

№8  
Август 2017

# РУССКИЙ КЛУБ



**ГРУЗИНСКОЕ КИНО В  
САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ:  
ДИАЛОГ ПРОДОЛЖАЕТСЯ  
С. 10**



*Мир без преград*



8 (800) 200-77-99

звонок по России бесплатный

[www.vtb.ru](http://www.vtb.ru)

ОАО Банк ВТБ. Генеральная лицензия Банка России № 1000



## РЕДАКЦИЯ

Грузия 0105, Тбилиси, пр. Руставели, 2  
тел./факс: (995 32) 293-43-36  
E-mail: rusculture@mail.ru  
[www.rcmagazine.ge](http://www.rcmagazine.ge)  
[www.russianclub.ge](http://www.russianclub.ge)

Главный редактор  
**Александр СВАТИКОВ**

Заместитель главного редактора  
**Владимир ГОЛОВИН**

Редакционная коллегия:  
**Алла БЕЖЕНЦЕВА**  
**Инна БЕЗИРГАНОВА**  
**Нина ШАДУРИ-ЗАРДАЛИШВИЛИ**  
**Донара КАНДЕЛАКИ**  
**Вера ЦЕРЕТЕЛИ**

Дизайн и верстка  
**Давид ЭЛБАКИДЗЕ-МАЧАВАРИАНИ**

Корректор  
**Марина МАМАЦАШВИЛИ**

Допечатная подготовка  
**Елена ГАЛАШЕВСКАЯ**

## ОБЩЕСТВЕННЫЙ СОВЕТ ЖУРНАЛА «РУССКИЙ КЛУБ»

Грузия  
**ЗУРАБ АБАПИДЗЕ**  
**ВАЖА АЗАРАШВИЛИ**  
**НАНИ БРЕГВАДЗЕ**  
**ГУДЖА БУБУТЕИШВИЛИ**  
**ГОГИ КAVTAPADZE**  
**РОИН МЕТРЕВЕЛИ**  
**ИРМА СОХАДЗЕ**  
**ГУЛБАТ ТОРАДЗЕ**  
**ДЖАНСУГ ЧАРКВИАНИ**

Армения  
**КАРИНЭ ХАЛАТОВА**

Беларусь  
**ВАЛЕНТИНА ПОЛИКАНИНА**

Великобритания  
**КНЯЗЬ НИКИТА ЛОБАНОВ-РОСТОВСКИЙ**

Израиль  
**ДАВИД МАРКИШ**

Россия  
**ЗАУР КВИЖИНАДЗЕ**  
**АЛЕКСАНДР ЭБАНОИДЗЕ**  
**ЕЛЕН ДОРИС**

США  
**АЛЕКСЕЙ ЦВЕТКОВ**

Франция  
**ГРАФ ПЕТР ШЕРЕМЕТЕВ**

© ПРИ ПЕРЕПЕЧАТКЕ ССЫЛКА НА  
«РУССКИЙ КЛУБ» ОБЯЗАТЕЛЬНА

*В ТОРГОВУЮ СЕТЬ ЖУРНАЛ НЕ ПОСТУПАЕТ*

ISSN 1512-2972

UDS: 008.1(47922:470)  
С-24

# РУССКИЙ КЛУБ

**№8** (142)  
Август 2017

УЧРЕДИТЕЛЬ И ИЗДАТЕЛЬ  
МЕЖДУНАРОДНЫЙ КУЛЬТУРНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКИЙ СОЮЗ «РУССКИЙ КЛУБ»

РУКОВОДИТЕЛЬ ПРОЕКТА  
НИКОЛАЙ СВЕНТИЦКИЙ

## СОДЕРЖАНИЕ

- 4 ОТ А ДО Я  
**РОБ АВАДЯЕВ**
- 6 ТБИЛИССКАЯ КОНСТАНТА  
**НИНА ШАДУРИ**
- 9 «РУССКИЙ МИР» – ВО ИМЯ МИРА
- 10 ГРУЗИНСКОЕ КИНО В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ: ДИАЛОГ ПРОДОЛЖАЕТСЯ  
**ИННА БЕЗИРГАНОВА**
- 13 МЕЖДУНАРОДНАЯ ЛЕТНЯЯ ШКОЛА СТД ПОДВЕЛА ИТОГИ
- 14 «IN TIRANNOS» В ТЕАТРЕ И ЖИЗНИ  
**НИНО ХОПЕРИЯ**
- 19 НЕЗАМЕНИМЫЙ
- 20 ТЕ ИМЕНА, ЧТО ТЫ СБЕРЕГ  
**ВЛАДИМИР ГОЛОВИН**
- 27 БОЛЬШЕ, ЧЕМ МУЗЕЙ  
**ЕЛЕН ДОРИС**
- 30 ТАК ГОВОРIT РЕЖИССЕР  
**НИНА ШАДУРИ**
- 34 МИР КАК СТРУКТУРА И ПРОЦЕСС В ЖИВОПИСИ  
РОБЕРТА КОНДАХСАЗОВА  
**НИНА ГАБРИЭЛЯН**
- 38 ИЗ ЗАПИСОК  
**РОБЕРТ КОНДАХСАЗОВ**
- 44 ЛЕГЕНДАРНЫЙ РЕСТОРАН  
**ОЛЬГА СОХАШВИЛИ-НАЙКО**
- 46 ЮБИЛЕЙ ДОНАРЫ КАНДЕЛАКИ
- 47 БАЛЕТЫ КАРА КАРАЕВА  
**САБИНА ГАНИОГЛУ ХИЛАЛ**
- 50 ЦИАЛУШКА  
**АНАИДА ГАЛУСТЯН**
- 52 ДЕСЯТЬ ДНЕЙ В ТИФЛИСЕ  
**ЖОРЖ БЕЛЛ**

На обложке – Парк миниатюр в Шекветили

Фото **Александра Сватикова**



# от а до

— Роб АВАДЯЕВ

## РАССКАЗЧИК «САГИ О ФОРСАЙТАХ»

Он вовсе не был маргиналом, не алкоголиком и не наркоманом, подобно другим великим литераторам-современникам. Его не сопровождали скандалы, вереницы любовных романов или извращений. Джон Голсуорси — выдающийся английский писатель, родившийся 14 августа 1867 года, был до неприличия приличным и респектабельным — родился в зажиточной семье, окончил дорожную частную школу, учился в Оксфорде. Но, не имея тяги к юриспруденции, а имея склонность к литературе, Голсуорси был направлен отцом поддерживать семейный бизнес в сфере морских перевозок — получить с нерадивого отпрыска хоть какую-то пользу. Это дало молодому человеку время для писательства, возможность много путешествовать и повидать мир. Он на всю жизнь взял себе за правило писать строго по утрам часов 6-8. Написать он

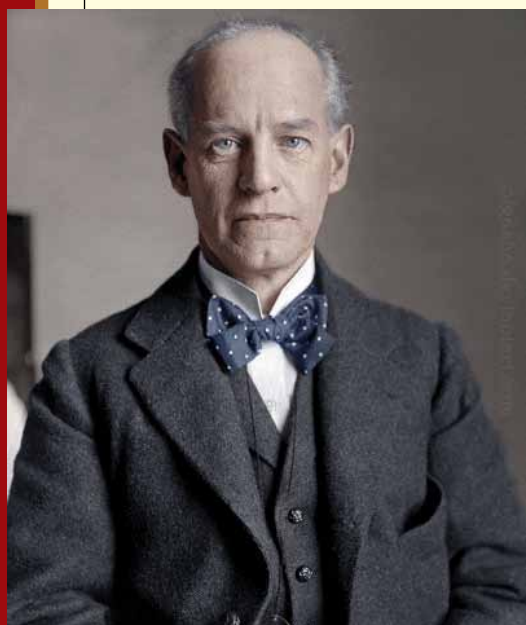
успел немало. Между прочим, во время рейса из австралийской Аделаиды на пароходе «Торренс», он подружился с капитаном — эмигрантом польско-русского происхождения Юзефом Корженевским, взявшим английское имя Джозеф Конрад. Этот неугомонный морской бродяга рассказал Джону немало интересных историй — от побега из Одессы в Марсель, скитаний по морям и океанам, страшного шторма в Южно-Китайском море, контрабанды оружием для повстанцев, до трудного рейса вверх по реке Конго в малярийные джунгли «Сердце тьмы». А потом Джозеф сознался, что пишет рассказы. Джон с интересом их прочитал, восхитился и по возвращении в Лондон стал, пользуясь хорошими знакомствами, «пробивать их в печать». Так один выдающийся писатель стал «крестным отцом» другому — они дружили всю жизнь. Голсуорси вообще был очень хорошим человеком — больше половины своих заработков он тратил на благотворительность, был общественным деятелем. И при этом он вырос в писателя мирового уровня. Голсуорси написал два десятка романов, почти три десятка пьес, полторы сотни новелл. Он был очень уважаем на родине и популярен во всем мире, а в 1932 году ему была присуждена Нобелевская премия по литературе. Но в первую очередь все вспоминают, конечно же, его великую трилогию — «Сагу о Форсайтах». Там он вывел немало знакомых ему людей, включая свою жену Иду. До брака с Джоном она была несчастлива с его кузеном — воспоминания об этом стали сюжетной линией неудачного брака Сомса и Ирэн Форсайт.

## САШКИНА «ФИЛЬМА» — НАВСЕГДА!

Такой лозунг появился на стене кинотеатра на Триумфальной площади Москвы в один из юбилейных годов. То ли старинного электротeatра «Пегас», называемого в разные годы «Межрабпромом», «Горном» или «Москвой», то ли самого владельца — одного из первых русских кинематографистов и продюсеров Александра Алексеевича Ханжонкова. Москвичи называли его ласково Сашкой, а работники почтительно Сансеичем. Этот выходец из семьи казачьего сотника Войска Донского был очень приятным и веселым человеком. Он родил-



ся 140 лет назад 8 августа 1877 года. В юности учился в казачьем юнкерском училище, стал подъесаулом, во время прохождения службы неоднократно обмороживался и получил полиартрит на всю жизнь. Эта болезнь позволила ему выйти в отставку с офицерским пособием в 5000 рублей. И эти деньги Ханжонков вложил в новый бизнес — кинопрокат. Но прокатчиком Ханжонков оказался неудачливым — «кинул» деловой партнер, привез из-за границы неинтересный репертуар. Приличная аппаратура тоже стоила денег немалых. Да и вообще, не понравились Александру Алексеевичу заграничные фильмы — европейский кинематограф пока не стал полноценным искусством. Короче, нужно было начинать с нуля. Решился лихой казак Ханжонков всех поразить — не покупать чужую «дерготню на мутном экране», а создать свое, русское, понятное! Он снял песню про Стеньку Разина «Из-за острова на стрежень». И появилась легендарная «Понизовая вольница» — первая «фильма» Ханжонкова, «Сашкина фильма», как называли его кинопродукцию. Потом были «Драма в таборе подмосковных цыган», «Песнь про купца Калашникова», «Ванька-ключник» и многие, многие другие. Так родился русский кинематограф. Ханжонков и его конкуренты создали самую быстрорастущую отрасль. Они снимали в месяц по паре названий, экспериментировали с жанрами, воспитали целую плеяду одаренных актеров и режиссеров специально под задачи съемочного процесса. Ханжонков первым снял полнометражный фильм, фильмы с кукольной мультипликацией, занимался документально-познавательными лентами. Сансеич отстроил по последнему слову техники кинофабрику в Замоскворечье, а потом и крупнейший электротeatр «Пегас». За какие-то пять-шесть



лет он стал бесспорным лидером в российской кинопромышленности. А потом случилась Первая мировая война, Революция, Гражданка. Ханжонков вместе с некоторыми сотрудниками отправился сначала на Украину, потом во врангелевский Крым, а после за море в эмиграцию – в Константинополь, а оттуда в Париж и Берлин. Однако скоро потянуло домой – позвал сам Луначарский. Но нормальной жизни и работы не получилось. Сначала посадили за перерасход средств, потом ненадолго восстановили на работе и вскоре все-равно уволили. Уехал Сансеич в знакомый Крым. Так в Ялте всю жизнь и прожил. Хорошо, что у кого-то из начальников хватило совести дать пенсию «человеку с заслугами», а то уж совсем он с женой голодал. Но Сансеич, как вспоминали, ни о чем не жалел – хоть на картошку, но домой! Вот такая грустная история о первом российском кинопродюсере. Ведь ни одной «Сашкиной фильмы» мир больше не увидел. А остался бы на Западе и, глядишь, создал что-то подобное Голливуду, таланта бы хватило...

### КОРОЛЬ ТАКОЙ БЫЛ, НО ТИРАНОМ – НЕ БЫЛ

Все-таки великий Шекспир был самым настоящим «черным пиарщиком» – вывел древнего шотландского короля Макбета предателем и кровавым убийцей. Вспомните! Приехал в гости к мормэру – князю по-нашему – Макбету добрый король Дункан, его кузен между прочим. А тот, подзуживаемый вредной женошкой, зарезал Дункана спящим. И корону на себя нацепил – ужас, да и только! Нехорошо поступил классик мировой литературы, наврал. Видно очень хотелось новому королю Якову II понравиться – тот приходился потомком некому Банко, коего Макбет якобы тоже велел прирезать. Но не был мерзавцем Макбет – к слову, звали



его по-настоящему Мак Бетад мак Финдляйх, и его имя произносится с ударением не на первый слог, как Пол Маккартни. Этот король правил почти двадцать лет, и были эти годы для шотландцев сытными и мирными. Он даже рискнул съездить в Рим поклониться Папе – представляете, насколько спокойно было в его царствование. Макбета люди любили. Что до короля Дункана, то погиб он в битве, вторгнувшись во владения Макбета, а вовсе не во сне – что-то они там не поделили. Да и леди Макбет по имени Груох тоже была не стервой, а вполне приличной дамой, не чуждой благотворительности. Правда, погиб сам Макбет 15 августа 1057 году, т.е. 960 лет назад в битве с отпрысками Дункана, защищая корону от их посягательств. Но похоронен был врагами со всем почтением на кладбище королей на острове Айона. Вот такими были дела, а совсем не как в пьесе. Макбету еще повезло, Ричарда III Шекспир вообще выставил монстром и чудовищем, да еще горбуном.



БОЛЕСЛАВ ПРУС

Жарким августом 1847 года в семье обедневшего шляхтича в польском Грубешове родился Александр Гловацкий, ставший известным писателем под псевдонимом Болеслав Прус. Его родители рано умерли, и Александра воспитывала тетя. Юношей он был беспокойным – принял участие в январском восстании 1863 года, был ранен, взят в плен русскими, затем отпущен из-под ареста. Учился на физико-математическом факультете, но не окончил учебы из-за бедности. Работал гувернером, воспитывал богатых недорослей. В возрасте

чуть за двадцать Гловацкий стал популярным и по-настоящему блестящим журналистом. Его знали, читали его статьи, прислушивались к его мнению. Но писателем он стал ближе к сорока – великолепные романы «Кукла», историческое полотно о вымышленном фараоне Рамзесе, «Дети» и «Перемены» сделали его имя бессмертным. Болеслав Прус вошел не только в пантеон польской культуры, но занял и почетное место в европейской литературе.

### «УТИНАЯ ОХОТА СТАРШЕГО СЫНА ПРОШЛЫМ ЛЕТОМ В ЧУЛИМСКЕ»

Так современники шутили, определяя творчество гениального русского драматурга Александра Вампилова. Он немало успел, хоть и прожил меньше тридцати пяти – перевернулся на моторной лодке в студеные воды могучей Ангары. Его смерть была такой нелепой, что вызвала слухи об убийстве писателя спецслужбами. Правда, позднее в перестроечные времена, когда стали доступны архивы, это не подтвердилось. Да, его не любило начальство за резкие темы, но всерьез его творчеству не препятствовали. Невзирая на неблагосклонность властей и провинциальность, Вампилова много ставили еще при жизни. Его пье-



сы вошли и по сей день входят в репертуары практически каждого из русских театров по всему миру, наряду с великими русскими драматургами Гоголем, Чеховым, Горьким и Островским. Девятнадцатого августа ему бы исполнилось восемьдесят лет.





## ТБИЛИССКАЯ КОНСТАНТА

■ **Нина ШАДУРИ**

В 1984 году в Тбилиси приехал популярнейший артист. Билеты на его концерты в Большом зале филармонии достать было просто невозможно – они исчезли не появившись. А мне повезло – по большому знакомству досталось аж три билета во втором ряду. Один я решила подарить любимой школьной учительнице – очень хотелось сделать ей приятное. Я с торжеством вручила билет. Она подержала его в руках, с некоторой грустью протянула обратно и сказала: «Извини, Ниночка, взять не могу – слишком дорогой подарок». Это был билет на концерт Геннадия Хазанова.

«Чистые времена были», – заметил Геннадий Викторович, когда я рассказала ему эту историю.

Он приехал в Тбилиси после

огромного перерыва. Привез шесть разных спектаклей. Играл шесть дней подряд на сцене театра имени Руставели. И билетов снова было не достать. Хазанова в Грузии любят по-прежнему.

– После 1984 года я выступал в Тбилиси в 1990-м. Помню, была годовщина событий 9 апреля. Потом приехал в 1996-м, в самое тяжелое время, когда не было постоянного энергообеспечения. Во время концерта на 40 минут был обесточен весь концертный зал. И я в темноте без микрофона 40 минут держал зал.

**– Прошел 21 год. Как изменился Тбилиси, на ваш взгляд?**

– Затрудняюсь ответить, потому что в этот приезд я видел город только фрагментарно. С утра до вечера нахожусь в теа-

тре. У нас был большой перерыв для спектакля, которым мы начали гастроли – «Крутые выражи». Просто криминальный разрыв времени – мы не играли его больше шести месяцев, поэтому репетиции были необходимы. Конечно, репетируем и все остальные спектакли. После нашей беседы я сразу побегу на репетицию. А вечером – играть.

**– Тогда я спрошу иначе – изменилась ли тбилисская публика?**

– Для меня – нет. Никаких изменений. Весь приезд – от начала и до момента, когда мы с вами беседуем – это какой-то бросок в юность. Ощущение, что для меня время остановилось. Как меня в Тбилиси провожали со сцены в далекой молодости, так и сегодня это происходит. И мне особенно приятно, что это не вежливые аплодисменты, которые демонстрируют хорошее воспитание людей, а эмоционально мотивированные реакции. Что творится здесь после каждого спектакля! Ну разве может быть для артиста большее счастье? Нет, не может.

**– В жизни тбилисцев есть константы. И я свидетельствую, что одна из констант – любовь к Геннадию Хазанову.**

– Не буду лукавить – я знаю. И это вдвойне радует душу. Большого счастья, повторю, не может быть у артиста.

**– Энное количество лет назад довелось послушать интервью с вашей супругой Златой. Запомнилась фраза, которую она произнесла, рассказывая о вас: «Все приходится бросать в эту топку».**

– Это правда. Случайностей не бывает, и неслучайно нашему браку в этом году 47 лет. Если бы не жена, моя судьба как-то все равно сложилась бы, но она была бы совершенно другой.

Думаю, что очень важны ее мудрость, ее чувства к мужу, причем мужу-артисту, а это особая субстанция. Порой мне кажется, что не мужская это профессия.



Во время интервью

– Потому что артист всегда хочет нравиться?

– Да! И это, как бы сказать, деформирует характер...

– Что сегодня в вашей «топке»?

– Знаете, много сил уходит на борьбу с возрастом.

– Да ну...

– Я вам говорю честно. Все-таки в этом году мне будет 72, и я не настолько молод, чтобы набрасываться на те или иные сценические соблазны – на это лимит уже израсходован. Буквально за пять минут до встречи с вами я беседовал с Робертом Стуруа, и вдруг он вспомнил, что как-то я принес ему пьесу Эрика-Эмманюэля Шмитта. И сказал: «Знаешь, тогда я как-то не погрузился в пьесу, а сейчас, когда прошло время, подумал, что ты мог бы сыграть эту роль». Я вышел от него с мыслью: а вдруг этот проект реализуется? Роберт дал мне надежду.

– Замечательно! Гореть топке и гореть.

– Дай бог.

– Все, кто интересуется вашим творчеством, знают, что в свое время вы, извините, провалились во все театральные

вузы Москвы.

– Я уже всех извинил.

– Не понимаю, как такое может быть в принципе – чтобы таланты проваливались на вступительных экзаменах?

– Меньше всего претензий должно быть к тем, кто выносит диагноз. И скажу почему. Поток желающих поступить в театральное учебное заведение огромен. У экзаменаторов нет времени снимать «кольчугу» с каждого абитуриента, вскрывать этот «сейф» с желанием что-то в этом «сейфе» найти. Значит, абитуриент должен прийти открытым. Это я не открылся им, а не они не открыли меня. Думаю, экзаменаторы не виноваты. Теперь, оборачиваясь назад, мне это очень понятно. У меня был такой внутренний зажим, такие сомнения – верить ли в себя? Чтобы верить в себя, нужны основания. Не могу сказать, что я в себя не верил, но, значит, не смог этого выразить. На прослушивании в Щукинском училище мне сказали, что у меня нет юмора и темперамента.

– ?!

– Да-да. Это как же надо было показаться!

– Сейчас-то смешно, а тогда

вам было не до смеха...

– Для меня это был почти конец жизни.

– Вы не раз говорили, что считаете своим учителем Аркадия Райкина.

– Райкин для меня всегда был отправной точкой в системе координат – и профессиональной, и этической, и по отношению к делу, и по масштабу дарования, и по способу существования. Даже сегодня, пересматривая старые райкинские записи, я вижу, какого уровня виртуозности был этот артист. Кроме того, он, видимо, притягивал меня, как магнитом, верностью своему жанру – комедии. Все-таки комедии. Ему это удавалось изумительно. Не знаю, сложилась бы у Аркадия Исааковича театральная судьба впоследствии, если бы он в момент пика своего пути...

– Как вы, ушел бы с эстрады?

– Да... Но Райкин никогда не позиционировал свою сценическую деятельность как эстраду, он очень не любил такого подхода, считал, что это театр. Да, наверное, театр. Театр малой формы. Просто драматическая сцена, с моей точки зрения, сильнее расширяет диапазон. Более того, несмотря на то, что я приучил зрителей к ожиданию смешного, зрители – и здесь, в Тбилиси, это доказывается многократно – готовы смотреть и на меня другого. Это очень важно. Клеймо, поставленное жанром, мне дорого стоило в жизни. И оборачиваясь назад, как я уже говорил, вижу, что всю свою сценическую жизнь я пытался двигаться дальше, не тиражировать то, что нажито. Хотя нажитое пригодилось для движения дальше. Это некий фундамент. И есть надстройка, творческий дом, который стоит на фундаменте. И он не то чтобы безграничен, но у него очень большая возможность расти вверх.

– Ваш уход с эстрады стал для зрителей шоком. А для





Сцена из спектакля «Ужин с дураком»

**вас, получается, это был шаг вперед.**

– Конечно. Там сошлась масса причин. После концертов в Тбилиси в 1984 году я сразу, через несколько дней, поехал на гастроли в Ленинград. Было такое впечатление, что меня после горячей бани погрузили в ледяную прорубь. По реакциям публики. Того, что витало в воздухе в Тбилиси, в этом северном городе не было напрочь. Несмотря на то, что все жили в Советском Союзе, степень зажатости ленинградских зрителей была многократно выше. В Грузии есть удивительная особенность, и это, кстати, один из залогов того, что грузинскую нацию можно назвать очень творческой, – пролонгация детства. Сохранять себя ребенком – в жизни не всегда комфортно, и у многих вызывает ядовитые насмешки, всякого рода шутки. Но, может быть, это и есть самая трудная задача на земле, потому что это значит – быть живым.

**– Будьте как дети?**

– Да. В Ленинграде создавалось впечатление, что в зале сидят неживые люди. И в 1989-1990 годах я подошел к финишной черте в жанре. Очень социальном жанре. Зеркало, которое отображало жизнь, разбилось на мелкие куски. Сама жизнь стала

совершенно другой. Появились другие приоритеты. Советская власть допустила много серьезных, может быть, корневых ошибок. Но одну вещь я очень ценю: в советское время, и это хорошо видно с позиции сегодняшнего дня, не деньги были самым главным мерилком. И таким образом открывались коридоры и раструбы для реализации каких-то других дарований человека. Не замыкалось все на формуле «купи-продай».

