственные человеку, неискоренимы, потому что присущи ему перманентно.

Начнем с того, что в спектакле отсутствовала знаменитая немая сцена, а сюжет был закольцован: в финале повторилось на-



чало. Хотя немая сцена была принципиальной для Гоголя: «Господа актеры особенно должны обратить внимание на последнюю сцену. Последнее произнесенное слово должно произвести электрическое потрясение на всех разом, вдруг. Вся группа должна переменить положение в один миг ока. Звук изумления должен вырваться у всех женщин разом, как будто из одной груди. От несоблюдения сих замечаний может исчезнуть весь эффект».

Но режиссер Г. Жордания отказался от гоголевских рекомендаций. У него финал выглядел так. «Я пригласил вас, господа, с тем, чтобы сообщить вам пренеприятное известие: к нам едет ревизор!» – торжественно вещает Городничий, и из глубины сцены появляется новый и в то же время такой уже знакомый Хлестаков.

Исходя из этого решения, в спектакле нет темы возмездия за грехи, характерного для мировой культуры мотива преступления и наказания, когда некий Командор призван свершить правосудие над чиновниками-мздоимцами. Ведь многие исследователи воспринимали немую картину как символическую сцену Страшного суда. В финале спектакля Жордания сцена появления ревизора повторяется, а все случившееся до этого момента – что-то вроде репетиции будущего события. Ничто не стало нравственным уроком или хотя бы предостережением для чиновников – они спокойно, без всяких немых сцен, воспринимают новое «пренеприятное известие» и с прежним усердием считают деньги для передачи взятки очередному ревизору – как и в самом начале. Таков однажды и навсегда установленный закон их жизни. Вечный, незыблемый.

Гизо Жордания сократил и адаптировал текст, были удалены анахронизмы, характерные для перевода Валериана Гуния, – с учетом новых реалий и вкусов сегодняшней грузинской публики. И введены очень смешные сцены – спектакль был насыщен удачными режиссерскими находками, блестящими этюдами, остроумными деталями.

Чиновники разыгрывали перед Хлестаковым настоящий спектакль! Так, судья Аммос Федорович Ляпкин-Тяпкин (Роланд Окро-

пиридзе) приносил взятку... борзыми щенками. Дарил Хлестакову пистолет, из которого тот случайно производил выстрел, и к его ногам падала утка – естественно, ловко подброшенная. Позднее мнимому ревизору на рыбалке в приятной компании Городничего (Давид Двалишвили) удавалось «поймать» огромную рыбку – постарался «моржеватый» Степан Пробка (персонаж, заимствованный из «Мертвых душ»), находившийся по приказу начальства в проруби.

В тюрьме уездного города N камеры пусты – заключенных нет. Кроме одного-единственного (!) смиренного, почти благостного местнестреля, поющего под аккомпанемент гитары «Вечерний звон».

Очень робкий и плаксивый зритель училищ Лука Лукич Хлопов (Онисе Ониани) пытался очаровать гостя, прибегнув к услугам молоденькой француженки Жермен (Анна Церетели) – учительницы рисования, которая преподносила Хлестакову его портрет.

Ясно, что такого персонажа в пьесе нет и в помине. А вот в спектакле душка Хлестаков мило флиртовал с француженкой. Всех превзошел в угодничестве вечно пьяный почтмейстер Шпекин (субтильный герой Зуры Берикашвили едва держался на ногах и постоянно падал, его поднимали и таскали под мышкой – как какой-то неодушевленный предмет, куклу), сыгравший с Хлестаковым в поддавки: игра в карты закончилась для почтмейстера почти стриптизом. Правда, обыгравший Шпекина в пух и прах «инкогнито из Петербурга», сжалившись над банкротом, пожертвовал ему одну купюру. Эта сцена – по сути, этюд, потому что идет почти без слов, на одних междометиях – тоже, разумеется, отсутствует у Гоголя.

Не обошлось без грузинского акцента: весьма искусный в науке «обольщения» столичных чиновников попечитель богоугодных заведений Артемий Филиппович Земляника (Автандил Микадзе) дарил Хлестакову бурку с папахой и кинжалом (!), да бочонок меду. Правда, подпортив его ложкой дегтя – письменным доносом на Городничего с его свитой.

А собственно была ли у Городничего – Давида Двалишвили – свита? Преданное окружение? Отнюдь нет. В спектакле это, в принципе,



одинокая фигура. Городничий – провинциальный монстрик, «крыса», одна из тех, что привиделись ему во сне. Об этом Антон Антонович рассказывает чиновникам в первой сцене. Сановники окружают

Городничего плотным кольцом, и становится очевидно, что крысы – это они! Градоначальник и его продажные чинуши.

В спектакле Г. Жордания царила атмосфера тотального блефа – театр в театре! Все, будучи аферистами, старались надуть друг друга. Начиная от Городничего и кончая унтер-офицерской вдовой. Хотя при этом симпатичные, не лишённые обаяния люди. Но – устои общества, закон выживания в «крысином» мире диктовал именно такой стиль поведения: ты не обманешь – тебя обманут. И все были включены в некую авантюрную игру, ломали комедию! Частью оформления спектакля были театральные ложи слева и справа: они превращались то в уютные кресла в гостиной городского головы, то в трибуны, с которых вещают персонажи, а в одной из сцен ложи складывались в некое подобие островка (или Ноева ковчега!), на котором чиновники пытались спастись от предполагаемого возмездия (потопа). Так придумал Жордания вместе с художником Айвенго Челидзе. Между тем Городничему не было места на этом безопасном островке – он, как всегда, оставался особняком, брошенным.

Неизменное оживление в зале вызывало появление знаменитой парочки: Бобчинский и Добчинский (Давид Хурцилава и Нодар Догондзе). Их эмоциональные словесные эскапады были построены по принципу музыкального канона: один еще не заканчивает свою реплику, как на нее накладывается реплика другого, потом вновь вступает первый и т.д. Закон канона лежал и в основе пластического рисунка ролей двух Петров Ивановичей...

«Ревизор» марджановцев был спектаклем ярких дуэтов: унтер-офицерская вдова и Пошлепкина, Анна Андреевна и Марья Антоновна, Городничий и Хлестаков...

В стихии головокружительного блефа как рыба в воде чувствовал себя Хлестаков – пластичный, легкий Звиад Схиртладзе. Он быстро и вполне сознательно включался в игру. В нем не было простоду-

шняя (как Гоголь прописал в своих рекомендациях актерам) – этот хитроватый, хоть и добродушный Хлестаков готов был максимально воспользоваться ситуацией без всякого зазрения совести. Впрочем, в одной из сцен очередного мздоимства в нем будто что-то дрогнуло, но он быстро заглушил голос раскаяния рюмкой водки (кстати, в спектакле водку хлещут практически все, причем в больших количествах).

Удачны были и женские образы. Анна Андреевна в исполнении Мананы Козаковой – властная и весьма соблазнительная дама. Этакая тигрица, способная буквально на все ради того, чтобы стать светской дамой и блистать в петербургских салонах. Забавной была сцена, когда мать с дочерью (последняя под стать мамаше – в роли Марьи Антоновны Ната Бережиани) энергично оспаривают зеленое платье – каждая мечтает именно в нем покрасоваться перед ревизором. В итоге платье разорвали пополам. И все-таки победу одерживала Анна Андреевна – на приеме она появляется в платье именно зеленого оттенка. В театре аферистов с блеском выступали унтер-офицерская вдова (Тамар Бухникашвили) и Пошлепкина (Ия Чилая), будто бы пострадавшие от произвола властей, а на самом деле готовые в любой момент продаться за определенную сумму... Полной неожиданностью для зрителей было появление на сцене некой Ефросиньи (Нино Цуладзе) – подруги Осипа (Иосеб Гогичаишвили). Что ж, и Осип в спектакле марджановцев оказался парнем не промах! Под стать хозяину и остальной компании блефоманов...

Пластическая заостренность рисунка ролей, хореографические пассажи придавали спектаклю легкость и изящество (хореограф Гия Маргания). В музыкальном оформлении были использованы темы русского фольклора (лейтмотив – «Разлука ты, разлука»).



«Незыблем как кавказские горы»

В 2014 году Гайоз Жордания поставил на марджановской сцене спектакль «Хаджи-Мурат» по повести Льва Толстого.

Гизо Жордания: «Почему выбрал повесть Л.Толстого «Хаджи-Мурат», которую почти нигде никогда не ставили? Хотел показать историю борьбы против насилия, угнетения, вражды, не приносящей воюющим сторонам ничего, кроме несчастья. Через образ исторического лица я показал, что герои, погибающие в борьбе за справедливость, остаются непобедимыми. И нет разницы, какую сторону они представляют. Поэтому в спектакле мать в блестящем исполнении Тамары Схиртладзе оплакивает не только своего сына – всех, кто стал жертвой политики насилия. Мне все время помогал в работе голос моего учителя русского языка Гутунава, он первым рассказал нам о Хаджи-Мурате и дал понять, что можно переступить закон во имя торжества справедливости. Человек, борясь за добро и погибая физически, побеждает морально.

Проблемы, затронутые в «Хаджи-Мурате» – это не только взаимоотношения царской России с народами Кавказа, они соотносимы с мировыми проблемами. Стремление государства держать своих граждан в страхе или стремление одного человека угнетать другого, доминировать – это именно то, о чем идет речь в нашем спектакле.

В горах больше свободы, аварский полевой командир Хаджи-Мурат, перешедший на сторону русских, ненавидит тоталитарный режим Николая I. В тексте Толстого так много философских размышлений, так много сказано и о сегодняшней боли, что я не мог не поставить это произведение. Человек должен сам выбирать образ жизни, свой путь, он не нуждается в чьей-либо диктовке. Хаджи-Мурату не нравился ни режим Николая, ни кнут Шамиля. Он вообще против всех режимов, хочет свободно жить в своем уголке. В конце концов Хаджи-Мурат понимает, что не обретет свободной и счастливой жизни, как тот ястреб, который улетел в другую страну, начал там жить, а местный кузнец надел ему на ноги серебряные браслеты. Их никогда не снимут...

Вспомним талантливейшего полководца Георгия Саакадзе, он был несчастным человеком, пожертвовавшим жизнью сына во имя родины. Саакадзе изначально знал, что не сможет спасти сына. То же самое произошло и с Хаджи-Муратом, когда он понял, что должен бежать из России и спасти свою семью, но ему это не удалось, и в итоге Хаджи-Мурат был обезглавлен. Ему отсекла голову «третья сила», причем это сделал человек из окружения Хаджи-Мурата, что тоже великая уловка империи».

Из моей рецензии: «На сцене Тбилисского театра имени К. Марджанишвили поставили толстовского «Хаджи-Мурата» – историю легендарного участника войны кавказских горцев против Российской империи. Осуществил этот творческий эксперимент режиссер Гайоз Жордания. Эксперимент смелый и необходимый, учитывая, что многие вопросы, затронутые в повести Толстого, очень современны. Хотя при всей современности, политической и нравственной актуальности повести «Хаджи-Мурат» ее российских экранизаций, к примеру, не существует. Георгий Данелия однажды задумал снять картину, был даже написан сценарий, однако в итоге проект закрыли. Интересно мнение художника-мультипликатора Юрия Норштейна, утверждавшего, что «книга «Хаджи-Мурат» должна быть настольной для нынешних политических деятелей, если они действительно хотят мира и не ищут во власти свой личный интерес»... И вот – грузинская интерпретация великой повести.

Отправной точкой в спектакле Гизо Жордания стал толстовский образ репейника. Увидев однажды искореженный репей, Лев Николаевич вспомнил Хаджи-Мурата – героя Кавказской войны. «Мне вздумалось сорвать этот репей и положить его в середину букета. Я слез в канаву и, согнав впившегося в середину цветка и сладко и вяло заснувшего там мохнатого шмеля, принялся срывать цветок. Но это было очень трудно: мало того, что стебель кололся со всех сторон, даже через платок, которым я завернул руку, – он был так страшно крепок, что я бился с ним минут пять, по одному разрывая волокна. Когда я, наконец, оторвал цветок, стебель уже был весь в лохмотьях, да и цветок уже не казался



МАГИЧЕСКОЕ «ЕСЛИ БЫ»

так свеж и красив. Кроме того, он по своей грубости и аляповатости не подходил к нежным цветам букета. Я пожалел, что напрасно погубил цветок, который был хорош в своем месте, и бросил его. «Какая, однако, энергия и сила жизни, – подумал я, вспоминая те усилия, с которыми я отрывал цветок. – Как он усиленно защищал и дорого продал свою жизнь».

В прологе спектакля звучат именно эти слова (ими начинается повесть «Хаджи-Мурат») – от автора (Гиви Чутуашвили). Образ цветка репейника в спектакле, как и в повести, – художественная метафора. За ней – личность Хаджи-Мурата, но не только. Репей символизирует свободолюбивый Кавказ. Образ репейника – часть сценографии спектакля (Айвенго Челидзе). Яркий цветок изображен на заднике. Репейник живет своей жизнью, время от времени меняет цвет, но он незыблем, вечен. Как кавказские горы, как народы Кавказа.

В спектакле четко противопоставлены два мира – горцев и царской России. Это выражено и в сценографии: слева – империя (колонны, символика самодержавия), в которой правит царь Николай I, справа – Кавказ (необходимую атмосферу создают этнографические элементы и культурно-бытовые детали). В соответствии с толстовской концепцией Российская империя и горцы – две противоположности. В спектакле Жордания Хаджи-Мурат – воплощение благородства и мужественности, в то время как Николай I – средоточие человеческих пороков: жестокости, сластолюбия, самовлюбленности. Первый представлен несколько идеализированно, в романтическом ключе, другой – в гротесковом. В соответствии с законами драмы Г. Жордания предлагает зрителям концептуальные диалоги, которых нет у Толстого. Это яркие, эмоционально окрашенные, динамичные сцены. Особенно впечатляют диалоги Шамиля (Гиви Чутуашвили) с матерью (Тамара Схиртладзе) и Хаджи-Муратом (Паата Инаури). Очень интересно наблюдать за «подводным течением» беседы Хаджи-Мурата и графа Воронцова (Марлен Эгутия). Участники диалога ведут тонкую дипломатическую игру – говорят одно, думают другое, при этом каждый знает, что собеседник не искренен».

«Все диктует Лев Николаевич!»
Беседа после спектакля
«Хаджи-Мурат»

В книге сталкиваются две точки зрения на Кавказскую войну — официальная, которую выражали власть предержащие, и мнение русских либералов.

Самая трагическая сцена в спектакле — финальная, когда русские оплакивают убитого и обезглавленного Хаджи-Мурата, — говорит Г. Жордания. — Среди них — Маша (Нино Думбадзе), представительница русской интеллигенции, молодой офицер Бутлер (Заза Иакашвили), ротный командир Полторацкий (Темур Киладзе). После этой сцены выходит Автор и говорит о том, что в то время, как «верхушка курит и попивает шампанское», проливается кровь. Это — по Толстому. Группа подлецов всегда может погубить человека. Но репейник все равно выживет — Кавказ непобедим! Многие пытались покорить Кавказ, но тщетно. Идет война, происходит кровавая резня, но у обыкновенного русского человека — у Толстого это Мария Дмитриевна — реакция на обезглавливание Хаджи-Мурата вполне определенная: «Живорезы, вот и все. Мертвое тело земле предать надо, а они зубоскалят. Живорезы, право!» Все знают, что заспиртованную голову Хаджи-Мурата увезли в ставку наместника в Тифлис. Какое-то время она была выставлена в анатомическом театре, а затем ее отправили в Петербург. Здесь голова была передана профессору Пирогову. Так она сначала оказалась в Военно-медицинской академии, а потом — в Кунсткамере, Музее этнографии и антропологии имени Петра Великого. Зачем голова с самого начала не была предана земле? Потому что проводилась политика устрашения. Николай I создал в России режим, в котором главным были страх и подавление личности. Известна история петрашевцев, приговоренных к смертной казни. Когда их уже подготовили к расстрелу, был зачитан при-



каз о ее отмене. Через этот ад прошел Федор Достоевский. А что сделало самодержавие с Петром Чаадаевым, Михаилом Лермонтовым? А что было потом? В годы сталинских репрессий? Думаю, это было эхо николаевского режима...

Между прочим, молодой Толстой сначала писал своему брату, что Хаджи-Мурат – первый изменник, а уже гораздо позднее, осознав весь ужас войны, стал работать над повестью о наибе Шамиля. И писал «Хаджи-Мурата» до глубокой старости. Конечно, это диссидентское произведение. И очень современное. Это ведь не только чеченская или дагестанская тема. Это – мировая проблема! Что хотят американцы в Афганистане? А раньше были Корея, Вьетнам... Кто-то сильный обязательно хочет установить где-то свой порядок – вопреки воле народа!

– *Николая I вы показываете в спектакле без прикрас, в гротесковой стилистике.*

– Так и у Толстого. Он ненавидел Николая! Именно из-за этой сцены с императором вмешалась цензура.

– *Чего вы добивались, прежде всего, создавая инсценировку?*

– «Хаджи-Мурат» – огромный сериал! В драме это не нужно. Я стремился к тому, чтобы все было компактно, чтобы произносимое актерами было понятно зрителям. Пришлось даже соединить в одном образе черты разных персонажей. В спектакле это русский солдат Петр Назаров в исполнении Беки Годердзишвили... Мне важно было показать, что Кавказская война несет смерть не только горцам, но и русским, что она не нужна ни той, ни другой стороне.

– *В спектакле говорится и о позиции грузин в Кавказской войне, чего нет у Толстого.*

– Грузия была на стороне России. Шамиль говорит, что не понимает, почему грузины не на его стороне. Мать отвечает ему: потому что ты всю жизнь грабил Грузию и сейчас грабишь...

– *Но и Хаджи-Мурат отошел от Шамиля потому, что хотел защитить свою семью.*

– Не только по этой причине. Хаджи-Мурат не делился, не хо-

тел делиться с Шамилем тем, что имел. Всегда дело в материальном факторе. И еще, возможно, Хаджи хотел стать имамом. Хаджи-Мурат был вообще моложе и эмоциональнее Шамиля.

– *А кто вам симпатичнее?*

– Хаджи-Мурат, ведь ему отрезали голову. Когда современный человек одевается в черкеску и выражает какие-то актуальные мысли – это очень сильно воздействует на зрителя. Этого не просто добиться, но нам, по-моему, удалось. Большое значение имеет сценография. Цветок репейника был и будет всегда. Его не вырвешь и не вытопчешь – это невозможно. Мобилизуй хоть всю имперскую артиллерию и стреляй! Это романтические слова, но актер Паата Инаури, исполняющий роль Хаджи-Мурата, не на котурнах, органичен...

– *В спектакле Хаджи-Мурат встречается с Шамилем, чего нет в повести.*

– Я написал их диалог, обратившись к тексту Толстого, собрав все по крупичкам...

Вообще я написал две сцены с Шамилем. Мне хотелось показать его не только имамом – это был образованный, романтичный, интеллектуальный правитель, хорошо знавший арабский язык. Как он относился к женщине – читал ей стихи! А с другой стороны – император Николай с его цинизмом и сластолюбием.

– *У вас все на контрасте построено.*

– Все диктует Лев Николаевич. Просто надо знать материал, его философию, и сразу все становится по местам. Если ты читал Толстого, то его мысли просто всплывают. В нашем спектакле Хаджи-Мурат отвергает любовь Воронцовой – в этой роли Лела Мебуришвили – и вспоминает свою любимую жену. Создавая эту сцену, я получил импульс от «Отца Сергия». Так что на помощь приходит все наследие великого писателя.



Возвращение

Последний свой спектакль, уже будучи больным, Гизо Жордания выпустил в Озургетском государственном драматическом театре имени А. Ццунава. История его жизни словно закольцевалась – режиссер вернулся на родину, в Гурию. И поставил своего любимого, близкого по духу автора – Нодара Думбадзе, его рассказ «Цыгане». Это назатейливая, на первый взгляд, история. Но сколько в ней любви...



О ГАЙОЗЕ ЖОРДАНИЯ

Лела Очиаури
театровед, киновед

ПОЛНЫЙ ЖИЗНИ, СВОБОДНЫЙ И БЕСКОМПРОМИССНЫЙ ЖОРДАНИЯ

Гизо Жордания – главный режиссер, художественный руководитель различных театров Грузии, режиссер-постановщик оперных, драматических и детских спектаклей, педагог, воспитавший многих режиссеров и актеров разных поколений, заботливый и внимательный наставник и первопроходец.

Где бы Гизо ни был, он всегда привлекал внимание и оставлял свой след, всегда создавал что-то значимое и особенное и расцветивал этот мир. Он наполнял радостью каждое свое рабочее место и каждый свой спектакль (даже самый драматичный) и дарил счастливые минуты людям. Он повсюду создавал «свой» театр, был смел в поисках и экспериментах, в опробовании и изобретении новых путей, новых форм, нового выразительного и яркого языка, режиссер-



МАГИЧЕСКОЕ «ЕСЛИ БЫ»

ских и актерских приемов в грузинском театральном пространстве.

Он был мужественным как гражданин, как творец и личность. Всегда молодым, полным юношеской энергии и любви к жизни, бесстрашным. Неоднажды терпевший поражение, не достигавший результата, но поднимавшийся каждую раз на новую ступень, он со свежими силами приступал к очередным поискам, в другой данности, отбирая другой материал, ставя перед собой современные художественные задачи; решая их и побеждая, Гизо с новой силой дарил и другим счастье победы.

Даже в советское время у Жордания всегда была своя позиция и свой голос; ему часто удавалось противостоять идеологии тоталитарного государства (репрессии которого коснулись его семьи со всей суровостью) и быть максимально свободным творцом, так как внутренне он был бескомпромиссным и свободным.

В красочной и многогранной биографии Гизо Жордания, помимо спектаклей, вошедших в золотой фонд грузинского театра, есть еще несколько фактов, занимающих беспрецедентное место в грузинской культуре: возрождение Малой сцены театра Руставели и ее новый золотой век совместно со знаменитой группой студентов (которые сегодня являются ведущими актерами и режиссерами различных театров); длительный период ректорства в Государственном университете театра и кино имени Ш. Руставели и Батумском институте искусств, где он успешно внедрил новые педагогические системы, новые методы обучения и решил новые творческие задачи; основание в Батуми детского оперного театра, воспитанники которого сейчас украшают оперные и эстрадные сцены, и его последняя экспериментальная группа в Университете театра и кино, его наследие, участники которой – режиссеры и актеры, под руководством Даты Тавадзе, являются основателями и лидерами одного из самых известных сегодня творческих коллективов – Театра Королевского квартала.

Игорь Пилиев

актер, режиссер, советник ВГТРК «Культура» (Россия)

ХАСАНБЕГУРА

В советское время для футбольного клуба «Гурия» построили домашний стадион, вместимость которого намного превышала численность горожан. Футболисты «Гурии» сумели пробиться в высшую лигу чемпионата СССР по футболу и один сезон на календарные матчи в Ланчхути приезжали лучшие команды Советского Союза. Местные фанаты хорошо помнят игры с действующими в тот год чемпионами страны киевским «Динамо» – легендарной командой Валерия Лобановского.

Видный советский и грузинский политический, государственный деятель мирового уровня является уроженцем этих мест – в минутах езды от стадиона, в селе Мамати, родился Эдуард Амвросиевич Шеварднадзе. Стадион, попутно замечу, носит имя его брата Евграфа Шеварднадзе – заядлого тифози.

В Ланчхути, в самом начале 1868 года, на ზეგობის დღე (2 января – День судьбы), в дворянской семье родился Ной Жордания, которому было суждено, уже в XX веке, в свой юбилейный год, войти в историю, как Председатель правительства Грузинской Демократической Республики, просуществовавшей 3 года, до советизации Грузии в 21-м.

Мхаре (край – груз.) – благословенная земля на западе Грузии. Главный город – Озургети, который при коммунистах назывался Махарадзе в честь рожденного в этом уголке революционера, советского партийного и государственного деятеля Филиппа Махарадзе. В перестройку историческое название вернули. В селе Лихаури Озургетского муниципалитета родился выдающийся историк, археолог, общественный деятель, один из основателей Тбилисского государственного университета, сохранивший для родины вывезенные за границу ценности, издатель и переводчик на русский язык



МАГИЧЕСКОЕ «ЕСЛИ БЫ»

древнегрузинского текста «მოქცევაი ქართლისაი», посвященного обращению равноапостольной Ниной Грузии в христианство, канонизированный православный святой Эквтиме Такашвили.

Горную часть Мхаре занимает Чохатаурский муниципалитет, в составе которого десятки поселений. Благотворные свойства родников села Набеглави известны далеко за пределами Грузии. Воду «Набеглави» пьют в Москве, Питере и Женеве! Еще одно удивительное по своим целебным свойствам место – это поселок Бахмаро, который находится на высоте 2000 метров. Именно здесь, прямо над Вами, потоки морского воздуха встречаются с горными, и этот животворящий эликсир, проникая в легкие, особенно детей, разносит по всему телу, врачует и обновляет!

Даже если просто произнести вслух несколько раз слово «Бахмаро» можно почувствовать облегчение.

В местечке Зенобани села Хидистави открыт музей лауреата Ленинской премии Нодара Думбадзе, в котором хранятся личные вещи писателя, рукописи, книги и фотографии, а вокруг живут и здравствуют потомки его любимых героев бебии (бабушки – груз.) Ольги, Илико Чигогидзе и Иллариона Шеварднадзе. В прошлом году на телеканале «Россия-Культура» показом фильмов и передач отметили 95-летие Нодара Думбадзе и Чингиза Айтматова. Они были ровесниками и дружили. У них много общего – оба награждены высшей советской премией, книгами обоих зачитывалась вся страна и лучшие кинорежиссеры сняли великолепные фильмы, инсценировки их произведений ставились во многих театрах СССР, отцов обоих расстреляли в 37 году. Нодару было 18, когда из ссылки вернулась мать, и он описывал, как ему трудно было произносить слово «Нэна» – рот отвык!

В этом году исполнилось 100 лет со дня рождения культового режиссера Тенгиза Абуладзе, экранизовавшего в 1962 году роман «Я, бабушка, Илико и Илларион». Картина, о которой писали, что это один самых чистых, светлых и возвышенных фильмов в истории кинематографа, и вышедший вскоре перевод романа на русский

язык прославили писателя на весь Советский Союз. Достоинством ленты является и то, что она очень хорошо снята – красивая! Оператор – сын выдающегося Михаила Калатозова, Георгий. Первый поцелуй Зурико Вашаломидзе и Мери Сихарулидзе снимали в пригороде Ленинграда, так как снег в Грузии растаял даже в Бакуриани, а это горнолыжный курорт. Сцена не получалась – пришлось долго репетировать. Наконец прозвучало: «Стоп. Снято!». Оказалось «Снято», но не «Стоп!»: через несколько лет они поженились. Актер, игравший Зурико, исполнил желание бабушки Ольги и выучился на врача, а Мери стала солисткой хореографического ансамбля И. Сухишвили – Н. Рамишвили (вспомните ее фигурку и грациозную выворотную походку).

Народный артист Грузии, лауреат государственных премий, кавалер Ордена Чести, автор научных и методических трудов в области драматического искусства, оперы и театрального образования, режиссер и педагог Гайоз Вуколович Жордания родился в Ланчхути, в городе, где растут пальмы, цветет магнолия, а под раскидистой кроной шелковой акации, пьянея от любви и запаха цветков, особенно сладко целоваться с возлюбленной.

Значит, биография Гизо началась в удивительном уголке Западной Грузии – в Гурии!

Его детство было омрачено арестом родителей. Пригретый родней малыш в конце концов оказался в Тбилиси. Гизо рано увлекся театром, мечтал стать артистом. Выступал на школьной эстраде, постоянно кого-то изображал, занимался в театральном кружке районного Дворца пионеров, учился музыке. По окончании школы и музыкального техникума поступил на режиссерский факультет театрального института. Его педагогом по режиссуре был Василий Кушиташвили, который работал в знаменитом театре «Ателье» в Париже, ставил на Бродвее – в Нью-Йорке. Актерское мастерство Гизо изучал у ученицы Георгия Александровича Товстоногова Лили Иоселиани. Это высший образовательный ценз! Огромное значение для познания тайн профессии имела стажировка у главного режиссера



музыкального театра имени Станиславского и Немирович-Данченко Льва Дмитриевича Михайлова. В то время в Стасике (народное название театра) работал великий режиссер, основатель и руководитель одного из лучших европейских театров «Комише опер» Вальтер Фельзенштейн. Гизо наладил с ним творческие контакты и через какое-то время направился в Берлин на работу. Жордания говорит:

– Я... многому... научился... у Фельзенштейна!

Добавить нечего! Напомню только, что один из выдающихся театральных деятелей, имя которого увековечено в названии Московского музыкального театра, родом из Гурии – появился на свет в Озургети!

В феврале 1972 года вышло постановление ЦК КПСС, в котором работа тбилисского городского комитета КП Грузии признавалась неудовлетворительной. Руководство республики отправили в отставку, и уже осенью Первым секретарем ЦК КП Грузии стал Эдуард Амвросиевич Шеварднадзе. Началась большая чистка и непримиримая борьба с коррупцией. Долой цеховиков и теневиков! Десятки тысяч членов партии были арестованы или уволены с должностей. К обновлению общественной жизни подключили культуру. Театру имени Грибоедова было недостаточно следовать великой традиции русского реалистического искусства. Новые товарищи из отдела пропаганды ЦК поставили перед ведомством другую задачу – культура должна быть актуальной! Придумали, согласовали, одобрили и в 1974 году к работе приступил новый главный режиссер Сандро Товстоногов. Директором театра назначили Отара Давидовича Папиташвили. Умный, талантливый и профессиональный в самом высоком смысле этого слова. Он взял на работу Николая Свентицкого и Заура Квижинадзе. Возникла управляющая команда, способная воплотить любые творческие замыслы – спектакли, гастроли, фестивали!

Работа Товстоногова в Грибоедовском театре была очень успешной, но Тбилиси для него был всего лишь трамплином для дальнейшей карьеры и это было очевидно. Пока учились в ин-

ституте, Александр Георгиевич привлекал нас к работе в театре – он был руководителем нашего курса, а когда закончили и пришли в театр – уехал. Мы учились у него, но ни дня не работали. Нашим первым главным режиссером стал Гайоз Вуколович Жордания! Представлять его группе приехал, я не поверил, сам Отар Васильевич Тактакишвили! Министр, депутат, лауреат, орденоносец, автор государственного гимна Грузинской ССР, председатель жюри Международного конкурса имени П. Чайковского в номинации фортепиано, выдающийся композитор. Гайоз Вуколович ставил его произведения в театре оперы и балета имени Палиашвили и в Европе. Если, условно, назвать время Сандро Товстоногова Серебряным веком, то при Гизо в театре воцарился Золотой. Его постановки отличались яркой театральностью и глубокой проработкой образов. Он очень хорошо понимал значение детали. Как настоящий гуриец умел восхититься полетом светлячка на фоне звездного неба. Даже маленькие роли запоминались, потому что маленьких ролей... нет! Так сказал классик.

Magnum opus Жордания грибоедовского периода – спектакль «Закон вечности» по роману Нодара Думбадзе. Инсценировку писал сам. Соавтор – поэт и драматург, талантливейший Заур Квицинадзе, который рассказал мне, как он и Гизо на жигуле понеслись через всю страну в Прибалтику. Ну, где же еще истинный гуриец мог написать инсценировку романа о внучке Ломкацы Рамишвили, за который гурийского писателя наградили Ленинской премией?! Конечно, в живописном бору на берегу Балтийского моря! Наташа Бурмистрова – народная артистка СССР, гениально сыгравшая еврейку Розу в пьесе Аркадия Ставицкого, не заметила, как Гизо подсадил ей клетки бабушки Ольги из романа Нодара Думбадзе. Я сам, сыграв Бачану Рамишвили, когда Гизо подсказывал колоритные детали, прямо с голоса – яркие и точные запевки, чувствую себя гурийцем – это ведь заметно по тому, с каким удовольствием и пространно я описал Мхаре Гурию вначале!

Я был вместе со всеми, когда после премьерного спектакля Нодар



МАГИЧЕСКОЕ «ЕСЛИ БЫ»

Думбадзе вышел на сцену, поблагодарил нас и признал инсценировку лучшей в стране!

С точки зрения актуальности Жордания обострил социальную проблематику спектаклей до немыслимого по тем временам накала. После его «Дорогой Елены Сергеевны», где была блестящей в заглавной роли Лариса Крылова, а Харютченко великолепно сыграл советского Люцифера, буквально откачивали генерала-зрителя, который, придя в себя, настроил «телегу» в Министерство обороны СССР и пьесу стали изымать из репертуара всех театров.

Это Гизо попросил замдиректора достать бюст Ленина, а потом в «Синих конях» Шатрова заставил Казинца, игравшего Ильича, поливать водичкой накрытую мешком голову и произносить пафосные тексты. Получилось жутковато. А «Святой и Грешный»? Гизо был бесшабашный!

Хасанбегура – это великая хоровая гурийская песня и исполнить ее даже профессиональным музыкантам не просто! Я слышал ее тысячи раз по радио, телевидению и вживую.

Думая о Жордания, я много раз включал запись Хасанбегуры (песня прекрасна!) и вдруг – о, чудо! До меня явственно стали доноситься Слова! Оказывается – это не виртуозный хоровой вокализ, а историко-героическая баллада, в которой повествуется о Шухутской битве. Это эпизод Крымской войны 1853-1856 гг., известный как сражение при Нигоети в мае 1854 года. Передовой отряд османов, под командованием ренегата и богоотступника Хасанбега Тавдгиридзе выдвинулся из уже занятого Озургети. Отряд гурийцев решает встретить турок, когда они минуют Ланчхути, у села Шухути и всех до единого уничтожить – показать доблесть воинов-гурийцев! Дальше поется, что неприятель был сокрушен, Хасанбег Тавдгиридзе – обезглавлен, и так как он был все-таки «братом», его решили предать земле! Я был впечатлен! Так, благодаря Гизо мне открылся смысл выдающегося народного творения!

Один из крупнейших грузинских историографов, главным трудом которого является «Сакартвелос цховреба» («Житие Грузии»),

Вахушти Багратиони так описывал гурийцев: «...гуриец крайне быстр в речи, в движениях, в деле, любит прямолинейность, ...быстро злятся, но быстро успокаиваются. Гурийцы умны, быстры и любят образование».

В завершение хочу добавить: если грустно, можно произнести в мыслях несколько раз слово «гизо» и на сердце станет светлее. Это – всем, кто, даже, никогда не слышал о Гайозе Вуколовиче Жордания!

Борис Казинец

*художественный руководитель Театра русской классики
(США)*

«ВСПОМИНАЯ ГИЗО, УЛЫБАЕМСЯ!»

Гизо пришел в театр Грибоедова после очень любимого, чтимого нами Сандро Товстоногова. Приход Жордания в театр – как появление солнца после грозы. Гизо был душка в самом лучшем смысле этого слова. Он пришел, улыбнулся, что-то рассказал, и я понял, что в театре начинается новый период. Я имею в виду новое ощущение себя, когда тыходишь в театр. Потому что при всей нашей любви, уважении к Александру Георгиевичу Товстоногову и обожании его работ, в атмосфере все-таки ощущалась какая-то напряженность. У меня, уже ведущего актера, со званием, признанием, было именно такое ощущение, когда я приходил в театр. И совсем другое чувство я испытывал, когда главным режиссером стал Гайоз Вуколович. Хотя при всей видимой мягкости Жордания мог быть и грозным человеком. Я это тоже ощутил на себе. Однажды на репетиции спектакля «Час пик» Ежи Ставинского я выругал зарвавшуюся молодую актрису. Гизо был возмущен, остановил творческий процесс, объявил, что не будет продолжать репетицию, пока я не принесу актрисе извинения. Вот тебе и душка! Конечно, я извинился.



Существует масса мелочей, из которых складывается образ человека. В связи с этим вспоминается еще одна история. Шли репетиции спектакля «Дорогая Елена Сергеевна» Л. Разумовской, в котором та же самая актриса играла одну из центральных ролей. Она вышла на сцену в слишком откровенном облике. Замдиректора нашего театра привел с собой какую-то компанию, они стояли и буквально покатывались со смеху, переговаривались, обсуждая внешность актрисы. Я подошел к веселящимся «зрителям» и призвал их к порядку: «Выйдите в фойе и там переговаривайтесь сколько угодно, не мешайте актерам!». Замдиректора угрожающе, почти вплотную приблизил ко мне свое лицо и произнес какую-то гадость. Гизо сидел относительно близко и, конечно, слышал весь этот неприятный диалог. Без лишних разговоров он выгнал хулиганов из зала, а на второй день был готов приказ об увольнении виновника из театра.

Вспоминая всех режиссеров, с кем мне довелось работать, могу с уверенностью сказать, что по человеческим качествам Гизо Жордания был лучшим. По тому, как деликатно, тонко он общался с людьми, вел репетиции. Одну из лучших своих работ я сыграл в спектакле Гайоза Жордания «Закон вечности» по роману Нодара Думбадзе. Помню замечательные сцены моего героя Бачаны Рамишвили с Христом. Это было что-то от неба! Думбадзе написал прекрасное произведение, по которому Заур Квижинадзе сделал удачную инсценировку. А Гизо поставил масштабный, монументальный спектакль при доскональной работе над каждым образом, каждым эпизодом и массовыми сценами. Он стал гвоздем сезона. По сути, спектакль «Закон вечности» отразил важнейший период времени в бытность советского государства. Репетиции проходили очень собранно, увлеченно, режиссер всегда приходил в театр с четким знанием того, что и как сегодня будет репетироваться и во что это должно в итоге вылиться, в какой творческий результат. Атмосфера репетиций была легкой, Гизо бесконечно острил. Его показы – это была умора!

Успешным был спектакль о Ленине «Синие кони на красной траве» М. Шатрова. Пьесу в Тбилиси ставили и Роберт Стуруа, и Гизо.

В итоге получились абсолютно разные спектакли. Мне кажется, что дуэты, диалоги – Ленин с Ходокком, Ленин с Сапожниковой, повторявшей как заклинание: «Буду думать, товарищ Ленин!», были сделаны филигранно, изумительно. Каждый эпизод звучал по-разному, сколько актерских удач в каждом из них, сколько открытий: Владимир Смотров – Ходок, Ирина Подкопаева – Сапожникова, Валентина Семина – анархистка Ярматова. Я работал с удовольствием. Даже не играл, а просто разговаривал. У нашего Ленина не было картавости или знакомой игры руками, указывающими, куда нужно следовать, чтобы дойти до коммунизма. Гизо поставил не героико-эпический спектакль. Это был некий взгляд со стороны, размышление о том, что любому руководителю в любые времена необходимо вникать в конкретную ситуацию и понимать, какая в его анализе, представлениях должна быть степень правды и уверенности в том, что он правильно делает свое дело. Так что «Синие кони на красной траве» не был массово-гражданским спектаклем, а скорее диалогом с прошлым, попыткой разобраться в каких-то вопросах истории, с запятой иронией и подтекстом, вторым планом.

Конечно, в памяти запечатлелись репетиции спектакля «Синие кони на красной траве». Не могу привести всю нашу «академию» разбора материала, но я на всю жизнь запомнил один эпизод. В спектакле были задействованы бутафорские колокола, которые довольно высоко висели над сценой. Гизо давал указания актеру Христо Пилиеву – он должен был уцепиться за веревку от колокола и висеть на нем, раскачиваясь. «Я не могу, не получается!» – говорил актер после нескольких неудачных попыток – срывался! Гизо убеждал Христо, что все получится, а потом попытался показать, что это возможно, на собственном примере: «Вот посмотри, как надо делать!» И, уцепившись за веревку колокола, разогнался с левой кулисы, намереваясь приземлиться с правой стороны, и... не удержался – упал на копчик. Мы смеялись – и больше всего сам Жордания. Гайоз Вуколович был смешливым человеком, но потом ему было уже не до смеха: Гизо безуспешно пытался встать – у Жордания всегда были



проблемы со спиной.

Однажды Гизо не появился на открытии двухнедельных гастролей в Сочи. Не было его и на другой день. Все перепутались и, охваченные тревожным чувством, пришли в гостиницу, попросили на ресепшн ключ от номера Гизо. «Что же нам делать? Наш главреж не появляется в театре!» – убеждали мы администрацию. Ключ нам дали, мы зашли в номер и нашли Гизо, абсолютно разбитого радикулитом. Он вообще не мог встать. Конечно, Гайоз Вуколович мог позвонить по телефону, сообщить о случившемся, но решил скрыть сам факт болезни – не хотел предстать на гастролях таким беспомощным. Это много говорит о его стоическом характере.

Непростым для меня оказалось начало гастролей в Архангельске. Я приехал туда из Тбилиси своим ходом, на автомобиле. А это как-нибудь 6500 километров! Открывал гастролы «Закон вечности». Перед спектаклем были выступления руководства города. И вот представление началось. В одной из ключевых сцен появляется Христос. Запомнил его глаза – в этой роли выступал Валерий Харютченко – на всю жизнь! Из-за гипоксии (кислородного голодания) я совершенно забыл текст и не мог отвечать своему партнеру. Валера, прекрасный актер, вынужден был произносить и свой текст, и мой – то есть, по сути, один сыграл всю эту сложнейшую сцену. Прозвучало гениально! Я видел ужас на лице Жордания. Вызвали в театр скорую помощь, дали мне выпить кислородный коктейль. Гизо принимал во всем самое живое участие. К счастью, через одну сцену я уже был в форме, а после антракта все прошло без приключений. В итоге гастролы были замечательные, и настроение соответственное!

Пользовался зрительским успехом «Час пик». Это было весело, игриво, Гизо предложил целый фейерверк режиссерских выдумок. И при этом осуществил тонкую разработку образов, особенно женских. В спектакле тоже была отражена эпоха, но с другой стороны, в другой форме. К примеру, в «Законе вечности» ставились глобальные, философские вопросы, даже если речь шла о любви. А «Час пик» – это, скорее, притча, анекдот из жизни одного, отдельно взя-

того человека. Время, только скорее во внешних, знаковых, броских его проявлениях. Гизо умел создать атмосферу спектакля. У него не было эпического масштаба репетиций – он создавал живые, яркие картинки.

Важен еще один момент: Гизо ни при каких обстоятельствах не унижал актеров, относился ко всем с уважением. И ставил прекрасные спектакли! Вспоминая Гизо Жордания, мы с женой Светланой (она была в тот период заместителем директора театра Грибоедова) всегда улыбаемся.

Лариса Некипелова

актриса МХАТ им. М. Горького (Россия)

«ГДЕ ЭТА МАЛЕНЬКАЯ ДЕВОЧКА?»

В марте 1981 года выпускной курс Тбилисского театрального института имени Ш. Руставели, которым руководил Гизо Жордания, привез к нам, в Киев, свой спектакль, и наш курс, тоже четвертый, Киевского государственного театрального института имени И.К. Карпенко-Карого, их встречал. Все перезнакомились, и в мае мы поехали с ответными гастролями в Тбилиси, чтобы показать свой дипломный спектакль «Лесная песня» Леси Украинки. Я играла Мавку.

На спектакле присутствовали педагоги Тбилисского театрального института. Меня увидел Гайоз Вуколович Жордания, тогда главный режиссер Грибоедовского театра, и в день нашего отъезда в аэропорт неожиданно приехал редактор литературной части театра Заур Квижинадзе, и я получила официальное приглашение в труппу.

Не раздумывая, согласилась – Жордания произвел на меня прекрасное впечатление. Я не познакомилась с ним лично, когда он приехал в Киев со своими студентами, но мне очень понравился его



МАГИЧЕСКОЕ «ЕСЛИ БЫ»

спектакль, студенты. Они были в восторге от Жордания, говорили: «У нас такой педагог!»

Среди учеников Жордания была и Кетино Абуладзе. В Тбилиси мы с ней общались и подружились. Я была у Кетино дома, еще был жив ее отец – знаменитый кинорежиссер Тенгиз Абуладзе. Кетино меня с ним познакомила, а позднее приезжала в Ригу со спектаклем – она уже тогда работала в театре Марджанишвили. Мы с ней много общались. Кстати, в тот период я играла в Рижском ТЮЗе.

В театре Грибоедова я уже тоже смотрела на него как на педагога, а он на меня как на свою студентку, относился ко мне, как к своим ученикам. Помню, Гизо называл меня «маленькая девочка». Так и говорил: «Где эта маленькая девочка? Позовите ее на сцену!» Никогда не спрашивал: «Где Лариса Некипелова?» В этом было что-то очень трогательное. Гизо был невероятно добрым человеком и всегда оставался, прежде всего, педагогом. Он был моим режиссером, и я его воспринимала как своего учителя, а свою работу в театре как продолжение учебы. Я словно училась у Жордания дальше – набиралась мастерства, и бесконечно благодарна ему за то, что он разглядел во мне способности, поверил в меня. Гайоз Вуколович понимал, что я нахожусь в незнакомой стране, среди чужих людей, и у него было ко мне теплое, отцовское чувство. Я всегда ощущала защищенность. Это, может быть, не выражалось внешне, но внутренне я всегда это чувствовала.

Он, как правило, поручал мне интересные роли. Первой моей работой была Красная Шапочка из спектакля по пьесе Евгения Шварца, на сцене мне пришлось петь. Моим партнером в роли злобного Волка был Толя Смиранин, Муся Кебадзе играла бабушку, Роман Пахлеваниянц представлял Лесника. Хорошая была компания! А потом Гайоз Вуколович взял пьесу «Вагончик» Н. Павловой и назвал свой спектакль «Жили-были девочки». Я играла там оторву Цыпкину. Это был первый мой опыт работы с Жордания как с режиссером! До этого, конечно, я смотрела его спектакли – например, «Закон вечности» Н. Думбадзе. Эта постановка мне очень нравилась. Жорда-

ния отличался особым режиссерским стилем. Его спектакли были масштабные. Гизо все делал с размахом, очень эмоционально, насыщенно. Работал с актером, ничего не навязывая. Жордания исходил, прежде всего, из актера, никогда не вписывал его в жесткий рисунок. Тем более – внутренний. Он непосредственно под артиста выстраивал его жизнь в спектакле, определял место и функцию.

Я приняла участие и в его спектакле-фарсе «Утешитель вдов» Джузеппе Маротта, Белизарио Рандоне. Это был фейерверк! Главную роль играл Волик Грузец вместе с великолепными представительницами старшего поколения актрис – Тамарой Соловьевой, Ириной Квижинадзе, Валентиной Воиновой, Любовью Ермоленко, Еленой Смираниной. Я играла самую молодую жену героя Нунциатину. Ходила на пуантах. Как только Жордания узнал, что я окончила балетную студию, сразу сказал: «Все, она будет выходить на пуантах и в балетной пачке!». Хочется вспомнить всех, кто был занят в этом веселом представлении – Игоря Злобина, Анатолия Левина, Виктора Захарова, Михаила Амбросова, Христо Пилиева, Алика Кухалеишвили.

И, конечно, не забыть его «Дорогую Елену Сергеевну» Л. Разумовской. Для меня это была очень серьезная, грандиозная работа. Мне тогда казалось, что я, как беспомощный котенок, тычусь куда-то, тычусь. А Гизо меня спокойно вел, вел все время... Финал запомнила навсегда. Спектакль заканчивался на мне, моей последней репликой, когда моя героиня стучится в дверь и кричит: «Елена Сергеевна, они не взяли ключ, они не взяли ключ!» И сползаю по двери. Затемнение... конец спектакля. В финале зал всегда сидел молча. Публика, потрясенная, не понимала, что делать. А потом уже звучали аплодисменты.

Гизо почему-то финал долго не репетировал. А я все время в ужасе думала: «Ну почему он не репетирует финал? Как это играть, что мне делать?» От Жордания я услышала только одно: «Вот ты встала, подняла ключ и стучишь в дверь. И все. Это твой рисунок, твоя задача». Я была в смятении: «Как же так? Это же надо отрепетировать!».



На большой сцене мы уже репетировали в декорациях, и Гизо сказал мне: «Ну давай, играй!» И я сыграла финал! «Ну вот, так и будешь играть! Запомни!» – Жордания остался доволен. Так что финал он полностью дал мне, как говорится, на откуп, ничего не показывал, не интонировал. Для меня Гизо навсегда остался тем режиссером и педагогом, который, вероятно, верил в мои способности, вел меня, и я всегда чувствовала его заинтересованность во мне как в актрисе. Чувствовала его доверие. Для меня это было очень важно – как какая-то защита, «охранная грамота».

Для каждого актера или актрисы имеет огромное значение, когда режиссер в тебя верит. Наверное, это и расправляет наши крылья, и мы начинаем летать в роли. Я вспоминаю, что у меня всего два раза в жизни была одна и та же ситуация. «Дорогая Елена Сергеевна» и спектакль «Некурортный роман» Елены Исаевой в постановке Эдуарда Боякова и Сергея Глазкова, который я играла во МХАТе, исполняя роль 80-летней старухи. Мои партнеры говорят, что, когда я произносила финальный десятиминутный монолог, зрители просто вжимались в кресла. Вот такое же ощущение у меня возникало на спектакле «Дорогая Елена Сергеевна». Это было настоящее потрясение, катарсис!