**– На сетования, что сейчас отсутствует национальная идеология, Константин Райкин как-то ответил – есть идеология, она называется «деньги».**

– Конечно. Абсолютно точно. Такая идеология очень угнетает человека. К великому сожалению, не в наших силах менять систему координат. Мы вынуждены жить в предлагаемых обстоятельствах. Но есть люди с такой силой воли и таким бешеным нравственным вектором, у которых хватает сил для того, чтобы с этими обстоятельствами справляться. Но их немного. И это очень дорогого стоит для здоровья и психики людей.

**– Геннадий Викторович, мы совки?**

– Конечно.

**– Окончательный диагноз? Не лечится?**

– 25 лет назад распался Советский Союз. Инерционный ход очень сильный. Думаю, что через столько же лет совковость выветрится. А вот во что трансформируется, мне сказать трудно.

**– Не беретесь дать прогноз?**

– Для того, чтобы все поменялось, нужны... Хочется сказать – «сотни лет». Может, и побыстрее случится. Если все изменится побыстрее, я обещаю вам на том свете дать интервью и признать свои ошибки.

**– Вы работали в театре с самыми разными режиссерами. С кем как работалось?**

– Роман Виктюк сделал для меня очень серьезные открытия сценического существования. Может быть, это был кардинальный поворот вообще от эстрады. С Борисом Мильграмом, он сейчас работает художественным руководителем Пермского академического Театр-Театра, мы с Лией Ахеджаковой делали работу для телевидения, играли «Бред вдвоем» по пьесе Ионеско. Потом были Виктор Крамер и Евгений Каменькович. По крови, по тому, что я хотел бы исповедовать со сцены, никто с Леонидом Трушкиным – для меня! – не может сравниться. Потому что Трушкин занимается не собой, а артистом.

**– С высоты прожитых лет какой совет вы дали бы юноше Гене Хазанову?**

– Никогда не ходи на сцену!

**– Серьезно?**

– Серьезно. Нашу профессию кто-то из старых мхатовцев назвал «сладкой каторгой». Да, она сладкая. Но это все-таки каторга.





## «РУССКИЙ МИР» – ВО ИМЯ МИРА

10 лет назад, 21 июня 2007 года, по указу президента Российской Федерации был создан фонд «Русский мир». Основными целями его деятельности стали и остаются по сей день популяризация русского языка, поддержка программ изучения русского языка за рубежом. Фонд не занимается политикой и пропагандой, не вмешивается в выборы. Сферу его деятельности составляет только русская культура.

21 июня 2017 года в Государственном Кремлевском дворце состоялась Международная конференция «Русский мир: настоящее и будущее», приуроченная к юбилею фонда. Его участниками стали соотечественники из более чем 80 стран: видные общественные и политические деятели, деятели науки и искусства, писатели, журналисты, преподаватели-русисты.

Участников конференции приветствовали председатель попечительского совета фонда «Русский мир», президент Санкт-Петербургского государственного университета, президент Международной ассоциации преподавателей русского языка и литературы Людмила Вербицкая и исполнительный директор фонда, доктор исторических наук Вячеслав Никонов.

Заместитель главы Админи-

страции Президента РФ Магомедсалам Магомедов зачитал поздравление президента России Владимира Путина. «Уверен, что «Русский мир» и впредь будет играть важную, объединяющую роль для всех, кому дорога Россия, кто сохраняет с ней духовную связь, чувствует сопричастность к ее будущему, продолжит свою многогранную деятельность, нацеленную на реализацию патриотических, образовательных, информационных и просветительских проектов, на укрепление наших отношений с соотечественниками, наращивание межкультурных контактов», – было сказано в приветствии.

Приветствия в адрес участников прислали Председатель Правительства РФ Дмитрий Медведев, Министр иностранных дел РФ Сергей Лавров, Министр образования и науки РФ Ольга Васильева, Председатель Государственной Думы РФ Вячеслав Володин и др. И, представьте себе, прозвучало обращение к делегатам конференции даже из космоса.

В рамках дискуссий «Русский мир: идентичность и консолидация» и «Тексты Русского мира: классика и современность» делегаты рассмотрели вопросы сохранения и развития русского языка и культуры.

Участие в работе юбилейной конференции приняли и представители Союза «Русский клуб», что, в общем-то, понятно и закономерно. За истекшие десять лет «Русский клуб» при поддержке «Русского мира» реализовал целый ряд проектов, которые вызвали широкий интерес общественности и серьезный резонанс в средствах массовой информации, как в Грузии и России, так и далеко за их пределами. Назовем только некоторые из них: ежемесячный общественно-художественный журнал «Русский клуб», Дни Ильи Чавчавадзе в Санкт-Петербурге,



В. Никонов и Л. Вербицкая

Дни преподобного Сергия Радонежского в Грузии, Международный фестиваль бардовской песни...

Как заметила Людмила Вербицкая, «эти десять лет были прекрасны и содержательны. Это были десять лет совместной работы, реализации совместной работы».

С этим нельзя не согласиться. И остается выразить надежду, что и следующие десятилетия будут столь же плодотворны, а цели деятельности «Русского мира» останутся, как и всегда, миротворческими.

**Соб.инф.**

Фотокорреспондент  
ИА REGNUM Дарья Антонова



Делегация грузинских кинематографистов в Санкт-Петербурге

## ГРУЗИНСКОЕ КИНО В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ: ДИАЛОГ ПРОДОЛЖАЕТСЯ

■ **Инна БЕЗИРГАНОВА**

В июле в северной столице России прошли Дни грузинского кино, организованные Международным кинофорумом «Золотой Витязь», грузинским представительством МКФ «Золотой Витязь» и Правительством Санкт-Петербурга. Несколько дней, в течение которых продолжался праздник грузинского кино, оказались эмоционально насыщенными, наполненными яркими событиями и впечатлениями. В рамках фестиваля состоялись показы, концерты, лекции и творческие встречи с артистами театра и кино из России и Грузии. Вместе с грузинскими картинами, тщательно и с любовью отобранными для фестиваля руководителем грузинского представительства «Золотого витязя», киноведем Дали Окропиридзе, был показан фильм «Лермонтов», снятый президентом кинофорума «Золотой витязь», актером и режиссером Николаем Бурляевым в 1986 году.

— В Днях грузинского кино приняли участие замечательные, любимые и в Грузии, и в России актеры Автандил Махарадзе, Зураб Кипшидзе, Баадур Цуладзе, а также четыре участника легендарного ансамбля народного творчества «Тбилиси» Заза Мамаладзе, Васил Хуцишвили, Гиорги Чигладзе и Рамаз Гуниава, — рассказала одна из организаторов фестиваля Д. Окропиридзе. — Мы повезли в Санкт-Петербург классику — блестящие образцы грузинского кино разных лет, прославившие его на весь мир, — это «Кето и Котэ» Вахтанга Таблишвили, «Необыкновенная выставка» Эльдара Шенгелая, «Мелодии Верийского квартала» Георгия Шенгелая, «Покаяние» Тенгиза Абуладзе, а также картины режиссеров, сравнительно недавно получивших международное признание, — «Три дома» Зазы Урушадзе и «Брак за решеткой» Тинатин Каджришвили. Петербуржцы получили возможность посмотреть и лучшие произведения короткого метра — «Свадьба» и «Музыканты» Михаила Кобахидзе, а также «Бабочка»

Нелли Неновой и Гено Цулая. Фильмы представляли грузинские актеры — участники проекта. Показы прошли в киноцентре «Родина», кинотеатре «Англетер» и «Ленфильме». Хочу отметить, что на просмотрах была публика разных поколений, и грузинские фильмы нашли живой отклик как у опытных, так и у молодых киноманов. В зрителях старшего поколения классика вызвала ностальгические чувства, а современные картины — острый интерес к тому, что происходит в грузинском кино сегодня. В зале всегда находились продвинутые зрители, которые понимали, анализировали увиденное на экране, делали глубокие замечания и верные акценты при обсуждении.

Фестиваль торжественно стартовал в государственном академическом театре «Капелла» — там прошел гала-концерт «Два народа — одна вера» с участием грузинских звезд — Автандила Махарадзе, Зураба Кипшидзе, Баадур Цуладзе, музыкантов ансамбля «Тбилиси», а также российских «суперстар» — Олега Басилашвили, Николая Бурляева, Михаила Боярского, Галины Бокашевской, Инги Шатовой и других. На открытии присутствовали вице-губернатор города на Неве Олег Марков, приветствовавший участников кинофестиваля от имени губер-





натора, а также председатель комитета по культуре Правительства Санкт-Петербурга Константин Сухенко.

«Безусловным украшением концерта явилось выступление прославленного ансамбля «Тбилиси». Замечательные певцы Заза Мамаладзе, Васил Хуцишвили, Гига Чигладзе и Рамаз Гуниава, исполнившие русские и грузинские песни, вызвали слезы восторга и благодарности за проникновенное звучание русских песен «Тополя, тополя», «Эх, дороги – пыль да туман...», – им подпевали многие зрители. А легендарное «Тбилисо», прозвучавшее в исполнении всех участников концерта, зрители слушали стоя», – отметили представители масс-медиа.

«Сколько счастья я испытываю, приезжая в Тбилиси! Невообразимая музыка, запахи, люди. У многих в школе учились грузины. Они были обязательно яркие, щедрые, в них влюблялись все девчонки. И вот, когда я впервые приехал в Грузию, я понял – там все такие. Это невероятно», – поделился своими воспоминаниями Михаил Боярский. «Если политика разлаживает отношения наших народов, то только культура может их соединять,



Участники «Дней грузинского кино»

поэтому мы 12 лет тому назад открыли зарубежное представительство кинофорума «Золотой витязь» в Тбилиси, – подчеркнул Николай Бурляев.

– Николай Бурляев, как обычно, всячески поддержал Дни грузинского кино в Санкт-Петербурге. Любое выступление Николая Петровича на подобных встречах начинается со слов о его любви к великому грузинскому кино, к грузинскому народу и его культуре. Грузинское представительство «Золотого витязя», которое я возглавляю, стремится внести вклад в развитие двусторонних культурных связей. Хочу отметить удивительное тепло и гостеприимство губернатора Санкт-Петербурга Георгия Полтавченко, представительницы Правительства города. Пресса проявляла особый интерес к этому событию: ежедневно выходили в свет необыкновенно доброжелательные публикации, посвященные Дням грузинского кино, грузинским актерам. Во время показов были аншлаги. Словом, это был настоящий праздник культуры, грузинского духа! – рассказала Д. Окропиридзе. – Творческие встречи с грузинскими кинематографистами вызвали большой интерес. Авто Махарадзе, Зураб Кипшидзе, Баадур Цуладзе общались с публикой, российскими коллегами. Чувствовалось, что грузинские и российские киношники соскучились друг по другу.

Вот что написала пресса:

«Грузинские актеры, истинные мастера своего дела, были счастливы побывать в культурной столице России, посмотреть, чем живет сейчас город на Неве. Баадур Цуладзе с большой теплотой и нежностью вспоминал все свои посещения и съемки на легендарной студии «Ленфильм». Каждый свой съемочный день он хранит в душе, словно крупницу чего-то очень важного и дорогого. Обожает вспоминать совместную работу с российскими актерами на «Ленфильме». Баадур Сократовича отвезли на «Ленфильм» и показали, чем сейчас живет одна из некогда крупнейших кинофабрик страны, проходящая сегодня стадию качественной, позитивной трансформации, пробуждения от вынужденной «спячки» 90-х, чтобы создавать современное кино, радовать новыми картинами – в том числе и грузинских коллег. Баадур Цуладзе был несказанно рад посещению «Ленфильма» – словно встрече со старым, добрым, проверенным другом. Трансформация главного здания – портала с колоннами, привела его в восторг. «Визитная карточка» студии, обновленный холл, исторические, музейные реликвии из прошлых лет, новый «ленфильмовский» кинозал впечатлили «звезду» грузинского кино («Грузия на Неве», Информационное молодежное агентство).

В один из фестивальных дней состоялся прием у губер-



На пресс-конференции

натора Санкт-Петербурга Георгия Полтавченко в Смольном. Георгий Сергеевич поприветствовал дорогих грузинских гостей, дал им почувствовать, что в Санкт-Петербурге им очень рады. Он поблагодарил Николая Бурляева за организацию в Санкт-Петербурге фестиваля грузинских фильмов. «Грузинское кино всегда отличалось добротой, юмором и встречало поддержку зрителей», – сказал губернатор. По его убеждению, «несмотря на происходящее во внешней политике, добрые отношения между нашими народами были, есть и будут».

«Фильмы, которые демонстрируются в рамках фестиваля, заслужили признание у петербуржцев и всех россиян. Наш город называют культурной столицей, и он впитал в себя многое. Сейчас Грузия и Россия – разные страны, но гуманитарное сотрудничество не дает нам забыть, что мы близкие соседи», – добавил губернатор.

Увенчало встречу с Георгием Полтавченко выступление музыкантов ансамбля «Тбилиси», как всегда, впечатлившее собравшихся.

– Это были незабываемые дни. На пресс-конференции, творческих встречах, во время обсуждений картин говорили о значении грузинской культуры, о великом грузинском кинематографе, его прошлом, настоящем и будущем – одна

лекция так и называлась: «Настоящее, прошлое и будущее грузинского кинематографа». Питерское бюро радиостанции «Эхо Москвы», главный телеканал Санкт-Петербурга, информационные порталы, газеты – все проявляли интерес к Дням грузинского кино. Восхищались творчеством грузинских актеров и музыкантов. Все было прекрасно организовано! Были созданы замечательные условия для того, чтобы Дни грузинского кино в Питере прошли с успехом, – рассказывает Дали Окропиридзе, не скрывая эмоций. – Все петербуржцы, от губернатора и до рядовых горожан не на словах, а на деле любят Санкт-Петербург. Они это проявляют в своих поступках по отношению к нему. В итоге город поражает не только красотой, но и чистотой. И кажется, что ты попал в рай, современный рай! Действительно, Санкт-Петербург с его удивительной культурой – это прекрасная сказка... Кстати, Дни грузинского кино, отразившие разные этапы его развития, впервые прошли в этом городе. Украсило фестиваль участие грузинских актеров, которых в Питере встретили как родных, близких друзей.

Я пригласила звезд, в том числе российских, – Басилашвили, Боярского. Спасибо, что откликнулись! Конечно, фестиваль мог быть масштабнее. Но, думается, показ фильмов триж-

ды в день, их обсуждение со зрителями создавали особые отношения с петербуржцами, российско-грузинский диалог культур. Ведь суть нашего фестиваля – это именно отклик зрителей, разговор о достижениях грузинского кино – прошлых и настоящих. О развитии великих национальных традиций молодыми кинематографистами. Это были радостные встречи. Радость ощущалась и во время показов, и во время встречи с губернатором, и на пресс-конференции, и на гала-концерте. Как тепло встретились грузинские и русские актеры! Это случается в том случае, когда существует искренняя дружба, когда встречаются очень близкие люди, которые долго не виделись... В Петербурге мы везде встречали тепло и участие – начиная с обслуживания в гостинице и кончая встречами на высоком уровне. Наше главное достижение – то, что российский зритель действительно получил удовольствие от просмотра грузинских фильмов. Большое спасибо губернатору Георгию Полтавченко, вице-губернатору Олегу Маркову, председателю комитета по культуре Правительства Санкт-Петербурга Константину Сухенко, Давиду Адамия, всем представителям правительственного аппарата Санкт-Петербурга, всему организационному комитету Дней грузинского кино и Людмиле Будариной. А также директору государственного театра «Капелла», руководству киноцентра «Родина», «Англетер», «Ленфильма». Абсолютно всем, кто создавал условия для того, чтобы каждый проведенный в Питере день был для нас приятным и наполненным. Тем, кто во время фестиваля был постоянно рядом с нами. Особая благодарность представителям прессы, всем актерам – участникам проекта и, конечно, Николаю Петровичу Бурляеву. Хочу сказать «спасибо» и соотечественникам: киностудии «Грузия-фильм», авиакомпании «Аирзена» – она уже не первый год поддерживает все наши мероприятия.





## МЕЖДУНАРОДНАЯ ЛЕТНЯЯ ШКОЛА СТД ПОДВЕЛА ИТОГИ

В подмосковном Звенигороде прошла XI Международная летняя театральная школа СТД РФ. В числе тех, кому повезло окунуться в этот удивительный мир, оказалась актриса Тбилисского театра им. А.С. Грибоедова Нина Калатошвили.

Международная летняя театральная школа СТД РФ под руководством Председателя Союза театральных деятелей РФ, Народного артиста России Александра Калягина ежегодно проводится в подмосковном Звенигороде в июне.

В 2017 году Школа собрала 85 артистов из 24 стран, а результатом работы стали целых пять постановок! Учащиеся занимались в одной из трех творческих мастерских, которые возглавили Вениамин Фильштинский, Гитис Падегимас и Дмитрий Мелкин, а также посещали занятия по сценической речи, фехтованию, сценическому движению, ритмике и т.д. По итогам обучения зрителям показали пять выпускных спектаклей: «Ловля форели в Америке» по мотивам романа Ричарда Бротигана (режиссер Борис Павлович), «Реконструкция скелета» – народные чтения драматурга Ксении Драгунской, по мотивам произведений Бориса Пильняка (режиссер Александр Огарев), «Проун. Супрематические опыты» – театрально-цирковой перформанс (режиссер Елена Польди), «Смерть Тарелкина» – кукольный спектакль по одноименной пьесе А.В.Сухово-Кобылина (режиссер Александр Янушкевич).

Актриса Грибоедовского театра Нина Калатошвили приняла участие в пластическом спектакле «Оригами». Постановка режиссера Александра Пепеляева рассказывает о японской девочке Садако, которая пережила трагедию Хиросимы, и заболела смертельной лучевой болезнью. У японцев есть поверье, что если сделать тысячу журавликов и загадать желание, то оно непременно сбудется. Садако успела сделать только 644 журавлика. Она умерла, но ее друзья сделали оставшиеся 366 журавликов, исполнив ее последнее желание. Примечательно, что весь реквизит артисты сделали своими руками. Как шутил режиссер, понадобилось всего 14 километров бумаги. Спектакль был показан трижды – в театральном центре «На Страстном», в Звенигородском центре им.Любови Орловой и в Истринском драматическом театре.

Нина Калатошвили служит в Грибоедовском театре с 2010 года. Играет в спектаклях «Холстомер. История лошади», «Гроза», «Гетто», «Путешествие в страну чудес», «Морозко», «Двенадцать месяцев» и др. Она поделилась своими впечатлениями от участия в летней Школе: «Говорить о Школе с людьми, которые там никогда не бывали, невероятно сложно! Все, что произошло за этот месяц, останется со мной навсегда! Это очаг непрерывного искусства, место, где возможно все, где каждый – твой



Александр Калягин и Нина Калатошвили

друг, где есть шатер, костер и пруд, где время длится вечно, или, точнее, совсем перестает существовать. Нет слов, которые могли бы передать степень моей благодарности организаторам! Вы лучшие, ребята! Это «лето любви», «чумовое» лето, наше лето... Буду помнить каждое мгновение от «Ты приехал в СТД, улыбнись!..» до феерического закрытия Школы. И, в некотором смысле, XI Международная летняя театральная школа осталась открытой, потому что люди, которые вошли в мое сердце, уже никогда из него не уйдут!».

Грузию на летней Школе также представил актер тбилисского государственного армянского театра им. П. Адамяна Серго Сафарян. Примечательно, что в прошлом сезоне он исполнил одну из ролей в спектакле «Мне Тифлис горбатый снится», поставленном на сцене Грибоедовского театра.

Подождолил работу Школы ее художественный руководитель Александр Калягин: «Что бы вы ни делали на сцене, что бы вы ни делали в искусстве, вы – творческие люди. Творческие люди работают душой. Берегите свою душу, постарайтесь сделать так, чтобы в ней было как можно больше ценного и как можно меньше таких вещей, от которых вы сами себя можете не узнать».

На церемонии закрытия всем участникам торжественно вручили дипломы государственного образца о повышении квалификации.



## «IN TIRANNOS» В театре и в жизни

■ **Нино ХОПЕРИЯ**

В театре, как нигде, действует фактор настоящего времени. Слова, даже если они написаны в античную эпоху, в современной реальности рождаются заново и звучат с современной интонацией. Когда в театре Руставели Сандро Ахметели ставил спектакль по пьесе Шиллера «Разбойники», грузинскую версию постановки назвал «In tirannos» («На тиранов»), чем выразил символический образ собственного окружения и эпохи.

Пожелтевшая афиша спектакля, которая хранится в музее театра, напоминает не только эпоху Шиллера или же советские репрессии 30-х годов, но по ассоциации позволяет представить тяжелейшие эпизоды недалекого прошлого: жестокости гражданской войны, жертв, разгоны митингов или истязания заключенных в грузинских тюрьмах в период так называемых реформ. Экспонаты, связанные с темой тирании, обобщаются из контекста конкретного времени, приобретают вневременную ценность и предметно отобра-

жают темы, о которых современное общество открыто или в кулуарах всегда говорит с волнением.

В музее театра Руставели хранятся дневники репетиций спектакля. Была такая традиция – режиссеры передавали ход репетиций, детально записывая их. В этих дневниках описывается не только последовательность действий спектакля, то есть конкретно существующая в театре данность, но и наглядно олицетворяется то, что происходило снаружи, в ежедневной реальности страны. Вот перед нами запись, датированная 15 февраля 1921 г.: **«Спектакль начался с опозданием, потому что статистов вывели на позиции».**

То, что произошло через 10 дней, 25 февраля, еще раз трагически изменило историю Грузии. В дневнике записей репетиций тех дней только пустые страницы... На следующих очень короткие и лаконичные записи, датированные первым марта: **«Спектакль прошел, но в зрительном зале сидело всего 30**

**человек, да и то только актеры»...**

Перед нами время, собранное в единое целое. Музей ведь территория вечности, соединитель ценностей, а иногда и интерпретатор. Это не только абстрактное хронологическое время. Оно символами дает понять, что не только в театре, и жизни, в карнавале гримас и масок думающему, прошедшему много тяжких испытаний, одинокому и во все времена незащищенному грузинскому интеллигенту придавалось небольшое значение.

Если настоящее время для людей – арена деятельности, то как складываются наши отношения с прошлым, с историей, чьи уроки скорее моральные, чем познавательные...

\*\*\*

В 40-х годах прошлого века в Союзе писателей состоялось очередное заседание. Спустя годы Геронтий Кикодзе вспомнил и в записной книжке записал свои впечатления о том, что было тогда на улице Мачабели, 13: «Здесь состоялся вечер покаяния и самобичевания. Выступали писатели и признавались в своих ошибках и грехах. Шалву Дадиани строго раскритиковали за его антирусскую позицию в романе «Несчастный русский». Шалва очень достойно выступил. Он сказал: «Лицо Георгия русского не моя выдумка. Я того русского написал по историческим источникам... (он привел подтверждающие цитаты). Почему не обращаете внимание, что рядом с ним я создал симпатичного представителя русского народа Кузьму! Я не смогу отречься от своей книги. Если вам не нравится – не печатайте». Это было смелое выступление и заслужило одобрение присутствующих писателей. Шалва был настоящим грузинским джентльменом».

И вторая запись Геронтия Кикодзе не имела целью публикацию. Этот его внутренний протест был найден в дальнем углу ящика письменного стола.

«Жалуются на отсталость литературы и искусства: они, мол, не могут отобразить нашу современную богатую и бурную



жизнь. Какая в том причина? В первую очередь, лживо и одно-сторонне понятая идея диктатуры, мышление, заточенное в тиски. На всю духовную культуру давит массив льда... Литература, живопись, музыка должны были изображать исключительно геройство и красоту советского народа. Со всех сторон было слышно: мы собрали столько-то тонн кукурузы, подоили столько-то коров, вырастили столько-то поросят... (Писатели у нас в долгу)? Вы должны описывать наши геройские дела... Правда, и это говорили, что нам нужны Гоголи и Салтыковы-Щедрины, но если бы кто и поверил по глупости и написал что-либо наподобие «Мертвых душ», попал бы в страшный лимит. Известно, что роман «Пригласили» вовсе не зачислили в актив Михаилу Джавахишвили»...

Однако какой долгой ни была бы зима, она заканчивается. Снег тает и головку поднимает подснежник, этот простой и нежный цветок, который предвещает весну...». Иллюзорный оптимизм ожидания весны для Геронтия Кикодзе оказался ранним. Очень скоро самому пришлось оправдываться перед секретарем ЦК Кандидом Чарк-

Сандро Ахметели



Сцена из спектакля «In tyrannos»

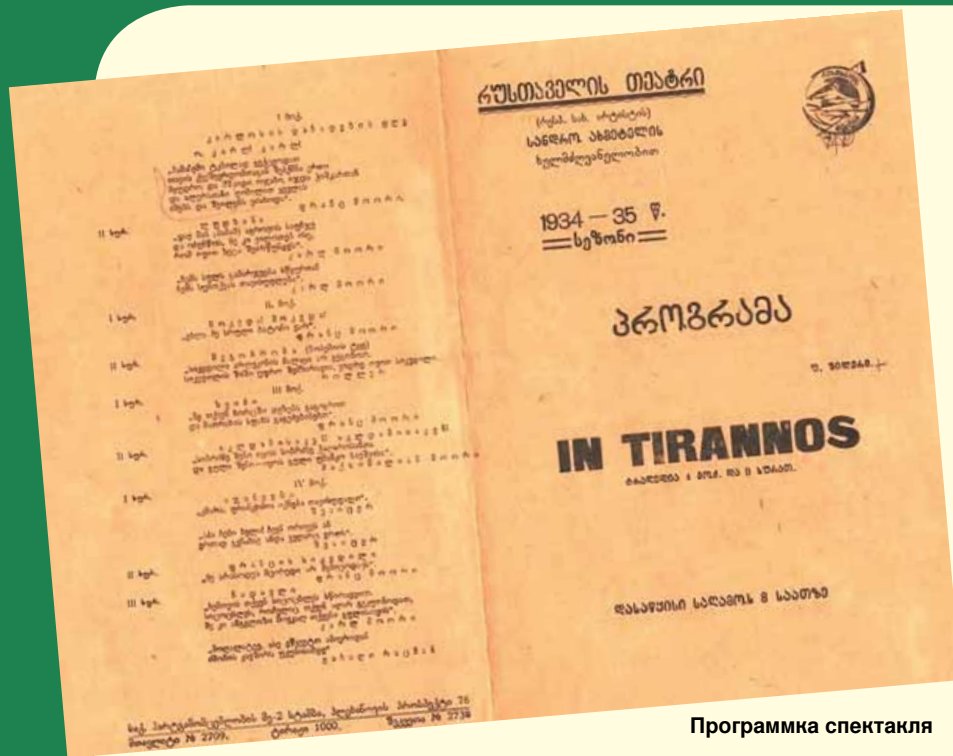
виани. В данном случае адресат, конечно, не был конкретной личностью. За его спиной подразумевался весь партийный карательный аппарат... За какие грехи приходилось каяться грузинским советским писателям или точнее, какие «грехи» они совершали. Один пассаж письма показателен: советскому литератору даже в произведениях писателей прошедшей эпохи запрещалось видеть христианскую веру и ценности.

«Высокоуважаемый товарищ Кандид! Я сам не могу оценить качество своей работы и не настолько самоуверен, чтобы думать, что моя работа застрахована от недостатков и ошибок. Сейчас, когда я, увы, подошел к порогу старости, и, естественно, оглядываюсь назад, а не вперед, вижу, как много мелкой и неблагодарной работы мне приходилось делать как переводчику, редактору, рецензенту, и что мне ничего это не принесло, кроме усталости. Из моих оригинальных трудов большую часть я с удовольствием отдал бы забвению. Об этом говорю в полном сознании и без ложной скромности...

Само собой, я не настолько наивен, чтобы требовать от других людей (у которых весьма туманное представление об истории и литературе Родины) знания моей биографии и моего мировоззрения. Поэтому я совсем не удивился, когда газета «Заря Востока» N124 напечатала письмо какого-то Костанашвили, посвященное моей «Исто-

рии грузинской литературы», в котором полно лживых цитат и превратных положений. Я только удивляюсь тому, что серьезная ежедневная газета, орган Грузинской компартии уступает место для такой дребедени. Не зная сути, русский читатель поверит бессмысленным обвинениям Костанашвили, но эту газету ведь читают и грузины, которые более или менее знают мои литературные труды... Кто поверит, что я не считаю Бараташвили писателем религиозномыслящим (что само собой для него не было бы унижительным)... Кто поверит, что я отрицаю борьбу с аристократией Ильи Чавчавадзе и «Тергдалеулни» (испивших воды Терека), у которой «был социальный характер», «не признаю своеобразное мышление русского общества», «сочувствую примитивной морали Тариэла Мклавадзе», «искренне выражаю аполитичность»... и др. Меня больше удивило то обстоятельство, что на совещании работников издательства Грузии письмо Констанашвили заверили некоторые ответственные работники. Я обескуражен тем, что эти люди обвиняют меня в «аполитичности и защите чуждой идеологии».

Я всегда выполнял то, что подсказывало мне чувство долга перед Родиной и по мере возможности каждый честный гражданин должен поступать так же. Только я выражаю свой энергичный протест, когда на мой скромный труд бросают тень и освещают его превратно».



Программка спектакля

Несомненно, писатели были в безвыходном положении. Публикации в партийной газете, как правило, были заказаны «сверху» в преддверии ожидаемых репрессий. Поэтому литераторы оправдывались как могли...

«Мне моих грехов хватает, чтоб еще вешать на себя грехи Тараша Эмхвари», – говорил Константин Гамсахурдиа.

Оправдывался и Тициан Табидзе: «В политических делах не совсем ясно разбирался. Мое отношение к русскому и французскому символизму было совсем не критическое»... Позже будучи узником тюрьмы ЧК, измощенный пытками Тициан «сознается», что он французский шпион и с помощью Андре Жида, французского писателя, передавал шпионскую информацию враждебно настроенным буржуазным странам... Там уже оправдываться не имело смысла...

Были редкие исключения: в этой эпохе сравнительно прогрессивный, приближенный к литературе советский функционер Дэви Стура демагогически, но, по всей видимости, «обязательной» фразеологией попытался оправдать Тициана: «Да, Тициан Табидзе больше не интересуется декадентской отравляющей поэзией Бодлера, Рембо, Верлена и

их сподвижников с мистическим мировоззрением. Он всей своей сущностью отдался перспективе строительства новой Колхиды для будущих поколений, осушке болот, зараженных малярией. В очерке «Новая Колхида» он еще раз подчеркнул свое новое поэтическое кредо: «Сейчас я меньше всего заинтересован личными переживаниями, я хочу воспеть то дело, которое важно и общее для меня, для моих соседей, всех грузин, а также для всех трудящихся во всем мире, куда только дотянется меридиан Коминтерна...».

Григол Робакидзе оправдывал себя, но сохранял при этомственное достоинство: «**Политиком никогда не был и не есть, я не политик, потому что я глубоко и ясно понимаю: писатель, который вмешивается в политику, ничего хорошего не даст ни политике, ни самому себе и как человек искусства принесет вред**». Из партии социал-федералистов выходит Михаил Джавахишвили: «**Политиканство не дело писателя**».

Может, политиканство и правда не для писателя, но для выражения собственной позиции, хотя бы метафорически или только молчанием на фоне восхищения масс народных создавало судьбоносную грань их жизни и смерти.

Григол Робакидзе, который будучи в эмиграции избежал советских репрессий, вынужден был объяснить своей стране свою невинность... В 1947 году на вокзальную почту села Свири незнакомец принес письмо Григола Робакидзе. Конверт вскрыл испуганный начальник. «**В политику не вмешиваюсь**, – писал Робакидзе. – **Мое творчество не дело «ни левых и ни правых».** У реки есть третий берег, невидимый и более сердечный... Грузинских писателей прошу – **позаботьтесь о моих сестрах Нино и Лиде. Они в моих делах не виновны**».

Советская тирания определяла судьбу и литературную репутацию писателей, оставшихся здесь и вынужденных выехать за границу. Идеологически отверженные, они все же насильно оставались «частью» советского пространства. «Все оставляет след, на мне тоже остался след», – позже скажет Отар Чиладзе.

Что требует сегодня государство от писателя? Думаю, ничего, так как в основном не знает его. В ходе разного рода революций часть их (писателей) традиционно используют агитаторами, а потом они, скомпрометированные, в глазах общества становятся похожими на когда-то сакральные, но ими же обесцененные слова... Со словами вместе обесцениваются понятия и ценности... И престиж писателей или в целом людей искусства. Этим путем «успешно» осуществились попытки дискредитации грузинской интеллигенции.

Сейчас другое время. Писатели уже не оправдываются... Но и перед ними тоже никто не оправдывается...

\*\*\*

– Не знаю, как уцелели эти реликвии, – рассказывает сотрудница музея театра Руставели **Белла Чумбуридзе**, – в 37-м году был издан приказ уничтожить все. Были «выявлены» Ахметели и его т.н. фашистская группа: актеры Иване Абашидзе, Платон Коришвили, Элгуджа Лорткипанидзе, Тамар Цулукидзе, Иа Кантариа, Иван Лагидзе, суфлер Нино Гвиниаш-



вили... Актер, заведующий литературной частью Ия Кантария по поручению Ахметели в 1932 году создал музей театра Руставели и перед уходом 3 декабря 1937 года оставил такую запись: **«Сдал музей. Родной мой театр Руставели, четырнадцать лет тебе был верен. Иа Кантариа»**. В том же году его расстреляли. С записью вместе лежит реабилитационный документ этой «фашистской» группы за февраль 1956 года. Только через 19 лет поняли, что они были невиновны.

\*\*\*

«Мы ищем лицо грузинского театра и контур грузинского артиста», – желание Сандро Ахметели на обломках прошлого создает новое искусство на фоне экспериментов начала XX века не было необычным и не было первым. **Идея «грузинского мессианизма»** литературного ордена «Голуборожцев» с высоты времени возможно даже назвать эстетическим восстанием (**«Мы, актеры обновления, окутанные золотом, стоим перед безликой массой»**).

В театральном мире наверняка находились параллели такого культурного отчуждения. Позднее Т. Табидзе выразил сочувствие к театрам, как будто предсказал: **«Желал бы одного, чтоб их талант работал на настоящее творчество, но не на борьбу против филистеров»**.

Филистеры оказались в ближайшем окружении. Среди них скептицизм выказывал актер М. К.: «Заявление Ахметели о будущей постановке – хвостовство. Пахнет авантюрой и нельзя доверять ему. Кто знает, что получится из его «опыта». Изобретатель аппарата, который не летает, не заслуживает доверия». Наподобие аппарата Ахметели и «Дуруджи» не полетит». Удивителен не тот факт, что Ахметели создавал для сцены конструкцию летающего аппарата, а то, что коллеги -театралы не простили бы ему прямо или косвенно, что он не смог полететь. Оппонентов интересовала не материально-техническая сторона, они хотели краха режиссера.

Официальная манифестация

группы «Дуруджи» выглядела скандально. После того как во втором акте спектакля «Игра интересов» Акакий Васадзе зачитал декларацию молодых грузинских театралов и с галерки актеры разбросали листовки, творчество оценили «сомнительным трюком» и «стуком в открытую дверь». Продолжились беседы группы «Дуруджи» о кризисе театра и о старании «Голуборожцев» распространить «искусство на уровне мирового радиуса» (Т. Табидзе).

«Недостаточно иметь свой язык, веру, свои обычаи, – говорил Ахметели, режиссер обновленного театра, – нужно иметь дух того качества, каким обычно создается природа – цельная, непоколебимая, сильная воля, способность соединения мыслей, дум и энергии... Без этих национальных качеств не удастся создать и воспитать сильных». Известно, что «сильные мира сего» не любят сильных и избранных. Им нравятся посредственные и бездарные с подхалимским молчанием, потому что безликая масса подчиняется и никогда не срывает «in tirannos!».

По документам сыского подразделения комиссариата внутренних дел, часть труппы театра написала письмо Сталину в защиту уже арестованного Сандро Ах-

метели. В итоге «все нижеподписавшиеся» оказались на скамье подсудимых. Из следственных документов: «В 1930 году создали Грузинский национальный театр», в который входили Константин Гамсахурдиа, Михаил Джавахишвили, Александр Ахметели, Паоло Иашвили, Тициан Табидзе, Шалва Дадиани. В деле есть донос: «На одном застолье Акакий Хорава сказал: встанем и выпьем за грузинских юнкеров, за наших великих сыновей. Все выпили». (прилагается список всех участников застолья)».

Было известно личное противостояние Лаврентия Берия и Сандро Ахметели, что на языке аппарата звучало так: **«Для того, чтобы до конца искоренить тягу к национальной культуре, нужно парализовать действия антисоветских и шовинистических групп, направив против них партком и комсомольские группы. Срочно нужно принять кардинальные меры, чтобы искоренить это творческое безобразие и обнаглевших режиссеров отдать под суд»**.

Никто не спросил, а что значит «творческое безобразие», потому что в эпоху тирании вопросов не задают. Для подчиняемого большинства и так все

Участники ста представлений спектакля «In tirannos»





Здание театра им. Шота Руставели на Головинском проспекте

было ясно. Ахметели на свои же вопросы отвечал: «Кто такой грузин? Знаем ли мы его психику? Знаем ли мы его, как особенного типа, сформированного историческими условиями?.. Шорапани – Тбилиси, Тбилиси и Париж...». Здесь рукопись обрывается, но в этой незаконченной рукописи виден весь ареал мышления: Грузия на стыке Европы и Азии, синтез возможностей, изменчивая психика, крайности собраны в один этнос... Может, поэтому грузину трудно перевести тему свободы в риторику. В 1936 году издали так называемую Сталинскую Конституцию, которая из конституций передовых европейских стран своим содержанием повторяла такие понятия, как свобода личности, демократия, свобода слова и прессы... Но в том же году началась волна массовых расстрелов.

\*\*\*

Заявление Лаврентия Берия о зарубежных гастролях театра Руставели: «Некоторые активные члены могут не вернуться в Советский Союз. Об этом говорит и то, что большинство в труппе представители дворянского сословия и представляют выходцев из антисоветской партии. Разными способами они связаны с грузинской эмиграцией...» «Есть или нет в вашем театре советская власть? – задает вопрос Берия, – ничего не вижу: ни партгруппу, ни профсо-

юз!» Тут же удивляется тому, что Ахметели распределяет роли не по членству в партии или в комсомоле. За всем этим следует в газете «Комунисти» информация о том, что Ахметели «занимается вредительством обществу». В частности, **в воды Натахтари вводил бациллы, чтобы отравить трудящихся Советской Грузии.** В коммунистической прессе появились «восторженные» письма трудящихся: «Снятие Сандро Ахметели с работы грузинское общество восприняло с большой радостью. Мания величия, цинизм перед народом, а иногда дерзкое отношение к руководящим органам... Даже те люди, которые не имеют отношение к театру, чувствовали какую-то тяжесть от вида этого зарвавшегося человека...».

**«Я знаю, что значит, когда вокруг орет толпа!»** – скажет Котэ Марджанишвили. Тирания опирается на безликую массу, превратившуюся в горластую толпу. «Порабощение масс происходит массовым зрелищным террором». (В. Ленин).

В музее театра Руставели один из последних экспонатов – страница рукописи **Роберта Стурау.** Это автограф, но не набранный на компьютере текст, а рукописный, здесь есть исправления, зачеркнутые слова: **«Рукописи не горят»... Я этому не верю. Во Вселенной, где идет ожесточенная атака на уничтожение правдивого слова этот поэтический афоризм я**

воспринимаю как красивую ложь. Время неумолимо и, наверное, согласитесь, особенно беспощадно к театру. Сандро Ахметели – великий режиссер упрочил грузинский дух на сцене. Он показал миру уникальность нашего национального театра и что осталось от него? От его спектаклей? Макеты, эскизы, несколько фото, записи репетиций... Куда исчез Сандро Ахметели? Где его могила? В те страшные годы уничтожали людей, уничтожили все, что относилось к его жизни и творчеству. Удивительно, что мы знаем, кто уничтожил лучших представителей грузинской нации, но не знаем имена тех простых людей, которые спасли для нас дорогие реликвии. Эстате Бериашвили (эта фамилия тоже ирония судьбы) – сотрудник музея театра Руставели... Пришел приказ уничтожить все, связанное с именем Сандро Ахметели. Эстате Бериашвили собрал старые газеты, журналы и во дворе театра перед всеми их поджег, а то, что должен был уничтожить, спрятал в подвале, а потом в течение недели по частям уносил домой. Батони Эстате жил в коммунальной квартире напротив КГБ. Это тоже ирония судьбы. Через двадцать лет архив Сандро Ахметели вернулся в театр». Роберт Стурау

Никто не знает, поставит главный режиссер театра Руставели «Разбойников» Шиллера и в соответствии со своим временем и обстоятельствами назовет ли спектакль по-ахметелевски «IN TIRANNOS» («Против тирании»). Однако факт, что ни одна власть, ни одно правительство не смогли применить к нескольким мастерам грузинского искусства, в том числе к Роберту Стурау большевистские методы управления творческой интеллигенцией. Существующий в нашем сознании «театр жизни, свободный от страха» отмечен его почерком, что очевидно, без всяких деклараций подразумевает позицию «IN TIRANNOS».





## НЕЗАМЕНИМЫЙ

Заместитель директора театра имени А.С. Грибоедова по технической части Торнике Глонти отмечает юбилей! Несмотря на серьезную должность и столь же «серьезную» дату, никак не получается говорить о нашем герое в торжественном тоне – только как о начальнике, одном из руководителей. Кстати, по общему признанию, очень требовательном, ответственном и принципиальном. Это – одна сторона. Но есть и другая: обезоруживающая, обаятельная улыбка Торнике, его бездонно-голубые (чаще смеющиеся) глаза, приветливость, воспитанность, готовность помочь давно снискали ему расположение окружающих. Это – важная составляющая личности нашего юбиляра. К тому же Торнике относится к числу незаменимых. Его трудолюбию (иногда создается впечатление, что на работе он находится круглосуточно!), самоотдаче, способности «объять необъятное» в столь насыщенном проблемами и многосложном театральном производстве можно позавидовать. К тому же Глонти – это настоящий человек театра, знающий его изнутри – и в творческом аспекте, и во всех иных отношениях, досконально изучивший его внутренние пружины, умело управляющий жизнью технических служб. И при этом не жалеющий своих сил. Причина такой самоотверженности – несомненно, любовь.



Любовь к театральному процессу. К спектаклям. К зрителям. Именно любовь и привела его когда-то на режиссерский факультет Тбилисского института театра и кино Ш. Руставели. С 1999 года он служит в Грибоедовском театре, позднее прибавились директорские обязанности в Свободном театре – и закрутилось!

К счастью, прекрасный голубой шар под названием «Театр» крутится по сей день – во многом благодаря незаменимому трудоголику Торнике Глонти.

Мы ему желаем много сил, здоровья, вдохновения, семейного счастья!



Здание Театра оперетты. Москва

# Те имена, что ты сберег

■ Владимир ГОЛОВИН

Он великолепно исполнял сложные оперные партии, но солистом Большого театра не стал. Он сыграл в фильмах, любимых миллионами зрителей, но в кинозвезды не вышел. Его карьера была связана с «солидными» музыкальными театрами, а он стал классиком оперетты и эстрады. Именно в этих нелегких «легких» жанрах Владимир Канделаки и снискал на десятилетия всенародную славу. «В. Канделаки – поющий актер. Впрочем, он может и не петь, но тогда он просто хороший актер, хороший, и все. Поющий Канделаки – это неповторимая художественная личность... Рядом со Станиславским и Немировичем-Данченко работали многие, но имен, перед которыми мы почтительно снимаем шляпы, не так-то много... Среди них один из первых – Канделаки». Это сказал Борис

Покровский, а уж ему, выдающемуся оперному режиссеру, педагогу, профессору, более 20 лет проработавшему в Большом театре и основавшему Московский камерный музыкальный театр, не верить нельзя.

Профессиональным музыкантом отец Владимира – Аркадий Константинович Канделаки не был. Он был простым чиновником. Но всюду, где он живет с семьей, в их доме постоянно царит музыка – и в Тифлисе, и в Одессе, и в Батуми, и в Елисаветграде. И никогда не запирается на ключ выдавшее виды пианино «Рениш» (Ronisch). Под этот инструмент супруга чиновника Наталья Евстафьевна, имеющая хороший голос, поет романсы, а вместе со своим братом – грузинские, русские и украинские народные песни. Такие домашние концерты, как

и возможность самому прикоснуться к клавишам, – счастье для единственного ребенка в семье, Володи. Но когда в шесть лет мальчика начинают всерьез учить нотной грамоте, выясняется: отличный слух и музыкальность отступают перед соблазнами дворовых игр. И строгая педагог даже (вполне в духе тогдашних воспитательных мер) хлопает непоседливого ученика линейкой по пальцам.

Вообще-то, в жизнь Володи уже тогда впервые могла войти громкая фамилия, коих, как мы еще убедимся, потом будет немало рядом с ним. Провинциальный украинский Елисаветград (потом – Зиновьевск, Кировоград, а ныне – Кропивницкий) славен не только тем, что в нем родился первый профессиональный украинский театр. Именно там пианисты и педагоги





Б. Канделаки с родителями

супруги Нейгауз создали музыкальную школу для талантливых детей, среди которых лучшим был их сын Генрих. Но Володя идет учиться к даме, которая живет недалеко от дома Канделаки. А через несколько лет, во время Гражданской войны, грузинская песня мамы спасает ему жизнь. Город, несколько раз переходивший из рук в руки всевозможных воюющих сторон, захватывают и отряды лидера крупнейшего антибольшевистского восстания на Украине атамана Николая Григорьевца. Они начинают еврейский погром – один из 148-ми, учиненных ими на украинской земле. Ночью вооруженные люди врываются к Аркадию Канделаки, который прячет семью своего давнего знакомого, еврея, хотя за это грозит расстрел. Первый, кого григорьевцы видят в доме, – чернявый мальчик, Володя. Его тут же хватают, ему грозит расправа и Наталья Евстафьевна в отчаянии кричит: «Мы грузины!» А в доказательство начинает... петь на грузинском языке. Бандиты уходят, не добравшись до прячущейся в чулане еврейской семьи...

Именно в Елисаветграде

юный Канделаки знакомится с театром, там, помимо местных драматических актеров, выступают и гастролирующие оперные труппы. Мальчика завораживает все: и сюжеты, и музыка, и закулисная жизнь. Когда же семья переезжает в Батуми, любовь к театру удается реализовать и в реальном деле. С другом-ровесником Одиссеем Димитриади, которому предстоит стать великим дирижером, он собирает таких же юных театралов, ставит детскую оперу «Красная Шапочка», и она пользуется большим успехом. А еще, начиная с Батуми, в жизни Владимира появляются люди, имена которых вошли в историю мировой культуры. Во время сильнейшего снегопада он и Димитриади вытаскивают из глубокого сугроба барахтающегося человека в расстегнутом пальто и со щенком за пазухой. А вечером, прорвавшись на диспут о футуризме, видят его... на сцене. Спасенного ими зовут Сергей Есенин. Когда вечер завершается, он благодарит ребят, утверждая: если бы не они, он «превратился бы в мороженое»...

В Батуми приезжает немало знаменитых театров, в том числе Тбилисский имени Руставели и Ленинградский имени Пушкина. Володя потрясен спектаклями с Верико Аджапаридзе, Ушанги Чхеидзе, Владимиром Давыдовым... И еще – местной знаменитостью, баритоном Ев-

гением Вронским, учившимся в Милане и Дрездене, солистом многих оперных театров. В Батуми тот переехал из Тифлиса по состоянию здоровья и создал там оперную студию, в которой был и режиссером, и певцом, и директором. Его непременно приглашали все приезжавшие оперные труппы. Канделаки знакомится с его учеником Давидом Андгуладзе, и будущий солист Большого театра, народный артист СССР рассказывает ему, как замечательно Вронский работает с начинающими певцами. В общем, когда сданы выпускные экзамены, ни сам Владимир, ни его родители не сомневаются: надо поступать в Тбилисскую консерваторию. И причина не только в хороших вокальных данных юноши. Туда же, но на композиторский факультет подает документы и Одиссей Димитриади, там уже преподает Вронский.