А потом к 200-летию Георгиевского трактата Жордания поставил историческую, очень значимую «Измену» А. Сумбатова-Южина, где я играла княжну. Совершенно недавно я вспоминала этот спектакль. С меня он начинался – я выходила из глубины сцены и уже оттуда начинала читать стихи. Подходила, продолжая чтение, к рампе. Жордания вместе со мной так разложил текст, что к финалу стихотворения я уже была на авансцене. И дальше начинался спектакль. Гайоз Вуколович был вдобавок и невероятно поэтичным человеком. Он чувствовал стихи...

У него были всегда любопытные режиссерские ходы. В ткань спектакля «Жили-были девочки» он вставил текст из «Войны и мира» Толстого – монолог Наташи Ростовской. Помню, Болконского играли в очередь Толик Смиранин и Игорь Пилиев. Хореограф Юрий За-

рецкий поставил для нас вальс...

И последняя работа Гизо, которую я запомнила, – «Час пик» Ежи Ставинского. Современная польская повесть – довольно циничная. Казинец играл главную роль Кшиштофа Максимовича, а я – его дочь Еву. Спектакль получился очень стильный. У Жордания была своя режиссерская манера, приемы, задумки. Я больше не встречала на своем пути режиссеров с таким масштабом. Разве что вспоминаю Анатолия Васильева, который поставил у нас, в Рижском Молодежном театре, «Вариации феи Драже» А. Кутерницкого. Спектакль такой же масштабности, но, конечно, у Васильева возникло что-то совершенно другое – скорее, социальная направленность. Такие у меня воспоминания.

Гизо Жордания был смелым человеком. У нас проходили гастроли в Ставрополе, и мы там сыграли «Вагончик» («Жили-были девочки»). Потом пришлось вызывать милицию. Потому что все конъюнктурное муниципальное руководство было в шоке – как это можно показывать на советской сцене?! Да, он был бесстрашным человеком! Ведь Советский Союз еще не распался. Цензура – жесткая. Печальная судьба постигла «Дорогую Елену Сергеевну» – спектакль сняли повсюду: и у Андрея Гончарова, и у Адольфа Шапира, и у нас, в Тбилиси. Пьеса была запрещена везде, по всей стране! Странно, что мы все-таки успели ее сыграть, прежде чем появилась директива. Это был тбилисский бум! На спектакль невозможно было билеты достать. Аншлаги, аншлаги! Зрители сидели даже в проходах.

Жордания запомнился мне экспрессивным, эмоциональным человеком. Он держал со всеми дистанцию, но к нему всегда можно было зайти в кабинет и поговорить по душам. Скажу честно, я ни разу не была у него в кабинете. Никогда! Хотя Гизо был тот человек, которому можно было что-то доверить, о чем-то попросить, посоветоваться. Но поскольку у меня все было нормально, я ни о чем его и не просила. Жордания был из категории человеческих руководителей.

Когда я собралась уехать в Ригу, то все никак не могла зайти к нему с заявлением об уходе. Как, как мне это сделать? Когда я все-



МАГИЧЕСКОЕ «ЕСЛИ БЫ»

таким образом, Гизо сказал: «Очень жаль, что ты уезжаешь! Все эти годы я искал Ромео, чтобы ты смогла сыграть Джульетту. И вот когда я нашел Ромео (ожидали приезда актера из ГИТИСа), ты уезжаешь!» И добавил: «Если захочешь вернуться, я тебя всегда возьму!»

Гайоз Вуколович дал мне толчок на всю жизнь. Когда я принесла Адольфу Шапиро свой послужной список ролей за три года работы в театре Грибоедова, он удивился: «Как это возможно? За три года – двенадцать ролей?!» – «Да, двенадцать». Он был потрясен... Так что у меня с Жордания связаны самые теплые, радужные воспоминания – молодость, свобода, небольшой успех, признание, прекрасные коллеги, которые остались для меня эталоном на всю жизнь.

Заур Квижинадзе
режиссер, драматург, поэт (Россия)

«НАШ ЧЕЛОВЕК!»

Когда в 1980 году Тбилисский государственный русский драматический театр им. А.С. Грибоедова покинул его главный режиссер и художественный руководитель Александр Георгиевич Товстоногов, наш «Наполеон», великий и неповторимый Сандро, улетевший покорять Москву, труппа замерла в тревожном ожидании: что теперь будет? Кто придет ему на смену? Можно ли полноценно заменить того, при ком старейший театр испытал небывалый расцвет и вошел в число лучших театров страны? Продолжатся ли «золотые годы» нашего театра, или нас ожидает спад, серое существование и уже никто не будет «стрелять» лишние билеты? Но ничего этого не случилось! Потому что на смену обожаемому всеми Сандро пришел человек в высшей степени интеллигентный, высокообразованный, глубокий профессионал театра, высококлассный педагог и, вместе с тем, просто замечательный человек! Это и был Гайоз Вуколович Жордания – наш Гизо!

Узнав о назначении нового главного, скептики тут же зашипели

по углам: «Вот! Новая метла! Сейчас начнет снимать спектакли предшественников и увольнять актеров, чтобы освободить место для своих любимчиков!». Но эта публика горько просчиталась! Во-первых, Жордания никого не уволил! А во-вторых, не снял ни одного спектакля! Мало того, Гайоз Вуколович, который, как выяснилось, прекрасно знал весь репертуар театра, сразу же распорядился о восстановлении лучшей работы Сандро Товстоногова – «Сон в летнюю ночь» У. Шекспира. И проконтролировал это, вновь включив в репертуар прославленный спектакль.

А еще он всем ясно дал понять, что никаких любимчиков у него нет и не будет, что ни с кем против кого-то он дружить не собирается, а намерен относиться ко всем одинаково ровно, без каких бы то ни было предпочтений. И при нем никакие сплетники не будут иметь успеха, потому что ни выслушивать, ни реагировать на любые доносы он не собирается. Конечно, не всем это понравилось, но основная часть коллектива театра вздохнула с облегчением: «Наш человек!».

И работа закипела! А работал новый главный так, как никому и не снилось! И за короткое время сумел влюбить в себя буквально всех, начиная с вахтеров, реквизиторов и костюмеров и заканчивая актерами, режиссерами, художниками, композиторами и вспомсоставом труппы. И все получили свои роли. И заткнулись сплетники и доносчики, и всем стало интересно, а в зале во время репетиций можно было увидеть не только студентов нового главного (ибо он параллельно преподавал в Тбилисском театральном институте), но и незанятых в конкретном спектакле актеров театра. Результатом его работы стали такие замечательные спектакли, как «Святой и грешный» М. Ворфоломеева, «Час пик» Е. Ставинского, «Гнездо глухаря» В. Розова, «Старый дом» А. Казанцева, «Провинциальные анекдоты» В. Шукшина, «Синие кони на красной траве» М. Шатрова, «Человек, который платит» И. Жамиака, «Вагончик» Н. Павловой, «Дорогая Елена Сергеевна» и «Сестры» Л. Разумовской, «Улица Шолом-Алейхема, дом №40» А. Ставицкого и другие.

И как-то на второй план ушла привычная междоусобица теа-



МАГИЧЕСКОЕ «ЕСЛИ БЫ»

тральных группировок, а на первый план вышла любовь к конкретному человеку, к главному режиссеру, которого хотелось видеть, с которым хотелось общаться, спорить и которому было не стыдно подчиняться. И Гизо вполне оправдывал это поголовное доверие. Это был абсолютный авторитет и в то же время феноменально простой и доброжелательный человек, наш коллега, товарищ, сотрудник, да кто угодно! Напрочь отсутствовала у него какая-либо надменность, болезненная тяга к субординации, зависть и ревность к чужой мысли, к чужому успеху! Он был самодостаточен и прост. А еще – просто красив. И весь слабый пол, конечно же, лежал у его ног! Но и тут он не дал никакой пищи для сплетен – не стал никого выделять и приближать к себе, потому что очень любил свою семью и детей.

Меня Гизо принял сразу и безоговорочно, став для меня не только шефом, боссом, начальником (я был тогда редактором литературной части театра им. А.С. Грибоедова), но и добрым другом, на которого можно положиться во всем, с которым интересно не только работать, но и отдыхать, просто беседовать! Гизо быстро понял, как меня можно с максимальной пользой занять в нашем театральном деле, и дал мне в этом отношении полную свободу, которой я с успехом и воспользовался. Я стал верным помощником Жордания во всех начинаниях и очень этим гордился, стараясь во всем оправдать его ожидания. А он, доверяя мне, знал, что я его не подведу. Я знакомил его с новыми пьесами, курировал всю театральную рекламу, создавал по его указанию новые тексты там, где это было необходимо, выполнял обязанности гастрольного администратора и даже выходил на сцену в маленьких ролях, если в том возникала необходимость.

А когда Гизо задумал создать инсценировку знаменитого романа Нодара Думбадзе «Закон вечности», он, зная, что я человек пишущий, взял меня в соавторы будущей пьесы. И пригласил сопровождать его в поездке в Эстонию, где ему предстояло провести отпуск с семьей. Во время отпуска мы и должны были написать эту инсценировку. Жену и детей Гизо отправил в Эстонию самолетом, а мы с

ним пустились в путь на его машине. О, это было замечательное путешествие! Всю дорогу из Тбилиси в Эстонию мы проделали, сменяя друг друга за рулем, наслаждаясь удивительно интересными достопримечательностями и пейзажами. Мы проехали множество городов, деревень, сел, поселков. По очереди спали, и ночевали, кажется только один раз, забыл, правда, в каком городке. А питались тем, что удавалось приобрести по дороге. И, сидя за рулем, видя дремлющего рядом Гизо, я размышлял, что вот этот человек доверил мне, неопытному водителю, свою жизнь, и я не имею права на ошибку! Но без происшествий, конечно же, не обошлось! Где-то в середине пути у нас дважды пробило колесо – сначала основное, потом запаску! Мы встали на пустынном месте в 20 километрах от ближайшего населенного пункта. И мне пришлось, оставив Гизо, на попутке добираться до городка, чтобы возвратиться с новым колесом и работником автосервиса. Когда я оставил Гизо одного на пустой дороге, то молил Бога, чтобы с ним ничего не случилось. А Жордания ничем не выказал ни малейшего беспокойства, и все закончилось благополучно. Нам поставили колесо, в автосервисе привели в порядок и два наших, поврежденных, и мы продолжили путь уже без происшествий.

В Эстонии (увы, за давностью лет я забыл название населенного пункта) Гизо снял мне комнатку неподалеку от коттеджа, где обитал сам с семьей, и мы приступили к работе, не забывая об отдыхе в этом прекрасном месте! Каждое утро, встречаясь, мы знакомили друг друга с тем, что удалось написать за прошедший день. И намечали план дальнейшего повествования. Так была создана инсценировка знаменитого романа. Мы пробыли в Эстонии чуть менее месяца. На обратном пути заехали в Петербург (тогда – Ленинград), а потом взяли курс на Тбилиси. И вскоре родился спектакль, который вошел в золотой фонд Грибоедовского театра, имел большой успех, и, самое главное, посмотревший спектакль автор романа Нодар Думбадзе сказал, что наша инсценировка – лучшая из всех, сделанных по его произведению!

Я уже упоминал, что Гизо Жордания был педагогом Тбилисского



МАГИЧЕСКОЕ «ЕСЛИ БЫ»

театрального института, и в период работы в Грибоедовском театре он как раз выпустил один из самых своих сильных курсов. Дипломным у них был блестящий спектакль «Райская птица» Резо Габриадзе. В спектакле солировал феноменальный, уникальный, талантливейший актер Мамука Кикалеишвили, так обидно рано ушедший из жизни. Спектакль был настолько великолепен, что на каждом представлении в Малом зале Грибоедовского театра, где он показывался, зрителям не хватало мест! Надо ли говорить о том, что я присутствовал на каждом спектакле, оказывая всем его участникам посильную помощь во всем. И получилось так, что я тоже стал участником этого спектакля, но не на сцене, а за кулисами. И когда «Райская птица» была приглашена на короткие гастроли в Киевский университет театра, кино и телевидения им. Карпенко-Карого (тогда – театральный институт), где в это время тоже выпускался очередной курс, Гизо, долго не раздумывая, взял меня с собой и, я думаю, не пожалел. Гастроли прошли с огромным успехом, мы наслушались прекрасных речей, была замечательная пресса! А еще мы с Гизо побывали на выпускном спектакле киевлян, где, не сговариваясь, отметили талантливую актрису Ларису Некипелову, которая через короткое время стала одной из ведущих молодых актрис Грибоедовского театра и с блеском выступила в таких спектаклях, как «Дорогая Елена Сергеевна», «Вагончик», «Красная Шапочка» и других. Сегодня Лариса Некипелова – актриса МХАТа им. М. Горького.

В заключение я хочу сказать, что счастлив тем, что мне довелось достаточно близко узнать Гизо Жордания, работая и общаясь с ним, наблюдая его в самых разных обстоятельствах. И я очень горжусь тем, что в какие-то моменты жизни режиссера смог быть ему полезен и необходим. Этого человека я полюбил с первой встречи и буду уважать и любить всю мою жизнь.

Ирина Квижинадзе
*актриса Тбилисского русского театра имени
А.С. Грибоедова*

«И ЮМОР, И ЛЮБОВЬ, И БОЛЬ»

Гизо Жордания... Главный режиссер. Еще один счастливый период Грибоедовского театра. Удивительный, тонкий, мягкий человек, обладавший великолепным юмором, прекрасным режиссерским чутьем и поставивший замечательные спектакли – такие, как «Утешитель вдов», «Святой и грешный», «Улица Шолом-Алейхема, дом 40», «Час пик» и др. Они имели огромный успех не только в Грузии, но и за ее пределами. Гизо – режиссер, любивший артистов, ненавидевший театральные склоки, не позволявший актерам жаловаться друг на друга и тем самым создавший сильную команду. Объективный и скромный человек, все и вся понимавший. Когда Жордания ушел из театра, мы, актеры, ждали его возвращения, очень хотели, чтобы он поставил у нас хотя бы еще один спектакль, мечтали свободно и весело с ним поработать. И я наверняка знаю, что он и сам был не против. Я много раз говорила с Гизо об этом, но «почему-то» не случилось... Очень-очень жаль. Потеряли прекрасного режиссера!

Одним из выдающихся спектаклей Г. Жордания был «Закон вечности» с классным актерским составом. Именно Гизо должен был поставить это произведение в Грибоедовском театре, так как творчество Нодара Думбадзе с его тонким и колоритным гурийским юмором было очень понятно нашему любимому режиссеру. Я могу вспомнить свою работу над ролью Марго, несчастной девочки, которая перед свадьбой попала в наводнение в бане и сошла с ума. Ее так и прозвали – «Сумасшедшая Марго». Но мальчишки с маленькой тбилисской улицы полюбили эту прекрасную девушку, рассудок которой помутился, а душа осталась чистой и светлой. Они каждый день общались с Марго, поддерживали ее. Гайоз замечательно вы-



строил сцену прощания девушки со своими друзьями (по сюжету Марго умирала от перитонита). Помню, что прыгала в спектакле примерно с высоты второго этажа, а внизу ребята подхватывали меня на руки... Марго нашла для каждого из них самые заветные слова, в которых была выражена нежная благодарность за чуткость и понимание. Сцена была выстроена Гайозом так филигранно, что, когда она шла, все участники спектакля и работники театра обязательно собирались в кулисах и смотрели. Жаль, что не осталось фотографий. Очень интересно была поставлена сцена похорон. Я шла от авансцены вглубь, спиной к залу, а по обе стороны от меня, тоже спиной к залу, шли мои любимые друзья. И было полное впечатление, что они несут гроб – провожают в последний путь свою Марго. На спектакле присутствовал сам Нодар Думбадзе, и я знаю, что наша работа ему понравилась. Он имел огромный успех, впрочем, как и другие постановки Гизо, в которых обязательно были и юмор, и любовь, и боль, и радость – все, что присуще человеку и что помогает ему проживать нашу сложную жизнь. И Гайоз умел это подметить, выстроить, поэтому каждый его спектакль был очень живой, с доброй насмешкой над человеческими слабостями, как бы со снисходительной улыбкой, мягкой иронией. Поэтому, повторяю, это был прекрасный режиссер и прекрасный человек.

Замира Григорян
актриса (Великобритания)

«ЗАМЕЧАТЕЛЬНОЕ БЫЛО ВРЕМЯ!»

Гайоз Вуколович! Замечательный человек, добрый, всегда с улыбкой, никогда не слышала, чтобы он на кого-то кричал или обидел кого-то. Талантливый режиссер! Если в процессе работы над каким-либо спектаклем с очередным режиссером что-то не клеилось, чего-то не хватало, мы, актеры, знали, что придет

Гизо и все станет ясно, понятно, интересно, появятся другие краски, правильные акценты. Сам он на репетициях превращался в озорного мальчишку с огромной фантазией, заряжая всех своей энергией, остроумием, и актеры с удовольствием, с полной отдачей окунались в это действо. Жаль, что бюджет театра не позволял использовать всю его фантазию. Я помню, когда мы однажды шли после просмотра американского фильма «Трюкач» с Питером О'Тулом в главной роли, Гизо с грустью сказал: «Эх, если бы у театра были иные финансовые возможности, можно было бы такое сотворить!». Да он и с тем небольшим бюджетом, что был у нас, творил замечательные спектакли, злободневные, острые, сатирические, комедийно-философские!.. Публика великолепно принимала наши работы не только в Грузии, но и повсюду в тогда еще Советском Союзе, где бы театр не гастролировал. Я благодарна судьбе за то, что мне повезло и довелось работать с таким режиссером, как Гизо Жордания. Замечательное было время!

Нелли Килосанидзе
актриса, режиссер (Россия)

«ИНТЕЛЛИГЕНТНО, СО ВКУСОМ, В МЕРУ!»

Когда пришел Гизо, он очень уважительно отнесся к тому, что театр уже имел в репертуаре, никого не уволил, ничего не критиковал. Я такого деликатного режиссера больше не встречала на своем пути!

Один из первых спектаклей, поставленных Гизо в театре Грибоедова, – «Закон вечности» по Н. Думбадзе. Там было интересное начало: моя героиня Мария сперва с молодым Бачаной Рамишвили встречается (в этой роли был Игорь Пилиев), а потом – со взрослым Бачаной, которого играл Боря Казинец. Репетируем эту сцену. Гизо, всегда спокойный и тактичный человек (хотя при этом он был эмо-



циональный, темпераментный и зажигался на репетициях), говорит нам: «Ребята, что-то не так, не то делаете! Не цепляете, не получается!» А мы с Борей искренне не понимаем, что не так, и уже начинаем злиться. Снова репетируем – но результат тот же: сцена первой встречи моей Марии с Бачаной Рамишвили не получается. Тогда Гизо неожиданно предлагает: «Все, забудьте про этот эпизод!» И дает нам задание выполнить этюд на какую-то тему. Мы потихоньку входим в раж, начинаем валять дурака, играем в комедийном ключе. Гизо хохочет в зале: «Молодцы! А теперь давайте текст!» И дело пошло – мы раскрепостились, появилась легкость.

Это был метод Гизо Жордания: если что-то не получалось, он старался освободить актера. Кстати, так же работал и Михаил Туманишвили. Еще студенткой последнего курса он пригласил меня в свой спектакль, который ставил на сцене театра Грибоедова – «Вид с моста» А. Миллера. Нужно было на репетиции сделать какую-то проходку в самом начале спектакля. «Вы же учились в хореографическом? – спросил меня Михаил Иванович. – Я даю задание – передайте мне в пластике то, что чувствует ваша героиня!» Я тут же придумала себе какой-то этюдик и станцевала, исполнила какие-то пирюэтики, прыжок... «А теперь все это сделайте без танцев!» – сказал Михаил Туманишвили.

Так же работал и Гизо.

Я особенно любила репетировать с ним комедии. Считалась лирической, драматической актрисой, хотя любила легкий жанр. Наверное, чувство юмора, гротеск был заложен в моей актерской природе, но я этого до поры до времени не знала. И Гизо помог мне раскрыться, так что комедийное начало во мне открыл именно он. Я такое иногда вытворяла на сцене! И Гизо это обожал и хохотал на репетициях. А я, видя его реакцию, входила во вкус, еще больше раскрепощалась и раскрывалась. Могла сделать все, что угодно, – например, встать на мостик или сесть на шпагат.

(Из воспоминаний Гизо Жордания: «В комедии «Двери хлопают» Нелли демонстрировала чувство юмора. Но это был особый юмор,

близкий к английскому, – в духе Бернарда Шоу, Чехова. Актриса никогда не стремилась завести зрителя, назойливо внедрившись в его сознание. Шутила легко, мягко. Таким же был ее смех, наполненный энергетикой. Я всегда получал удовольствие, творческую зарядку от работы с ней. Когда у меня в процессе репетиций рождались, возможно, грубые приспособления, она смягчала эту грубость своей мягкой игрой, и все у нее получалось нежно и изящно». – И.Б.).

Жордания был очень чутким с труппой. Чтобы он поднял на актера голос вне зала, вне сцены? Такое невозможно было представить. Гизо казался необыкновенно корректным и даже застенчивым человеком. Однажды я на него рассердилась на репетиции. «Что с тобой?» – удивился Жордания. «Это ты виноват! Что-то не то мне сказал, и это выбило меня из колеи!» – парировала я. «Я?» – изумился Гизо. Через какое-то время я успокоилась и попросила у него прощения. «Нет, это я виноват! Наверное, действительно что-то не так сказал!» – мягко улыбнулся Гайоз Вуколович. Я даже не представляю, чтобы какой-нибудь другой режиссер был так деликатен с актером, ведь мы в руках постановщика – тесто! Но Гизо Жордания никогда не забывал, что актер – личность.

Я очень любила его еще и за это.

Гайоз Вуколович не допускал на сцене никакой пошлости, никогда не шел ни на какие дешевые трюки, чтобы развлечь зрителя. Все у него было интеллигентно, со вкусом, в меру. В комедиях – еще и очень смешно! Мне нравилось, как Жордания выбирал пьесы. Не просто то, что ему нравится, а то, что подходит именно нашему театру, нашему зрителю. Режиссер это чувствовал очень тонко. Поэтому его выбор пьес, как правило, был абсолютно точно рассчитан на нашу аудиторию и труппу.

Мы с Гизо подружились. Я ведь его знала еще по институту. Когда Жордания пришел в театр Грибоедова, я его сразу всячески поддержала. И Гайоз Вуколович это оценил.



Людмила Артемова-Мгебришвили
актриса Тбилисского русского театра
им. А.С. Грибоедова

«И В ГОРЕ, И В РАДОСТИ!»

Рада возможности объясниться в любви к Гайозу Вуколовичу. Мы его обожали – все, кто с ним работал. Он стал родным для нас. Чувствовалось, что и мы стали для него родными. Это был свой, всепонимающий, неконфликтный человек, мудрый, с чувством юмора. Даже когда он ушел из театра Грибоедова, мы не прекратили с ним отношения. На всех праздниках, банкетах, юбилеях, днях рождения Гизо всегда был рядом. Многие-многие годы он оставался близким. Когда происходили какие-то трагические события, Гизо всегда был с нами. Можно сказать, и в горе, и в радости. Поэтому говорить о нем очень легко. Я вспоминаю годы, когда Гизо был нашим художественным руководителем, как наиболее яркие, счастливые театральные моменты. Было много-много интересных событий, театр был живой. Жизнь пульсировала, и во многом благодаря Гизо Жордания. Мы объездили с гастролями всю Грузию. Где мы только не были – практически каждый понедельник театр обязательно выезжал с каким-то спектаклем в Рустави, Марнеули, Цалку, Батуми, Кутаиси, Дманиси. На гастролях Гизо был такой свойский – как говорят, свой парень...

Мы много работали, выпускали спектакли один за другим, и это были потрясающие, яркие работы. С большой нежностью вспоминаю «Сестры» с замечательным актерским ансамблем, спектакли «Дорогая Елена Сергеевна», «Закон вечности», «Человек, который платит», «Вагончик», «Измена», «Гость и хозяин». Кроме того, что мы много и интересно работали, хочу отметить потрясающие человеческие качества Жордания. Я не знаю ни одного театра, где бы его не любили. Гизо – очень чистый, открытый человек. В нем нет

никакого негатива, он не завистлив, доброжелателен. Помню, что любой конфликт он легко сглаживал. Про себя мы его называли котом Леопольдом, который призывал окружающих жить дружно. Редко какой режиссер приходит в театр и оставляет в репертуаре спектакли предшественника. Все сразу стремятся обновить репертуар и поставить свои спектакли, со своей эстетикой. Гизо все спектакли Сандро Товстоногова сохранил, и мы еще долго их играли. К тому же Гизо – великолепный педагог. Половина ведущих актеров театров имени Руставели и Марджанишвили – его ученики. Помню, что когда он выпустил свой знаменитый курс – это Нанука Хускивадзе, Нино Тархан-Моурави, Нана Шония и другие, в городе возник настоящий бум! Это был блистательный курс, на базе которого родилась «малая труппа» театра Руставели – театр в театре, самостоятельно функционирующий. Гизо еще работал в Грибоедовском, когда выпускал этот курс. Помню, мы даже немного ревновали, что он уделяет столько внимания своим студентам. (Журнал «Русский клуб», №9 2014).