При прослушивании в консерватории, Канделаки, сам того не зная, делает правильный выбор – блестяще исполняет один из своих любимых романсов «На холмах Грузии». А музыку этого произведения написал Дмитрий Аракишвили, автор первой национальной камерно-лирической оперы «Сказание о Шота Руставели», первый председатель Союза композиторов Грузии. В 1926-м, когда Канделаки приходит на прослушивание, Аракишвили еще и ректор кон-

#### В годы учебы





Владимир Канделаки

серватории, а рядом с ним в приемной комиссии Вронский. В общем, парень, пение которого нравятся всем, из абитуриента становится студентом.

В консерватории он занимается совсем не так, как в школе, доказывая: если ему интересно учиться, он может делать это даже лучше других. Поэтому – только отличные оценки и стипендия Наркомпроса (Народного комиссариата просвещения) Грузии. Он – завсегдадатай всех концертов в филармонии и музыкальных вечеров в консерватории, а со второго курса – даже поступает в группу миманса Оперного театра. Петь в ней, конечно, не приходится, но зато можно участвовать во всех массовых сценах, а значит, приобщиться каждой постановке. Среди товарищей – новые имена, которым спустя годы предстоит прогреметь: будущие композитор Вано Мурадели, певец Давид Бадридзе, дирижер Александр Мелик-Пашаев...

«Период миманса» заканчивается вполне естественно для студента-вокалиста – Владимира приглашают петь в спектакле. Правда, необычном для оперного театра, это – «легкий жанр», оперетта. В «Сильве» Имре Кальмана ему дают небольшую роль, в вокальной партии которой лишь одна фраза: «Я буду ждать тебя внизу». Нечто вроде пресловутого театрального «Кушать подано». Но дебютант относится к делу крайне серьезно, обрушив на дирижера Мелик-Пашаева массу вопросов. А после премьеры становится известным каждому студенту консерватории, и каждый, при встрече, не упускает возможности сообщить ему, что «будет ждать его внизу».

На «подкалывания» Канделаки не обижаются, он счастлив, что оказывается в самом центре

культурной жизни грузинской столицы. Опера, как до сих пор тбилисцы сокращенно называют свой знаменитый театр оперы и балета им. З. Палиашвили, в середине 1920-х каждый вечер переполнена. Помимо местной труппы здесь выступают и приезжие звезды. Владимир «вживую» видит и слышит Ивана Козловского, Валерию Барсову, Сергея Мигая, Дмитрия Головина... А еще знаменитые московские театры – Малый, Мейерхольда, имени Немировича Данченко, который особенно потрясает молодого певца. Не только поющие, но и по-настоящему драматические актеры становятся идеалом для Канделаки, и позже он признается: в его жизни было два периода – до встречи с Музыкально-драматическим театром и после. Так что, когда консерватория закончена, Владимир едет поступать в ЦЕТЕТИС – Центральный техникум театрального искусства, предшественник нынешнего ГИТИСа. При прощании, вместе с отцовским благословением, Аркадий Константинович дает сыну два письма с московскими адресами: «Если будет совсем худо, эти люди помогут».

Первый из адресов приговаривается уже вскоре после приезда в Москву. Огромный город настолько завораживает провинциала, что в ЦЕТЕТИСе он появляется лишь на третий день, когда прием уже закончен. Со всем пылом молодости доказывая, что ему надо учиться только там, где готовят актеров музыкальных театров, Канделаки все-таки удается добиться прослушивания. Казалось бы, оно проходит неплохо, абитуриент поет, читает стихи, выполняет этюд с воображаемым предметом. Однако в итоге получает такую выписку из протокола приемной комиссии: «Отличный голос. Несомненные сценические способности. Но принят быть не может, так как норма приема выполнена». Выхода нет, приходится идти по одному из адресов, полученных от отца.

Письмо адресовано Леониду Гегечкори, слушателю элитного Института красной профессуры, ставшего впоследствии Академией общественных наук при ЦК КПСС. Адресат – сын Александра Гегечкори, незадолго до этого застрелившегося наркома земледелия, заместителя председателя Совета народных комиссаров Грузии. Истинная причина смерти старого большевика замалчивается, объявлено, что он умер от болезни, поэтому его фамилия продолжает громко звучать в стране Советов. Узнав, как в техникуме «отшили» Канделаки, Леонид Гегечкори возмущается: «Значит, дело не в таланте, а в том, есть место или нет?». И отводит земляка прямо в кабинет... наркома просвещения РСФСР. Оттуда Владимир выходит с резолюцией: «Прошу принять сверх нормы под мою ответственность. Жму руку. Луначарский».

А для второго отцовского письма очередь наступает, когда оказывается, что новоиспеченному студенту попросту негде жить. Небольшое общежитие ЦЕТЕТИСа переполнено до отказа, переночевать в нем удастся лишь несколько раз, у друга с еще батумских времен. И весь сентябрь Влади-



мир, говоря по-нынешнему, бомжует – ночует на вокзалах. Наконец, устав мыкаться, он отправляется по второму адресу и оказывается у вдовы тбилисца, выдающегося актера, директора Малого театра Сумбаташвили-Южина. «Надо помочь Володеньке!» – постановляет Мария Николаевна, и вскоре выясняется, что в доме, где она живет, кто-то «сдает угол». Причем задешево.

В этом «углу» Канделаки лишь ночует, проводя все дни не только в техникуме, но и в театре – еще, будучи первокурсником, начинает выступать в массовке Театра революции, ныне – имени В. Маяковского. Ему очень везет: актерское мастерство на первом курсе ведет Леонид Баратов, оперный режиссер, ставший впоследствии главным режиссером Большого театра. Опытнейший мастер работает по индивидуальному плану, загружая Канделаки больше других, следит за его успехами в вокале. И на втором курсе, в 1929 году, по баратовской рекомендации, Владимира приглашают на прослушивание в театр его мечты, тот самый, который еще в Тбилиси перевернул всю его жизнь. Там Владимир Иванович Немирович-Данченко выносит вердикт: «По-моему, он нам подходит», единодушно поддержанный опытным актером Сергеем Образцовым и земляком Канделаки, автором знаменитой песни «Полюшко-поле» композитором Львом Книппером. Так что в тот день москвичи с улыбкой оглядываются на молодого человека, громогласно извещающего всех прохожих: «Я – артист лучшего театра в мире! Завтра я приду в него уже не как зритель! Я самый счастливый человек!».

В общем, ждать распределения на работу подобно большинству выпускников советских вузов, ему не надо, учеба и работа сливаются воедино: «В театре те же предметы – и сценическая речь, и вокал, и движение, а мастерство актера – каждый день с десяти до трех». Еще студентом он дебютирует в театре своей мечты в оперетте Шарля Лекюка «Дочь мадам Анго», выступает еще в четырех спектаклях, в том числе в первой советской опере «Северный ветер» Книппера, которая приносит ему первую рецензию. Правда, та состоит всего из четырех слов, в 1930 году «Известия» отмечают работу Канделаки «среди наиболее удачных фигур». Но на следующий год после окончания Учебно-театрального комбината «Теавуз», в который превратился не менее неблагозвучный ЦЕТЕТИС, – премьера нашумевшей «Катерины Измайловой» и критика не скупится на комплименты: «Чудесен Канделаки, дающий сочный, ярчайший скульптурный образ».

Что больше всего запоминается ему в начале карьеры? Оперетты, ставшие его любимым жанром, и пока малоизвестная широкой публике партнерша по «Периколе» Жака Оффенбаха и «Корневильским колоколам» Жюльена Планкета. Зовут ее Любовь Орлова. «Я сразу почувствовал, что ее ждет большое будущее», – признавался Канделаки. А в 1936-м они встречаются и на экране, в знаменитой картине «Цирк». Правда, у Орловой



Кадр из фильма «Цирк». 1936

– главная роль, а Канделаки появляется лишь в одном эпизоде. Помните, как под конец фильма зрители в цирке передают друг другу чернокожего мальчика? Перед великим Соломоном Михоэлсом малыша принимает Владимир Аркадьевич и поет на родном языке: «На-ни-на, на-ни-на, генацвале патара». В том же году – еще один фильм, с ролью уже побольше, «Поколение победителей». Там он снимается с Верой Марецкой, Борисом Щукиным, Николаем Хмелевым...

Ну, а в театре – масса спектаклей, и оперной классики, и оперетты, множество замечательных партнеров. Крепнут вокальное и актерское мастерство Владимира Аркадьевича. Находится на сцене место и его неистощимому чувству юмора – он создает «Джаз-гол». На концертах Канделаки так объявляет этот необычный октет, организатором, художественным руководителем, администратором и одним из солистов которого он стал: «Выступает оригинальный, исключительно вокальный, исключительно голосовой джаз». Почему такие эпитеты? Да потому, что единственным инструментом в «Джаз-голе» был рояль. А участники блестяще имитировали более десятка всевозможных

Выступление «Джаз-гола»





Кадр из фильма «Парень из нашего города»

инструментов – от гавайской гитары и саксофона до скрипки и ударных. Да еще и пели. А началось все с «капустника» в Музыкально-драматическом, потом посыпались приглашения в «капустники» других московских театров и даже предложения выступать на эстраде. Появляются и записи на грампластинках.

Но участвовать в концертах без разрешения Немировича-Данченко невозможно, а он, пока его артисты «хулиганят», лечился в Италии. Вернувшись, тщательно изучает это «хулиганство» и, наконец дает благословение со следующей «скромной» резолюцией: «Джаз-гол» – концертная шутка в исполнении артистов театра моего имени». Веселая компания Канделаки, в которой и будущий известный певец Владимир Бунчиков даже получает небольшие концертные ставки (неплохое подспорье для молодых артистов) и с десяток лет с триумфом развлекает народ, приглашается на «сборные» концерты в Дом актера, и Клуб мастеров искусств (нынешний ЦДРИ), на юбилеи знаменитостей, на встречи с известными людьми. После одного из выступлений к руководителю «Джаз-гола» подходит сам Василий Качалов, тоже участвующий в «сборном» концерте: «Вот вы какой, Владимир Канделаки. А мне о вас рассказывал Владимир Иванович (Немирович-Данченко – В.Г.)»...

Однако шутки-шутками, а основная жизнь Канделаки – в спектаклях Музыкально-драматического. И живет он этой жизнью так, что на 20-летие театра, в 1940-м, получает звание заслуженного артиста РСФСР. К этому многие шли долгие годы, а Владимиру всего тридцать два. В том же году театр начинает работать над оперой Захария Палиашвили «Даиси», выбрав ее из нескольких опер композиторов союзных республик, постановщиком приглашают Юрия Завадского. Но выступить перед широкой публикой в произведении своего земляка Канделаки не удастся – работу прерывает война. Музыкально-драматический театр она застает во время гастролей по Мурманской области, на морской базе в Полярном. И сразу обрушива-

ется на актеров во всем своем страшном облике – авианалетом на маленький корабль, отвозящий труппу в Мурманск.

По возвращении в Москву Музыкальный театр имени Немировича-Данченко объединяют с Оперным имени К.С. Станиславского. Потом, вместе с корифеями Художественного театра, Немировича эвакуируют в Тбилиси, а его актеры должны отправиться в Ашхабад. Но труппа уезжать не хочет, обращается в самые высокие инстанции, и 17 октября появляется приказ Комитета по делам искусств при Совете Народных Комиссаров СССР о том, что она «будет давать спектакли для населения и частей Рабоче-Крестьянской Красной Армии». Уже через два дня после этого театр, переведенный на положение фронтового, принимает зрителей в осажденной Москве. Канделаки выступает с бригадами в госпиталях, выезжает на фронт.

И все-таки в конце 1941-го он должен уехать из Москвы в Алма-Ату, всесоюзную столицу... киноискусства военного времени. Там снимается еще один знаменитый советский фильм – «Парень из нашего города». У Владимира Аркадьевича роль лейтенанта Ваню Гулиашвили, друга главного героя, которого играет Николай Крючков. И роль эта как будто написана прямо для него: юмор, улыбки и, конечно, песня. Причем поет он не как профессиональный певец, а как поют в компании близких друзей. Казалось бы, после успеха этой ленты ему гарантирована кинокарьера. Но ее нет, и не только из-за занятости в театре. Если и были предложения в кино, то лишь на роли определенного типажа – весельчака-грузина, умеющего душевно петь. И уж никак не понять, почему такого артиста не приглашали ни в комедии, ни в музыкальные фильмы. Вот и снимается он в основном в небольших ролях, еще лишь в четырех картинах 1950-60-х годов: «Девушка с гитарой», «Ласточка», «26 бакинских комиссаров», «Пьер – сотрудник милиции». В 1985-м выходит телефильм «Вас приглашает Владимир Канделаки», но в нем были только сцены из театральных спектаклей. А еще через

Кадр из фильма «Поколение победителей»





год появляется картина «Верую в любовь», говоря по-современному, сиквел о том, как могли бы сложиться судьбы героев «Парня из нашего горда». Увы, успеха она не имела.

Но все это будет намного позже. А тогда, в военные годы, в Алма-Ате появляется афиша балета «Бахчисарайский фонтан» с Галиной Улановой в главной партии. Ниже фамилии великой балерины, в напечатанном мелким шрифтом списке других исполнителей значится... Владимир Канделаки. Причем не в кордебалете, у него – одна из главных партий, хана Гирея. Таково неожиданное решение самой Галины Сергеевны: постоянный партнер выступать не может, и в создании образа Гирея она решает сделать упор на драматическую сторону, умение выразить переход от слепой страсти к настоящей любви. Выбор Улановой поддерживает и режиссер Юрий Завадский. Может, потому, что Канделаки – актер театра, который сейчас назвали бы синтетическим, и умеет быть очень выразительным в любом образе. Правда, балету учатся многие годы, а новоявленному танцовщику отводят всего три недели. Все было за это время: и хихиканье местных артистов на репетициях, и постепенный переход от неуклюжести к пластичности, и ушиб Улановой на репетиции. Дебютанту помогают и его природная артистичность, и то, что в ЦЕ-ТЕТИСЕе были уроки танца, и то, что требуются не сложные па, а красиво поданные поддержки. И в итоге все получается. Самые горячие аплодисменты Канделаки получает от артистов «Мосфильма», увидевших своего Вану Гулиашвили в столь необычном образе.

Конечно, же, в Алма-Ате Канделаки выступает и оперных спектаклях, а после возвращения в Москву – вновь фронтовая концертная бригада, в которой он проходит свыше 150 километров с армией генерала Александра Говорова. Партии из опер и оперетт, конференс, «Джаз-гол», куплеты на злобу дня, организация совместных с бойцами выступлений – все это на нем. В только что освобожденном Орле – встреча с писательской бригадой: Борис Пастернак, Константин Федин, Павел Антокольский, Всеволод Иванов. Вместе они слушают двенадцать залпов первого в Великой Отечественной победного салюта. А Москве ждет еще одна радость – приглашение выступить в постановках Тбилисского оперного театра.

Вместе с тбилисскими и эвакуированными из Харькова актерами он поет в «Тоске» Джакомо Пуччини и «Цыганском бароне» Иоганна Штрауса, а затем получает предложение, от которого трудно отказаться – самому поставить офенбаховскую «Периколу». Балетмейстер спектакля – Вахтанг Чабукиани, танцует Мария Бауэр, одна из исполнительниц главной роли – Юлия Палиашвили, племянница композитора, имя которого носит театр. Канделаки находит такое решение постановки, что публика ломится на каждое представление, а газета «Заря Востока» пишет:



В. Канделаки в спектакле «Кето и Котэ»

«Спектакль получился искрящийся, веселый, жизнерадостный, живой и непринужденный, во всем чувствуется рука художника, все отмечено печатью вкуса, подлинной театральностью». В восторге и великая актриса Александра Яблочкина, живущая тогда в Тбилиси: «Давно не приходилось мне видеть такого живого и радостного спектакля... не получала такого удовольствия от «Периколы», как сегодня».

Так Канделаки триумфально дебютирует в роли режиссера-постановщика. Ему тут же предлагают выступить в уже прославившей его ипостаси – организовать грузинский эстрадный оркестр и стать его худруком. Дирижер нового оркестра – композитор Давид Торадзе, среди солистов – выдающиеся танцоры Нино Рамишвили и Илико Сухишвили. Успех джаз-оркестра огромен, готовится сценарий еще одной программы, но Канделаки чувствует, что без московского Музыкально-драматического театра он жить не может. А после окончания войны, в течение которой он свыше трех тысяч раз выступил в шефских концертах, артист понимает: ему надо всерьез заняться режиссурой. И он блестяще делает это, поставив в 1949-м в родном театре комическую оперу Виктора Долидзе «Кето и Котэ». Музыкальную часть немного расширяет однокашник по консерватории Вану Мурадели, вводится песня на слова великого грузинского поэта Акакия Церетели, танцы ставит Илико Сухишвили. Сам режиссер играет кинто Сако. Успех таков, что проходит лишь 15 месяцев, а уже празднуют юбилейный – сотый (!) спектакль. Затем Владимир Аркадьевич ставит «Кето и Котэ» в Таллине, роль князя там блестяще исполняет Георг Отс.

Канделаки называют «играющим тренером», он создает спектакли в Ташкенте, Днепропетровске, Праге, Петрозаводске, Хабаровске, Харько-



В. Канделаки



ве, Краснодаре, Саранске. А в 1954-м первый секретарь столичного горкома партии, будущий министр культуры СССР Екатерина Фурцева буквально заставляет его возглавить Московский театр оперетты. И он соглашается, поставив главное условие: продолжить выступления и на родной сцене. Так продолжается десять лет, Театр оперетты расцветает. Вдохнув в него новую жизнь, Канделаки не перестает и «хулиганить»: в оперетте «Белая акация» Исаака Дунаевского выводит на сцену шуточный ансамбль «Пальмушка» – пародию на знаменитую «Березку». И уже без всяких шуток привлекает в этот театр не только Юрия Милютину, но Дмитрия Шостаковича, Дмитрия Кабалевского, Тихона Хренникова. Их оперетты в постановке Канделаки становятся классикой жанра.

В новом театре к нему приходит новая большая любовь, он уходит из семьи к непревзойденной звезде советской оперетты Татьяне Шмыге. «Быть женой главного режиссера и работать в его



Татьяна Шмыга с Владимиром Канделаки

театре – не самая легкая ноша... – вспоминала она. – Мне надо было все время вести себя так, чтобы никто не сказал, что я подчеркиваю какое-то свое особое положение... В первые годы, когда была влюбленность, все было легко и просто и казалось, что все обойдется. Потом же, когда мы начали притираться друг к другу, стали сказываться его взрывной характер, особенности южного темперамента, обычный мужской эгоизм. Так что, относительно безоблачными, счастливыми я могу назвать лишь первые пять лет нашей жизни, а всего мы прожили с Владимиром Аркадьевичем вместе двадцать лет... Но зато те десять лет, что Канделаки руководил нашим театром, я могу назвать, пожалуй, самыми лучшими в своей артистической судьбе – была молодость, было много работы, много интересных ролей. Это была жизнь, до краев наполненная трудом, смыслом...».

Окончательно вернувшись в Музыкально-драматический театр, Владимир Аркадьевич доводит счет проработанным в нем годам до шестидесяти! Оперы и оперетты, выступления на эстраде и в юмористических телепередачах, новые пластинки... Народный артист СССР, лауреат Сталинской премии, бас-баритон Владимир Канделаки ушел, не дожив до девяностолетия всего четыре года. И навсегда остался в памяти многих и многих поколений не только жизнерадостным, талантливым, многогранным артистом, но и одним из ярких олицетворений грузинского народа на сцене и на экране. И у скольких людей интерес, а затем и любовь к Грузии родились после его песни «Старик и смерть», которую когда-то-то распевала все страна: «Приезжайте, генацвале, (на-ни-на-ни-на)/ Посидим за цинандали! (де-ли-во-де-ла)»...





# БОЛЬШЕ, ЧЕМ МУЗЕЙ

■ Елен ДОРИС

Это было давно, а помнится так ярко и живо, словно случилось вчера. В 1966 году я, школьница, впервые приехала в грузинский городок Мартвили в гости к друзьям. Первой достопримечательностью, которую мне с гордостью показали гостеприимные хозяева, стал Мартвильский краеведческий музей. О, там было на что посмотреть! Старинные монеты, древние минералы, каменные топоры, бронзовые мечи, вековые иконы, кольчуги, удивительной красоты костюмы, ковры... Это был совсем недавно созданный музей, но уже тогда он удивлял богатством и разнообразием своей экспозиции.

Время пролетело стремительно – в 2017 году краеведческому музею имени Гиви Элиава в Мартвили исполняется 60 лет. И сегодня это один из самых интересных музеев Грузии, в выставочных залах которого представлен не один десяток уникальных экспонатов.

Мне бы очень хотелось вернуть долг Мартвильскому музею – отблагодарить за те несколько часов, которые потрясли воображение московской девятиклассницы на всю оставшуюся жизнь. Тем более что теперь Мартвили - моя вторая родина.

Замечательному музею и посвящен мой небольшой рассказ.

Музей был основан в 1957 году историком и краеведом Гиви Элиава. В первый же год было собрано около трех тысяч экспонатов – археологических, геологических, этнографических, рукописных. Большая их часть была обнаружена в результате специальных экспедиций. Некоторые попали в музей как случайные находки или жертвования. Несколько коллекций было передано Мартвильскому музею Государственным музеем Грузии им.

С. Джанашия и Кутаисским историко-этнографическим музеем. С годами количество экспонатов возрастало, шла работа по их классификации, распределению по фондам, научному исследованию.

В 1964 году, по рекомендации академика Академии наук Грузинской ССР, основателя Тбилисского этнографического музея под открытым небом Георгия Читая, в Мартвильском музее, так же под открытым небом, открылась этнографическая выставка.

В 1973 году на базе музея появился и действует до сих пор опытно-коллекционный участок, на котором возвращено до 30-ти древних сортов винограда Колхиды.

Помимо своего прямого предназначения Мартвильский краеведческий музей взял на себя функцию просветительского и научного центра в регионе. В 1960 году в музее основали Университет культуры, который в 1982 году был преобразован в Народную академию. Ее первым ректором стал академик Г. Читая.

С 1969 года под патронатом музея регулярно проводились учебно-творческие конференции, были изданы «Мегрельско-грузинский сравнительный словарь» Г. Элиава, топонимические сборники и атласы, научные труды и сборники статей.

Именно в Мартвильском музее было положено начало теперь уже традиционному празднику «чкондиделоба». Напомню, что древнее название Мартвили – Чкондиди (в переводе с грузинского – «большой дуб»). Чкондидский епископ нередко становился одной из главных фигур в государстве. Георгий Чкондидели был мцигнобартухуцеси (главным визирем, первым министром) царя Давида IV Строителя, а Антоний Чкондидели – министром ца-



Музей в Мартвили

рицы Тамары.

Необходимо отметить, что вдохновителем и непосредственным участником всех проектов и мероприятий был Гиви Элиава. Музей часто посещали известные деятели науки и всегда давали высокую оценку его научной деятельности, поражались эрудиции этого человека и его неуемной энергии.

Достаточно взглянуть на библиографию трудов Г.Элиава, чтобы убедиться, насколько разнообразен был ареал его деятельности: история, мифология, археология, нумизматика, этнография, лексикология... В числе прочего, он занимался и исследованиями в области топонимики Колхиды. Им было составлено около 80-ти карт городов и окрестностей Мартвили, Абаши, Сенаки и Чхороцку, на которых обозначено около 20 000 топонимов. Благодаря этому значительная часть географических названий избежала риска быть утраченными или забытыми. Профессор Пермского университета, почетный член Географического общества СССР Георгий Максимович, посетивший Мартвильский музей в 1960-е годы, увидев эти карты, сказал: «То, чем я занимался многие годы, о чем мечтал, но так и не сумел реализовать, я увидел реализованным здесь, в этом маленьком музее».

Журнальных страниц не хватит, чтобы перечислить все, что сумел сделать Гиви Элиава. На

склоне лет 80-летний ученый написал простые и пронзительные слова: «Всю свою жизнь я посвятил делу моей страны, моей нации. Ни одной минуты я не тратил на личные интересы. С 13-ти лет я оказался вовлеченным в дело ликвидации безграмотности. И с тех пор все время занимаюсь просветительской деятельностью. Учусь, учу, ищу, исследую, тружусь. Результаты моего труда, велики они или малы, я посвящаю моему народу. Двери моего дома всегда открыты для всех, кто заинтересован в том, чтобы учиться и делать добрые дела. А таких людей – тысячи по всей Грузии, будь то Нижняя Сванетия или Цалка, Сенаки или Чхороцку... Я благодарен богу, что он дал мне возможность творить добро, пусть даже в самой малости. Правда, он вел меня тяжелыми, непроторенными путями, но я всегда чувствовал его поддержку. Те великие люди, кого мне посчастливилось встретить в жизни, были ангелами, посланными богом, они указывали мне дорогу. Об одном болит сердце: может, я мог сделать больше и не сделал? Я был рабом божьим и, слава Всевышнему, им и останусь до тех пор, пока он не призовет меня к себе. И не стыдно мне будет предстать перед ним и попросить – помилуй меня, господи!»

В 2001 году выдающегося ученого, верного сына своей родины не стало. Музей возглавил



Григол Абашидзе и Гиви Элиава

его сын, Дэви Элиава, полный планов и надежд. Увы, судьба распорядилась так, что он не успел их осуществить. С марта 2001 года директором музея стал внук Гиви Элиава – Гиви Элиава-младший, достойный продолжатель дела своего деда. Начался новый этап в жизни музея. На поиски средств, реконструкцию здания, ремонт, расширение музейных площадок, обустройство дегустационного зала ушли годы. В 2013 году музей подписал меморандум с Национальным музеем Грузии, была создана группа специалистов во главе с доктором исторических наук, профессором Нино Сулава. За год группа проделала огромную работу и привела экспозицию Мартвильского музея в полное соответствие с мировыми стандартами. 7 июня 2014 года музей вновь открыл свои двери для посетителей.

Поскольку просвещение по-прежнему остается для музея приоритетным направлением, здесь был основан Просветительский центр имени Георгия Чкондидели, которым руководит Хатуна Шенгелия. Центр реализует проекты, рассчитанные на





Коллектив музея на раскопках в Вани. 1985



Фрагмент экспозиции музея

различные возрастные группы учащихся. Проект «Юный гид» оказался настолько интересным и успешным, что по решению дирекции музея участники проекта – мартвильские школьники – проводят самостоятельные экскурсии по музею.

Сегодня в музее представлены почти 55 тысяч артефактов. В их числе: коллекция минералов; коллекция экспонатов из черного и цветных металлов; коллекция керамических изделий; древесные ископаемые образцы, самому древнему из которых – около 40 миллионов лет; фрагменты останков травоядного единорога, который обитал в мартвильских скалах 14 миллионов лет назад; древнейшие окаменелости морских беспозвоночных из отряда головоногих (им около 480 миллионов лет).

В зале археологии представ-

лены экспонаты из камня, бронзы и железа. Среди представленных артефактов древнейшим является железный топор – он датируется III тысячелетием до н.э.

Большой интерес посетителей вызывает богатая коллекция изделий из бронзы с зооморфическими и антропоморфическими фигурами, среди которых выделяется редчайшая фигура, известная под названием «Проповедник».

В зале нумизматики выставлена уникальная коллекция древних редких монет: греческая серебряная эгина (V-IV вв. до н.э.), колхский серебряный тетри (V-III вв. до н.э.), серебряный статер, тетрадрахма времен Александра Македонского и многие другие ценные экспонаты.

Стоит отметить, что изгото-

тавливать серебряные деньги в Колхиде начали в VI в. до н.э., когда монеты чеканили всего лишь несколько государств. Таким образом, колхский тетри является одной из древнейших в мире монет.

В музее представлены фрагменты настенной живописи Мартвильского монастыря Богородицы, снятые с целью консервации (XVI-XVII в.), иконы, церковные книги, предметы для богослужения. Самый древний экспонат среди них – кондак, напечатанный в 1710 году в типографии царя Вахтанга VI.

В этнографическом выставочном зале расположилась коллекция, представляющая историю Мартвильского края периода позднего средневековья и начала XX века: одежда, орудия труда, посуда, предметы быта.

Сегодня я прихожу в этот замечательный музей уже не только как посетитель, но и как друг и соратник. Центр изучения культурно-исторического наследия «Колхидская роза - Colhetis Vardi», которым я руковожу уже не один год, и Мартвильский музей очень родственны друг другу по целям деятельности. Для нас важны изучение исторических памятников, этнографического материала родного края, просвещение и культурное сотрудничество. В 2012 году в стенах музея в Мартвили «Колхидская роза» провела церемонию награждения победителей конкурса «Есть такая легенда», посвященного мифологии Мартвильского края, в котором приняли участие школьники со всего региона. Несколько раз «Колхидская роза» с удовольствием оказывала музею поддержку, передавая в дар техническое оборудование и предметы интерьера. В самом ближайшем будущем мы надеемся провести очередные совместные мероприятия.

Вообще, музей – дело живое. Если в регионе есть музей, значит, у региона было такое прошлое, которое интересно ныне живущим. Следовательно, у этого края есть будущее.

# ТАК ГОВОРИТ РЕЖИССЕР

■ **Нина ШАДУРИ**

Левон Узунян – человек и режиссер на редкость гармоничный. Но в то же время и в нем самом, в его творчестве парадоксам и разным разностям несть числа. Его тактичность сочетается с принципиальностью, а деликатность – с непоколебимостью. Актеры единодушно говорят о том, что он открыт для любых идей и предложений, на репетициях вовсю импровизируют, но в результате Левон ставит именно тот спектакль, который придумал сам. А еще он словно бы постоянно удивляется – миру, людям, пьесам, которые ставит. И делится этим удивлением (когда радостным, когда горьким) со зрителями. В каждой его работе всегда есть какой-то неожиданный ход. Например, главным действующим персонажем в постановке «Я – Николай Гумилев!» становится вовсе не Гумилев, а Гикор в спектакле по классическому рассказу Ованеса Туманяна не умирает...

Левон Акопович – человек на редкость начитанный, и говорить с ним можно обо всем на свете. Но все-таки с одаренным режиссером в первую очередь хочется говорить о его профессии. А уж потом – обо всем на свете.

– **Хочу вас предупредить: буду перескакивать с темы на тему, затем смонтирую.**

– Это называется зеркало.

– **То есть?**

– Фильм Андрея Тарковского «Зеркало» сделан именно таким образом. Он выстроен по ассоциациям. Герой смотрит на репродукцию «Джоконды» и вспоминает девочку, у которой не было бровей, потом вспоминает войну, потом школу, переключается на Мао Дзедуна, затем – на взрыв атомной бомбы...

– **Андрей Кончаловский, посмотрев рабочий материал «Зеркала», заметил Тарковскому, что картина распадается на фрагменты. А тот в ответ: «Я сейчас переставлю все эпизоды, и уже никто ничего не поймет!»**

– Для красного словца, наверное, так сказал. В «Зеркале» все логично. Хотя, когда картину посмотрел тогдашний председатель Госкино СССР Ермаш, то сказал: «Ничего я не смог понять». Тарковский ответил: «Ничем не смогу вам помочь». Сны героя – коллаж, и понятно, что сны не могут быть логичны. А все остальное разложено очень точно. Сам ход в фильме – то, что героя не видно – говорит о том, что мышление у персонажа ассоциативное.



Левон Узунян

– **Придумывать ходы – это мастерство или понаитию происходит?**

– Сложный вопрос. Думаю, что все-таки важнее мастерство. Тарковский точно знал, что он хочет снимать. Знаете, я лично с Тарковским знаком не был, но однажды присутствовал на его семинаре. Студенты задавали вопросы, он очень интересно отвечал. Зашла речь о Пазолини. Кто-то начал говорить: «Пазолини гениален, талантлив». И вдруг Тарковский говорит: «Остановитесь». Зал притих. «Талантливый человек никогда не сможет быть гениальным. И гениальный никогда не будет талантливым». Непонятно. А почему? «Потому что гений создает один раз и навсегда. Он повторить этого никогда не сможет. А талант может повторять и повторять свои талантливые произведения, но гениальности там не будет». Большие режиссеры – Феллини, Тарковский, Бергман, Параджанов, отчасти Михалков, как правило, всю жизнь снимают один фильм, одну тему. Чуть-чуть повернулась призма, и появился следующий фильм. Например, Феллини – всегда праздник, карнавал. Это как река, которая постоянно то растекается, то сужается. Но это одна и та же река.

– **Вы занимаетесь со студентами актерским мастерством. А как бы выглядел ваш курс по режиссуре? Какие основные темы вошли бы в него?**

– Я преподавал и режиссуру.

– **Тем легче вам будет ответить.**

– Первое, что необходимо режиссеру и театра, и кино – свое видение материала, которого он касается. Свое. Это не должно быть привнесено, заимствовано. Привнесенное – путь в никуда. Второе обязательное условие – научиться общаться и быть коммуникабельным. Особенно это важно для режиссера кино, потому что он общается с огромным количеством людей. В кино – только так. В театре режиссер взаимодействует со спектаклем до какого-то определенного периода, а потом должен остановиться, устраниваться, чтобы дать ему





Левон Узунян с Рамазом Чхиквадзе на съемках фильма «Падший ангел»

возможность жить. Спектакль живет актерами, а в кино все от режиссера зависит, устранимся невозможно. Третья тема, которую надо донести до будущих режиссеров, это, как ни странно, необходимость провокации. Подчас, чтобы довести актера до нужного состояния, провокация просто необходима. Не обязательно со знаком минус.

– Тут все методы хороши?

– Наверное, да.

– **Некоторые режиссеры говорят, что к каждому актеру нужен свой подход. Одно надо хвалить, другого – чуть ли не унижать.**

– Актер должен четко знать – что от него хочет режиссер. Однозначно. Непременно. И режиссер должен выходить на съемочную площадку абсолютно готовым. Конечно, есть актеры, которых хвалить необходимо. Но унижать, называть бездарями нельзя. Я никогда так не делаю. Ты сразу ставишь себя в положение какого-то мэтра, который имеет право судить актерский мир. А он очень сложный, намного сложнее, чем режиссерский.

Параджанов, например, очень любил актеров, а весь технический персонал, всех помощников – строил. В обычной жизни он мог быть близок с этими людьми, дружить, но, как только дело доходило до съемок, они для него становились почти врагами. Поэтому в свое время, зная эту его черту, я не пошел к нему ни ассистентом, ни вторым режиссером, хотя он предлагал. И не раз. Я понимал, что такое отношение меня очень обидит, и я не смогу с ним общаться дальше. А мне было интересно с ним общаться. В общем, актеры были у него на первом плане, а все остальные ходили по струнке.

– **Были ли у вас кумиры в профессии?**

– Я сразу же снова произнесу – Сергей Параджанов. Но, как говорил сам Сергей Иосифович, в Госкино боятся не столько Параджанова, сколько параджанят. А я не параджаненок. Не потому, что мне не нравится направление поэтического кинематографа. Я его очень люблю, но это не моя стезя.

– **А какая ваша?**

– Я никогда не буду заниматься элитарным кино или театром для кучки людей, пусть даже и интеллектуалов. Мне не близка позиция «если вы меня поняли, значит, вы идиоты». Не приемлю такого. Я работаю для зрителя. У меня есть сокровенная тема, постоянная, которая всегда меня греет. К своим 60-ти годам я не перестаю удивляться тому, как из грязной гусеницы появляется бабочка. Я не понимаю, как такое возможно? Не могу себе представить... Поэтому моя тема – это тема гадкого утенка. Всякий гадкий утенок обязательно превратится в прекрасного лебедя, если в какой-то момент поймет, что он – гадкий утенок. Но если он будет гордиться тем, что гадкий, то никогда не станет лебедем. Останется гадким. Это и есть самое важное – стремиться к чему-то прекрасному. Знаете, мне в жизни бог даровал 12 минут разговора с Милошем Форманом. Это было в Праге, тогда еще – в Чехословакии. Он снимал там проходы для «Амадеуса». Моя знакомая работала у него ассистенткой, и я попросил – покажи мне Формана. Мы приехали на съемку. В перерыве она меня представила. Речь зашла об американском хэппи-энде, и я спросил: «Сейчас вы американский режиссер, снимаете «Амадеус» – где же здесь хэппи-энд? Как он вообще может быть в этой истории?» И Форман сказал интересную вещь: «Знаешь, я обязательно должен сделать хэппи-энд. Не потому, что меня американская редакция к этому обязывает, а потому, что сам понимаю – фильм не должен заканчиваться плохо. Вот представь: бежит бегун, бежит впереди всех, уже виден финиш, но силы оставляют его, и он падает. Хэппи-энд для меня будет в том, если он поднимет голову и еще раз посмотрит на финишную ленту. Это знак надежды, что он поднимется и добежит». А «Полет над гнездом кукушки»? Разбитое окно в финале? Разве это не хэппи-энд? Когда я смотрел картину в



С Мамукой Кикалеишвили

первый раз, у меня было ощущение, что из этого окна в зал хлынул свежий ветер – дышать стало легче.

**– Свой фильм «Падший ангел» вы собирались снимать в жанре экшн, были проблемы с финансированием, и вы сняли пародию на экшн, но ведь это совсем разные вещи?**

– Да, тогда я остановил процесс. Сценарий был переписан заново. Деньги были, но они обесценивались прямо на глазах, куда-то исчезали, растворялись... А суммы нам давали немаленькие. Представители казахской фирмы, которая финансировала фильм, посоветовали мне покупать баранов – выгодное вложение капитала. Баран есть баран – его всегда можно продать: продавать и снимать, продавать и снимать. Вообще, это было ужасное время. Каждый день было не кино, а пародия на кино. Я и решил так снимать. Другого выхода у меня просто не было.

**– Мамука Кикалеишвили снимался с самого начала?**

– Он всегда был рядом. Его помощь была очень ощутимой. Во-первых, Мамука прекрасный актер, мастер, вплоть до нюансов. Во-вторых, он давал ценные советы. Это была моя первая картина, и если бы не Мамука, в картину проскочило бы много актерских ляпов.

**– Как работалось с Рамазом Чхиквадзе?**

– Очень своеобразно. Рамаз мы позвали на небольшой эпизод. Шота Лаперадзе, один из гениальных директоров, который работал на нашей картине...

**– Простите, перебыю. Среди директоров тоже есть гении?**

– Конечно. Гениальный директор – это тот, кто, не забывая о себе, меньше всего думает о себе. Таков, например, Николай Свентицкий. Это волшебник. Он может сделать все. Лаперадзе был абсолютно гениальным директором. Он очень опекал всех молодых. Ко мне относился с большой нежностью. Шота держал надо мной шефство – на полном серьезе. Случился даже такой эпизод. Во время грузино-абхазской войны я получил повестку из военкомата. Конечно, у меня и мысли не было избегать призыва. Пришел в военкомат, говорю: «Надо ехать – поеду. Но я киношник. Просто объясните мне, что я должен делать? Стрелять не умею...». Комиссар достал пистолет, положил на стол и сказал: «Поедешь туда умирать». И взял у меня из рук мой военный билет. Прихожу на киностудию. Лаперадзе сразу почуял недоброе: «Что случилось?» Я объяснил. Уже через полчаса Шота лично уехал в военкомат забирать мой военный билет. Много позже очевидец рассказал мне, как это было. Районный комиссар швырнул мой билет и спросил: «А чего ты за него хлопчешь? На черта он тебе сдался, кто он такой?» И Шота Лаперадзе ответил: «Это мой сын». – «Так у него же другая фамилия!» – «А вот это тебя не касается».

**– Да, замечательная история... Но вернемся к Рамазу Чхиквадзе.**

– Я очень хотел, чтобы в картине снялся именно Рамаз. Шота поговорил с Рамазом, который был его другом, и тот согласил-

ся на один съемочный день. И категорически мне заявил: «Знай – если не снимешь меня за один день, то не снимешь вообще». Приехали в Ботанический сад снимать Колумбию. Стоял солнечный октябрьский день. Рамаз играл крестного отца колумбийской наркомафии. Все готово. Должны снимать около бассейна с лягушками. И вдруг Рамаз говорит: «Хочешь, я сяду в бассейн?» – «Зачем?» – «А такого кадра еще никогда не было – Рамаз Чхиквадзе с лягушками!» – «Да нет, не нужно». Приготовились, мотор, начали снимать – и вдруг пошел снег! Какая уж тут Колумбия! Я остановил съемку. А Рамаз: «Давай продолжим!» – «Как? Снег же идет!» – «А я скажу в кадре: посмотрите, что творится в Колумбии – снег идет!»

**– Не сняли такой эпизод?**

– Нет... Снег прошел, все убрали. Рамаз говорит: «Ты не успеешь снять». – «Успею». – «Вот если успеешь, я озвучу бесплатно». – «Обещаете?» – «Обещаю». Я успел. Снял. Рамаз подтвердил: «Ну, когда надо будет прийти на озвучание, позвони, я от своих слов никогда не отказываюсь». Прошло время. «Колумбийские» кадры с Чхиквадзе я озвучил на испанском языке и позвонил Рамазу: «Вы обещали, приезжайте». Он приехал. «Где мои кадры?» – «Они уже озвучены. А вас я попрошу озвучить вторую главную роль». – «Но я за один день не успею!» – «Вы обещали». – «Ах ты хитрец!» И Рамаз Чхиквадзе восемь смен стоял у микрофона и озвучивал. Сдержал обещание.

**– Чувствовалось ли его мастерство в той небольшой роли, которую он сыграл?**

– Конечно. Он схватывал с лету – ему достаточно было услышать от режиссера всего несколько слов о своем персонаже. Кстати, я заметил – это вообще особенность старой актерской школы. В этом я окончательно убедился в театре. Народная артистка Ася Жамкочян – я три спектакля с ней сделал – так же подходила к работе. Она отводила меня в сторону и спрашивала о своей героине – кто она, фея или стерва? Ей этого было достаточно – через два-три дня образ был готов. Актеры старой школы были накачаны, как спортсмены,





С Кахи Кавсадзе во время съемок фильма «Житие дон Кихота и Санчо»

и умели быстро сосредотачиваться и быстро работать. И еще — они очень хорошо знали своего зрителя и понимали, какой реакции хотят добиться.

**— В свое время вы из кино перешли в театр. Тяжело было?**

— Очень. Я даже не ожидал, что будет настолько сложно. Я репетировал свой первый спектакль по-киношному — начал не с первого эпизода, а с шестого, причем самого сложного. Актеры удивлялись, не понимали, почему репетируем не с начала пьесы. Начали работать — час, второй, пятый. Актеры устали, бурчат: «Давайте завтра продолжим». Я спохватился — это же театр, здесь всегда есть завтрашний день! Довели эпизод до идеала, на следующий день перешли к другому эпизоду. Прошло дней десять. Актеры просят вернуться к эпизоду, с которого мы начали. Тут уже я удивляюсь: «А зачем, мы же его сделали? Он готов». — «Повторим». — «Ну, ладно, повторим». Повторяем, и оказывается, что эпизод не сделан — все забыто. Все-таки репетиция — понятие театральное. Повторение, повторение — это обязательное условие в театре. В кино такого нет. Сделал, снял, спасибо, съемка закончена, все.

**— Это была главная сложность?**

— Одна из сложностей. Трудно было и в работе с актерами. В кино режиссер достаточно холоден к актерам. Как правило. Отношения на съемках могут быть прекрасными, но... Сняли фильм и разошлись. Может быть, на

год, может, на 10 лет, а может, и навсегда. А театр — семья. От того, как ты поздоровался, войдя в театр, зависит твоя репетиция. Режиссер кино ходит с хлыстом. В театре ходить с хлыстом невозможно.

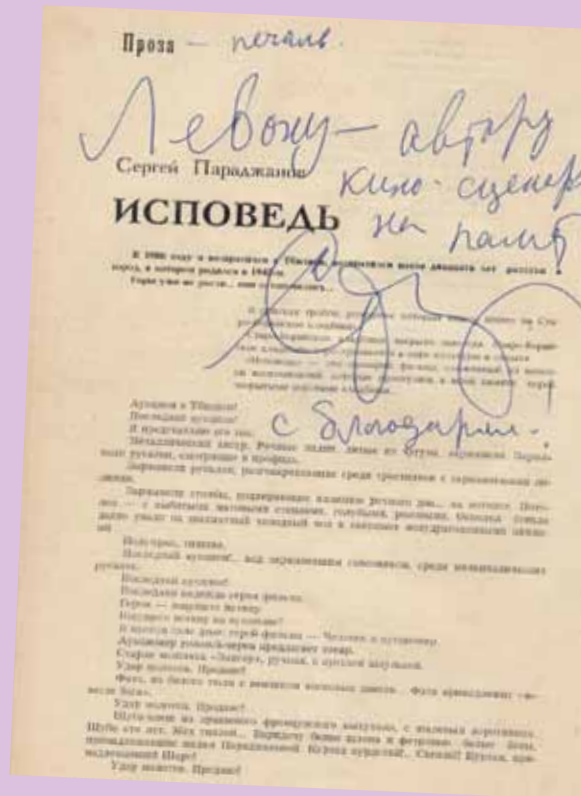
**— Как вообще складываются ваши отношения с актерами?**

— Это моя кухня, я сам ее себе выстроил. Пока я в своем сознании не отыграю каждого героя, к работе не приступлю. Я не буду навязывать актеру то, что отыграл, боже упаси. Но я должен точно знать, что этот персонаж в моем сознании именно таков. Его и предложу актеру. Если актер даст свою версию, буду только счастлив. Знаете, мои коллеги мне не раз говорили: «Ты не обижаешься, когда твои актеры заявляют, что сами сделали свою роль, сами все придумали, режиссер, дескать, и не при чем?» И я совершенно искренне отвечаю, что наоборот, очень доволен. Значит, актер воспринимает героя как своего, отстает от него, будет им жить, его герой не умрет. Такая актерская иллюзия очень хороша для режиссера. Это, по сути, похвала постановщику. Коллеги меня не понимают, им за меня обидно. А я рад.

**— Чему или кому вы благодарны больше всего в своей жизни?**

— Моим родителям. Прежде всего, отцу. Он никогда не останавливал меня, не ограничивал в том, чем я занимаюсь. Хотя знал, что мир искусства — мир интриг. Впрочем, без интриг и не бывает, это тоже театр, тоже сю-

жет. Я благодарен маме, которая всегда считала, что я занимаюсь глупостями. Она и сейчас так считает. То есть в моей семье были две такие полярные позиции, и это хорошо. Помню, однажды я поднялся к Параджанову. На балкончике перед дверью сидела его сестра. «Сергей дома?» — «Вышел. Слушай, ты же умный мальчик, скажи, тебе нравятся его фильмы?» — «Конечно». — «Ну



Автограф Сергея Параджанова

что у него за фильмы! Вот «Кето и Котэ» — хорошая картина». Родная сестра, представляете?

**— Что вы считаете своим самым большим достижением?**

— Думаю, оно еще впереди. Я пока не взял Эверест. И не хотел бы. Взяв Эверест, с него надо спускаться. Помню, как-то мы поехали снимать в Шатили. Я впервые увидел эти великолепные горы, и решил, что должен забраться на одну из них. И полез. Поднимался, падал, поднимался, потом потихоньку спустился. Вечером пришел домой, весь в синяках и царапинах. Мы жили у местных жителей, я подошел к бабушке-хозяйке, похвастался: «Знаете, я сегодня забрался вон туда!» И с торжеством указал на гору. А она в ответ: «На эту? Да я туда корову каждый день вожу».