Ирина Мегвинетухуцеси

*актриса Тбилисского русского театра
имени А. Грибоедова*

«СОЧЕТАНИЕ НЕЖНОСТИ, НАДРЫВА И ПРАЗДНИКА!»

Это была необыкновенная и в чем-то забавная встреча! Я пришла в театр Грибоедова молодая, с творческим запалом, готовая к подвигам. Артистка! Мой отец Гиви вместе со своим дядей, актером Отаром Мегвинетухуцеси, решили, что я должна по окончании театрального вуза в Харькове ехать в Тбилиси. Потому что папа уехал отсюда, когда ему было всего девять лет, и для него было важно, что я буду жить и работать в его родном городе.



И вот я с волнением переступила порог театра Грибоедова, зашла в кабинет художественного руководителя и увидела эти глаза! Я всегда обожала потрясающие, горящие, с хитрецей глаза Гизо Жордания, которые тебя мгновенно обезоруживали. Ты мог к нему войти любой – важный, амбициозный и... вдруг становился беззащитным. Куда-то уходила вся твоя самоуверенность. Просто потому, что ты видел его особый наклон головы, характерные жесты и этот взгляд...

Я немного растерялась. Думала, показ пройдет в зале, я буду читать свои отрывки со сцены, соберутся старшие коллеги. А тут – кабинет худрука. «Начинай!» – сказал мне человек с озорными глазами (Помню, что на столе у Жордания тогда лежали конфеты «Мишка на севере». Они и потом, как правило, были на его рабочем столе. Во всяком случае, я не раз видела их, когда приходила к Гизо для серьезных разговоров – ведь он хорошо понимал, что я далеко от родительского дома и нуждаюсь в его поддержке и добром совете).

Итак, я начала читать монолог Антигоны, но что-то не клеилось! И я неожиданно для самой себя попросила Гизо: «Вы можете отвернуться?» Он в этот момент сидел во вращающемся кресле и, как я заметила, слегка оторопел от моих слов. Но... сделав свой характерный жест руками и произнеся: «Вах!», все-таки отвернулся. И кресло уплыло... В процессе моего чтения Гизо иногда поворачивался ко мне, но я уже не ощущала дискомфорта.

В спектакле «Рядовые» А. Дударева в постановке Гизо Жордания я впервые сыграла сложный и очень интересный драматический эпизод, что стало для меня хорошей школой. Помню, Гизо настойчиво повторял из зала: «Иди на меня, иди на меня, открой глаза, открой глаза!». У меня и так глаза не маленькие, а тут – открой, открой... Когда я уже была на авансцене с широко раскрытыми глазами, Гизо почти испугался: «Ой, закрой!» Таким образом он хотел создать крупный план моей героини – жертвы войны.

Гизо, конечно, многому меня научил в профессиональном плане. Могу сказать, что он был в театре моим добрым ангелом, сделавшим все для того, чтобы мне было легко и комфортно и чтобы я начала

формироваться как актриса. Давал много полезных советов, всячески помогал, выстраивал. Я ему доверяла. Коллектив меня встретил очень и очень тепло. И во многом это – заслуга Гизо. Мой характер был воспитан, закалился в театре, к чему тоже приложил руку наш замечательный худрук. Я была назначена на роль Люськи в спектакле «Рядовые» вместе с другой актрисой и честно ждала своей очереди, будучи уверенной, что репетировать мы будем так: сегодня – она, а завтра – я...

И вот в «не свой» день репетиций я пошла в буфет. Вдруг за мной прибегает помреж Аня Жиронкина и кричит: «Тебя Гизо ищет!» Я бегу, а Гизо как раз объявил перерыв. «Почему тебя нет на репетиции?» – спрашивает Гизо. «Потому что сегодня не моя очередь!» – «А вот я захотел, чтобы сегодня именно ты вышла на сцену! Что значит – не моя очередь? Театр – как спорт. Это длинная дистанция, и на этом пути у тебя много чего будет, но ты должна дойти до финиша». То, что театр – длинная дистанция и что я не должна просто ждать, а обязана отстаивать свое место, – я запомнила навсегда. Как говорят, на первом курсе ты ощущаешь себя народным, на втором – заслуженным, на третьем – просто артистом, а после четвертого задаешь вопрос: куда бы пойти работать? Спесь потихоньку сбивается.

Популярный «Закон вечности» все время смотрела из-за кулис, не будучи занятой в спектакле. В эти дни я делала первые, важнейшие шаги в своем становлении. Для труппы был настоящий праздник, когда Гизо что-то показывал на репетиции. Можно было сойти с ума – так все было сочно, ярко и точно выражено. Когда он разыгрывал что-то женское, да еще с его характерностью, мы покатывались со смеху. Но Жордания всегда показывал так, что актер прекрасно понимал, чего он добивается.

Спектаклем-загадкой могу назвать «Сестры» Л. Разумовской. До сих пор помню все, что было на сцене из реквизита. Занавесочки, на столе миска железная, нарезанные булочки... нужно было их каждый раз проверять, следить, чтобы какой-нибудь голодный не съел перед началом половину... Как Гизо, представитель грузинской



культуры, проникся чуждой ему деревенской тематикой, прочувствовал ее, понял чужой менталитет? В спектакле играли первачи: Игорь Злобин – Муся Кебадзе, Борис Казинец – Валя Семина (два состава). Гизо (вместе с Гоги Чакветадзе) мягко, тепло, сочувственно отнесся к персонажам пьесы, и получился отличный результат. Сложилась команда. Каждый из нас заполнил свою соту в улье. Валя Семина сыграла Старуху. Помню, актриса пришла на первую читку во всеоружии. На ней были яркие серьги, маникюр, броский макияж... Всем своим видом Валя выражала протест против назначения на роль пожилой женщины. Но сыграла она ее просто блестяще!

Запомнился спектакль «Улица Шолом-Алейхема, дом 40» А. Ставицкого. Это была очень комфортная для нас, актеров, постановка – как и «Сестры». В ней ощущалась душа – мы все были как бы одной семьей. Вот эти сценические семейно-родственные отношения и трагедии Гизо умудрился замечательно прочувствовать и выстроить. Герой пьесы Семен Марголин прожил всю жизнь на Молдаванке – его играл Михаил Иоффе. А дети решили эмигрировать в Израиль. Вспомним спектакль «А дальше тишина» В. Дельмар с Ростиславом Пляттом и Фаиной Раневской – о том, как дети разлучали стариков-родителей. Хотя людей старшего поколения нельзя никуда переселять – как старые цветы, деревья нельзя пересаживать. Не хотят они этого, не могут пережить. Я играла внучку Марголина Женю – современную девицу, курящую, пьющую коньяк. В Одессе ко мне в гримерку ворвалась прототип моей героини почти с криком: «Я не такая была, я не курила!». Мы пытались ее образумить: «Успокойтесь, ради бога, это не вы!».

Мне нравился спектакль «Утешитель вдов» – отличная комедия, в которой исполнитель главной роли Волемир Грузец выходил в зрительный зал, я тогда впервые такое увидела. Волик был настоящим динамитом!

...Через энное количество лет после ухода Гизо из Грибоедовского театра во время гастролей в Батуми (мы приехали со спектаклем «Распутин» М. Лашер в постановке Гоги Кавтарадзе) произошла

наша неожиданная встреча с ним. С Валентиной Семиной мы прогуливались по бульвару и вдруг услышали знакомый голос: «Мои золотые!» Оборачиваемся – накрыт шикарный стол. И Гизо, красноречиво жестикулируя и широко улыбаясь, идет к нам и приглашает присоединиться к застолью. Он очень любил Валентину Ивановну. Они много смеялись, было одно удовольствие следить за их живым диалогом, шутливой пикировкой. Семина словно расцветала! Это было его особое свойство – Гайоз Жордания с таким расположением, теплым чувством смотрел на Семину, что отступал даже ее жесткий характер. После стольких лет паузы в общении Гизо был просто счастлив видеть нас снова. Мы для него оставались родными людьми.

Помню, как Гизо учил меня дипломатии, умению находить общий язык с самыми разными людьми. Как важно такого человека иметь в жизни рядом! Наш социум в театре – режиссер, который нас формирует. Ведь театр – очень интимный инструмент, интимный процесс. К сожалению, я не смогла поработать с Гизо в более поздний период, когда уже могла его чем-то удивить. Но именно когда я стала зрелой актрисой, судьба нас не свела. А так хотелось бы, чтобы Гизо Жордания сложил свои руки в характерный жест и произнес свое: «Вах!» Чтобы он сказал: «А ты сформировалась, и я этому очень рад!» Да, он был важен в моей жизни. Безумно жаль, что я с Жордания мало поработала. Но достаточно того, что он принял меня в театральную семью и всегда сердечно относился.

Как можно несколькими словами охарактеризовать театр Грибоедова периода Гизо? Это тепло, искренние отношения и какой-то фейерверк. Да он и сам был такой – сочетание нежности, надрыва и праздника!



Ирина Подкопаева
актриса (Россия)

«АКТЕРЫ ЕМУ БЕЗОГОВОРОЧНО ДОВЕРЯЛИ!»

Гайоз Вуколович Жордания, наш замечательный Гизо, один из моих самых любимых режиссеров, забыть которого невозможно. Именно тебе, дорогой мой человек, я всю жизнь остаюсь благодарной за все, что ты сделал для меня как актрисы и как человека!

Знаешь, Гизо, уже самым первым своим появлением в труппе Грибоедовского театра ты сумел покорить и расположить к себе всех, начиная от артистов и режиссеров и кончая гримерами, режиссерами, костюмерами, да всеми, кто хоть как-то близок к волшебному искусству театра. Прежде всего, ты заставил себя слушать и уважать, а вслед за этим пришла и любовь, которая и определила все наши дальнейшие отношения. Ты позвал нас, и мы, отбросив все сомнения, с радостью устремились за тобой, полностью и безоговорочно доверяя тебе...

Как можно забыть те прекрасные часы и минуты, которые ты дарил нам на своих репетициях, все наши встречи и разговоры, беседы о чем угодно, во время которых ты неизменно покорял нас своим замечательным чувством юмора и великолепной эрудицией. Как мы слушали тебя! А как ты слушал нас! Сколько такта и уважения ты демонстрировал в общении с нами, артистами, с этой очень неоднородной и противоречивой массой, в любой момент способной взорваться и разделиться на враждебные друг другу части, как, на первый взгляд, просто и легко ты мог управлять нами, не вызывая никакого отторжения, а совсем наоборот, рождая уважение и полное взаимопонимание.

Я была счастлива работать с тобой, и это были незабываемые мгновения! Роли мои, роли! Вы навсегда отпечатались в моей памяти, как свидетельства замечательной, трудной, увлекательной и благодарной работы. И сегодня они проходят перед моим внутренним

взором: вот Саша Глебова из «Старого дома» А. Казанцева, Инга Белова из «Вагончика» Н. Павловой, а вот Сапожникова из пьесы «Синие кони на красной траве» М. Шатрова, вот Майя из «Часа пик» Ежи Ставинского, вот Лиза из «Святого и грешного» М. Ворфоломеева... И в каждом образе, в каждом персонаже есть то, что никогда и ничем заменить нельзя – твои мысли и твои чувства. И я, актриса, которая бесконечно доверяет своему режиссеру, работает с полной силой, с такой отдачей, на какую только была способна! Спасибо тебе за это! Спасибо тебе, дорогой Гизо, за все! Мой тебе низкий поклон.

Валерий Харютченко

*актер, режиссер Тбилисского русского театра
имени А.С. Грибоедова*

«ГИЗО СМОТРЕЛ ВГЛУБЬ!»

Время летит стремительно. Где-то мчится поезд, поезд моей судьбы. В Тбилиси по скользящему графику он прибывает лишь на одно мгновение и тут же уносится дальше. А ты должен успеть вскочить на его подножку. Иначе следующие полвека своей жизни день за днем будешь блаженно вышагивать по горбатым улочкам маленького Парижа, этого древнего и столь же загадочного Тифлиса. Будешь в роли зачарованного странника или очумелой белки описывать магические круги, из объятий которых невозможно будет вырваться. Иногда, испытывая головокружение, вдруг возомнишь себя то ли слепым Гомером, то ли пленником Одиссеем, жаждущим сотворить новую «Илиаду» или что-то в этом роде. В общем, будешь надеяться и искать праздник, который должен быть всегда с тобой. «Какой же ты фантазер! Не пойдешь же пешком в эту манящую дальнюю даль? И потом, там таких, как ты, пруд пруди, а здесь будешь первым парнем!». И он улыбнулся своей обезоруживающей доброй улыбкой. «Ты мне нужен, ты нужен теа-



тру, тем, кто тебя ценит. А если подножка мифического поезда унесет тебя, зритель погрузит и забудет любимого артиста, оно тебе нужно? Дорожи тем, что имеешь. Поставим «Превращение» Кафки, незабвенного Шекспира, а потом я сам помогу тебе вскочить на подножку твоего Летучего Голландца» – «Вы прямо Мефисто, Гайоз Вуколович!». Он лукаво улыбнулся и протянул мне руку. «Ну что, договорились, Фауст?» – «Договорились». И мы пожали друг другу руки. Ладонь его была теплая и мягко-жесткая.

Все, что должно делаться и делается, – к лучшему. И я вновь ощутил себя почти прозревшим Гомером. Рай был у меня в душе! Я всегда хотел или всего, или ничего. Эти слова вырвутся из груди оставшего штабс-капитана, дворянина, а ныне закладчика, персонажа фантастического рассказа Федора Достоевского «Кроткая», сыгранного мной в гораздо более поздние времена, уже в следующем веке, ну а пока бумеранг моей памяти приносит воспоминания тридцатипятилетней давности...

Гайоз Вуколович: «Посмотри мою инсценировку повести «Час пик» Ежи Ставинского. Хочу ввести новый персонаж – что-то вроде совести главного героя. И хочу, чтобы ты был им». Прочитав повесть и инсценировку, я обнаружил, что был пропущен абзац, имеющий важное значение.

Каждый человек совершает в своей жизни поступки, которыми он может или гордиться, или наоборот. Но думать о себе худо никому не хочется, посему нужно завуалировать, оправдать жизненной необходимостью досадные эпизоды. Пойти на компромисс. Уснуть.

Забыться и видеть сон о том, что счастлив ты. У каждого судьба своя, и правда тоже. Но пробуждается от летаргии сна в пещере тела Максимовича уснувшая душа. Да, у каждого своя колокольня, своя правда. Но истина одна. Твое призвание, твой дар. И как архитектор, ты должен был осуществить главный проект своей жизни, но предпочел путь чиновника-карьериста и предал свой талант.

И вот Кшиштофу Максимовичу было послано испытание – смертельная болезнь. В итоге – прозрение. Покайся – и прощен будешь.

Выслушав меня, Гайоз Вуколович не стал в позу значительного лица, а вспыхнул, как юноша, всплеснув руками, и сказал: «Не понимаю, как же можно было такое упустить? Теперь две ночи спать не буду!». Я стал его успокаивать, говоря, что в контексте все и так понятно. «Посмотри, красный ли у меня habitus? – Так Гизо называл иногда чье-либо лицо – Наверное, у меня давление подскочило». Вот такой был Гайоз Вуколович, главный режиссер театра, но человек без видимых амбиций. Он был далеко не прост, но человечески очень доступен и давал возможность театральному окружению тоже чувствовать себя творцами.

«Понимаешь! – с азартом произнес Гизо. – Нам надо как-то материализовать эту сущность. Ведь это что-то необычное. Может появляться откуда угодно – из шкафа, из воздуха». Тут он, характерно растопырив свои пальцы, как умел делать только он, открыл дверцу тумбочки, как будто с намерением влезть в нее. Я подал голос: «Гайоз Вуколович, если вам это удастся, то вы можете оттуда уже не выбраться!» – «Ну вот, ты сбил меня! Ладно, давай выпьем по рюмке коньяку». Мы выпили, и он продолжил. «Короче, совесть должна его мучить!.. Что ты смеешься? Я сниму тебя с этой роли!» – «Батоно Гизо, я реагирую так, потому что вы очень смешно показываете. Но если я начну вылезать из ящичков, будет смеяться весь зал. Получится какая-то забавная совесть, почти бесовская». Гизо задумался. Вслед за ним пустился в размышления и я. Мне стало казаться, что я уже почти читаю его мысли. Как-то на репетиции Гизо скажет: «Какой же ты хитрый! Я только подумаю о чем-то, а ты это уже делаешь!» В реквизите я нашел старую валторну и вышел с ней на сцену, прижав к груди. «Посмотрите, Гайоз Вуколович, разве она не душа? Ведь валторна появилась вслед за английским рожком, который выражает голос самой природы». Гизо согласился. Валторну отдраили до блеска, и в свете прожекторов она сияла как солнце. В некоторых сценах я появлялся с ней в обнимку.

У осветителей я попросил большое увеличительное стекло и в прологе, оглядывая сквозь него огромным глазом зрительный зал,



находил там Кшиштофа Максимовича и как бы вытаскивал его на сцену на всеобщее обозрение. На суд его совести. Многие коллеги считали мой персонаж и стилистику его существования какой-то вставной челюстью в спектакле. Но Гизо был непреклонен. И после того, как приглашенные на премьеру польские критики особенно отметили именно линию Альтер-эго (так мы определили совесть героя), все успокоились.

Гайоз Вуколович обладал блестящим чувством формы. Он не боялся, вернее, не мог не идти на эксперимент. Что придавало его спектаклям свежее дыхание, делало их современными, живыми. Но, прежде всего, Гизо интересовал сам человек. Природа этого загадочного, высокого и низкого, существа. Противостояние, борьба, конфликт внутри него самого. Парадоксальность, самоирония. Грубость и нежность. Вот такой был сценический язык режиссера Жордания в его поисках ответа на вечный вопрос, что же такое этот homo sapiens.

С Гайозом Вуколовичем мне было довольно легко общаться. У него не было комплекса начальника. По крайней мере, в отношениях со мной. Тем более, что контакт наш был чисто творческий. В остальном, будучи по природе интровертом, я сохранял некую дистанцию, не позволяя себе даже тени амикошонства. Гизо был требователен и к себе, и, разумеется, к актерам. Не терпел приблизительности на сцене, искал яркую форму и глубину смысла. За видимой искрометностью и юмором, бывало, проглядывала скрытая драма души того или иного персонажа. Возникала некая полифония, многомерность.

Взяв в работу пьесу про трудных подростков «Вагончик», Гизо предложил автору Нине Павловой приехать в Тбилиси и принять участие в работе над спектаклем. Это был очень полезный опыт. Драматург оказалась открытым, чутким человеком, и у нас возник по-настоящему творческий контакт. Я был просто удивлен готовности Нины Павловой что-то менять, дописывать в сценах моего героя – журналиста Дебриня. Но это не было проявлением неуверенности

драматурга. Напротив, проникнувшись темой своего персонажа, я, войдя в раж, стал выплескивать из себя какие-то слова, фразы, она же слету хватала их и встраивала в структуру пьесы. Получался необычный разворот. Это радовало и меня, и Нину, и Гизо. Возникало настоящее партнерство, что случается не так часто. Однажды, обсуждая какие-то моменты репетиции, я и Нина вышли из театра, дошли до гостиницы «Тбилиси», поднялись к ней в номер и только там остановили свою полемику. «Ну вот, теперь ваша репутация подмочена! В номере – мужчина!» – сказал я. Нина засмеялась: «Так не будем терять время и закажем кофе в номера!». На следующий день Гизо заговорщически спросил, что я делал у драматурга в гостинице. «Мы пили кофе и хвалили вас, патрон!» – «Смотри у меня, Дебрин, и знай: за каждым углом глаза и уши доброжелателей».

В итоге спектакль имел большой успех у зрителей. Сразу от нас Нина уехала в Москву, во МХАТ, где Олег Ефремов тоже взял эту пьесу к постановке. Режиссером был Кама Гинкас. Павлова и там участвовала в процессе создания спектакля. Видимо, она была чем-то неудовлетворена и даже написала письмо Гайозу Вуколовичу о том, что хотела бы, чтобы Валерий – то есть я – был там, во мхатовском «Вагончике». Спасибо, Гизо, за эти воспоминания!

Вспоминается еще одна история – работа над спектаклем «Рядовые» А. Дударева, в котором я играл роль Буштеца. Действие происходило весной 1945 года в развалинах предместья Берлина. Мой герой потерял всех своих родных, отца, мать, жену, детей. Их сожгли вместе с домом. И у него произошел психологический срыв, его ненависть к врагу стала беспредельной – он фашистов в плен не брал, а убивал. И вот происходит невероятное. Среди освобожденных из лагеря людей оказывается его жена. Она жива, но... беременна – изнасиловал враг. Женщина не видит мужа, она рассказывает свою страшную историю и хочет умереть. Ее успокаивают и уводят. Из расщелины стены раздается стон. Это потрясенный Буштец. Как вы-



разить бездну его чувств? Я оказался перед сложнейшей задачей. Но Гизо бросает «спасательный круг»: «Посмотри на это глазами Шекспира, подумай, выверни себя наизнанку. А завтра продолжим репетицию!».

Весь вечер и всю ночь я, будто шаман, призывал Шекспира. Но так и уснул ни с чем. Утром меня разбудил крик петуха. Странный сосед приобрел его вместо сломавшегося будильника. Петух прокричал во второй раз. И в этот миг Шекспир постучал в мое окно. Возможно, я еще спал, и все было во сне. А может, и нет. Шекспир только шевелил губами, но я все понял. Я должен перестать чувствовать что-либо, перестать видеть и слышать. Должен умереть, но только на миг. А потом очнуться и жить. Но только больше никого не убивать.

Сцена прозвучала пронзительно. Гизо смотрел вглубь!

Вчера я вновь не успел. Миг был упущен, неуловимый экспресс умчался прочь и снова без меня. Впрочем, я и не смог бы уехать. Гайоз Вуколович назначил меня на центральную роль в спектакле по пьесе Ива Жамиака «Амилькар, или Человек, который платит». Бедный, одинокий человек, решивший за деньги нанять себе семью. Такова реальность – мир без взаимопонимания, любви и всего прочего. Что ж, пусть будет сон, безумный сон, самообман, летальный он. Вот такова эта забавная, а в итоге – трагическая история. Магический круг стал гордиевым узлом, распутать который нереально.

Театр – это превращение. Он – это я, а я – это Он. Поворот – и я Амилькар. Поворот – и я это я. Течет песочная река, /Опять / На зыбком берегу стоять...А тут еще проблема. Мы с Замирой Григорян были назначены на роли вместе с мэтрами Борисом Казинцом и Валентиной Семиной. И между нами возникло творческое разногласие. Мы решили выйти из этой игры, освободить дорогу старшим и уважаемым коллегам. И вновь Гизо проявил свою волю, такт и дипломатичность. Он предложил укомплектовать нашу группу,

пригласив других актеров, и, при условии сохранения единой декорации и музыкального оформления, самостоятельно работать над своим вариантом. И вот вместе с Ларисой Некипеловой, Анатолием Смираниным, Марией Кебадзе, Романом Пахлеваянцем и Замирой мы, засучив рукава и заострив мозги, приступили к своему ратному поединку. Трудился я круглосуточно, распахивая линии взаимоотношений персонажей, их логику. Потом выносил на общее обсуждение результат своего анализа, учитывая пожелания и мнения актеров. У каждого ведь колокольня и правда – своя. Работали мы согласованно, с большим энтузиазмом и демократично, насколько это было возможно. Правда, мне это стоило внутричерепного давления. Главное – победа была за нами. В итоге появились два независимых друг от друга спектакля, и оба – удачных. Мудрый арбитр Гизо старался создавать в театре атмосферу доброжелательности и взаимопонимания. Создавать то, чего так не хватало и Амилькару – герою пьесы «Человек, который платит». Наши аплодисменты дорогому другу, любимому режиссеру, человеку большой души и чести.

Георгий Чакветадзе

главный режиссер Телавского драматического театра

«ЭТО БЫЛ КРИК ДУШИ!»

Мы с Гизо дружили, часто вместе работали, думали, анализировали. Он был очень хороший собеседник, товарищ, режиссер. Умница. Мы пришли в театр Грибоедова почти одновременно. До назначения Гизо главным режиссером, я уже знал, что буду работать в Грибоедовском, но только с Сандро Товстоноговым – предшественником Жордания. Это была как раз идея Сандро направить меня из Санкт-Петербурга, где я окончил ЛГИТМиК (класс Г.А. Товстоногова), в Тбилиси. Но вскоре его назначили главным режиссером в Московский драматический театр имени К.С. Станиславского. А



Жордания я тогда практически не знал – он был намного старше меня.

Я рад, что судьба свела меня с ним. Гизо был очень хороший, внутренне свободный человек, любил веселые компании. Он никогда ни к чему не принуждал, ни на чем не настаивал. Всегда прислушивался к мнению коллег-режиссеров, актеров. Поэтому с ним было интересно работать. Наши взгляды на театр совпадали.

Гизо умел создать творческий настрой. Случалось, на репетиции что-то не складывалось, не было желания работать. Но это не имело никакого отношения к Жордания. Он был всегда выдержанным, собранным, задающим бодрый тон. Как бы плохо он себя ни чувствовал, в каком бы ни был подавленном настроении, никому никогда этого не показывал. Не было случая, чтобы Гизо не был готов к репетиции. Он придерживался одного принципа – всегда быть в драйвовом настроении, работать весело и продуктивно. Был очень открытый, живой человек, никогда не унывал и никому не позволял поддаваться этому чувству. Мы с Жордания работали с очень хорошей труппой, с талантливыми актерами разных поколений. Гизо давал артистам возможность импровизировать, никого не ущемлял, не довел, был чутким профессионалом и в итоге все получали удовольствие от работы с ним. Гизо воспитал много хороших артистов.

Мне запомнились репетиции спектакля «Закон вечности» по Нодару Думбадзе. Гизо работал с исполнителями главных ролей, а я – над массовыми сценами. Кто бы ни ставил спектакль в Грибоедовском, Гизо всегда принимал самое живое участие в творческом процессе.

Вспоминаю совместную работу над спектаклем «Дорогая Елена Сергеевна» Людмилы Разумовской. Он был постановщиком, я – режиссером, но всю черную работу проделал я.

Спектакль «Дорогая Елена Сергеевна» был первым свободным словом в Грибоедовском театре. Крик души! Мой однокурсник Сеня Спивак выпустил «Дорогую Елену Сергеевну» в питерском Молодежном театре одновременно с нами. В Телави над ней работал Александр Кантария, уже прошла сдача, но выпустить не успели – пьесу запретили как антисоветскую. Хотя, на мой взгляд, она была просто честной, от-

кровенной. Откровенность драмы Разумовской мне очень нравилась. Там были такие пассажи! Один из персонажей Витя говорит: «Эх, не поступлю в Академию, пойду в лесники, пусть меня мамаша проклянет!» На что его товарищ Паша цинично отвечает: «Ты, дорогой, пойдешь, только не в лесники, а в армию. Так прямо и потопаешь». Или Володя – Елене Сергеевне: «Ну и что же вы сделали такого замечательного, люди шестидесятых годов? Где вы? Ау! Не видно, не слышно. Одни приспособились и стали отлично преуспевать. Другие растворились в небытии. Нету их! Нету! Уехали, голубчики, за моря-океаны. Третьи так и тянут свою жалкую житейскую лямку. Так? Или не так?» И далее: «Ну-ну, орлы! Хвост пистолетом! Отступать некуда – позади Москва!».

Конечно, это не могло не иметь последствий. На спектакле побывали военные чины, и... пошли звонки в Москву: «В Тбилиском русском театре играют антисоветчину!» Реакция была моментальная... А жаль. Ведь зритель пошел, на каждом спектакле были аншлаги. Когда началась перестройка, со сцены звучало и не такое. Но пьеса Разумовской была первой ласточкой. Впервые со сцены прозвучала правда. К тому же драматург показывала живые человеческие отношения. Ее пьесы можно сопоставить с картиной Павла Никонова «Геологи». Казалось бы, ничего антисоветского в этой живописной работе нет. Никаких лозунгов. Но чувствуется, что на картине изображены люди подневольные, правдиво передана атмосфера несвободы – что-то не так. Как и в пьесах Разумовской: что-то не так с персонажами – что-то не так в стране. Показана боль советских людей, совдепия подавила их волю, превратила в зомби, повлияла на взаимоотношения. И сама изображенная правда становилась протестом против устоев государства. Конечно, доперестроечная цензура не могла это принять – все казалось выходящим за границы дозволенного. У Гизо были опасения, в какой-то момент он хотел даже приостановить репетиции «Дорогой Елены Сергеевны», но работа все-таки была продолжена...

А за запрещенной «Дорогой Еленой Сергеевной» последовали «Сестры» той же Людмилы Разумовской (в программе спектакля мы с Гизо отмечены как сопостановщики). Несмотря на категорическое не-



согласие Министерства культуры Грузии – я имею в виду первого заместителя министра Ию Борисовича Гамрекели. После прогона прошло закрытое обсуждение. С одобрения начальника театров Грузии Важи Брегадзе и театроведа Этери Галустовой мы все-таки выпустили «Сестер». Спектакль получился. Хочу отметить прекрасные актерские работы Людмилы Артемовой-Мгебришвили и Валерия Харютченко. «Сестры» – спектакль об отчуждении между людьми, правде, скрытой глубоко под землей. И вновь – протест против того, что мешает жить по-человечески, быть счастливыми, строить семью. Пьесы Разумовской своей проблематикой близки драматургии Вампилова. Будучи талантливым автором, она созвучна титанам – своим надрывом, болью за человека. Тогда это было откровением. Мы сумели справиться со сложной темой.

Я любил комедии Гизо Жордания. Он был мастером острого рисунка, гротеска. Но Гайозу были по плечу и психологические спектакли.

По характеру Жордания был большой ребенок. Добрый, отзывчивый, внимательный. В театре его все обожали, а это встречается довольно редко, когда руководителя уважают и любят все без исключения – от сапожника и капельдинера до актера и режисера.

Роберт Стура

художественный руководитель Тбилисского национального театра им. Ш. Руставели

«ОН БЫЛ НАСТОЯЩИМ ТБИЛИССКИМ ПАРНЕМ!»

Малую сцену театра Руставели, на которой в 1980-90-е годы играли выпускники прославленного курса Гизо Жордания, открыл еще Миша Туманишвили. С того самого момента, как Михаил Иванович переступил порог театра, он мечтал о таком камерном сценическом пространстве. Правда, после архитектурной переделки малый зал театра Руставели потерял свою акустику. Ту, что была в прежние

времена, когда я слушал здесь Святослава Рихтера, Эмиля Гилельса, других выдающихся музыкантов, певцов, даже Александр Вертинский когда-то выступал в этом зале.

Гизо обладал подсознательным знанием театра. Он сам даже не знал, как ярко в нем проявлялось это качество – экстрасенсорное ощущение театра, которое невозможно определить. И вот этот дар он передавал своим ученикам, будучи хорошим педагогом. По стечению обстоятельств при театре Руставели возникла группа молодых актеров, которые достойно демонстрировали свои лучшие качества. Но произошла одна вещь. Я предложил Гизо открыть свой театр. «Назови его, как хочешь, убери с афиши название театра Руставели. Это будет самостоятельный театр!» – убеждал я. Но они испугались, в основном амбициозные артисты: как не иметь гордую характеристику «актер или актриса театра Руставели»? Тем более что под крылом театра Руставели они чувствовали себя уверенно. Если бы они открыли свой театр, то, может быть, он и сейчас существовал. Теперь же все разлетелось. Ведь никто никого не выгонял. Сначала был бы новый театр в здании Руставели. Позднее, когда-нибудь, они получили бы свою сцену. Как сейчас рождаются театры. Так что для меня стало большим разочарованием то, что они не довели свое дело до конца. Полагаю, просто не рискнули. А театр – то место, где люди рискуют. Театр без риска – скука смертная. Надо быть на грани пропасти – или перепрыгнешь, или не перепрыгнешь. Это мой очень горький опыт.

Гизо был настоящим тбилисским парнем – честным, порядочным. В театре, как бы высокопарно мы о нем ни говорили, всегда существуют мелкие интриги, сплетни. От этого не избавиться. Сколько пьес написано о гибели талантливой молодой актрисы в жестоком мире Театра! А у Гизо этого не было. Он был истинный тбилисец. Его жизнь прошла в атмосфере тифлисского рыцарства. Мне кажется, из-за этого своего рыцарства Гизо Жордания не дал себе возможности сделать шаг куда-то дальше. Я все время ждал этого шага. Но жизнь – сложная штука, не все доводится до конца. Иногда лучше



не идти на компромисс и остаться порядочным, чем победить. Поэтому я не могу осуждать за это Гизо. Он был очень благородный человек. В театре его любили. Гизо Жордания оставил свой особый след. Многие его ученики – выдающиеся актеры. Конечно, это заслуга Гизо.

Леван Цуладзе

художественный руководитель Театра «Мастерская 42»

«НИКОГО НЕ ВЫГОНЯЙ!»

Все вспоминают Гизо как прекрасного человека с большим сердцем. И это действительно так. Но никто не рассказывает о его методе, очень интересном, своеобразном. Как я понимаю спустя годы, он точно выстраивал методом действенного анализа все конструкции актерского ремесла. Он не тратил время на какие-то первичные элементы, а прямо для себя проигрывал какую-то ситуацию и придумывал такое действие актера, которое выводило его на нужный результат. Гизо очень хорошо знал, чувствовал актера. Поэтому все его подсказки вели не к изображению чего-то, а к сценическому существованию. Они были очень точны и приемлемы. Жордания создавал для артиста вкусное блюдо, которым тот питался. Метод базировался на тонком чувствовании природы актера, его красок, физических возможностей. Он безукоризненно прокладывал самый оптимальный, короткий путь, русло для «реки» – роли. Гизо это делал в своем уме, умозрительно, а в результате актер освобождался. Все немножко паразитировали на его таланте, плыли вместе с ним, как на пиратском корабле. А Гизо был очень опытный, хороший капитан. Из-за этого рождалось ощущение легкости. Ощущение того, что Гизо Жордания – гениальный, искристый режиссер, который все делает легко. А эта легкость рождалась от умения чувствовать потенциал актера. Он словно волшебник перерождался в

актера и как бы играл за него. Затем вновь возвращался к своей режиссерской ипостаси и предлагал какие-то физические действия. Это далеко не все умеют делать. Можно такой метод назвать школой представления. Но это не просто школа представления. Да, Гизо ставил буффонады, комедии, но прекрасно делал и психологические вещи. Он упорно думал над тем, чтобы раскрыть артиста, выявить его лучшие профессиональные качества, возможности. Я многому у него научился. В первую очередь – понимать и любить актера. Обязательно с ним бороться, спорить, поучать... дрессировать. Нужно, прежде всего, понимать актера, влезать в его кожу, думать так, как он думает, и именно так выстраивать роль. Для меня это было очень важно.

Я поступил к нему на актерский, но Гизо знал, что я хочу быть режиссером. Тогда режиссерский курс набирался раз в четыре года. Я опоздал на год, потому что еще учился в школе и должен был ждать целых три года, чтобы поступить на режиссерский. И я пошел к Гизо. Он не возражал, и когда мы делали этюды, Жордания давал мне больше свободы, чем остальным, – именно учитывая мое желание стать режиссером, предоставлял мне право на какие-то эксперименты, творческие хулиганства. Я это чувствовал и был ему очень благодарен. Иногда Гизо отдельно со мной беседовал, предостерегал – вот так делать нельзя, в эту сторону не иди и т.д.

Даже в тот период, когда Гизо работал в театре Марджанишвили главным режиссером, а я был художником, он оставался для меня учителем. Помню, когда я только пришел в театр Марджанишвили, Жордания попросил меня: «Никого не выгоняй! Ты меня послушай – не выгоняй из театра никого!» Я на это отвечал: «Я ваш ученик, никого не выгону, не смогу!» – «Молодец, правильно! Но... все равно не выгоняй...» Это самое важное, что сказал мне Гизо. Восемнадцать лет я оставался верен завету своего педагога.

Для меня одна из наиболее интересных его «марджановских» постановок – «Хаджи-Мурат» по Льву Толстому. А еще – последний, автобиографический спектакль «Белая сирень» о 1937 году. Очень



тонкая, очень личная работа.

Гизо был хорошо воспитанным, благородным человеком. Если это называется скромностью, неамбициозностью, то пусть будет так. Он никогда не ставил во главу угла самовыражение. На первом месте у него были актер, театр – то, что нужно театру, что конкретно необходимо тому или другому актеру, спектаклю. Самовыражение не было для Гизо главным путеводителем по жизни и творчеству. При этом он добился многого, кто-то ему завидовал. На мой взгляд, главное его достижение – обожание актеров. Это не просто любовь. Старость Гизо Жордания как режиссера – это самая счастливая старость, которую я наблюдал в своей жизни. Говорю не только о его студентах – весь театр, даже те люди, которые на сцене не имели с ним соприкосновения, просто обожали его... как Деда Мороза. Повторюсь: такой счастливой старости я не встречал ни у одного режиссера. Гизо горел желанием работать, спрашивал меня: «Что мне поставить? Что нужно театру? Я хочу быть полезным!» Жордания занимал в своих спектаклях актеров, которые не были востребованы. Он был глубоко порядочным человеком, за что его и любили.

Иногда спрашивают, почему закрылся молодежный театр Гизо, работавший на малой сцене театра Руставели. Сложно существовать одному театру внутри другого. Причем в театре Руставели, в знаменитом, главном театре страны. Спектакли Жордания были очень посещаемыми, что рождало конкуренцию. Гайоз почувствовал это и ушел. Новому коллективу покинуть стены театра Руставели, организовать свое частное театральное дело было не просто. На этом сложном пути мы с моими друзьями стали первопроходцами – открыли Театральный подвал... Что касается Гизо, то он фактически создавал маленькие театрики из каждой группы, которую воспитывал в театральном институте. Это были готовые минигруппы!

А еще Гизо был замечательным ректором Тбилисского театрального института (сейчас – университет театра и кино). В последние годы ректорство стало другим. Ректор сегодня превратился в хозяйственника, сделавшего ремонт, прибавившего квадратные метры. А

раньше он должен был любить начинающих актеров, всячески им помогать, поощрять творческую свободу и эксперимент. В этом смысле Гизо стал для меня вторым крестным отцом. После того, как я окончил режиссерский факультет, меня взял к себе ассистентом Михаил Туманишвили. Конечно, я был рад. И вот встречаю однажды Гизо Жордания, и он говорит: «У меня в этом году получилась очень большая группа. Я ее поделю, хочешь взять половину?» Я согласился, и из моей первой группы вышли замечательные актеры: Кети Цхакая, Нато Эбаноидзе, Дута Схиртладзе! Вот так просто молодому парню Гизо доверил серьезное дело. «Я буду спрашивать, советовать!» – заверил я, принимая первую в своей жизни группу студентов. «Нет, не надо, не говори глупости!» – отмахнулся Гизо.

Помню первый экзамен своей группы. Наверное, я был слишком самонадеянным и поэтому не хотел обращаться к устаревшим экзерсисам в обучении – решил перепрыгнуть через какие-то моменты и поставил со студентами отрывки: маленькие сценки из «Ромео и Джульетты» Шекспира, «Пер Гюнта» Ибсена, даже из сложнейшего «Войцека» Бюхнера. Я очень волновался, ожидая вердикта комиссии. Думал, будут спорить, возражать: как это можно?! А Гизо ничего не знал. Я к нему подходил, но он не хотел меня слушать: «Не надо, ничего не рассказывай, делай, что хочешь!» Но перед экзаменом я все-таки предупредил Гизо, что нарушил все каноны обучения. И вот он встал перед комиссией и сказал: «Сейчас вы увидите очень интересный эксперимент. Я в курсе, следил за тем, как все проходит! Ребята покажут сложнейшие отрывки, посмотрим, что получилось!». Тем самым Гизо обезоружил всех оппонентов. Вот таким тонким и великодушным человеком он был. За это его и любили. И я его любил и люблю до сих пор.



Бадри Майсурадзе

художественный руководитель Тбилисского государственного театра оперы и балета им. З. Палиашвили

«КРЕСТНЫЙ ОТЕЦ НА ОПЕРНОЙ СЦЕНЕ»

Мне было шестнадцать лет, когда я познакомился с Гизо. Это было во время учебы на актерском факультете Тбилисского театрального института в группе Додо Алексидзе. Жордания отличался молодым задором, интересной внешностью, даже походка у него была особенная. А главное – у Гизо была безупречная репутация серьезного режиссера-педагога. Помню его высококлассные студенческие спектакли. Да и в дальнейшем, когда я уже полностью переключился на пение, с удовольствием смотрел его работы в разных театрах.

В нашей группе с нами работали разные режиссеры, среди них – Анзор Кутателадзе, поставивший спектакль по революционной пьесе «Девятая волна». Я играл в нем белого генерала Сумбаташвили. Во время разбора спектакля Гизо вдруг встал и сказал: «Послушайте, давайте поговорим об актерской работе Бадри Майсурадзе. Как выразительно его генерал Сумбаташвили встает с кресла!» У Жордания училась моя мама, она работала в театре музкомедии, а Гизо совсем еще молодым человеком был ее режиссером-педагогом. Мама всю жизнь дружила с ним...

Жордания для меня был, прежде всего, большим человеком. Это я понял еще в ранней юности, видя его необычайно доброе, сердечное отношение к студентам. Он обладал природным, естественным умением держать баланс между дружбой и профессиональными отношениями. Гизо приближал тебя как друга и в то же время оставался твоим мастером, учителем. Он иногда так близко подпускал к себе, что ты творчески полностью раскрывался и тебе было просто неловко, стыдно сделать в своей профессии что-то не так, не выложиться максимально. Наверное, многие отмечают этот его особен-

ный подход к работе с учениками.

Мне не довелось работать с Гизо как драматическому артисту. Я очень быстро ушел из Театра киноактера в оперу. И Гизо для меня – первооткрыватель в области оперной режиссуры и прочтения оперной партии. Именно он был моим первым режиссером, когда открыли оперный театр в Батуми. Я был тогда во втором составе спектакля «Абесалом и Этери» З. Палиашвили (в первом составе в партии Абесалом выступал более опытный вокалист Александр Хомерики, который до этого не раз ее исполнял). Мне приходилось репетировать и с первым, и со вторым составом участников проекта. Так что все репетиции Гизо проводил фактически со мной. Они продолжались целый год. Это было сложное для Грузии время – начало 90-х. В процессе репетиций я понял, каким Гизо был невероятным человеком и талантливейшим режиссером. Я тогда вообще не имел опыта работы в опере, был, как говорят, абсолютно зеленый. В драме актер может просто посмотреть на партнера – и зрителю все понятно. В опере же такой способ существования не работает – сцена огромная, зал огромный. Ты должен так зафиксировать действие или эмоцию, чтобы это увидели даже на галерке. В итоге я переосмыслил методику работы над оперной партией, в чем Гизо мне очень помог. Мне было дано огромное счастье работать с ним каждый день по восемь часов. Жордания увлеченно объяснял, каким должен быть артист на оперной сцене, что в этом жанре другой ключ к созданию образа, другие выразительные средства. Объяснял как режиссер, у которого есть опыт работы как в опере, так и в драме. И если я начал в конце концов что-то схватывать и развивать в дальнейшем, то это заслуга именно Гизо Жордания – моего крестного отца на оперных подмостках.

Гизо Жордания можно назвать, по сути, единственным в Грузии оперным режиссером. Замечательные оперные спектакли ставили, конечно, и другие режиссеры – но они были преимущественно то режиссерами драмы, то кинорежиссерами. А у Жордания был очень богатый опыт – он поставил множество оперных спектаклей в раз-



МАГИЧЕСКОЕ «ЕСЛИ БЫ»

ных странах – в Германии, Польше, Чехии, не говоря уже о Грузии. Уникальный был человек, соединивший в себе гениального педагога, потрясающего режиссера драмы и единственного за последние годы режиссера оперы. Те, что сейчас ставят и играют на сцене, кто задает тон в грузинском театре, – все это ученики Гизо Жордания. К примеру, сейчас интересно работает в оперном жанре Гоча Капанадзе. Он боготворит Жордания. С большим успехом в Италии на итальянском языке Гоча поставил «Даиси», сейчас работает над «Абесаломом и Этери»... Наш нынешний приоритет – вывезти за границу грузинскую оперу, представить национальную музыку. Получается, ученик Гизо продолжает его дело по популяризации в мире грузинского оперного искусства.

Пока живы ученики – будет жить и Гизо. Везде, во многих их работах ощутима его режиссерская манера. Я уже семь лет, как вернулся в Грузию, встречаюсь с разными людьми и общаюсь с ними, в том числе, и на оперные темы, и имя Гизо все время доминирует в наших беседах. Ученики не только усвоили уроки мастерства Гайоза Жордания, но и унаследовали его замечательные человеческие качества. Когда Гоча Капанадзе работал в Италии, артисты, музыканты буквально влюбились в него. Капанадзе заставил их настолько глубоко вникнуть в грузинскую музыку, что они никак не соглашались на какие-то купюры, говорили: «Нет, мы должны это петь!» Гоча – продолжение Гизо Жордания. Он действительно продолжает жить в своих учениках – в их мировоззрении, менталитете, отношении к профессии.

Гоча Капанадзе

художественный руководитель и директор Цхинвальского драматического театра им. И. Мачабели

«Я СЛОВНО СЛЫШУ ЕГО ГОЛОС!»

На мой взгляд, Гайоз был яркой, интересной личностью, одним из лучших режиссеров не только грузинского театра. В тот период, когда Жордания принимал у меня экзамены в театральный, он руководил Тбилисским русским театром имени А.С. Грибоедова. Будучи студентами его группы, мы часто туда ходили, и то, что происходило в то время на грибоедовской сцене, очень хорошо помним. Ведь наша группа – это Леван Цуладзе, Леван Берикашвили, Нанука Хускивадзе, Нино Тархан-Моурави, Нана Шония, Майя Панчуашвили, Мераб Нинидзе, Ираклий Мачарашвили, Кети Чхеидзе, Нико Дгебуадзе, Джульетта Балакари и я, смотрела не только спектакли, но и репетиции. Гизо – потрясающий педагог, и нас связывали особые отношения мастера и учеников. Со стороны Жордания это было проявление отцовских чувств. Он нам передал все, что знал, пережил, все то, что хотел видеть в нас в будущем – как в актерах, творческих личностях. У Гизо был пронзительный, рентгеновский взгляд. Когда Жордания нас экзаменовал, для него было важно не то, что мы показывали, читали, – он смотрел в будущее: что мы реально можем, на что способны? Наблюдая нас с первого до четвертого курса, Жордания уже предполагал, какими мы будем в профессии.

На первом курсе мы работали над импровизацией – этюдами, взаимоотношениями персонажей, первыми репликами. У нас были французские этюды, итальянские импровизации, тренинги из лаборатории самого Жордания – он давал нам специфические задания, а на втором курсе сразу перешел на отрывки. Мы стали говорить, вести диалоги. Так что происходило как бы форсирование учебного процесса. Много лет спустя я спросил Гизо, почему он это делал на нашем курсе? Ответ



был такой: «Есть группы, с которыми весь процесс подготовки с первого до последнего курса нужно проходить именно с этюдами. А есть другие – такие, как ваша». И на втором курсе он начал репетировать с нами отрывки из инсценировки повести Ильи Чавчавадзе «Человек ли он?» и пьесы Фрэнсис Гудрич и Альберта Хаккета «Дневник Анны Франк». «Анна Франк» на втором курсе – это очень сложно! Но Гизо увидел Нануку Хускивадзе и Нино Тархан-Моурави и понял, что все получится. Он любил работать долго и тщательно, но иногда в течение недели мог не появиться, когда ставил где-нибудь спектакль. Тем не менее всегда контролировал свою группу. С нами профессионально работала в качестве ассистента Гизо ученица Михаила Туманишвили Нана Квасхвадзе. Потом приходил Жордания и вносил коррективы. Поощрял наши сутобо физические импровизации. Он вообще очень любил физический театр, музыку. Часто приглашал на репетицию пианиста-аккомпаниатора. Ставил этюды на ритмику. И в какой-то момент рождался праздник!

Когда мы учились на втором курсе, к нам на экзамен пришли известные российские актеры, приглашенные ректором Этери Гутушвили: Алексей Баталов, Леонид Куравлев, Инна Макарова, а также наши режиссеры-педагоги Михаил Туманишвили, Лили Иоселиани, Бабулия Николаишвили, хореограф Юрий Зарецкий. После показа студентов попросили выйти за дверь и подождать. Как нам потом рассказал Гизо, Баталов был потрясен «внутренней чистотой и независимостью молодых грузинских актеров». «Каждый из них будет звездой!» – заявил он.

Через месяц после рассказанных событий «Советская культура» опубликовала интервью Михаила Туманишвили, в котором режиссер сказал примерно следующее: «К сожалению, последние десять лет я иногда сомневаюсь в своей методологии. А недавно увидел в нашем театральном институте группу Гизо Жордания и был поражен тем, как искренно молодежь хочет выразить себя, все они очень талантливы!» Я был так взволнован, что сразу рассказал об этом интервью Гизо, на что он отреагировал довольно спокойно: «Да? Это интересно!». И пошел

благодарить Михаила Туманишвили.