## Мир как структура и процесс в живописи РОБЕРТА КОНДАХСАЗОВА

*Призвание художника заключается в возможно более глубоком проникновении к тем скрытым основам, где действуют первичные законы роста.*

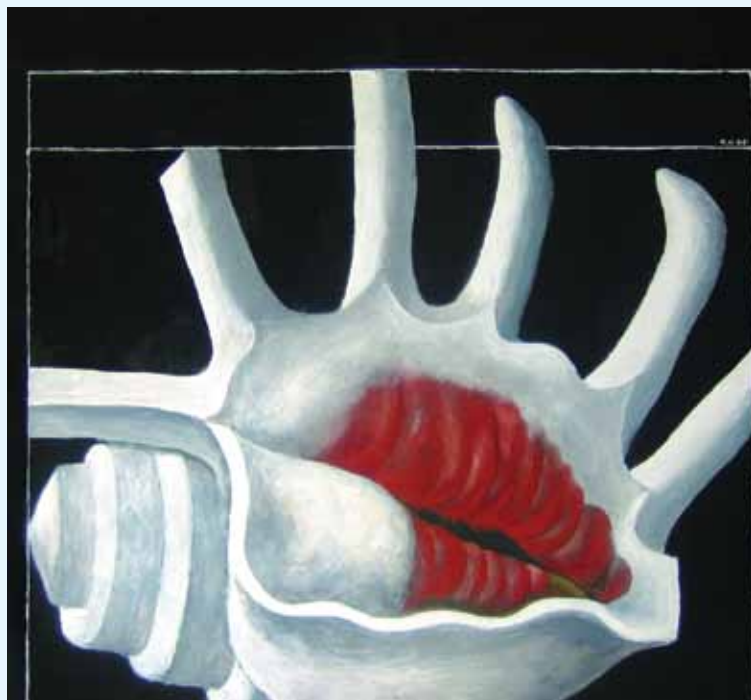
Пауль Клее

### ■ Нина ГАБРИЭЛЯН

«С появлением фотографии, а в последующем с появлением совершенно фантастических средств создания изображений, функция и назначение живописи... резко изменились. Отпала необходимость фиксации событий и персон и теперь уже живопись обрела свободу и смогла заняться собственными принципиально важными задачами. ...Мне представляется, что задача изобразительного искусства сегодня... состоит в пластическом постижении мира. ...Становится очевидно, что и архаика, и модерн, и реальное, и абстрактное – это явления одного порядка. Мир видится единым и целостным, возникает ощущение того, что существуют некие «протоформы» и некий «протоцвет», которые с наибольшей полнотой могут выразить единую целостную метафизическую картину мира».

Это высказывание принадлежит выдающемуся художнику Роберту Абгаровичу Кондахсазову (1937–2010). Оно взято из рукописи воспоминаний «Незаконченные тетради», над которой художник работал в последний год своей жизни, стремясь осмыслить свой путь в искусстве и те визуальные стратегии, которые он осуществлял в живописи на протяжении многих лет.

Путь эмансипации живописи от подражания природе наметился у Кондахсазова еще в 1970-е годы. Во многих работах того периода настойчиво повторяются изображения одних и тех же объектов – гранаты, кувшины, ящерицы, ракушки, кипарисы, лестницы, то приближающиеся к «реалистическим», то гораздо более условные. Нередко предмет или предметный ряд предстают в столь абстрактном виде, что могут иметь двойное прочтение: ступка – скважина, гранат – череп, стол с набором кухонной посуды – городской ландшафт с домами и т.д. Основной посыл таких работ – объекты, традиционно воспринимаемые как различные, на самом деле, изоморфны. Уже тогда вызревало у художника то мировоззрение и формировался тот художественный язык, которые в начале 1990-х годов привели к созданию картин, впоследствии сложившихся в серии «Зооморфизмы», «Персонажи», «Реалистические абстракции», «Ракови-



Р. Кондахсазов «Раковина-26»

ны» и др. В этих картинах Кондахсазов стремился постичь и выразить то общее, что лежит в основе органической и неорганической природы, техники, изобразительного искусства и человеческой психики. И этот поиск неких универсалий логически привел его к минимализации художественного языка. Он радикально отказался от цветового многообразия, которое так восхищало поклонников его живописи, в пользу двух цветов – черного и белого. «Я против использования цвета для моделирования предметов и вообще любых форм. ...Мои картины сегодня в основном пока что черно-белые. Но хочу подчеркнуть, что, на мой взгляд, это живопись. Протоцвет в моем представлении – это черный и белый и их вариации, предоставляющие возможность пользоваться всем богатством полифонии в живописи, причем с использованием двух абсолютно противоположных начал, т. е. выразить подлинную метафизическую картину мира».

Одновременно с отказом от «цветности» он активно продвигался в сторону от предметности и фигуративности к структуре и знаку.

Рассмотрим две работы художника из серии «Раковины»: «Раковина-29» и «Раковина-46». Обе написаны в 2006 г.

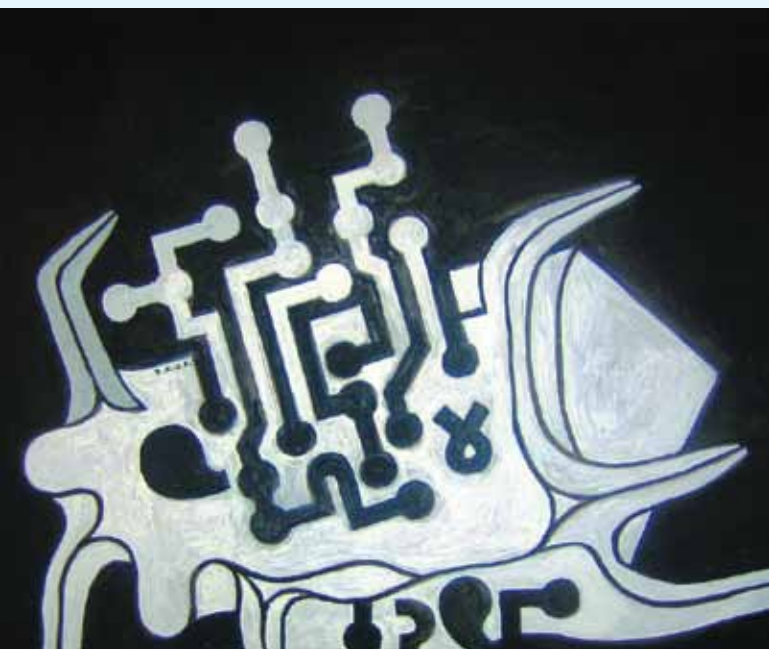
На обеих – на черном фоне морские раковины, занимающие собой почти все пространство работы. Они укрупнены до огромных размеров, практически не встречающихся в природе. Но на этом сходство двух работ заканчивается. Если «Раковина-29» написана почти реалистически, в любом случае она абсолютно опознаваема, то на картине «Раковина-46» мы уже видим некую сложную абстрактную форму, которая одновременно и зооморфна (похожа на изображение какого-то двуглавого рогатого животного, а, может быть, и насекомого) и техноморфна (напоминает схему



некоего технического устройства в продольном разрезе).

Неслучайно альбому с репродукциями своих работ художник дал название «Реалистические абстракции». Этим названием Кондахсазов как бы подчеркивает, что в основе его абстракций лежит не произвол живописца, по собственной прихоти деформирующего предметы, но стремление приблизиться к той реальности, которая ему видится за фасадом вещественности, то есть к неким первоосновам и протоформам, могущим материализоваться и в неорганической природе, и в биосфере, и в техносфере, и в культуре.

Так, например, подчеркнуто условно – в виде шара – изображает художник и человеческую голову, и голову насекомого, и женскую грудь, и верхушку цветочного пестика, и древесный плод, и элементы технических устройств неизвестного назначения. Одни и те же плоскости, конусы, шары и трубы образуют и растение (картина «Белый



«Раковина-46»

чертополох») и фигуру кузнечика (картина «Готический кузнечик»). При этом и чертополох и кузнечик обретают черты сходства с какими-то авангардистскими архитектурными сооружениями. Ракушки начинают напоминать цветы и одновременно – вазы, но также и пещеры, и материнские утробы. Элемент женской прически можно принять за улитку, а цветок – за вращающийся пропеллер. Объекты на картинах Кондахсазова заимствуют друг у друга части и детали, как бы цитируя друг друга.

По сути, художника волновал сам процесс формогенеза – от простых пластических морфем до сложносоставных объектов. Кондахсазов разработал свою систему знаков и форм, которые перемещаются из одной картины в другую, из контекста в контекст, но при этом каждый раз получают

новое смысловое наполнение. Например, конус в одной работе может изображать крышу дома («Нарикала»), в другой – шип на ноге кузнечика («Готический кузнечик»), в третьей – нос персонажа («Персонаж-26. Венеция, карнавал»).

Своей структурированностью, условностью, частотой повторяемости одних и тех же форм и изображений эти работы вызывают ассоциации с неким модернизированным идеографическим письмом.

Углубляясь в пластическую морфологию изображаемых объектов, Кондахсазов обнаружил взаимосвязь между структурой и временем. И визуализировал ее.

Так на картине «Зооморфизмы-46» изображена женщина-кентавр. Здесь интересно не то, что кентавр предстает в женском облике. Образы кентавресс были и у других художников и скульпторов. Достаточно вспомнить Родена, Ловиса Коринта, Антуана Луи Бари, Эмиля Антуана Бурделя и других. Оригинальность картины Кондахсазова в том, что кентавресса изображена здесь как бы в процессе формогенеза, который еще не завершился. С непрописанным лицом, смоделированная как полуабстрактная скульптура, женщина-кентавр предстает перед зрителем не как нечто «ставшее», но как «становящееся». Все ее формы плавные, круглящиеся, мягкие, перетекающие друг в друга, образуют в своей совокупности и антропоморфный «верх» и зооморфный «низ». Фигура кентаврессы как бы образуется из некоей гомогенной массы, которая зыблется, вспучивается первичными шарообразными формами, и в некоторых из них уже можно опознать лицо, женскую грудь, грудь лошади, круп... А некоторые формы идентифицировать сложно, поскольку изображение кентаврессы слева, справа и снизу «срезано» полями картины и может быть продолжено только в воображении.

Все эти особенности художественного решения: композиция, где изображение частично «срезано» полями картины, акцентированное взаимоподобие частей фигуры, плавность и текучесть всех форм – создают впечатление, что кентавресса как бы рождается на глазах у зрителя. Она еще не приняла свой окончательный вид: какие-то формы у нее лишние, какие-то – потенциальные, какие-то еще не возникли. Однако это, еще не совсем завершённое существо с непрописанным лицом уже одушевлено и, обернувшись назад, в сторону крупа, с интересом созерцает процесс своего возникновения.

Интерес к пластической морфологии объектов материального мира (органического и неорганического, природного и рукотворного), обнаружение изоморфизма различных объектов или их частей не могли не оказать влияния на антропологические воззрения художника. У Кондахсазова есть множество работ с изображением антропоморфных существ, в которых биологические формы соединены с частями механизмов и «расписаны»



«Нарикала»

различными знаками и символами. Преимущественно это картины из серии «Персонажи», «Художник и Персонаж» и многие другие. Однако на этих картинах изображены отнюдь не роботы, а одушевленные существа – люди. Согласно теории органопроекции различные орудия и механизмы являются проекцией внешних и внутренних органов человека. Эту проблему, в частности, разрабатывал о. Павел Флоренский. Визуальные стратегии Кондахсазова близки к этой теории, но с той разницей, что на его картинах не инструменты и механизмы похожи на человеческие органы или части тела, а, наоборот, органы и части тела изображены в виде механизмов. Но это не низведение человека до автомата (машины), не редуцирование его до механизма, но обнаружение в человеке его инструментально-механической составляющей наряду с другими системами и уровнями.

Иногда в этих человеческих изображениях некоторые части отсутствуют, на их месте – черная пустота, «ничто». По всей видимости, то самое «ничто», из которого, согласно библейским представлениям, сотворен мир. Как это хорошо сформулировал отец Сергей Булгаков – «Знание о ничто как основе мирового бытия есть тончайшая интуиция твари о своей тварности».

Однако у Кондахсазова это «ничто» визуализировано и пластически оформлено. И в этом смысле живописная идея художника перекликается с мыслью Жана Поля Сартра: «Если ничто может быть явлено, то не перед, не после бытия, не, вообще говоря, вне бытия, но только в самих недрах бытия, в его сердцевине, как некий червь».

Нередко из этого «ничто» проступают все те же символы и знаки (белые или серые на черном), как бы предшествующие еще нематериализовавшимся частям тела. А черные знаки на белых (уже овеществленных) частях вызывают ощущение зияний и лакун, как память о «ничто». Однако эти зияния и лакуны в виде знаков – имеют форму. Это как бы своеобразные матричные штампы для отливки, полые ячейки, в которые

может быть «налита» материя.

С формальной точки зрения, эти изображения представляют собой сложную гибридную форму. Однако объединение разнородных элементов и форм здесь не является следствием художественного волюнтаризма. Пластическая идея, лежащая в основе этих образов, заключается в ином. Возможно, это выявление в едином (в данном случае – антропосе) его сложносоставности, наличия в нем разных систем и уровней. Быть может, разных этапов формогенеза: ничто, схема (чертеж), механизм, биологические органы, одушевленность. Эти этапы представлены здесь не в диахронии, а в синхронии. Антропоморфные гибриды Кондахсазова – это сложные визуальные метафоры, основанные на обнаружении пластического изоморфизма раз-



«Готический кузнечик»

ных элементов и систем и разных этапов их возникновения, представленных одновременно.

Параметр времени присущ многим работам Кондахсазова. Так, например, у него есть картины, на которых изображен один предмет, данный одновременно в нескольких временных фазах: какая-то его часть представлена в виде чертежа (то есть, замысла), другая – в виде плоскости (то есть уже на более продвинутой стадии – как бы первичного конструирования), а третья дана уже объемно. Иными словами предмет дан не как нечто «ставшее», но как «становящееся», предмет как процесс – от состояния потенциальности до окончательной актуализации.

Есть у Кондахсазова и сугубо абстрактные работы, на которых разнородные знаки и символы, геометрические фигуры и формы, а также изображения объектов (или их частей) объединены в некую общую композицию. Это «знаковые» работы, в которых мы можем увидеть и математические знаки (например, знак бесконечности), и фрагменты электросхем, и изображения, похожие на обрывки кардиограмм. Все это наводит на мысли о том, что перед нами некое сообщение, своего рода текст. Однако буквальному прочтению он не



поддается. Полагаю, что эти картины, имеющие обличье текста, апеллируют отнюдь не к сознанию зрителя, а к более глубоким пластам психики – подсознанию и коллективному бессознательному. Неслучайно, здесь присутствуют геометрические фигуры, связь которых с архетипами коллективного бессознательного давно находится в сфере внимания психоаналитиков-юнгианцев. Такие картины, на мой взгляд, скорее стремятся нечто навести, нежели объяснить. Как считает Юнг, многие «символы, став частью общечеловеческой культуры, сохраняют тем не менее значительный заряд своей первоначальной трепетности или «волшебности». У некоторых людей они вызывают сильный эмоциональный отклик».

Надо сказать, что проблема подсознания применительно к живописи очень интересовала Кондахсазова и являлась объектом его размышлений: «Если во время работы на картине возникает нечто вопреки моей воле и желанию, это означает, что у этого «нечто» другое, не подвластное мне сакральное происхождение и трогать и переделывать это нельзя, т.е. не надо контролировать и корректировать формы, которые дарит нам пластическое подсознание. ...Что такое пластическое подсознание? Это то же самое подсознание, только ощущающее, чувствующее, старающееся постигнуть мир форм. Или, говоря проще, – это видения, это мир форм, которые похожи на реальность не буквально, а являются плодом воображения художника, которые, как ни странно это звучит, и правдивее, и выразительнее, чем объективная реальность».

Проблема взаимосвязи между картиной мира, открывающейся подсознанию художника, и законами природы, исследуемыми учеными (физиками, биологами, химиками...), волновала многих исследователей. Так, в частности, психоаналитик-юнгианец Аниэла Яффе в своей работе «Символы в изобразительном искусстве», анализируя картины выдающихся художников XX века, таких как Пит Мондриан, Пауль Клее, Макс Эрнст, Василий Кандинский, Джексон Поллок и ряд других, приходит к следующему выводу: «...художник не настолько свободен в своем творчестве, как ему кажется. Если его работа выполняется более или менее бессознательно, она контролируется законами природы, которые, в свою очередь, на глубочайшем уровне соответствуют законам физики, и наоборот». Исследовательница, в частности, приводит поразительные примеры сходства некоторых абстрактных картин XX века с молекулярной структурой органических и неорганических элементов природы.

С этой точки зрения было бы интересно проанализировать картину Кондахсазова «Начало-2».

Это абстрактная композиция, где мы можем обнаружить линии, крестики, простейшие фигуры (треугольники и ромбы), символы (спираль), фрагменты чертежей, изображение болтов и гаек



«Начало-2»

(представленных уже объемно), сегмент позвоночника; изображение, напоминающее структуру молекулы; движущиеся в разных направлениях жирные точки и прочерчиваемые ими траектории, вызывающие ассоциацию с движением электронов; структуры, похожие на пчелиные соты, спиралевидные ракушки и т. д.

Если приглядеться внимательнее, то на смену первому ощущению хаотичности всей картины придет другое. Между этими разнородными изображениями начнут обнаруживаться пластические и смысловые связи. Мы увидим, что спираль коррелирует с ракушкой, крест – с гайкой, ствол позвоночника (или то, что за него можно принять) визуально рифмуется со стержнем болта и т.д. Станет понятно, почему картина называется «Начало-2». Здесь изображено то, что, по мнению художника, было в начале, когда мир только еще зарождался. Однако это не самое начало, но более продвинутый этап формогенеза, когда все уже пришло в движение: знаки оплотняются в формы и овеществляются, формы комбинируются в структуры и протомодели, которые предвещают возникновение и биологических организмов, и рукотворных предметов, и инженерно-технических устройств...

Мир на полотнах Роберта Кондахсазова предстает как структура и процесс. Его картины представляют собой визуальное воплощение морфологических, генетических и смысловых связей между искусством, природой и техникой, как существующих одновременно, так и разворачивающихся во времени.

Нельзя не согласиться с впечатлениями от картин Кондахсазова, высказанными писательницей Ларисой Фоменко в книге «Разбуженные сны»: «Живопись становится уже за пределами мастерства, видится самовозникающей, отстраненной от всего, в том числе от кисти самого художника».

# ИЗ ЗАПИСОК

■ Роберт Кондахсазов (1937–2010)

*У меня есть живопись, но нет биографии.  
Искусство есть ложь, но оно выше правды.*

## О СКУЛЬПТУРЕ И ОБ ИЗОБРАЖЕНИИ СКУЛЬПТУРНЫХ ФОРМ НА ПЛОСКОСТИ

*Читая книги, знакомишься с мыслями  
других людей, а рисуя, все открыва-  
ешь и постигаешь сам*

Во многих высказываниях о моих черно-белых картинах отмечается, что они похожи на скульптуры. И это отчасти верно. Но только отчасти. Конечно, ассоциации со скульптурой вызывает черно-белый цвет этих форм, напоминая гипсовые слепки. Но я обращаюсь к черно-белым формам потому, что это, на мой взгляд, протоцвета. Они не спектральные цвета, и поэтому не светосны и лишены подражательной способности, и, следовательно, они существуют вне времени, они метафизичны. Главное, о чем мне хочется высказаться, это о принципиальной разнице между скульптурой и изображением скульптурных форм на плоскости. Скульптура как таковая – это сугубо материальная форма, которая может быть сотворена, завершена в самой себе, существовать в трехмерном пространстве, то есть во времени, и в идеале подобно форме шара нести в каждой своей точке и начало, и конец, и тем самым быть завершенной в каждой точке своей поверхности. Совершенно особые возможности заключены в изображении скульптурных форм на плоскости. Они могут принять любые формы, любую систему форм, не выполнимую в трехмерной скульптуре, перетекать из материального состояния



«Персонаж. (Веласкес)»

в тонкие нереальные оболочки, дематериализовываться, повисать в несуществующем плоском пространстве подобно астероидам, растворяться в пространстве, обладать способностью видоизменять форму так, как это не способна сделать вылепленная форма. И это самое главное: изображенная на плоскости форма имеет только одну сторону для ее обозрения, она не живет в пространстве и во времени как скульптура, и потому она метафизична уже по определению. Все вышесказанное есть некая скромная попытка высказаться на очень сложную и спорную тему. Но вопрос этот представляется чрезвычайно важным. Мне кажется, что он может выйти за пределы обсуждаемой проблемы. Все, что я пытаюсь высказать, основано только на моем личном опыте художника, и поэтому ни в коей мере не может претендовать даже в незначительной мере на объективность.

## О ДУХОВНОМ И ДУШЕВНОМ В ЖИВОПИСИ. О ПЛАСТИЧЕСКОМ ПОДСОЗНАНИИ. О ПРОТОФОРМЕ, ПРОТОЦВЕТЕ И АРТЕФАКТЕ. О РЕАЛИСТИЧЕСКОЙ АБСТРАКЦИИ. О ПАРАЛЛЕЛЬНОЙ ПАРТИТУРЕ

Все, о чем пойдет речь ниже, это попытка сформулировать принципы своих представлений о живописи, соизмеряя ее с общими процессами развития мироздания, и ни в коей мере не могут претендовать на универсальность.

Когда речь заходит о живописи, мне кажется,



что необходимо прежде всего ввести понятие не только о «духовном», но и о «душевном», так как картина представляет собой очень тонкую, трудноуловимую, перетекающую друг в друга смесь духовного и душевного начал, осознание и осмысление которых имеет фундаментальное значение для понимания основополагающих принципов живописи. Именно в этом вопросе происходят недоразумения и подмена понятий, которые чаще всего проявляются в том, что душевное воспринимается как духовное.

Я ни в коей мере не хочу переносить свои высказывания о живописи на другие виды искусства. И хочу сразу оговорить, что слово «духовное» ни в коей мере не следует рассматривать с точки зрения философии богословия, так как, во-первых, я не вправе высказываться о вещах непостижимого для меня уровня. И тем не менее невозможно четко разграничить два понимания слова «духовное», поскольку в искусстве живописи они зачастую напрямую связаны между собой. Существует не только станковая живопись, но и огромное количество картин, икон и картин духовного содержания. Здесь необходимо провести четкий раздел. А это возможно в том случае, если мы будем рассматривать в живописи духов-



«Раковина, ваза и кузнечик»

ное только с точки зрения проблем пластических. Попытаемся понять, что такое духовное в искусстве живописи через форму. Мне представляется, что вообще существует некое безграничное, сакральное, не материальное информационное пространство, с которым одаренные люди могут вступать в контакт и считывать оттуда некую информацию.

Абстрактная или условная составляющая в картине и есть субстанция духовного порядка.

Это есть внутренний мир художника, стараясь постигнуть который мы можем прикоснуться к духовному в искусстве. Внутренний мир художника есть та часть его творчества, которая непосредственно не обращена к зрителю. Эта попытка и желание художника побеседовать, соприкоснуться с чем-то сокровытым, условным, высоким и таинственным.

Если во время работы на картине возникает нечто вопреки моей воле и желанию, это означает, что у этого «нечто» другое, не подвластное мне сакральное происхождение, и трогать или переделывать это нельзя, т. е. не надо контролировать и корректировать формы, которые дарит нам пластическое подсознание.

Здесь необходимо пояснить, что я понимаю под пластическим подсознанием. Что касается слова подсознание вообще, то здесь, пожалуй, все более или менее ясно, во всяком случае, есть ученые, которые авторитетно могут это пояснить. Что такое пластическое подсознание? Это то же самое подсознание, только ощущающее, чувствующее, старающееся постигнуть мир форм. Или, говоря проще, – это видения, это мир форм, которые похожи на реальность не буквально, а являются плодом воображения художника, которые, как ни странно это звучит, и правдивее, и выразительнее, чем объективная реальность.

Совершенно очевидно, что существуют правда жизни и правда искусства. Думаю, что духовное начало напрямую привязано к правде искусства. И наоборот – объективное, вульгарно-реалистическое может использоваться в картинах, в которых доминирует рассказ, сюжет, в картинах, где акцент переносится на передачу не формы, а содержания. Мне думается, что сигналы духовного порядка способны чувствовать в картине не многие. Ведь для этого надо обладать способностью не просто видеть, а прозревать, то есть видеть картину не только открытыми, но и «закрытыми глазами».

Возникает вопрос: если так мало людей, способных чувствовать высокое в искусстве, то чем можно объяснить такой активный интерес широкой публики к живописи? Во-первых, стабильный интерес вызывала и вызывает реалистическая классика. Большие художники обладали великим даром органично сплавлять в картине и духовное, и душевное, и высочайшее ремесло. Поэтому для зрителя в картине есть много такого, что не требовало непременно прикосновения к духовной составляющей полотна, достаточно было наслаждаться сюжетом, содержанием и мастерством художника.

Теперь попробуем выяснить, что же такое душевное в картине. Основным составляющим реалистической картины, как правило, является сюжет или тема. Это могут быть исторические события, портрет, пейзаж, натюрморт и т. д. Сразу же выведем за скобки ремесленную сторону картин, они исполнены, как правило, на очень высо-

ком уровне. О сюжете картины мы можем судить по душевному состоянию персонажей, по выражению их лиц, по тому, насколько трогательно или сурово относится художник к своим героям. Все вышесказанное относится ко всем жанрам живописи – и к портрету, и к пейзажу, и даже к натюрморту. Следовательно, все сводится к настроению, которым дышит картина, и которое адекватно переживает зритель. Следовательно, душевность – это передача зрителю переживаний художника по поводу изображенного на картине события.