Методология Жордания – это и физический, и теоретический, и импровизационный аспекты вместе взятые. Каждый из нас, его учеников, – отдельное государство. Но мы очень хорошо знаем и любим групповую игру. Гизо всегда говорил: «Не надо солировать! Если у тебя моноспектакль – это другое дело. А когда на сцене рядом с тобой партнеры, ты должен с ними взаимодействовать». Жордания сравнивал театр с игрой в настольный теннис. Получаешь пас – и отвечаешь на него.

Я не помню, чтобы Жордания критиковал игру какого-нибудь актера или работу коллеги-режиссера. Мы, студенты, однажды посмотрели спектакль – не важно, какой именно. На другой день Гизо, как обычно, поинтересовался, где мы побывали накануне – в каком театре, на каком концерте или выставке. Ему было очень важно, чтобы мы развивались, совершенствовались свой вкус, расширяли знания. Отвечая тогда на его вопрос о вчерашнем впечатлении, я сказал, что мне не понравился увиденный спектакль. Гизо отреагировал на это вполне определенно: «Никакой режиссер не хочет ставить плохие спектакли, ни один актер не хочет плохо играть. Поэтому, оценивая чью-то работу, никогда не начинай с негатива, ищи сперва положительные стороны! Может быть, до тебя пока не доходят какие-то метафоры, смыслы». На втором курсе я мог что-то действительно не понять, не увидеть. Кстати, Гизо не раздражался, говоря мне это, был спокоен и доброжелателен. И я навсегда запомнил его слова. Со временем понял, как Гизо был прав. Для чего мы идем в театр? Чтобы испытать радость, радость сопереживания. И я стал по-другому подходить к анализу работы своих коллег.

Очень хорошо помню, как однажды после репетиции мы вместе с Мерабом Нинидзе выходили из института и увидели Гизо, беседовавшего с коллегой-режиссером. Жордания поинтересовался: «Куда идете, Гочик?» – «В театре Руставели премьера!» – «Давайте, давайте!» И я слышу, как Гизо предлагает собеседнику присоединиться к нам, на что тот скептически отвечает: «Что мне там может понравиться?» – «Конечно, должно понравиться, иначе зачем мы ходим в театр?» – парировал Гизо. Услышав это, я сказал Мерабу: «Мы в хороших руках!» Гизо не



МАГИЧЕСКОЕ «ЕСЛИ БЫ»

любил, когда кто-то из коллег терпит творческую неудачу. Был доброжелательным, но и принципиальным человеком. Желая тебя поддержать, он, как правило, стеной становился на твою защиту, а один на один мог порой выразиться даже жестко: «Ты не прав в этом, в этом и в этом!»

Жордания очень точно чувствовал эпоху – сложное, переломное время! – и

чутко откликнулся на ситуацию как режиссер, художник. Об этом свидетельствовал и репертуар Грибоедовского театра того периода...

Перед защитой диплома Гизо нам сказал: «Пришло время донести до зрителя правду!». Сначала я не понял, что он имеет в виду. На другой день Гайоз Вуколович принес повесть Бориса Васильева «Завтра была война» и начал нам рассказывать о 1937 годе, о политических репрессиях. Я тоже из семьи репрессированных, но у нас не принято было об этом вспоминать. Гизо сказал, что собирается ставить с нами повесть Васильева. А также «Дневник Анны Франк» и «Мачеху Саманишвили» Д. Кддиашвили. Эти спектакли в дальнейшем стали событиями в нашем театральном институте – и не только в нем. «Анну Франк» мы сыграли на учебной сцене имени Дмитрия Алексидзе 115 раз – рекорд! Около 80 раз – «Мачеху Саманишвили». Однажды на наш спектакль пришел художественный руководитель театра Руставели Роберт Стуруа, которому уже рекомендовали нас как интересную молодую группу (среди тех, кто посоветовал ему посмотреть наши работы, были замечательные актеры Белла Мирианашвили и Кахи Кавсадзе). Режиссер сидел на показе рядом с Сергеем Параджановым. Кстати, Гизо был очень близок с Серго, тем более, что вырос на Авлабаре и хорошо знал армянский язык. Они все время переговаривались с Параджановым на армянском.

Посмотрев нашу работу, Стуруа сказал, что ему интересна группа Гизо Жордания. Позднее он пришел на спектакль «Мачеха Саманишвили» и объявил свое решение: «Я их беру!» И предложил Гизо стать главным режиссером театра Руставели. Михаил Туманишвили тоже хотел забрать кого-то из ребят в свой театр, и Гизо предложил

нам самим сделать выбор. В итоге мы остались в театре Руставели: нам хотелось быть вместе, не разлучаться и работать с Гизо Жордания. Роберт Стуруа принял в труппу театра Руставели десять человек.

И началась работа над дипломным спектаклем «А завтра была война» Б. Васильева. «На русском языке название повести звучит красиво, а в грузинском переводе что-то теряется!» – сказал Гизо. И объявил конкурс на лучшее название будущего спектакля.

Дома я посоветовался с матерью. Она предложила взять книгу Паоло Иашвили. «Там есть прекрасное стихотворение!» – сказала мама. В нем были такие строки: «ამაყამ, მგონი, იქნება ქარი» («Сегодня ночью, думаю, будет ветер»). Мне очень понравилось. На второй день Гизо выбрал именно это название, а в финале нашего спектакля звучали пронзительные строки Тициана Табидзе:

და ვეკითხები ამ დაბურულ
სკვითების ღამეს,
რა იქნა ჩვენი ჭაბუკობა
და გატაცება?
ვინ გადაფისა ასე გული
მშრალი ბალღამით
და არ გვაცალა შთაგონების
დავაჟკაცება.

Спрашивал я и у ночи – у скифской,
Дремучей:
Где наша юность? Блаженство?
Восторг, упоенье?
Кто запечатал сердца наши
Кровью сургучной?
Кто так и не дал взрасти, возмужать
Вдохновенью?
(Перевод А. Ахундова)



В процессе работы над спектаклем Гизо стал практически нашим партнером, мы чувствовали себя с ним на равных. Хотя при этом все соблюдали субординацию. Мы очень уважали и любили Гизо... 25 сентября был день его рождения. По традиции ранним утром, даже без звонка, я приходил к Жордания на улицу Палиашвили, а он привычно приветствовал меня: «Гочик, ты пришел?». И мы отправлялись на Дезертирку, чтобы купить все необходимое для праздничного стола. На дни рождения Гизо обычно приходили его ученики разных поколений. 60-70 человек собиралось, не меньше, и Жордания всегда был тамадой. Под занавес он угощал гостей крюшоном...

При всей видимой мягкости характера Жордания становился суровым, когда нарушались незыблемые законы театра. Если кто-нибудь опаздывал, или являлся выпивший, с похмелья, или вообще пропускал репетицию, Гизо впадал в гнев.

Расскажу одну историю. Мы тогда учились на втором курсе. Шла работа над этюдами. На сценической площадке незамысловатый любовный сюжет разыгрывали Нико Дгебуадзе и Нино Тархан-Моурави. Молодой человек никак не может объясниться в чувствах соседской девушке и вместо слов предлагает ей какие-то рисунки, оставляя их у дверей любимой. Она приходит, видит рисунки и догадывается, что это ее сосед. То, что изобразил влюбленный – Нико Дгебуадзе на одной из бумажек, показалось мне очень забавным. Я не смог удержаться от смеха, за мной захохотали Кетеван Чхеидзе и другие. Гизо повернулся к нам: «Что с вами? Что случилось? Встаньте!» Виновные встали – я, Мераб Нинидзе, Нанука Хускивадзе и Кети Чхеидзе. «Почему вы смеетесь? Ничего юмористического в этом этюде не происходит! Вы что, издеваетесь над своим товарищем? А ну покиньте аудиторию, чтобы я вас больше не видел!» – сказал, как отрезал, Гизо. Мы вышли.

С этого момента Жордания перестал нас пускать на занятия. Каждый день мы приходили в институт, он нас видел, но ситуация не менялась. Так продолжалось целый месяц. А месяц неопределенности для начинающих актеров – это ужас! Твои товарищи работают, Гизо

их чему-то учит, делает замечания – это ведь уже какие-то «гаммы», а мы заглядываем в окно аудитории, стараясь что-то разглядеть и хоть краешком уха слышать, чем они там занимаются. Что нам было делать? Одной из провинившихся была племянница Гизо – Кети Чхеидзе. Решили рассказать все сестре Жордания Нане, которая преподавала в нашем институте русский язык. Узнав подробности, она возмутилась: «Я бы за это вас вообще выгнала из института!» Но пообещала поговорить с Гизо. Через неделю Нана нам сообщила, что Жордания ждет нас в Грибоедовском театре. Вчетвером мы отправились туда. Хорошо помню этаж – шестой. Открываем дверь и видим секретаршу. «Мы студенты Гайоза Вуколовича!» – говорю я. «Он вас ждет, входите!» – голос секретарши звучит холодно. И мы, дрожа от страха, робко заходим в кабинет Гизо, словно в вольер к тигру. Но в огромной комнате никого нет – мы не видим Гизо! Зато замечаем какие-то занятные антикварные вещицы – скрипку, что-то еще. Это был не кабинет, а какой-то музейный оазис для Гизо. Я громко говорю, будучи уверенным, что в кабинете никого нет: «Как хорошо устроился Жордания!» А он, оказывается, тут как тут – сидит в таком месте, где мы его сначала просто не заметили. «Э!» – вдруг слышим мы знакомую интонацию. И вздрагиваем от неожиданности. «Это все предметы из реквизита Грибоедовского театра!» – уточняет он. «Ой, прошу прощения!» – почти приседаю я в раскаянии. «Почему пришли?» – на голубом глазу интересуется Гизо. Мы напоминаем, что довольно давно не посещаем занятия. «Да? – разыгрывает Гизо изумление. – Долго еще не будете приходить!» – «Нет-нет, умоляем, простите нас!» – «Сейчас ступайте, в шесть часов я приду в институт, а вы встанете перед всеми и принесете извинения Нико. Если он простит, тогда вы вернетесь в группу, если нет – перейдете в другие».

Нико, конечно, простил, и мы вернулись в группу. После полученного урока мы никогда публично не выражали своего мнения о работе товарищей ни в своей, ни в других группах, когда смотрели их спектакли. Уже позднее, когда мы стали профессионалами, Гизо часто интересовался нашим мнением о спектаклях в разных театрах.



Ему было важно отношение учеников к профессии, к той или иной мизансцене, каким-то режиссерским находкам. И относился учитель к нам уже совершенно иначе.

Вспоминаю нашего «Гамлета». Спектакль понравился Роберту Стуруа, и с какими-то актерами, занятыми в нем, он выразил желание работать в дальнейшем индивидуально – Заза Папуашвили, Леван Берикашвили.

Наш театр много гастролировал. Ездили в Испанию, Англию, Шотландию, Германию. Помню, играли «Мачеху Саманишвили» и «*ამდღის, ღამის, იქნება ქარი*» («Сегодня ночью, думаю, будет ветер») на фестивале молодежных театров, который проходил в Каунасе. Московский театр «У Никитских ворот» во главе с Марком Розовским тоже имел в репертуаре спектакль по повести Бориса Васильева и собирался показать его на следующий день после нашего. Разумеется, они посмотрели грузинскую версию, после чего Марк Розовский принял решение не показывать свою. Гизо он сказал: «После вашего спектакля играть это нельзя!» Потом мы представили в Каунасе «Мачеху Саманишвили». «Да, я был прав, что так решил! Грузины потрясающие!» – подтвердил Розовский свое первое впечатление.

Наш коллектив гастролировал с театром Руставели в Санкт-Петербурге, на сцене знаменитого БДТ. Показали «Мачеху», «*ამდღის, ღამის, იქნება ქარი*», «Анну Франк». А еще стояли в массовке в знаменитых спектаклях Роберта Стуруа «Ричард III», «Король Лир». Как раз в период гастролей скончалась мама Гизо. В день, когда до нас дошла трагическая весть, мы играли «Мачеху Саманишвили», а в зале сидел Евгений Лебедев – потрясающий Холстомер. В «Мачехе Саманишвили» я тоже играл лошадь. Если бы я знал, что выдающийся актер в зале, то точно умер бы на сцене от волнения. Гизо знал, что пришел Лебедев, но ничего мне не сказал. Я только обратил внимание на то, что перед спектаклем Жордания был очень занят мной. «Гоча, не волнуйся, все будет хорошо! Что тебе предложить? Хочешь чаю?» – вот так он обо мне заботился. А я, естественно, волновался – играем на легендарной сцене БДТ, на спектакль пришел сам Георгий

Товстоногов, хорошо знавший Жордания! А позже выяснилось, что и Евгений Лебедев...

После первого акта раздался стук в дверь гримерной, и сначала появилась актриса Иза Гигошвили. «Ребята, – сказала она нам с Мерабом Нинидзе, – я не одна, со мной гость!» И вслед за ней зашел Евгений Лебедев. Я испытал настоящий шок! Актер спросил меня: «Молодой человек, это вы играете лошадь?» – «Да!» – ответил я, всматриваясь в добрейшие, отцовские глаза Лебедева. Он был незаурядным, чутким человеком и сразу понял, в каком я смятении. «То, что вы творите, молодой человек, в течение 15 минут, я делаю в нашем спектакле три часа! Но вы так хорошо обманываете меня и так это трогательно выглядит!» Евгений Лебедев подарил мне на память свою... пуговицу и сказал мне на прощание по-грузински: «Молодец! Поздравляю!».

Публика наградила спектакль бурными аплодисментами, а Гизо улетел в Грузию... Вспоминая это время, не перестаю удивляться тому, как Жордания, будучи мыслями и чувствами с мамой, в Тбилиси, не только ни словом не обмолвился о случившемся, но еще и проявлял заботу обо мне перед спектаклем. В этом – весь характер Жордания... Когда скончалась моя мать, он нашел самые важные слова: «Не переживай, ты сделал для матери все от тебя зависящее!» Мама болела восемь лет, и все эти годы я был рядом. Гизо обо всем знал и всегда оберегал меня...

В 90-е начались уличные митинги, гражданская война, наступила разруха. И Гизо был со своими учениками в этот тяжелый период. «Где моя группа? Где моя малая сцена?» – вопрошал он в хаосе буден. Когда ситуация изменилась в худшую сторону, я захотел перейти в режиссуру. Я и раньше думал об этом, но приоритетной была поначалу актерская профессия. Сначала Жордания пытался меня отговорить: «Может быть, не стоит?» – «Я ухожу в режиссуру не от хорошей жизни! В театре наступили сложные времена, не буду входить в подробности», – сказал я. «Хорошо, посмотрим, что ты можешь!» – отвечал Гизо. Дело в том, что я с самого начала думал о режиссуре,



имел возможность поступить по лимиту во ВГИК. Но болезнь мамы изменила планы – я решил поступать в Тбилисский театральный институт имени Ш. Руставели, к Гизо Жордания. Это было в 1982 году.

В лице Гизо я потерял очень близкого человека, а грузинский театр – потрясающего режиссера. Режиссера, создающего на сцене праздник. Он ставил хорошие спектакли, не любил и не поощрял злость, пошлость, безвкусицу на сцене. Любил актеров. То, что он придумывал во время репетиций, что рождалось как результат импровизаций, соответствовало литературному первоисточнику и ожиданиям публики. Гизо никогда не терял контакт с залом. Самым главным для него было восприятие зрителей. «Мы для них ставим, работаем!» – для Жордания это был незыблемый принцип.

Однажды мы репетировали допоздна, отрабатывая финальную сцену спектакля «*ღამის ღამის, ღამის ღამის*» («Сегодня ночью, думаю, будет ветер»). И в зал вошел какой-то пожарник, чтобы посмотреть прогон. Гизо обратил на этого человека внимание и попросил меня после спектакля подвести пожарника к нему. «Ну как, понравилось тебе?» – спросил Жордания своего первого зрителя. Пожарник ответил, что в финале у него полились из глаз слезы. Гизо поблагодарил мужчину и пришел к выводу, что спектакль получился.

В 90-е в Тбилиси приехали Питер Брук с женой Наташей Пари и посмотрели нашу «Мачеху Саманишвили». У них возникло желание пригласить нас во Францию, в свой театр. Переговоры продолжались долго... Потом нас официально пригласили в Австралию, предлагая контракт на несколько лет. Все уже было практически решено. Гизо сообщил нам, что завтра должен подписать договор. Естественно, мы была «за»: 90-е годы, голод, холод, проблемы с транспортом, ничего не происходит. Ну кто откажется от контракта в этих обстоятельствах? Только безумец! И тут Гизо говорит: «Ребята! Очень хорошо, что мы хотим за границу. Но я вас умоляю, еще немного потерпите. Я вам скажу, что лучше, когда вам аплодируют в Зестафони, Чиатура, Тбилиси. Пусть тебе устраивают овации твоя родная страна! Даже если тебя любят на родине всего десять чело-

век, нельзя их оставлять без внимания. Как минимум, два-три года мы будем себя чувствовать в Австралии эмигрантами и тосковать по родине. Подумайте об этом до утра! Учтите, мы должны покинуть родину надолго, а, возможно, и на всю жизнь... Если вы скажете – едем, я подпишу контракт, если скажете – нет, мы остаемся!». На другой день Гизо появился в театре, как всегда, улыбающийся, холерный, благоухающий, с сигаретой в зубах. Мы ждали его на малой сцене. «Ну, что вы надумали?» – спросил. «Мы остаемся в театре Руставели!» – таким было наше решение.

Позднее я поставил свой первый спектакль «Дом Бернарды Альбы» Ф.-Г. Лорки. Гизо сначала удивился моему выбору: «Я не люблю эту пьесу. Мне неприятна эта женщина – Бернарда Альба, потому что она не понимает своих детей. Это ужасно!.. Ну давай поработай!» Бернарду у меня играла Марина Кахиани. На сдачу первого акта в репетиционном зале пришли Роберт Стура и Гизо Жордания. Оба были довольны. Гизо сказал: «По-моему, нужно перейти на сцену, посмотрим, что получится!» Для меня это был приятный сюрприз, я был уверен, что мне скажут: «Забудь о режиссуре, оставайся актером!» Потом Гизо пришел на генеральную репетицию, после показа обнял меня и сказал, что ошибался относительно этой женщины – Бернарды Альба! «Сцена, в которой героиня вспоминает свою молодость, просто потрясающая! Это уже настоящая режиссерская находка!» – отметил он. Стура тоже одобрил спектакль.

Возвращаясь к постановкам Малой сцены. Они отражали потребности и запросы поколения 90-х, жаждущего свободы и перемен. И мы знали, о чем именно хотим говорить со сцены. Сцена – это ведь трибуна. Параллельно со стороны Гизо шло просвещение. Если просмотрим репертуар нашего театра недолгого периода его существования, то прослеживаются какие-то закономерности и тенденции. «Дневник Анны Франк» – история духовно свободной девочки, открытой миру и познавшей его ужасы. Это, по сути, дневник о свободе. Гамлет – свободный человек. «Յնչսմ, մցոն, ոյբյծ յհրո» – спектакль о поколении, существующем в атмосфере тотальной



несвободы. «Леонс и Лена» Бюхнера – сатира на окружающие реалии, прикрытая юмором. «Мачеха Саманишвили» – произведение вечно современного грузинского классика Михаила Джавахишвили, расстрелянного в 1937 году... Гизо собирался работать над «Квачи Квачантирадзе» Михаила Джавахишвили, показавшего в своем произведении политические и социальные ураганы. Почти поставил первый акт «Человек ли он?» Илии Чавчавадзе. Пригласил Мамуку Кикалеишвили, который сыграл Луарсаба, а Кети Чхеидзе – Дареджан. Но, увы, репетиции пришлось остановить...

У нас сформировался свой зрительский круг. Публика с удовольствием по многу раз приходила на постановки Гизо Жордания. Он не гордился этим, считал, что это вполне естественно: у хорошего спектакля должен быть зритель. Мастер это очень хорошо умел контролировать. Знал, что, если публика посещает спектакль в третий, четвертый раз, значит, происходит интересное событие. И мы выросли! Начали работать и с другими режиссерами. Они удивлялись тому, что мы сходу, очень быстро все улавливаем. Потому что в основе методологии Гизо Жордания – теория настроения Дмитрия Узнадзе. Он подолгу разговаривал с нами, объясняя, что это такое. За две минуты-минуту перейти из юмористической зоны в драматическую – и наоборот. И эти переходы заполняются актерскими приспособлениями. Потому что это не просто техника, а мосты – мастерство. Мы достигли этого уровня в руках Гизо. Когда он ставил у других, то часто просил нас оценить его работу. «Что тебе не понравилось?» – допытывался он. Перед выпуском в оперном «Абесаломе и Этери» просил меня прийти на прогон. Я пришел. Мы сидели вместе с художником, хореографом. После первого акта Гизо попросил сказать, что мне не понравилось. Я выполнил его пожелание. «Да, ты прав, это надо менять!» – согласился он. Жордания был такой человек – советовался с коллегами. Если внутренне Гизо не был согласен с высказанным мнением, никто не мог бы его заставить что-то изменить в своем решении. Но если у Жордания уже были какие-то сомнения и кто-то подтверждал их, он тут же отказывался от этого.

После «Абесалома и Этери» Палиашвили Жордания планировал поставить «Даиси» – не успел. На своем дне рождения он показал мне эскизы будущего спектакля. Через года три после ухода Гизо мне пришлось обратиться к «Даиси», и это было для меня очень ответственно. Спектакль мы посвятили памяти Гизо Жордания. Я поставил «Даиси» в Италии и сразу после спектакля позвонил близким Жордания. Помню, как перед премьерой стоял за занавесом и просил: «Батона Гизо, помоги!» Это была его большая мечта, чтобы оперы Палиашвили попали на мировую оперную сцену. Вскоре я начну в Италии репетиции «Абесалома и Этери». И думаю, что Гизо, узнав об этом, был бы самым счастливым человеком.

Я очень счастлив, что попал в руки Жордания. Он был моим вторым отцом и сделал для меня все – как человек, как наставник, как творец. Многому меня научил – например, как надо поступить, когда тебе больно, когда тебя предают, когда хвалят или, наоборот, оскорбляют. И когда тебе чего-то не хватает. Гизо напутствовал: «Чувство собственного достоинства ты никогда, ни при каких обстоятельствах не должен терять». Когда 17-18-летний пацан приходит в театральный мир, не зная жизни, и такой мудрый, добрый человек сначала работает с тобой пять лет, а потом еще пятнадцать лет опекает – это большая удача. По сути, всю жизнь Гизо со мной! Все время контролировал, что и где я ставлю, в каком театре работаю. Думаю, с его уходом навсегда закрылась какая-то дверь. Ведь он из тех старых мастеров, которые знали театр не только в техническом плане, не только внешнюю сторону – они знали его изнутри. Однажды Жордания сказал мне: «Артистическая стезя очень трудная, у артиста должна быть крепкая психика, чтобы не сломаться. Гоча, тебе будет трудно в театре. Почему? Потому что у тебя на лбу все написано, ты не умеешь ничего скрывать!». – «Да я и не хочу этого!». Но Гизо не собирался менять меня, поощрял внутреннюю свободу. Другие студенты Гизо скажут то же самое. Нет среди них ни одного, кто не был бы влюблен в мастера. Он хорошо чувствовал актерскую природу, повторял, что актеры – дети, их нужно по возможности ласкать, делять, говорить им комплименты и иногда делать замечания.



МАГИЧЕСКОЕ «ЕСЛИ БЫ»

Очень люблю сарказм, фарс Гизо, его музыкальные штрихи, акценты. Он меня научил многому. Никогда не ставил тебя в рамки определенной стилистики, давал полную свободу выбора режиссерского языка. Говорил: «Интересно, что думает Татьяна, когда пишет письмо Онегину. А то, что именно она пишет, это уже факт!» Или: «Зеркало круглое, а режиссер должен доказать, что оно на самом деле другой формы».

Я, как и Гизо, люблю, когда музыка помогает актерам, зрителю – для создания определенного образа, атмосферы. Жордания всегда хотел, чтобы мы понимали классическую музыку: «Послушайте Шопена, Моцарта... Грига... Верди!» Он же был музыкантом, и самые яркие его спектакли – юмористические, с музыкой. В его знаменитой работе «Мусуси» М. Джавахишвили любовный акт выражался только музыкой. Где-то в картлийской деревне звучала французская «Изабель» – и все! В этом режиссерском решении Гизо как раз и был заложен секс. Этому он тоже научил нас, говорил: «Наблюдайте над жизнью: как человек ходит, как спит, как плачет или смеется». Когда мы работали над «Саманишвили», Гайоз сказал: «Я не хочу, чтобы это было похоже на «Холстомера», давай что-нибудь придумаем. Мы три-четыре месяца работали, мучились – не складывалось. Я живу на улице Дадияни, шел однажды из театра домой пешком после ночной репетиции и увидел, как какой-то человек с трудом выбирается из такси. И делает то, что я потом сделал на сцене: он выходил из машины, преодолевая сильнейшую боль. Я сразу подумал, что бедолага попал в аварию, о чем свидетельствовало и его трагическое выражение лица. «Вот это – моя лошадь из спектакля «Мачеха Саманишвили!» – подумал я. И побежал в репетиционный зал. «Батоно Гизо, уделите мне только десять минут!» – «Что случилось?» Я начал показывать... Гизо тут же позвал концертмейстера и попросил ее сыпровизировать. Так сложился мой образ. Вот так работал Гизо! Он был очень эмоциональным человеком. И при этом глубоким, образованным. Владел русским и немецким, знал, что происходит в западном театре, в том числе – оперном. Получал из Германии хорошую литературу на немецком языке. Был отлично знаком

с творчеством Чехова, Достоевского, Толстого. Обожал Гоголя и мечтал поставить с нами на малой сцене «Ревизора». И еще наш мастер очень любил Тбилиси, Грузию. Ставил в Батуми, Сухуми, Озургети. Дружил с оперными звездами – Цисаной Татишвили, Зурабом Анджапаридзе, Медеей Амиранашвили.

Однажды Гизо посмотрел моих «Старых комедиантов», и спектакль ему очень понравился. Дело в том, что эту пьесу на сцене театра Марджанишвили должен был поставить сам Гизо. Темур Чхеидзе однажды позвонил Жордания, тогда главному режиссеру театра Марджанишвили, и сказал, что у него есть потрясающий материал. «Это как раз для тебя! Твоя пьеса, твой стиль!» – убеждал Темур. Гизо заинтересовался. Над этой пьесой под названием «Квартет» английского драматурга Р. Харвуда уже работал в БДТ режиссер Николай Пинигин. Вскоре Гизо пригласил меня в театр Марджанишвили. Я было решил, что он хочет поработать со мной как с актером, и был, конечно, очень тронут его вниманием. Сразу помчался в Марджановский и был удивлен, получив от Гизо предложение поставить «Квартет». Пьеса мне понравилась, и я согласился работать с ней. В спектакле должны были быть заняты два состава. Первый: Отар Мегвинетухуцеси, Нодар Мгалоблишвили, Софико Чиаурели, Тамара Цхиртладзе. Второй: Гиви Берикашвили, Тенгиз Арчвадзе, Кети Кикнадзе, Гуранда Габуния. Отару состав, как и сама пьеса, очень понравился. Он пожелал только убрать из текста несколько слов и попросил в качестве партнерши Гуранду Габуния. Спектакль был запущен в производство. Но тут Отар был снят с должности, на его место пришел Леван Цуладзе. Работу над спектаклем приостановили. Позднее с согласия Роберта Стуруа я поставил пьесу Харвуда на Малой сцене театра Руставели – с прекрасными актерами Медеей Чахава, Кахи Кавсадзе и другими звездами. Была идея показать нашу работу на сцене БДТ, а их спектакль с блистательными актерами Алисой Фрейндлих, Зинаидой Шарко, Кириллом Лавровым и Олегом Басилашвили – на руставелевской сцене. Увы, не получилось.

Не бывает дня, чтобы я мысленно не общался с Гизо. Я часто словно слышу его предостерегающий голос: «Гоча, это неправильно!» Или, на-



МАГИЧЕСКОЕ «ЕСЛИ БЫ»

оборот, – одобряющий... То есть я все время веду диалог с Гизо. Если бы он был жив, я бы о многом его спросил. Как вести себя в профессии дальше? Каким будет завтрашний театр? Потому что сейчас наступает время актерского театра. Когда я двадцать лет назад спросил у великого Питера Брука, каким будет театр XXI века, он ответил именно так: «К сожалению, актерским!» – «Почему, к сожалению?» – «Потому что я использовал в своей работе много различных форм – у меня был и кровавый театр, и театр жестокости, и старый театр. Но в итоге все делает актер!». В начале прошлого века на сцене сияли звезды Сара Бернар, Элеонора Дузе, Вера Комиссаржевская и другие. Потом пришло время режиссуры – Станиславский, Мейерхольд, Марджанишвили, Ахметели и др. И вот происходит возвращение к актеру. Но важно помнить, что актеру необходим режиссер. Без режиссуры актерский театр не бывает. Актер должен чувствовать контролирующей, направляющей третий глаз режиссера из зала. Гизо научил меня тому, что, когда режиссер на чем-то настаивает, не нужно никогда говорить: нет, не могу, мне это не нравится. «Ты попробуй, предложи свой вариант. Если в зале сидит нормальный, думающий режиссер, он возьмет из твоих предложений все, что нужно. Если нет, значит, он, возможно, видит спектакль и роль в иной форме, не нужно с ним конфликтовать. И еще. Если режиссер не предлагает тебе какую-то роль, это совсем не значит, что он к тебе враждебно относится. Просто он не видит тебя в этом образе!» – убеждал Жордания. Распределение ролей для меня – мучительный процесс, потому что в этот период я фактически ставлю спектакль. Самые лучшие спектакли выдающихся режиссеров – когда они созданы единой командой драматурга, режиссера, актеров, хореографа, композитора, художника... Тогда получается ансамбль – спектакль. В команде все должны друг другу помогать. Если ты хочешь солировать, ничего не получится. Этому научил меня Гизо. Но сегодня все забывают простые истины. Говорят: театр – это я! Хотя театр – это мы! И режиссеру нужно все тщательно взвешивать, чтобы в итоге получилась золотая команда.

Мераб Нинидзе
актер (Австрия)

БАБОЧКА ОТ ГИЗО

Своим молодым коллегам повторяю слова Гизо – если не тратить себя до конца, нет смысла заниматься этим делом, если не отдавать свои кровь, пот, душу и сердце, то ничего не получится. Иначе все неинтересно и безжизненно. Когда я был в Каннах, семья Жордания прислала мне в подарок галстук-бабочку Гизо, который он носил в торжественных случаях, на премьерах и т. п. Смокинг и этот галстук-бабочка мне были дороже всех призов. Я продолжаю Гизо и ношу его внутри себя. Его отношение к работе, азарт, праздник, доброта, счастливое чувство самоотдачи в работе и вообще все, что он нес и излучал, все эти вещи, казалось, ожили в его бывших студентах после кончины мастера.

Нанука Хускивадзе
актриса, педагог

«ВМЕСТЕ МЫ ПОБЕДИМ!»

В первую очередь Гизо Жордания – отец моего очень близкого друга. Мы учились в одной школе, выросли в одном районе. Отсюда началась наша близость с Гизо Жордания. Спустя годы поступила в театральный институт. Я выросла в актерской семье, и это очень важно для моей оценки личности Гизо. Педагогами моей мамы, актрисы Беллы Мирианашвили, были Миша Туманишвили, Лили Иоселиани, Додо Алексидзе. Когда я сказала дома, что хочу поступать в театральный, мама сказала мне удивительную вещь: «Если ты не попадешь в группу Гизо, не поступай вообще, навсегда забудь эту тему!». Родители так или иначе интуитивно доверяют кому-то своего ребенка, вступающего в большую



жизнь. Спустя годы я оценила слова матери. Она сказала так не потому, что другие педагоги были плохи. Просто Гизо был единственным человеком, кому мои родители хотели доверить своего ребенка – со всех точек зрения. Это первое, что могу отметить, говоря о Гизо как личности, гражданине, профессионале.

И вот я попала в его группу. Первого сентября мы встретились с Гизо на первой лекции. И первое предложение, которое он произнес, было: «Я не знаю, какие из вас получатся артисты, но знаю, что сделаю все для того, чтобы вы стали личностями». Об этом вспоминать сегодня непросто. Когда в семнадцать лет ты приходишь в театр, чтобы стать актером, а тебе говорят что-то о личности... для нас это тогда было непонятно. Но годы показали, что и в этом Жордания был прав, как и во многом другом. Потому что только личность может быть на этом поле, называемом актерской профессией. Через много-много лет я защитила докторскую диссертацию – разумеется, по руководством Жордания – на тему «Значение личности в актерском искусстве». Конечно, именно он вложил в меня все это. Речь идет о том богатстве, чем Гизо был сам, о его проповедях, уроках. Я была у отца, Юзы Хускивадзе, когда мне сообщили о том, что Гайоз Жордания ушел из жизни. Отец, тоже педагог в своей сфере, был ошеломлен трагической новостью и задал мне риторический вопрос: «Что сейчас с тобой будет, Нана?» («რა გეშველება ეხლა, ბებო?»). Ведь я потеряла Учителя.

Гизо был моим большим другом. То, что сейчас у меня есть лаборатория драмы, – заслуга Гизо. Он очень меня опекал, передал все, что мог. И если у меня сегодня что-то не получается, это уже целиком моя вина. Однажды он пригласил меня в театральный институт со словами: «Ты должна быть рядом со мной! Если ты будешь рядом, я возьму группу!» – «Нет, что вы, батона Гизо!» – «Подожди, подумай! Ты должна быть здесь!» – «Не знаю...» – «Учись!» Почему он выбрал меня, не знаю. Гизо – мой третий отец (второй – Кахи Кавсадзе). Так я шучу иногда.

Малая сцена театра Руставели – это безумная прихоть, ненор-

мальная страсть Гизо. Он все время говорил: «Вместе мы победим!» Да, мы победили – играли в течение пяти лет сплоченной командой на Малой сцене театра Руставели, Стуруа сыграл в этом большую роль – он всех нас принял в труппу. Пять лет – небольшой срок, но работы было очень много. Это были пять творчески насыщенных лет. У нас не было лидеров – Гизо именно так общался с нами, так нас вырастил. И я точно так же веду себя со своими студентами, не выделяя лидеров. У каждого в труппе, ансамбле должно быть свое место, своя роль.

Официально мы, ученики Жордания, были актерами театра имени Руставели, у нас не было особого статуса. Но зрители неофициально называли нас «малой труппой». Мы гастролировали в разных странах Европы, в России, объездили со спектаклями всю Грузию. И, конечно, оказались в центре общественной жизни, были вместе на том самом митинге 9 апреля 1989 года, Гизо нас не оставил, оставался рядом с нами. И мы пострадали вместе с другими – нас избили, разбили нам головы. Некоторые амбициозные люди уверены, что они способны что-то радикально поменять в жизни. Я думаю, что мы были поколением, выразившим в своем творчестве идеи свободы...

Когда «малая труппа» Гизо Жордания перестала существовать, у меня было, конечно, трагическое самоощущение, перенесла я эту потерю очень тяжело. Но позднее часто думала, что труппа могла распаться иначе – плохо! Возможно, мы избежали худшего сценария. Все что случается – к лучшему. Человек постоянно что-то теряет и что-то приобретает. Хотя ничего подобного Малой сцене театра Руставели в моей жизни потом больше не было.

Иногда говорят, что театры, вроде нашего, возникают в сложные, разломные, знаковые времена. Словно что-то падает на твою голову сверху... Все пять спектаклей «малой труппы» были замечательные. У каждого – своя судьба. Мы, грузины, по-своему играли «Завтра была война» Б. Васильева. И у нас в спектакле «*ადრუბ, მგობი, იქებღ ჯბი*» получилась грузинская история. Мы играли его в историче-



ском пространстве фойе театра Руставели – «Химериони», и в эти мгновения чувствовали себя счастливыми. Это тоже заслуга только Гизо. Он сумел сделать так, что именно в эти минуты мы чувствовали, что счастливы. А не так, как чаще всего бывает: «Как мы были счастливы... тогда!» Не знаю, сложились бы наши судьбы, наше творчество так, как сложились, не будь Учителя. Для меня и сегодня впереди всех и всего – Гизо.

Дата Тавадзе

актер, педагог, режиссер Театра Королевского квартала

«ОН ВОСПИТЫВАЛ НАС СВОБОДОЙ!»

Гизо Жордания – мой учитель, хоть мы с ним, на первый взгляд, совсем не похожи как режиссеры. А на самом деле мы похожи. Гизо Жордания не только не мешал процессу нашего становления, но, наоборот, инспирировал нас в этом направлении, толкал вперед. Я учился у него актерскому мастерству. Это было принципиально – я не хотел учиться на режиссерском факультете, хотя мечтал стать режиссером. Во-первых, я стремился оказаться на курсе у Гизо Жордания, а во-вторых, считал тогда и считаю сейчас, что в 16 лет начинать ставить спектакли слишком рано. Лучшая школа для будущего режиссера – это актерский факультет. Гизо оказал на меня сильное влияние в работе с актерами, в ремесле. В том, как нужно строить репетицию. Гизо мог сделать из обычной репетиции настоящий спектакль. Он часто говорил, что если у актера одна премьера, то у режиссера она может продолжаться шесть месяцев, если он ставит спектакль в течение этого времени. Потому что у самой репетиции есть драматургическая конструкция, и Гизо Жордания знал, как сделать из репетиции праздник, приключение.

Гизо воспитывал своих учеников, в первую очередь, – свободой. Это самое главное, наверное. С другой стороны, такой поддержки

в жизни, как от Жордания, я вообще ни от кого не чувствовал. Он был болельщиком в работе. Самыми продуктивными и лучшими мы были, наверное, когда Гизо на нас смотрел из зала. Я сам педагог и наблюдал многих своих коллег в работе. Когда бывшие педагоги приходят к уже состоявшимся актерам, режиссерам, у последних всегда ощущение экзамена. И многие даже напрягаются. Когда Гизо приходил на наши спектакли – это были лучшие спектакли. Потому что мы знали: в зале сидит человек, который сейчас искренно болеет за нас, и мы стремились быть лучше. Это его качество как режиссера, педагога, профессионала, но и просто человеческое свойство. Я думаю, люди с Гизо становились лучше, потому и хотели быть с ним рядом. Он обладал способностью стимулировать проявление лучших человеческих качеств. Для этого он создавал определенную систему, лавировал, у него была особая дипломатия при работе с любой группой – не только со студентами, но и с уже сложившимися профессионалами – во время репетиции спектакля. Я всегда чувствовал, как Гизо, увидев в ком-нибудь проявление амбициозности, мягко и эффективно умел направить это в работу, а не в эго. Все были равными в его студии, зале. Были заняты абсолютно друг другом. И это, думаю, самое главное в его методике – он построил систему общения так, что мы на сцене служили друг другу. Это для меня очень важная вещь. Скромность, но, с другой стороны, сиюминутная театральность. С ним никогда нельзя было соскучиться из-за его чувства юмора. И он все умел превратить в какой-то ритуал, церемонию.

Для меня лично Жордания был очень важным человеком – в первую очередь для становления моего характера. Помню, я пришел к нему после школы со всеми своими комплексами, и он работал со мной не только как с будущим профессионалом. Без него я бы не набрался смелости преодолеть в себе какие-то страхи. Гизо знал, что я хочу быть режиссером. Так что сразу начал работать со мной и как с режиссером тоже. На афише нашей дипломной работы вообще написано, что я его ассистент. Хотя я сам играл в этом спектакле. Мы работали вместе над



текстом, в соавторстве сочинили «Марию Стюарт» – спектакль назывался «И навсегда твой пленник». Когда летом все отдыхали, мы с Гизо писали пьесу. И для меня это самые прекрасные моменты в жизни, самая большая школа. Каждый студент скажет, что у него была особая дружба с Гизо. Но, думаю, наши с ним отношения были еще более особенными. Возможно, он чувствовал во мне коллегу в какой-то степени. Все в группе были актерами и только один – режиссером. Мы очень любили друг друга. И потом, когда я начал работать в театральном как педагог, я и там чувствовал бесконечную поддержку Гизо Жордания. Он умел до конца наблюдать за развитием своих студентов, никогда не оставлял их своим вниманием. Гизо не был амбициозным. Обожал, когда мы возражали. Это было частью его метода. Кстати, как и у Темура Чхеидзе. Оба на третьем и четвертом курсах вдруг замолчали, слушали студентов и проверяли, поняли ли они, где находятся. В одном из своих последних интервью Темур Чхеидзе говорил, что он даже рад, когда его ученики выражают свое несогласие. Это значит, они его слушают, думают вместе с ним и спорят. «Только тогда я вижу, что студенты меня понимают, что я задел какие-то струны, что-то, казавшееся в них незыблемым, пошатнулось. Нет, что-то не так, и это интересно. Значит, начинается. Педагогика начинается именно с этого момента», – говорил Чхеидзе.

Гизо преподавал мне урок жизни. Помню нашу последнюю лекцию. Он закончил, мы, конечно, рыдали. А в конце сказал: «Теперь забудьте все, что я эти четыре года вам говорил. Единственное, что вы можете делать – это выдумывать свои законы, остальное – забудьте!» Конечно, ничего невозможно забыть, и он это отлично знал. Но, в принципе, Гизо советовал нам искать свой путь. Помню, однажды он сказал, что в театре все ошибочно, в искусстве невозможно проверить, что правильно или неправильно. Все – ошибка, все подвергается сомнению. Можно, конечно, ошибаться, но делать это по-своему. Жордания очень настойчиво убеждал нас искать свой метод. Думаю, это и придавало мне смелости. У радикально отличающихся друг от друга режиссеров – Жордания и Чхеидзе – было много общего: в подходе к людям, в нравственном

плане. Чхеидзе тоже говорил: «Как можно ставить так, как это делали наши деды?» Ему было неинтересно то, что он знал. Он любил авангардный театр, и было невозможно представить, чтобы такое искусство могло понравиться Чхеидзе. Я всегда думал: почему ЭТО ему нравится? Чхеидзе же любит психологический театр, минимализм на сцене, и вообще, кроме актера и мысли, у него в спектаклях, фигурально выражаясь, ничего нет, даже, может быть, и актера нет – только мысль. Те мур – человек, который превращал мысль в действие на сцене. И вдруг говорит об авангардном спектакле: какая интересная постановка! Хотя актеры на сцене кричат. В странном гриме, странных костюмах. А он: «Ничего подобного раньше не видел!» Сейчас я это могу понять. Мне неинтересно смотреть то, что я и сам умею. Мне как зрителю интересно то, что непонятно, что я не могу сделать сам.

Мой первый спектакль «Чужие дети» Н. Габуния я поставил втайне от Гизо. Мы делали свой первый курсовой спектакль, и, конечно, он сказал бы мне: «Сконцентрируйтесь на главном. Не нужно ходить на другие репетиции!» Но мы начали репетировать параллельно, без претензий на премьеру. И все-таки поставили спектакль. Гизо узнал об этом, по сути, на премьеру. Мы его пригласили, и вся его группа была на сцене, в своем спектакле я сыграл одну из ролей. После премьеры мастер подошел к нам, стоявшим с виноватыми лицами. «Кто поставил спектакль?» – спрашивает – «Я!». Мы ждали любую реакцию, но Гизо вдруг сказал: «Мои дорогие!» И спросил: «Почему ты не пригласил меня хотя бы на последнюю репетицию? Я бы что-то тебе подсказал!» Но потом так тепло обнял! Не потому, наверное, что ему очень понравился наш спектакль. Он просто был таким человеком. Думаю, Жордания очень обрадовался тому, что мы сделали что-то самостоятельно. И замечания его были минимальные. Гизо много смеялся во время спектакля и радовался после него.

В чем разница между ним и остальными педагогами? Любой педагог почувствовал ну хоть что-нибудь похожее на ревность. У Гизо этого не было вообще. Он только радовался нашей независимости, интересу к профессии, к творческому процессу – даже параллельному. Он радо-



МАГИЧЕСКОЕ «ЕСЛИ БЫ»

вался больше, чем уже объявленным профессиональным спектаклям. Гордился своими учениками, и не только тогда, когда ему нравились наши спектакли, актерские работы. Я предполагал, что он обидится на то, что я ничего ему не сказал. А потом мне стало стыдно за свои мысли. Мои дальнейшие эксперименты, театральные опыты нравились ему еще больше. Он приходил на мои спектакли «Урод» Мариуса фон Майенбурга, «Фрекен Жюли» Августа Стриндберга, «Троянки» на основе реальных женских историй, по мотивам Еврипида и других литературных источников, «Зимняя сказка» Уильяма Шекспира. Последнюю мою работу «Болезни молодости» Фердинанда Брукнера он увидел в 2014 году. Может быть, спектакль был почти реалистичным, менее экспериментальным, чем другие мои работы. И Гизо это меньше всего понравилось. Он долго говорил с нами после спектакля, напутствовал, чтобы я не отказывался от тех экспериментов, что делал раньше. Нашего «Прометея», тексты к которому написали мы с Давидом Габуня, он уже не успел посмотреть. Когда я пригласил его на премьеру, Гизо ставил в Озургети свой последний спектакль – «Цыгане» по Нодару Думбадзе. Он сказал, что не может прийти на мой спектакль, потому что у него самого скоро премьера. «Увидимся!». Это был наш последний разговор по телефону. В ноябре 2016 года он скончался...

Я обожаю Гизо Жордания как режиссера. Мне нравится уровень его хулиганства, юмора. Он был режиссером брехтовского политического театра тоже. Но, с другой стороны, он обладал таким чувством юмора, что и в неполитических спектаклях все было настолько смешно, что сам творческий акт превращался для меня в политический. Акт свободы, своего рода манифестацию. Всегда, в любой работе Гизо сквозила ирония, сарказм. На лучших его постановках мы смеялись, понимая, что на самом деле это не смешно, а, скорее, наоборот. Когда Жордания делал серьезные спектакли, не комедии, возникало ощущение, что это далеко от него лично. А вот когда он ставил Мольера, Брехта – все шло как будто от его природы.

Когда учебный процесс завершился, его бывшие студенты играли во многих его спектаклях. Я, конечно, больше ставил, чем играл. Гизо

все время тянул меня на сцену, хотел, чтобы я больше играл, несколько раз приглашал в свои постановки. Я мечтал работать у него, но репетиции Жордания продолжались долго, а у меня были всегда свои планы, задумки. Мне вообще очень сложно работать в репертуарном театре. Дело во времени. Все возможно, но все-таки я не мог играть, ставить, да еще и театром руководить. Ведь я на каждом спектакле – в театре, нужно все лично проверить, проконтролировать. Сейчас я ситуацию стараюсь отпустить, а раньше работал просто фанатично. В Театре Королевского квартала нас было тогда мало. Гизо фактически создал нашу группу. Самое потрясающее его качество: Гайоз Жордания рождал труппы. И те актерские группы, которые не состоялись как труппы, все равно представляли собой ансамбль. Когда смотрели курсовые, дипломные работы Гизо, понимали, что его ребят можно брать в театр всех вместе. Так было не раз. Так было и у Темура Чхеидзе.

Немало студентов Гизо пришли в свое время в театр Марджанишвили. И эта группа тоже работала вместе. Когда мы встречаемся со студентами Жордания разных лет, чаще, к сожалению, по грустному поводу, становится понятно, что у нас всех много общего именно в плане юмора, и это, конечно, от Гизо. Мы сразу понимаем друг друга, потому что испытали огромное человеческое влияние, причем разные поколения. Некоторые из учеников Гизо нам уже в деды годятся, но мы сидим и хохочем все вместе. Старшее поколение на глазах превращается в студентов. Удивительно, конечно. И это навсегда.

Вместе с Гизо в 2009 году мы написали водевильную пьесу «Свидание на чердаке», и я играл в спектакле одну из ролей. Очень любил его «Лекаря поневоле» Мольера. Очень хороший, живой, тонкий был спектакль с прекрасной работой Амираана Амиранашвили. С этой постановкой могут конкурировать и другие работы Гизо, которые не могу забыть. А главное – ансамбль! Во всех его спектаклях. И еще эта энергия, абсолютная радость, которую он умел вызвать в актерах! Не знаю другого режиссера, которому было так приятно приходить на репетицию. Как на день рождения!

Жордания мог быть принципиальным, что-то не принимал катего-



МАГИЧЕСКОЕ «ЕСЛИ БЫ»

рически – например, самолюбование. Взрывался, когда замечал это в ком-нибудь!

И еще. У Гизо были очень прогрессивные политические взгляды. И в этом он тоже проявлял принципиальность. Он был из настоящих демократов, потому что знал из личного опыта опасность тоталитаризма, диктатуры, репрессий. Знал не понаслышке, а на собственном опыте прочувствовал. Его родные попали в водоворот системы. Так что Гизо хорошо осознавал цену свободы и свободного самовыражения.