«Гаянэ»

Изобразительное искусство, как бы оно ни видоизменялось, всегда было и остается искусством глаза и для глаза. В те времена, когда единственным средством создания изображений была только рука художника, изобразительное искусство имело другое предназначение и выполняло иные функции, нежели сегодня. С появлением фотографии, а в последующем и с появлением совершенно фантастических средств создания изображений, функция и назначение живописи, на мой взгляд, резко изменились. Отпала необходимость фиксации событий и персон и теперь уже живопись обрела свободу и смогла заняться собственными, принципиально важными задачами. На рубеже XIX-XX вв. произошло, может быть, самое важное и значительное в изобразительном искусстве. Появилась абстрактная (беспредметная) живопись. Оказалось, что простая геометрическая форма или даже пятно может быть предметом искусства. Живопись как бы предельно раздвинула границы и предоставила художнику возможность очень широкого выбора – от фотографического реализма до полной беспредметности.

Мне представляется, что задача изобразительного искусства сегодня, когда живопись обрела абсолютную свободу, состоит в том, что она должна заняться пластическим постижением мира. Пластическое постижение природы открывает красоту и совершенство мироздания, вызывает благоговейное отношение и к травинке, и к человеку, и к звездному небу – ко всему, в чем видна рука Создателя. Вместе с тем художник, живя в современном информационном пространстве, не свободен и от влияния предшествующей культуры. Возникает потребность интерпретировать ее, вступать с ней в диалог, соизмерять ее с окружающей действительностью и со своим видением мира.

И тогда становится очевидно, что и архаика, и модерн, и реальное, и абстрактное – это явления одного порядка. Мир видится единым и целостным, возникает ощущение того, что существуют некие «протоформы» и некий «протоцвет», которые с наибольшей полнотой могут выразить единую целостную метафизическую картину мира.

А что такое протоформа? Придется сделать маленькое философское отступление. Мне представляется, что между процессом эволюции и божественным происхождением мира нет принципиальной разницы. Мир, конечно, божественного происхождения, но затем он уже мог изменяться в процессе эволюции. Так вот, на мой взгляд, Богом созданы протоформы, послужившие основой дальнейшего развития мира. В некоторых предметах реального мира, особенно в реликтах, ясно прослеживается божественный дизайн. Особенно четко это можно заметить в морской раковине, в которой удивительным образом сочетается фантастически совершенный дизайн и сверхчувственная эротичность. Вот эта потрясающая органическая связь геометрии и чувственности, на мой взгляд, четко прослеживается в искусстве древних цивилизаций и многих архаических культур. На них менее заметны эволюционные изменения и наслоения. Мне хочется по мере возможности постичь или хотя бы почувствовать божественную задумку, которая и есть протоформа. Но существует еще и протоцвет. Что это такое? Если форма категория материальная, то цвет понятие скорее духовное, философское, ибо цвет не имеет границ, цвет это уже категория нематериальная. Поэтому я против использования цвета для моделирования предметов и вообще любых форм. В этом случае цвет теряет свою поэтическую сущность и становится служанкой формы. У меня с цветом отношения особого рода. Мои картины сегодня в основном пока что черно-белые. Но хочу подчеркнуть, что, на мой взгляд, это живопись. Протоцвет в моем представлении – это черный и белый и их вариации, предоставляющие возможность пользоваться всем богатством полифонии в живописи, причем с использованием двух абсолютно противоположных начал, т. е. выразить подлинную метафизическую картину



бытия. И еще. Черный и белый это не спектральные цвета, которые по сути светоносны и потому спектральный цвет диалектичен по своей природе. Иногда я крайне умеренно пользуюсь и коричневым цветом, потому что и он не спектральный, или достаточно темный и сложный. Но я использую его, когда в этом возникает абсолютная необходимость. Кстати, цвет или любая форма в картине должны появляться по абсолютной необходимости, когда этого требует сама картина, она живет своей праведной жизнью и никогда не ошибается. Мне кажется, что подлинный художник всегда идет за картиной, потому что она способна вывести художника на подлинную живопись.

Я подумываю о выставке, которая, возможно, будет называться «Реалистические абстракции». Что же, на мой взгляд, есть реалистическая абстракция? Пожалуй, это понятие вытекает из всего сказанного ранее об органической, необходимой связи абстрактного и реального. Я не сторонник чистой абстракции, мне кажется, что она почти прерывает коммуникационную связь со зрителем, которому, вероятно, надо предоставить возможность узнать (распознать) объект изображения, и тогда у него будет возможность сопоставить мировидение одного художника с другим и почувствовать все многообразие и красоту мира.

Осталось сказать о «параллельной партитуре». Это, наверное, самое сложное в живописи, во всяком случае, для меня, потому что практического опыта создания картин с параллельной партитурой у меня почти пока нет. Все это скорее похоже на мечту и, вероятно, я сильно рискую, делая такие преждевременные заявки. Но попробуем хотя бы теоретически обосновать, что я имею в виду. Речь идет о параллельном, но органичном сосуществовании на картине двух партитур. Партитуры цвета и партитуры формы. Я говорил выше, что их слияние в картине губительно для цвета, т.к. цвет теряет возможность предстать во всем великолепии своей нематериальной, духовной сущности. Цвет это наивысшая духовная субстанция, он непосредственно выражает самое сакральное. Сочетания цветов, их композиция, переходы и переливы, их контрастные сопоставления способны вызвать только благоговейное отношение к этому феномену природы. Только не надо ему мешать грубым вторжением рисунка, формы. Для рисунка следует найти свою партитуру, которая будет существовать параллельно с цветом.

Я не хочу, чтобы меня поняли так, будто меня не устраивает предшествующая живопись. Это абсурд. Но у каждого художника есть право на осуществление своей мечты, чем я и хочу воспользоваться.

Я сознательно избегал упоминания каких-либо художников, примеры из творчества которых могли бы яснее выразить то, что я хотел сказать.

Но одно имя я обязан назвать, потому что этот художник являет собой абсолютное начало и конец живописи. Это Сезанн. И как бы ни менялись времена, в центре всех орбит и созвездий вечно будет сиять его имя. Это альфа и омега живописи. Он настолько был художником, что не мог позволить себе человеческих эмоций в изображении цветов, яблок, пейзажа, гор, обнаженных, сына, жены. Они присутствуют на его картинах, но это только формы, выражающие своей отстраненностью от реальной жизни начало и конец бытия. Всевышний берег его от других талантов, кроме таланта ХУДОЖНИКА, чтобы он не смог свернуть в сторону. Он не сделал ни одного мазка с оглядкой на публику или коллег. Он беседовал только с Богом.

## И ЕЩЕ О БИБЛЕЙСКОМ ЦИКЛЕ

В 1970 году мне предложили работу в Тбилиском театре кукол в должности главного художника. Я охотно принял это предложение, потому что какой-то опыт работы в этом очень специфическом жанре у меня уже был. Меня привлекало в театре кукол то, что только в этом театре существует возможность все, даже персонажей, создать, вылепить, сделать по своему усмотрению, то есть создать некое действие, пластическая сто-

Из цикла «Евангелие от Авлабара»





«Портрет матери»

рона которого будет подчиняться воле и желанию художника. А от одной только мысли о том, что это может быть театром движущихся скульптур, причем движущихся в определенной задуманной стилистике, завораживало воображение.

Но с самого начала я стал чувствовать себя некомфортно. Сделав несколько спектаклей, я понял, что меня не устраивает. В советское время театр кукол считался исключительно театром для детей. Полный абсурд. Делать такой вывод на основании того, что в театре кукол можно изготавливать зверушек и надевать их с помощью актеров способностью разговаривать, не выдерживает никакой критики. И в первую очередь потому, что мы, взрослые, ничего не понимаем в детской психологии и понятия не имеем, как ребенок воспринимает мир. Я имел возможность убедиться в этом много и много раз. Спектакли

для детей делают взрослые тети и дяди, а другие тети и дяди решают, что ребенку понравится, а что нет. Но самое существенное, что меня не устраивало, это все более уверенное осознание того, что театр кукол, это древнейшее искусство, занимается не тем, чем он должен заниматься. Я уверен, что в театре кукол надо ставить средневековые мистерии, тем самым превратить его в вертеп. Я считал и сегодня считаю, что, например, «Фауст» Гете, разыгранный с помощью кукол-марионеток, может оказать более сильное впечатление на зрителя, чем спектакль в драматическом театре. Потому что кукла – это скульптура, потому что она – произведение искусства уже по определению, следовательно, способна к обобщению. А еще она способна двигаться, причем по заложенному в ее конструкции характеру и программе, исходя из ее образа. А еще

она может говорить. Что может быть значительнее и прекраснее, и более впечатляюще, чем театр движущихся скульптур, способных к тому же и разговаривать? Вот о чем я мечтал, работая в театре. Но для этого надо было как минимум сделать хотя бы один спектакль для взрослых и на кассу, чтобы сломать порочную абонементную систему, существующую в театре. Не удалось.

Я с горечью покинул театр. А желание сделать такой спектакль не покинуло меня. Я полностью занялся живописью. И вот неожиданно я увидел, что то, что я хотел сделать в театре кукол, можно осуществить и в живописи. Я решил написать серию картин на сюжеты из Ветхого и Нового Завета, но написать их не как станковые картины с правдоподобными персонажами, а как ветхозаветные и новозаветные мистерии, где героями событий будут предельно обобщенные условные фигуры, на-



«Персонаж-26»

поминающие скульптуры, сконструированные из первородных форм. Далее меня осенила совершенно фантастическая идея. Мне захотелось расписать так церковь – для этого было необходимо выкрашенное в белый цвет все внутреннее пространство церкви, в котором я хотел





«Иероглифы»

изобразить, органично используя архитектурные особенности форм, мой старый город. В том, что фоном для картин или росписи должен послужить родной город, у меня не было сомнений. Я все это очень хорошо представлял. Это должно было выглядеть как декорации. Вы входите в церковь, а там на всем пространстве изображен город, населенный людьми, там происходят события, описанные в Библии. Причем город изображен вне законов перспективы и пропорций, произвольно, как того требует данное архитектурное пространство, и люди, вписанные в это пространство, выглядят скорее статистами. Ибо они изображены как неподвижные крашенные скульптуры, но все очень напряжено и динамично, потому что подлинная динамичность в отличие от суеты заключена в статике. Все, о чем я рассказал, в какой-то мере может направить взгляд зрителя в сторону адекватного восприятия того, что осталось от этой значительной и очень важ-

ной для меня задумки.

Я прекрасно осознавал, что то, что я хотел осуществить, абсолютно невыполнимо. Стране было совсем не до этого. Это было время разбрасывать камни, а не собирать их. Но я считал, что такое видение задачи поможет мне полнее и глубже осознать, что мне предстояло сделать с отдельными картинами. Я стал воспринимать их как фрагменты, эскизы к большим фрескам. Композиции рождались с невероятной быстротой, я не успевал даже их набрасывать. В конечном итоге получилось не то двенадцать, не то тринадцать картин. Время от времени я переписывал их, уточнял, оставляя главное, нужное.

В 1989 году в Тбилиси состоялась моя первая персональная выставка. Как обычно, на осмысление и устройство экспозиции было крайне мало времени. Большинство картин худо-бедно развесить удалось, а вот с картинами на библейские сюжеты ничего не получалось.

И вдруг прямо перед открытием выставки меня осенило. Я вспомнил, как они мне виделись, если бы они были выполнены в церкви. Я развесил их на одной стене, плотно пригнав их друг к другу достаточно вольно. Получилось очень похоже на то, что я хотел бы осуществить в церкви. Картины стали самопроизвольно переходить одна в другую, стена соседнего двора не стыковалась со стеной дома, кипарис рос не на том месте, где он мог расти, но самое удивительное произошло с фигурами, которые повисли в пространстве совершенно произвольно, отчего создавалось впечатление, будто бы они кем-то управляемы. Более удачное для меня впечатление от стены с картинами на библейские сюжеты мне даже не представлялось. Все это было очень похоже на мистерии, на театральное действие, на вертеп.

После переезда в Москву мне предложили устроить персональную выставку картин тех лет в одной из галерей. Я намеревался представить библейские сюжеты по тому же принципу, что и в Тбилиси, но хозяин галереи стал настойчиво требовать, чтобы я отказался от такого решения экспозиции, уверяя меня, что у него большой опыт, что он профессионал в своем деле и ему виднее, как выставлять картины. Почему я согласился, мне до сих пор непонятно, ведь решение экспозиции в Тбилиси было серьезно выстрадано, несмотря на мгновенное решение. Я очень серьезно ошибся.

Моя ошибка непростительна уже потому, что, постарев, я по горькому опыту знаю, что ни один художник ни при каких обстоятельствах не должен соглашаться даже с мнением людей глубоко им уважаемых, разве только тогда, когда их мнения совпадают, потому что только художнику известен и доступен тот сакральный мир, откуда он порой получает информацию.



## ЛЕГЕНДАРНЫЙ РЕСТОРАН

■ **Ольга СОХАШВИЛИ-НАЙКО**

В 1938 году на Тверской площади в Москве по инициативе Лаврентия Павловича Бериин был открыт ресторан грузинской кухни «Арагви». Ресторан пользовался огромным успехом у элиты советского государства, которые становились его завсегдатаями. Члены советского Политбюро, звезды кино и эстрады ежевечерне были частью шумных застолий. Обычному человеку попасть в «Арагви» было практически невозможно – заоблачные цены и жесткий фейсконтроль делали свое дело.

В 2000-х ресторан был закрыт на плановый ремонт, но когда в 2004-м году при исследованиях в подвальных помещениях здания были обнаружены сводчатые потолки, остатки росписей, порталы, обрамленные киотами для икон, ниши для лампад и хранения ценных вещей, относящиеся к XVII веку, ремонт превратился в серьезную реконструкцию и

возвращение ресторана уже в качестве культурного наследия. Вернуться вновь ресторан-легенда смог благодаря бизнесменам Гору Нахапетяну и Самвелу Карапетяну, взявших на себя все затраты, а также собравших команду людей, без которых открытие не было бы возможным.

И вот, наконец, спустя 16 лет, легендарный ресторан «Арагви» вновь открыл свои двери для посетителей. 9 залов на 240 посадочных мест, каждый из которых носит свое название и выдержан в определенной стилистике. В меню под руководством бренд-шефа Антона Саркисова предлагают различную кавказскую кухню, не давая приоритет какой-то конкретной, а благодаря семье Дмитрию Базашвили винная карта полна различных вин Грузии и Армении, которые не встретишь в московских магазинах.

А чтобы гости могли насла-

даться не только яствами, но и музыкальным сопровождением, за дело взялась неподражаемая Теона Контридзе. Ей и пришлось в голову создать проект «Арагви бэнд» – классическое грузинское многоголосие в сочетании с женским вокалом. Еще выступая в известном грузинском ансамбле «Мзиури» Теона познакомилась с Кэти Габисиани, солисткой «Мзиури» в 3-ем поколении, известной певицей и композитором. Именно ей Теона и предложила стать частью «Арагви бэнда». А Кэти в свою очередь пригласила в бэнд своих давних друзей и коллег Ото Ковзиридзе, Лашу Кервалидзе, Кобу Чепходзе и Иракли Абжандадзе.

Еще в студенческие годы ребята создали музыкальный ансамбль «Театралеби», где пели фольклор. Потом у Лаши пришла идея объединить фольклор с городскими грузинскими песнями и тем самым создать по-настоящему классический





«Арагви бэнд»



Интерьеры ресторана «Арагви»

грузинский квартет, который будет петь в четыре голоса. Под руководством своего друга и известного в Грузии солиста ансамбля «Картули хмеби» Давида Арчвадзе ребята начали работу над своим проектом, в ходе которого произошло знакомство с Кэти, которая и написала первую песню для «Теа-

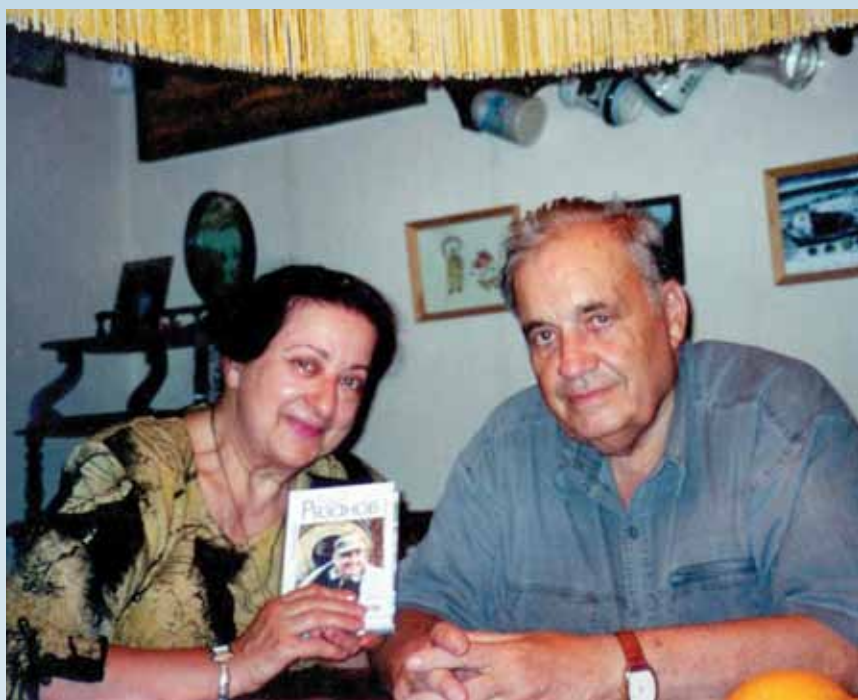
трального квартета».

С годами ансамбль добился невероятной популярности, начались гастроли по всему миру. Куда бы ни приехал «Театральный квартет», будь то Италия, Голландия, Израиль, США или Украина – их везде встречают с большим теплом. В Грузии для них пишут песни лучшие компо-

зиторы, они регулярно появляются на ТВ, дают сольные и благотворительные концерты, а также выступают в коллаборациях с лучшими артистами. Благодаря поддержке «Русского клуба» и лично Николая Николаевича Свентицкого был записан сборник военных песен, в который вошли 13 композиций и который был представлен в Москве 9 мая этого года.

Теперь легендарный «Арагви» объединил Кэти Габисиани и «Театральный квартет» на своей сцене в качестве участников «Арагви бэнд», на счету которого гастрольный тур по городам России, выступления для Джона Малковича и Николаса Кейджа, Моники Белуччи и Эмира Кустурицы, а также эфиры на телеканале «Культура» в «Большой Опере» и в «Comedy Club» на канале ТНТ.





Донара Канделаки с Эльдаром Рязановым

## ЮБИЛЕЙ ДОНАРЫ КАНДЕЛАКИ

Дорогая Донара! Международный культурно-просветительский союз «Русский клуб», коллектив Русского драматического театра им. А.С. Грибоедова, на сцене которого работает не одно поколение Ваших студентов и редакция журнала «Русский клуб» сердечно поздравляют с замечательным юбилеем.

Вам не занимать неумной энергии, вечного интереса к жизни, стремления делиться со всеми своими глубокими и разносторонними знаниями. Вы сумели передать свою любовь к русской литературе многим поколениям студентов театрального института, и они неизменно помнят об этом.

Желаем Вам долголетия, уверенности в завтрашнем дне, крепкого здоровья, искрометного юмора, без которого никто не может представить себе Вас.



С Юрием Волгиным и Имой Сумах



С Яном Фридом







Таир Салахов. «Портрет композитора Кара Караева». 1960

## БАЛЕТЫ КАРА КАРАЕВА

### ■ Сабина ГАНИОГЛУ ХИЛАЛ

Творчество Кара Караева – великого представителя музыкальной культуры неразрывно связано с развитием балетного искусства Азербайджана. Без преувеличения можно констатировать, что лучшими его сочинениями являются балеты «Семь красавиц» и «Тропюю грома».

Приятно отметить, что грузинский зритель имел возможность познакомиться с произведением Кара Караева: его балет «Тропюю грома» был поставлен в Тбилисском театре оперы и балета им. З. Палиашвили в 1972 году (балетмейстер-постановщик Гулбат Давиташвили).

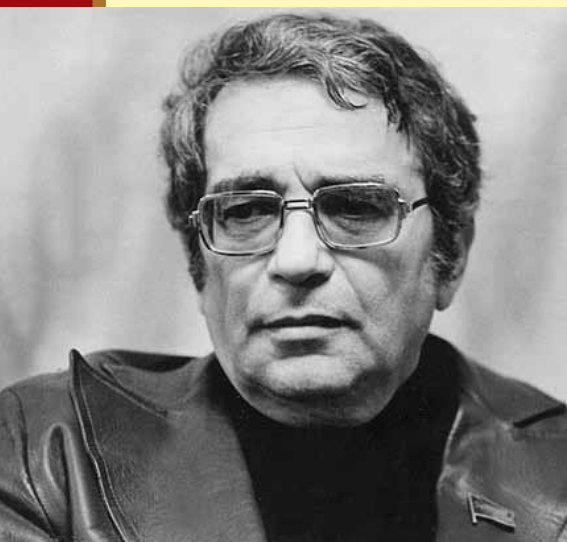
К.А. Караев – композитор многостороннего таланта, широкого творческого диапазона. Наряду с произведениями крупных жанров (музыкально-сценические и симфонические сочинения), он плодотворно работал в камерных формах, писал музыку для тетра и кино. Его привлекали образы мировой классической литературы, создания зарубежных писателей и поэтов, в его музыке сосуществуют

бурный темперамент, глубокий интеллект, острый, экспрессивный драматизм и хрупкая, возвышенно-утонченная лирика, национальная самобытность, а также глубокая связь со всей прогрессивной музыкой современности.

В связи с 800-летием Низами, широко отмечавшемся во всем мире, К. Караев создает балет «Семь красавиц». Мысли великого поэта-гуманиста о судьбе народа, о свободе и справедливости, о борьбе против угнетения и рабства нашли свое отражение в либретто и в музыке. Сквозь все произведение красной нитью проходит главная мысль: счастье человека – в счастье народа, в мирном труде и возвышенной любви.

В созданной либреттистами хореографической поэме последовательно развивается несколько сюжетных линий, тесно переплетающихся между собой, интересно раскрывается образ народа. В сложной борьбе определяются личные судьбы героини Айши, воина

Мензера, коварного деспота шаха Бахрама. Каждая из этих судеб глубоко значительна, поскольку в ней одновременно сочетаются личные и социальные моменты. Для характеристики героев, для каждой сценической ситуации композитор находит острые, своеобразные, запоминающиеся музыкальные образы. Задорные и шуточные пляски-игры на «Площади ремесленников» (II акт), сцены народной скорби, гневные сцены обличения и изгнания шаха (III и IV акты) – таков широкий круг музыкальных образов, раскрывающих мужественный облик народа. Очень богата лирическая тема, наиболее ярко воплощенная в четырех больших танцах-дуэтах Айши и Бахрама. В трагической любви Айши выражены глубокая человечность, большая нравственная сила, возвышающая героиню балета над образом слабого, морально неустойчивого Бахрама. Музыка, рисуящая визиря и его приспешников, полна обличительного сарказма, подчеркивает



Кара Караев

жестокость, тупую, мертвящую силу деспотизма. Особенно выразительна в этом смысле сцена вытаптывания поля. Здесь музыка соединяет в себе обличительный гротеск и драматизм. По своей яркой театральности и симфоническому блеску выделяется эпизод «Шествия» из II акта. Полна своеобразного очарования и тонкого национального колорита музыка танцев «семи красавиц». Удались композитору портреты индийской, магрибской, китайской красавиц и в особенности нежный и прозрачный танец иранской красавицы – «прекраснейшей из прекрасных».

Музыка «Семи красавиц» тесно связана с родной композитору азербайджанской национальной балетной культурой. Во многих случаях выразительные средства народного танца использованы в качестве прямой характеристики образа. Это связано, как правило, с многогранным раскрытием образа народа и его представителей. Композитор с поразительной меткостью развивает в самых различных аспектах жанровые элементы народной хореографии. Таковы лирические танцы – (первая вариация Айши, танец в финале балета, «Танец-игра Айши и Мензера», «Танец шутов»). Свое отражение получают в балете также трудовые и обрядовые жанры азербайджанского народно-танцевального искус-

ства. Особое значение приобретают массовые танцевальные жанры такие как танец «яллы».