Помню его последний спектакль на сцене театра Марджанишвили – «Белая сирень», в основе которого пьеса, написанная им в соавторстве с сестрой. Не автобиографический, не документальный спектакль, но это была история семьи Жордания. Я рад, что Гизо сумел высказаться на эту тему. В «Белой сирени» принимала участие студентка из нашей группы Като Калатошишвили. В этом тоже что-то есть – на сцене ведь была создана действительно семейная ситуация: в спектакле играли ученики Гизо разных поколений. В том числе его племянница и студентка Кети Чхеидзе. Для всех нас это был очень эмоциональный спектакль.

История многому учит. У Гизо это чувство истории было очень развито, что прочитывается во многих его спектаклях – «Дневник Анны Франк», «Сегодня ночью, думаю, будет ветер», «Ревизор», «Хаджи-Мурат» и даже в «Марии Стюарт», которую мы делали вместе. История была одной из главных тем Гизо Жордания. Но не история как таковая, а человек в моменте истории, в ее жерновах. Могу связать и это с Темуром Чхеидзе. Они абсолютно разные режиссеры, но у них общая историческая боль. Оба очень любили свою страну.

Гизо был мужественным человеком, гражданином, но без всякого пафоса. При его чувстве юмора, самоиронии пафос был исключен изначально. Для Жордания человеческий фактор был приоритетом. Поэтому он и оказался таким замечательным педагогом театра, что театр для него не был чем-то доминирующим – люди были важнее. Театру только так и надо обучать. Есть очень знаменитые режиссеры и педагоги, которые учат театру. А Гизо учил главному в театре – забота,

культивирование заботы. В театре Гизо смог этого добиться. Он всегда заботился не только об актерах, но и о публике. Не отпугивал, а, наоборот, – всячески привлекал, объединял актеров, зрителей даже не вокруг себя, а вокруг темы, истории.

У меня было два очень важных человека в жизни – Гизо и Темур. С Гизо я провел шесть лет, с Темуром – восемь. Как его ассистент. Когда Гизо не стало, я был в тот же день у него дома, но уже ночью улетел с театром на фестиваль в Германию. Поэтому я не был на похоронах Гизо. Но мы играли спектакль, в котором показаны похороны. Я не могу объяснить это чувство. Мы играли в Германии спектакль и помнили, что сегодня хоронят Гизо. Думаю, это был самый лучший вариант – то, что мы играли в этот день спектакль «Троянки». Ведь наши «Троянки» – плач, панихида. Мы получили за спектакль Гран-при фестиваля, прошедшего в Дрездене. Это последний приз Гизо: в спектакле была занята наша, его группа.

По странному совпадению, когда ушел Темур Чхеидзе, меня тоже не было на похоронах: режиссера похоронили 9 июня и в этот же день у меня состоялась премьера во Франкфурте. Так что этих двух дорогих мне людей я не смог проводить лично, но у меня ощущение, что в обоих случаях это было правильно. Чхеидзе вообще ненавидел сентименты. Обожал истории, когда люди становились выше своих инстинктов и слабостей, брали себя в руки. Чхеидзе всю жизнь рассказывал эту историю – как человек берет себя в руки перед лицом страха, катастрофы и что-то в себе преодолевает. И все его байки, каламбуры, смешные истории были про то, как люди брали себя в руки, во всяком случае, пытались это сделать. Чхеидзе всю жизнь со своими студентами кружился вокруг истории Эдипа. Знал пьесу наизусть. Все время к ней возвращался – истории о том, как человек побеждает себя, обстоятельства. Я всегда чувствовал себя одним из персонажей обоих – Гизо и Темура. Гизо тоже наверняка смеялся бы, глядя на наши заплаканные лица на своих похоронах. А Темур сказал бы: «Сейчас же перестаньте!»

В обоих случаях мне пришлось пройти одну и ту же историю, будто они оттуда устроили, чтобы меня на похоронах не было. Во Франкфур-



те я ставил «Вариации» Гольдберга – про режиссера, который умирает. Поразительно! Режиссер ставит в пьесе спектакль. Я попросил нашего реквизитора найти какую-нибудь пьесу, исчерканную, чтобы было видно: над текстом работали – с рисунками, комментариями, мизансценами. Реквизитор принесла, пьеса лежала на сцене...

Сложный был день – премьера, и я все время держал в голове то, что в эти минуты происходит в Тбилиси. Вдруг обращаю внимание на пьесу и читаю название: «Салемский процесс» А. Миллера. Темур ставил со студентами эту пьесу и не успел выпустить. Играли премьеру уже без него, и тоже в день похорон.

Темур и Гизо для меня – два самых главных влияния в плане режиссуры и в человеческом плане. Я не смог их проводить в Тбилиси, но проводил их на другом, важнейшем – творческом уровне, где мы с ними встретились.

Ирина Жордания:

«ЕГО РАДОВАЛ КАЖДЫЙ ДЕНЬ»

*Интервью с дочерью Гизо Жордания – кинорежиссером
Ириной Жордания.*

– Отец был очень толерантным человеком, открытым, принимающим любую точку зрения. Он мог принять иную мысль, всегда старался понять человека, его поведение, был снисходительным к людским слабостям, легко входил в положение человека, «влезал в его шкуру». И отец не мог долго обижаться. Обижался, но очень быстро забывал обиду. Именно это качество в нем превалировало. Я никогда не слышала, чтобы отец критиковал молодых или говорил: «Вот в наше время все было иначе...» У него вообще не было ни к чему такого подхода. Гизо очень любил и воспринимал все новое. Любил молодых людей.

И очень любил актеров. Причем, на мой взгляд, иногда во вред себе. К примеру, если выводил актера на сцену, то обязательно с текстом или мизансценой. Помню его последний спектакль, который он поставил в Озургетском театре – «Цыгане» по Н. Думбадзе. Спектакль начался и никак не заканчивался. Все длился и длился... Увидев мое недоумение после столь продолжительного спектакля (кстати, отец никогда не обижался, если я говорила что-то критическое), Гизо сказал: «Эти актеры не выходили на сцену 30 лет!» Озургетский театр только что отремонтировали, в многочисленной труппе были актеры разных поколений. И для каждого из них Гизо поставил этюд... Это было рациональным решением папы – все актеры, столько лет лишённые возможности работать и живущие в достаточно замкнутом театральном пространстве, должны были появиться на сцене. Наверное, из-за его гуманизма и любили Гизо все, с кем он работал.

В портрете отца я бы выделила его отношение, подход к режиссерам или молодым авторам. Он всегда был на стороне автора. Всегда старался понять именно его точку зрения – то, что автор хотел сказать.

Гизо часто приглашали на премьеры в разные театры, и, как правило, мы ходили на спектакли вдвоем. Так что я не пропускала ни одну сдачу или премьеру. В своих оценках он никогда не настаивал на своем особом взгляде – вот как бы я это сделал или как должно быть. Его интересовало то, что сказал и сделал конкретный автор, что у него получилось. Это было главным в его оценке. Теперь, когда я расту в своей профессии кинорежиссера, то считаю такой подход очень значимой, ценной позицией. Я бы подчеркнула этот момент в его портрете.

И, конечно, в его профессиональной и не только профессиональной жизни большое место занимали студенты, ученики. Папа много ими занимался. Каждый студент должен иметь возможность проявить себя. Каждый его выпуск складывался как новый театр. Каким-то группам повезло больше, и они действительно превратились в театр, другим – менее. И, как мне известно, его выпускники всегда



отличались друг от друга и вместе с тем между ними было что-то общее. Про отношение Гизо к ним много рассказывают сами ученики.

– В этой книге ученики Гизо рассказывают о нем с большой любовью... Помню спектакль «И навсегда твой пленник» о Марии Стюарт, в котором сразу несколько его студентов выступили в заглавной роли.

– Это были совершенно разные Марии Стюарт. В столь необычном решении тоже заключался художественный интерес – чтобы героиня была и такой, и другой, и третьей. Спектаклю такой принцип пошел только на пользу.

– Интерес Гизо Жордания к молодежи и обусловил создание его театра, пять лет показывавшего спектакли на Малой сцене театра Руставели.

– Не только этого театра. В театре Марджанишвили шла студенческая постановка отца «Райская птица» Резо Габриадзе, в которой были заняты Мамука Кикалеишвили, Ираклий Апакидзе, Нуно Кебридзе, Кети Гегешидзе и другие. У этой группы тоже был потенциал стать независимым театром, но не случилось. Но вот повезло другой группе, которая играла на Малой сцене театра Руставели и стала труппой. Дело – в новой энергии. Он умел заряжать всех вокруг и заряжался сам.

– В Театре Королевского квартала сегодня тоже блистают его ученики.

– Да, эта группа тоже сумела стать независимым театром, и на сегодняшний день там идет очень интересный театральный процесс, экспериментальный поиск современных театральных форм. И что самое главное – слышен голос независимых авторов.

– Самый творчески успешный период Гизо Жордания, на ваш взгляд? Какие спектакли вы бы хотели выделить, как принципиально важные для него?

– Мне кажется, это период Малой сцены театра Руставели. Не знаю, был ли такой прецедент в театре – но, на мой взгляд, Малая сцена вышла за рамки просто театрального искусства. Это было нечто другое – когда зрители ходили на спектакли десятки раз, практически на каждый спектакль. Это был удивительно живой процесс,

который стал, на мой взгляд, знаковым театральным явлением переломной эпохи.

Но через пять лет Гизо вынужден был уйти из театра. Некоторые актеры выразили желание последовать за ним. Но Гизо сказал, что они должны продолжить свою деятельность в театре Руставели. После ухода на какое-то время отец оказался вне театра.

А до малой сцены, как мне известно, успешным было время работы в Тбилисском театре оперы и балета имени З. Палиашвили, когда там выступали Зураб Анджапаридзе, Медея Амиранашвили и другие. Интересные опыты отца – постановки оперных спектаклей в Западной Германии. Насколько я знаю, западный зритель впервые услышал оперы «Абесалом и Этери», «Даиси», «Миндия», причем с грузинскими исполнителями. Это были 1970-е годы. Знаю от отца и о его отношении к Грибоедовскому театру – Гизо вспоминал это время с большой любовью и уважением. Мне кажется, о творчестве Гизо Жордания лучше могут судить театроведы и историки театра.

– *А как бы вы охарактеризовали период его ректорства?*

– Я бы не сказала, что это был счастливый период. Он совпал с лихими 90-и. Как я помню, его авторитет и заслуги защитили в институте многих. По улицам ходили вооруженные люди, но пространство вуза все равно было защищено. В тяжелое для страны время Гизо каждый день ходил на работу; даже когда на проспекте Руставели шли бои, он ни на день не оставил свой пост. В то же время были факты коррупции, что отец считал самым большим грехом, причем коррупции на правительственном уровне, когда каким-то образом пропадали деньги, предназначенные для института. Я помню, что это была вечная нервотрепка.

– Гизо многим казался легким, а на самом деле был глубоким, вдумчивым человеком.

– Очень глубоким и печальным. Но при этом жизнелюбивым. При всей печали его радовал каждый день.

– Наверное, потому Гизо Жордания и был снисходителен к людским слабостям, что умел смотреть на все философски. За этим –



знание жизни и человека.

– Да-да-да. Инфантильным он не был никогда. Просто был снисходительным и легко прощал. Умел войти в положение другого человека.

– Почему вы не выбрали театральную стезю, не пошли по стопам отца?

– Дома я его слушала, любила разговаривать с ним, обсуждать какие-то вопросы, спектакли. Но я не очень верила в продолжение традиций, в то, что ребенок должен обязательно продолжить дело родителей. Несмотря на то, что много примеров именно этого – нередко потомки вполне достойно следуют по пути своих предков. Но я сама никогда не думала о том, чтобы работать в театре или быть театральной актрисой. На подмостках я себя не представляла, хотя на самом деле очень люблю театр. Инспирация театра на меня очень сильная, кулисы возвращают в детство. Это действует на меня очень субъективно, касается моих ощущений.

– То, что ваш отец пережил в детстве, сказалось на нем, как вы считаете?

– В Ланчхути, когда были арестованы его родители, Гизо было три года. Мама вскоре вернулась. Конечно, все пережитое не могло не оставить следа, но Гизо всегда оставался очень позитивным человеком. Одной из последних работ папы стал спектакль «Белая сирень», отразивший черные страницы истории семьи. Но это касалось не только рода Жордания, ведь жертвами репрессий в Грузии стали многие. Это давало создателям спектакля возможность для обобщения.

– Что осталось для Гайоза Жордания несбывшимся?

– Много чего! У Гизо был огромный интерес к жизни. Практически до самого конца папа работал. В середине июля прошла премьера в Озургети, и уже 19 ноября его не стало. Перед кончиной отец посетил могилы близких. Видимо, у него было предчувствие скорого ухода. Мне очень жаль, что отец не успел выпустить книгу по своей методике преподавания. У него никогда не было времени на это.



Литература

- Арифджанов А. Мы ждем к себе завтрашний театр. – «Вышка», 1 августа 1984.
- Ахведиани Д. Гизо Жордания: «Живу по принципу: быть честным перед совестью». – Тбилисская неделя, 23 февраля 2016.
- Багиров Ю. Минуты испытания. – Баку, 20 июля 1984.
- Безирганова И. Закон вечности Бориса Казинца.
- Безирганова И. Магическое «если бы». – Русский клуб, №3, 2011.
- Бокучава А. Своя точка зрения. – 11 июня 1984. 30 марта.
- Бродавко Р. На крутых поворотах. – Знамя коммунизма, 2 июля 1987.
- Вайль П. Гений места. – Москва: АСТ: CORPUS, 2015.
- Вартанова Т. Вслед уходящему времени. – Баку, 20 июля 1984.
- Велиева Д. Спасибо тебе, театр! – Заря Востока, 14 августа 1984.
- Даусон О. Как же жить дальше?». Ставропольская правда, 17 августа 1983 г.
- Добиваясь современного стиля игры. – Советикан Айястан, 26 июля 1980.
- Кабилова Е., Журчева Т. Подростковая пьеса рубежа XX–XXI веков: тема и адрес. Текст : электронный / Е. С. Кабилова, Т. В. Журчева // XVI Королевские чтения : междунар. молодеж. науч. конф., посвящ. 60-летию полета в космос Ю. А. Гагарина : сб. материалов: 5-7 окт. 2021 г.
- Краснянский Е. Ищу человека. – Молодой ленинец, 11 августа 1988.
- Кязимов А. Революционный этюд. – Баку, 14 июля 1981.
- Майорова С. Студия спешит в академию. – Театральная жизнь, №3, 1988.
- Максимова В. Этот таинственный Кама Гинкас. – Независимая газета, 9 июня 2001.
- Мартынюк Н. Во имя грядущего. – Заря Востока, апрель 1980
- Митрофанов Ю.
- Мухина З. Чтобы творить добро. – Бакинский рабочий, 12 июля 1981.
- Надирова В. Приятная женщина хочет любви. – Баку, 13 июля 1984.
- Папиташвили О. Ждем встречи. К гастроям Ордена Трудового Красного знамени русского драматического театра имени А.С. Грибоедова. – «Коммунист», 28 июня 1980.

- Порошина М. Религия Бачаны Рамишвили. – Вечерний Свердловск, 10 июля 1988.
- Потапова Н. Такие разные спектакли. – Правда Севера, 20 июля 1989.
- Селимова Дж. Творимая на сцене жизнь. – Бакинский рабочий, 24 июня 1984.
- Сочинская Н. Гастроли – это всегда экзамен. – «Комсомолец», 3 июля 1980.
- Солнцева А. Новые формы нужны, а если их нет... – Театральная жизнь, № 3, 1988.
- Химшиашвили И. Большие, взрослые люди. – Заря Востока, 16 февраля 1981.? 24 января
- Хихадзе Л. «Старый дом». – Вечерний Тбилиси, 2 марта 1989.
- Шалуташвили Н. Перед выбором. – «Вечерний Тбилиси», 17 октября 1986.
- Шалуташвили Н. «Час пик». – Вечерний Тбилиси, ... 1984. 22 июня
- Щербаков А. Эй, кто-нибудь! – Вечерняя Одесса, 26 июня 1987.
- Яхонтова М. «Синие кони на красной траве». – Коммунист, июль, 1980.
- Яхонтова М. «Увлеченность творчеством. Гастроли Тбилисского русского театра им. А. С. Грибоедова. – «Коммунист», 25 июля 1980 года.
- გურაბანიძე ნოდარ. რეჟისორი. გიზო ჟორდანია. - თბილისი, 2015.
- კვინიკაძე თ. სპექტაკლი, რომლის მსვლელობისას დარბაზში მაყურებელი ტირის, სცენაზე კი მთავარი დეკორაცია დახვრეტილი ვაგონია. «გზა». 14.03.2016.
- პატარაია ე. «რატომ გამოიქცა გიზო ჟორდანია თბილისში დედასთან ერთად და რატომ დაღუპეს და გაყიდეს ფიცრებად თავიანთი სახლი მათ ლანჩხუთში». «თბილისელები», 09.04.
- ურუშაძე ნ. როლი და მსახიობი. – ხელოვნება, 1986.
- levankhetaguri: გიზო ჟორდანია (levan-khetaguri.blogspot.com).
- ყუშიტაშვილი ფ. «ღმერთო, რა ხდება ელსინორში?!». გაზ. «7დღე». თბილისი.
- წულუკიძე ნ. გიზო ჟორდანია. ადამიანი-თეატრი. გიზო ჟორდანია | Theatrelifege.
- რუსული თეატრი საქართველოში 160 წლისაა. – 24 საათი, 28 ოქტომბერი 2005.



СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|---|----|
| ЗА ЧАШКОЙ КОФЕ | 5 |
| «БЕЛАЯ СИРЕНЬ» | 6 |
| ТЕАТР | 9 |
| «СЫНОК, ПОЧЕМУ ТЫ ХОДИШЬ НА РУКАХ?» | 10 |
| «НЕМАЯ ЖЕНА» И ЕТ СЕТЕРА... .. | 11 |
| ДЕБЮТ С СЕРГО ЗАКАРИАДЗЕ | 14 |
| СПЕКТАКЛЬ-ПРОТЕСК..... | 15 |
| «ВИТЯЗЬ В ТИГРОВОЙ ШКУРЕ» | 18 |
| ШТРАУС ИЗ АВЛАБАРА, ИЛИ «ЗАСВІТ ВСТАЛИ КОЗАЧЕНЬКИ»..... | 21 |
| «ВЫ – НАШ!» | 25 |
| «СКОЛЬКО СТОИТ ХЛЕБ НА СУХАРЕВКЕ?» | 30 |
| В ШУКШИНСКИХ ТРАДИЦИЯХ | 33 |
| «ОСКОЛОК САМОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ» | 34 |
| «ЗОЛОТОЙ ФОНД» | 37 |
| ТРИЛЛЕР С КОННОЙ ПОЛИЦИЕЙ | 42 |
| ПРИТЧА О «САДЕ БЕЗ ЗЕМЛИ» | 47 |
| МАКСИМОВИЧ, КОТОРЫЙ ПЛАТИТ | 51 |
| «САМАЯ ТЯЖКАЯ РАБОТА – ЛЮБИТЬ ЛЮДЕЙ»..... | 58 |
| GENIUS LOCI | 62 |
| «ГАМЛЕТ»: НЕРЕАЛИЗОВАННЫЙ ЗАМЫСЕЛ | 65 |
| ДЕРЗКИЙ ПРОЕКТ | 66 |
| «ПРИШЛО ВРЕМЯ СКАЗАТЬ ПРАВДУ!» | 68 |
| «ЭТО БЛЕСТЯЩИЙ ТЕАТР!» | 77 |
| ГАМЛЕТ – ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ? | 81 |
| «Я НЕ ЛЮБЛЮ ВЛАСТВОВАТЬ!»... .. | 85 |
| ТЕАТР В ТЕАТРЕ | 91 |

| | |
|--|------------|
| «НЕЗЫБЛЕМ КАК КАВКАЗСКИЕ ГОРЫ» | 96 |
| «ВСЕ ДИКТУЕТ ЛЕВ НИКОЛАЕВИЧ!»..... | 99 |
| ВОЗВРАЩЕНИЕ..... | 102 |
| О ГАЙОЗЕ ЖОРДАНИЯ | |
| <i>ЛЕЛА ОЧИАУРИ. ПОЛНЫЙ ЖИЗНИ, СВОБОДНЫЙ И БЕСКОМПРО-</i> <i>МИССНЫЙ ЖОРДАНИЯ</i> | 103 |
| <i>ИГОРЬ ПИЛИЕВ. ХАСАНБЕГУРА</i> | 105 |
| <i>БОРИС КАЗИНЕЦ. «ВСПОМИНАЯ ГИЗО, УЛЫБАЕМСЯ!»</i> | 111 |
| <i>ЛАРИСА НЕКИПЕЛОВА. «ГДЕ ЭТА МАЛЕНЬКАЯ ДЕВОЧКА?»</i> | 115 |
| <i>ЗАУР КВИЖИНАДЗЕ. «НАШ ЧЕЛОВЕК!»</i> | 120 |
| <i>ИРИНА КВИЖИНАДЗЕ. «И ЮМОР, И ЛЮБОВЬ, И БОЛЬ»</i> | 125 |
| <i>ЗАМИРА ГРИГОРЯН. «ЗАМЕЧАТЕЛЬНОЕ БЫЛО ВРЕМЯ!»</i> | 126 |
| <i>НЕЛЛИ КИЛОСАНИДЗЕ. «ИНТЕЛЛИГЕНТНО, СО ВКУСОМ, В МЕРУ!»</i> | 127 |
| <i>ЛЮДМИЛА АРТЕМОВА-МГЕБРИШВИЛИ. «И В ГОРЕ, И В РАДОСТИ!»</i> | 130 |
| <i>ИРИНА МЕГВИНЕТУХУЦЕСИ. «СОЧЕТАНИЕ НЕЖНОСТИ, НАДРЫВА И</i> <i>ПРАЗДНИКА!»</i> | 131 |
| <i>ИРИНА ПОДКОПАЕВА. «АКТЕРЫ ЕМУ БЕЗОГОВОРОЧНО ДОВЕРЯЛИ!»</i> 136 | |
| <i>ВАЛЕРИЙ ХАРИУТЧЕНКО. «ГИЗО СМОТРЕЛ ВГЛУБЬ!»</i> | 137 |
| <i>ГЕОРГИЙ ЧАКВЕТАДЗЕ. «ЭТО БЫЛ КРИК ДУШИ!»</i> | 143 |
| <i>РОБЕРТ СТУРУА. «ОН БЫЛ НАСТОЯЩИМ ТБИЛИССКИМ ПАРНЕМ!»</i> 146 | |
| <i>ЛЕВАН ЦУЛАДЗЕ. «НИКОГО НЕ ВЫГОНЯЙ!»</i> | 148 |
| <i>БАДРИ МАЙСУРАДЗЕ. «КРЕСТНЫЙ ОТЕЦ НА ОПЕРНОЙ СЦЕНЕ»</i> | 152 |
| <i>ГОЧА КАПАНАДЗЕ. «Я СЛОВНО СЛЫШУ ЕГО ГОЛОС!»</i> | 155 |
| <i>МЕРАБ НИНИДЗЕ. БАБОЧКА ОТ ГИЗО</i> | 171 |
| <i>НАНУКА ХУСКИВАДЗЕ. «ВМЕСТЕ МЫ ПОБЕДИМ!»</i> | 171 |
| <i>ДАТА ТАВАДЗЕ. «ОН ВОСПИТЫВАЛ НАС СВОБОДОЙ!»</i> | 174 |
| <i>ИРИНА ЖОРДАНИЯ. «ЕГО РАДОВАЛ КАЖДЫЙ ДЕНЬ»</i> | 183 |
| <i>ЛЕВАН ЦУЛАДЗЕ. «НИКОГО НЕ ВЫГОНЯЙ!»</i> | 148 |
| <i>ЛЕВАН ЦУЛАДЗЕ. «НИКОГО НЕ ВЫГОНЯЙ!»</i> | 148 |

Издатель –
Международный культурно-просветительский Союз
«Русский клуб»

Издание осуществлено при поддержке
Культурного центра **«Азбука»** и
Многофункционального центра **«Гринико»**

Руководитель проекта –
НИКОЛАЙ СВЕНТИЦКИЙ

ИННА БЕЗИРГАНОВА
МАГИЧЕСКОЕ
«ЕСЛИ БЫ»
ГИЗО ЖОРДАНИЯ

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

Над книгой работали
ЕЛЕНА ГАЛАШЕВСКАЯ
АЛЕНА ДЕНЯГА
ИМЕДА СИНАТАШВИЛИ

Автор выражает благодарность тем, кто способствовал изданию этой книги – Татьяне Никольской (Московский театр «Et Cetera»), Екатерине Купреевой (Московский театр «Сатирикон»), Елене Кузьминой (Московский театр имени **Е. Вахтангова**).
Использованы материалы из архивов Тбилисского русского театра им. А.С. Грибоедова, Юрия Мечитова и Нодара Никурадзе.