Традиционные формы балетного жанра приобретают в «Семи красавицах» новую трактовку. Сохранив, например, такую важную форму классического балета, какой является сюита, Караев придает ей многообразное выражение. Функцию характеристики народа, конкретно-национальной, выполняют массовые сцены 2-го и 4-го актов, объединяющие ряд законченных по форме контрастных музыкальных номеров общим идейно-тематическим содержанием. Иногда сюита выполняет роль драматургического противопоставления конфликтных сил. Так, анти-тезой народным сюитам является сказочный дивертисмент семи красавиц.

Важным фактором развития в балете «Семи красавиц» служит слияние танцевального и пантомимно-речитативного начала. С образом народа и его представителями связано использование четких танцевальных форм, мелодики широкого дыхания, здесь более непосредственно выражена национальная основа музыки. Иная интонационная сфера связана с характеристикой образа шаха, визиря и его слуг: угловатая, лишённая внутреннего дыхания музыкальных тем. Тогда как особая щедрость оркестровых мелодий характеризуют образы семи красавиц.

Исторически первым является балет А.Бадалбейли «Девичья башня». Балет был поставлен в 1939 году, где главную партию исполняла первая балерина Азербайджана Гамер Алмас заде, которая в 1923 году создала балетную школу в Баку.

Балет «Семи красавиц» явился по существу первой ласточкой, получившей успех за пределами Азербайджана и у признанных мастеров искусства. В Азербайджане постановка балета была осуществлена в 1952 году балетмейстером П. Гусевым. Главную партию

исполнила уже известная балерина народная артистка Гамер Алмас заде, а также молодая балерина Лейла Векилова. В 1953 г. «Семь красавиц» ставят на сцене Малого Оперного театра в Ленинграде (ныне Михайловский), в 1954 г. в Саратове, в 1955 г. в Ташкенте. В 2008 г. осуществляется новая постановка балетмейстером В.Медведевым на сцене Бакинского театра, а в 2010 г. спектакль с большим успехом идет на сцене Большого театра, где главную партию Айши исполняет азербайджанская балерина Камилла Мамедова.

Во второй половине 50-х годов Кара Караев написал балет «Тропой грома». Литературной основой произведения явился одноименный роман южноафриканского писателя П. Абрахамса о трагической любви юноши Ленни и девушки Сари. «Пойте песнь нашего времени не о ненависти, а о любви» – слова избранные композитором для интродукции к балету. Эти моменты звучат в одной из последних картин балета, в сцене смерти героев. Тема любви органично сплетается в балете с двумя другими драматургическими линиями. Одна из них – стремление негритянского народа к свободе. Оно встречает злобное сопротивление плантаторов, заинтересованных в невежестве и рабстве угнетенного народа. Другая – стремление «цветных» и «черных» к единению, в борьбе за право на счастье. Слияние всех трех линий достигнуто в эпилоге балета – народном шествии. «Именем любви, – сказано в предисловии к либретто: народ поднимается на защиту героев, которые ради любви стали на «тропу грома».

Постановка балета была осуществлена на сцене Ленинградского театра оперы и балета им. Кирова в 1958 г. хореографом К. Сергеевым. Роль Сари исполняла Наталия Дудинская. Драматический конфликт балета развивается во всем многообразии реальных человеческих чувств, в их сложном сплетении. В ба-





Сцена из балета «Семь красавиц»

летных образах зритель ощущает любовь и ненависть, мужество и страдание, безмятежную ласку и тупую, разрушительную жестокость, мертвящий холодок страха и трагическое отчаяние, гнев и страстную мечту. Балету «Тропю грома» присуща та особая полнота эмоционального высказывания, большой темперамент, «открытость» чувств, которая властно подчиняет внимание зрителя с первых же тактов партитуры.

В 1975 г. хореографы Рафи́га и Максуд Ахундовы осуществляют постановку на сцене Бакинского театра оперы и балета, в 1976 они же ставят балет на сцене Новосибирского театра оперы и балета. В их спектакле ярко выражена современная музыкально-хореографическая трагедия. Хореография отличается смелостью композиционно-стилевых приемов балетного произведения, так как методы развития, гармонический язык, оркестровые краски балета современны и оригинальны.

Композитор вносит в танец широкую струю песенности.

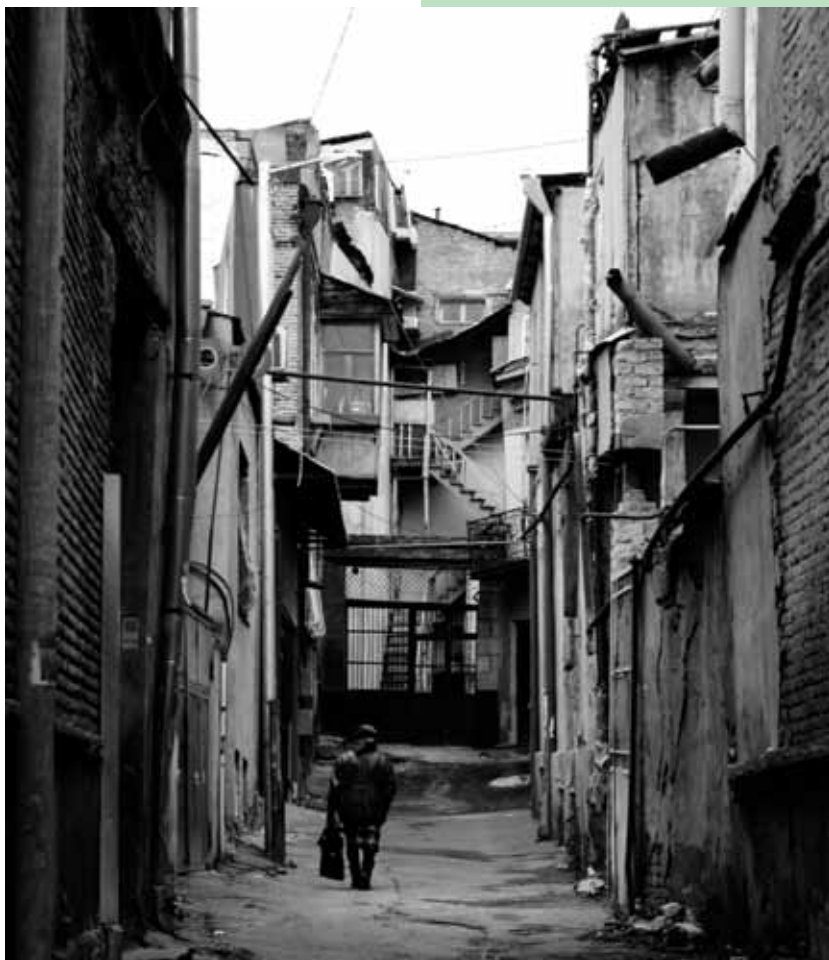
Широкое применение самых различных приемов полифонии, в том числе полифонии инструментальных тембров (в партитуре балета использован почти четверной состав симфонического оркестра с редко используемыми инструментами, в их числе – альтовая флейта, гитара, цилиндрический барабан, негритянский «там-там»), также сглаживает периодичность танцевальности музыки. Сохраняя в своем развитии специфически балетное русло, музыка «Тропю грома» поднята до высоты симфонических обобщений. Она наполнена жизнью, перенесенной в условные рамки пантомимы и танца. Исключительно одухотворенная, богатая эмоциональными оттенками музыка центральной линии балета К.Караева несет на себе неуловимую печать трагической обреченности; привкус горечи ощущается даже в музыке самых светлых страниц балета Караева (Адажио из II-го действия и др.). Образы героической борьбы негритянского народа, вставшего на тропу борьбы за

свою свободу, сцена («Вербовка», финальное шествие), вносят новый смысл в традиционные балетные формы.

В балете «Тропю грома» хореографы ярко раскрыли объединение танца и пантомимы, в широком симфоническом масштабе решаются формы балетных монологов и диалогов, а также больших танцевальных сцен.

«Тропю грома» был поставлен на сценах Киргизского, Молдавского, Львовского, Воронежского, Куйбышевского театров оперы и балета, а также на сценах многих других театров.

Творчество Кара Караева – это «путеводная звезда», определившая и продолжающая определять настоящее и будущее азербайджанского балетного искусства. Этот композитор олицетворяет облик композитора-новатора не только в музыкальном искусстве Азербайджана, но и всей музыкальной культуре современности.



# ЦИАЛУШКА

■ Анаида ГАЛУСТЯН

Сначала был тополь – огромный красавец, раскинувший ветви над нашим маленьким двором, словно защищая его от жгучего солнца, непогоды, шума, гари и всех «прелестей» центра города. Кому-то пришло в голову его срубить, и двор как-то съёжился, сморщился, выставил напоказ нажитые за столетия болячки и осиротел. А потом, один за другим, стали уходить люди – старожилы нашего двора. Последняя, тетя Катуня, совсем недавно. И дворик стал другим... Старшему поколению наших дворов посвящаю...

Моей соседке, Цiale Энукидзе, жившей прямо под нами в плехановском доме, было уже давно за 80. Но мы дружили, ведь для дружбы нет ни возраста, ни вероисповедания, ни национальности, ни многого другого. Тем более, что она была одинока. Существовали родственники, сестра и даже племянник, о которых я только слышала, но как-то не встречала. Хотя это неважно. Дружить с такой настоящей тифлисской женщиной, помнившей тот город, о котором мне рассказывали бабушки, для меня было огромным удовольствием. Она даже помнила замечательные фрески на стенах нашего старотбилисского подъезда, окрашенные нечеловеческими руками, и надпись «SALVE» у входа в подъезд, залитую цементом и

покрытую плиткой...

Пока подрастали дети, я все переживала, что детская возня, топот, велосипед, мяч, плач по ночам сводили ее с ума и все время извинялась. Она удивлялась, смешно поднимала брови и отвечала: «Что ты! Когда я слышу ваши шаги и детей, мне спокойно!» Дети подросли, полюбили добрую соседку и называли ее Цялушкой. Наиграются было во дворе – и бегом к Цялушке воду пить! А на мои внушения не беспокоить пожилого человека отвечали: «Что ты, она так радуется, дарит нам книги, карамельки и не отпускает, мы разговариваем». А больше всего они любили угощать ее чем-нибудь вкусным, особенно по праздникам. Однажды спустились они к Цялушке с угощением, а вернулись расстроенные, т.к. она расплакалась. И я подумала: как же это страшно – одинокая старость, особенно старость нашего пенсионера.

...Я помню эти голодные лица, людей, сжимавших в руке только что полученные пенсии, заходивших в наш магазин, чтобы отдать долги и купить кусочек колбасы или чего-нибудь другого, по чему уж очень соскучились. Позже, когда здание с магазином рухнуло, а мы на время съехали с плехановской квартиры, сдав ее иностранцам, печали Цялушки не было конца. Она звонила и жаловалась на тишину. «Ну это же на время», – успокаивала я ее. «А что, у меня есть время?» – отвечала она. Нужно сказать, что она держалась молодцом, и ее не хотелось назвать старушкой. Я вообще не люблю так говорить о пожилых людях. Она была изящна, опрятна и улыбчива. Однажды проезжаем по родной ул. Цинамдзгвришвили (Кл. Цеткин, Елизаветинская), смотрим – наша Цялушка идет, осторожно переставляя ноги и опираясь на палочку, в шапочке и красивом синем пальтишке. Встретились, обрадовались и подвезли ее к банку за пенсией. «Возьму за два месяца, – сообщила Цялушка. – Впереди



праздники, куплю что-нибудь вкусное, мясное... Да и лекарства нужны».

Взяли пенсию, поехали к врачу в поликлинику, а затем в аптеку. Тут Циалушка почему-то растерялась, стала искать в кармане деньги, уверяя нас, что кроме пенсии у нее было еще 20 лари. И мы, и люди в очереди, и провизор уверяли, что она за-



платила ровно 62 лари, но все равно всю дорогу домой она переживала, что переплатила, иначе куда делась купюра. Конечно, мы расстроились, что не переубедили ее. На следующий день позвонила наша Циалушка и сказала, что вчера все же вернулась в аптеку, где ей дали эти злополучные 20 лари (видимо, из жалости), а она вернулась домой и к вечеру нашла свои деньги в тумбочке! «Мне было так стыдно, – причитала она, – и перед вами, и перед работниками аптеки!» И несмотря на усталость, она отправилась возвращать деньги...

Казалось бы, что тут такого, все так и должно быть – человек ошибся, вернул чужие деньги... Но как часто такие качества, как щепетильность, порядочность, пунктуальность наблюдаются у беспомощных, беззащитных, нуждающихся, у людей «тех»

поколений...

После этого прошло три года, наше семейство на время вернулось домой, и радости Циалушки не было конца. Мы, конечно же, стали чаще видеться, пить чай с блинами и вареньями при свете старого торшера в ее уютной квартире, где жило время, а старинная мебель пахла древесиной. Мне нравился ее

красивый, с легким акцентом, русский, и как она рассказывала о семье: о маме, с трудом поднимавшей троих детей, нужде, издевательствах одноклассников над детьми врага народа. О замечательном отце, жертве сталинских репрессий, реабилитированном много-много лет спустя... Смотреть черно-белые, дорогие ее сердцу, фотографии... «Какая вы красивая, тетя Циалушка», – говорила я ей. «Была, была, – улыбалась и смущалась она. – Я только об одном сожалею, что не вышла замуж и у меня нет детей. Кто заплачет, когда я умру?» Я отчитывала ее за такие мысли, но она стала чаще это повторять и бояться одиночества. Однажды поздним вечером кто-то забарабанил в дверь. Это была соседка Кети с первого этажа. «У Циалушки не горит свет, никто не отвечает на звонки и не слышны

шаги. Боюсь, что плохи наши дела», – сказала она с тревогой в голосе. Циалушка была подругой ее мамы, тети Катуня, они прожили всю жизнь рядом, в нашем подъезде, дружили, любили и берегли друг друга, что было очень трогательно и приятно. С ними, старожилками, и подъезд, и дом, и двор, и улица, и проспект Агмашенебели (Плехановский, Михайловский), и город, и моя жизнь были наполнены особым теплом, светом и колоритом. Мы с мужем забеспокоились, побежали вниз, стали барабанить в дверь, а потом взломали ее. Дома было темно и тихо. Циалушка не отзывалась. Мы нашли ее в своей комнате. Она лежала с безмятежным лицом, подложив руку под щеку и уютно укутавшись, видимо, собираясь, как всегда, поспать после обеда. Но почему-то сразу стало понятно, что она не спит, что ее больше нет...

Потом были «скорая» и полиция, вопросы и ответы, соседи со всего двора... Ее одинокий дом наполнился людьми, светом, который она так экономила, воспоминаниями. Никто не плакал. «Счастливая смерть», – сказала соседка Ира. Тут раздался чей-то плач и тоненький старушечий голос запричитал: «Циалушка, Циалушка». Это была ее старшая сестра, которую поддерживая, ввели в дом сын и невестка, следом шли еще какие-то родственники. И мне показалось, что с этим плачем жизнь Циалушки и даже ее смерть обрели смысл, и все встало на свои места. Наверное, это и есть счастье, когда в такой час у кого-то заболит о тебе душа, и он заплачет...

Уже светало, когда все соседи разошлись. Мы вышли в подъезд, и он показался мне другим без Циалушки. Не было того запаха старины и времени, который ощущался у ее двери и который я так любила. Начиная следующий день, день моего рождения, самого странного в моей жизни.



«Караван на отдыхе на берегу Куры»

# ДЕСЯТЬ ДНЕЙ В ТИФЛИСЕ

■ **Жорж Белл (Georges Bell, 1824-1889)**

*Перевод с французского Альды ЕНГОЯН*

Лето – время каникул и путешествий. Если поехать далеко не удалось, можно удовольствоваться домиком в деревне, и там болтать с друзьями на свежем воздухе под сенью деревьев. Так мы недавно и сделали. Вечерком, молодой польский офицер рассказывал нам о своих впечатлениях от путешествия по Кавказу, фантастической родине Шамиля (Шамиль (1797-1871) – предводитель кавказских горцев, в борьбе с завоевательной политикой Российской империи). В 1840-х гг. он одержал ряд крупных побед над русскими войсками. Однако в 1850-х гг. его движение пошло на спад. В 1859 г. Шамиль был пленен. В 1869 г. император Александр II разрешил ему выехать в Мекку для паломничества. Там он и скончался и был похоронен в Медине. В 1850-е гг. у европейских публицистов и журналистов сложился романтизированный образ Шамиля.

Газета «L'illustration» регулярно информировала своих читателей о перипетиях Шамиля. – Прим. переводчика), который долгое время удерживал внимание Европы.

«Кто не видел Тифлис, – рассказывал нам офицер, – тот не сможет представить себе с точностью эти срединные регионы Востока, через которые русские все дальше проникают в Среднюю Азию, приближаясь к Персии и Китаю, в ожидании столкновения с англичанами на Тибете или в Гималаях.

Для любопытного путешественника Тифлис – один из самых необычных и интересных городов. [Географически] он достаточно близок к Европе, чтобы там можно было относительно легко пользоваться благами нашей цивилизации, и в то же время вы там шагу не ступите с тем, чтобы не заметить какую-нибудь азиатскую странность.

Красивая река Кура с про-

зрачной голубой водой, пересекает город. На ее берегах построены дома с азиатской беспечностью. В них зачастую проживают столько же жителей, сколько в наших больших парижских домах, но эти тифлиские дома нисколько не похожи на казарму, которые все чаще встречаются в наших европейских городах. Постройки большие, порой перемежающиеся садами и огородами. Особенно это верно в отношении домов армян, которые не скупятся при выборе большого участка для застройки. Армянин, преуспевший в промышленности и торговле посчитал бы бесчестьем для себя не обустроить как подобает свой дом. Так, в интерьере домов присутствуют многочисленные балконы и веранды, по которым струится в дом чистый воздух, а также красочные занавеси и ковры, богатая дорогая мебель. Армянин также любит обилие воды, которая часто подводится издалека к фонтанам, благодаря которым расцветает раститель-





Église, mtskheta.

«Метехи»

ность, и цветы наполняют дом благоуханием.

Говорят, и это похоже на правду, что этим особенностям домашнего интерьера тифлиские женщины обязаны своей легендарной и действительно уникальной красотой. Необходимо, однако, сделать одно важное замечание. Это не универсальная красота, как обычно думают. Это красота, которую видишь только у определенных народов. Если воздух, вода, растения и цветы способствуют появлению красоты, красоты типической, в одной и той же среде в красоте нет радикальных различий между этносами, даже если они все еще позволяют различить многообразие происхождения и этнической принадлежности. В Тифлисе легче, чем где бы то ни было еще определить эти различия.

Прогуляйтесь по городу и по берегу Куры в момент, когда караваны останавливаются на отдых под сенью деревьев, ко-



Choeur de moulinerie Saint David.

«Колокольня монастыря Св. Давида»

торых в изобилии вверх и вниз по течению, по обе стороны от красивой мингрельской мельницы, лопасти которой приводит в движение мощное течение Куры. Эта мельница знаменита в Тифлисе. Это один из памятников города. Ее советуют посмотреть всем заезжим иностранцам. Те из них, кто хоть немного владеет карандашом, обязательно сделают зарисовку с мельницы в своем альбоме.

Караваны, проходящие через Тифлис, занимаются импортом и экспортом. Откуда они приходят: из Верхней Азии (Так называли территории, расположенные между Средней Азией, Сибирью и Гималаями. – Прим. переводчика), из Монголии или из китайской империи? Караваны привозят шелк, драгоценные камни, чай и разные травы, растущие лишь по ту сторону центрально-азиатских пустынь. В обратный путь караваны загружаются товарами, произведенными в Тифлисе, одном из самых промышленно развитых городов Востока.

Вот, сгибаясь под тяжестью ноши, бежит муша, т.е. носильщик. Содержимое тюка зависит от того, из какого дома или квартала идет этот труженик. Работает ли он на грузина? Тогда он несет на спине разноцветные



Une Boulangerie (boulangerie).

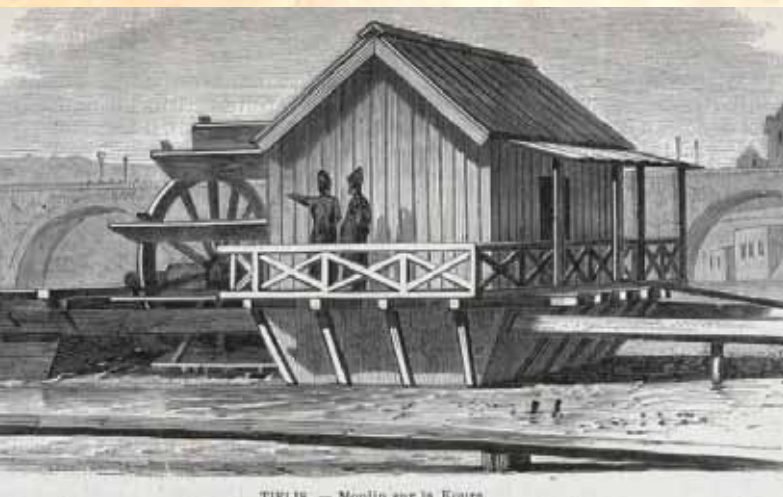
«Пекарня»

вышивки с замысловатым рисунком, или шерстяные отрезки для пошива одежды, или ковры, почти такие же красивые и утонченные, как ковры из Смирны или из Персии. Если муша идет из армянского дома, в его тюке будет оружие, или экзотические продукты, или парфюмерия. Также содержимое груза зависит от того, кто его несет, грек или татарин (т.е. азербайджанец. – Прим. переводчика). Да, все эти народы пересекаются в Тифлисе, живут там бок о бок. Во всем этом регионе Тифлис – это тот город, где менее всего разногласий и стычек, порождаемых обычно таким тесным соседством, да еще и между людьми разных конфессий.

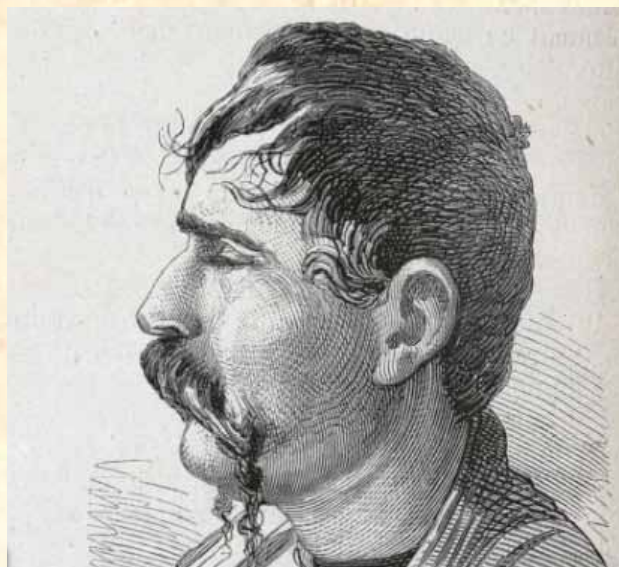
Чтобы увидеть Тифлис, нет ничего лучше, чем прогуляться меж караванов. Туда идут женщины и мужчины, грузины и армяне, рабочие-греки, и европейцы. Их много в Тифлисе, этом торговом городе...

Мечеть (Тбилисская шиит-





«Мельница на Куры»



«Грузин»



«Грузинка»

ская мечеть была построена шахом Исмаилом I в 1522-1524 гг. Разрушена в 1951 г. Фигурирует на многих пейзажах Тбилиси. – Прим. переводчика) здесь – рядом с церковью, призывы муэдзина к молитве сочетаются с церковным перезвоном. Мечеть, которую мы запечатлели на рисунке, притягивает взгляд...

Стоит обязательно осмотреть церковь Метехи и монастырь Св. Давида. Метехи снаружи более похожа на крепость, чем на место для молений. Ее фундамент, заложенный на крутой скале, крепок. Окна похожи на бойницы. Лишь проникнув вовнутрь, можно лицезреть все то, что определяет христианский молельный дом. Что касается монастыря, он знаменит в Тифлисе своей лестницей, а на зов его колокола в праздничные дни собирается тьма народу. Трудно себе представить церемонии красивее и торжественней, чем те, что проходят в монастыре Св. Давида. Туда приходят издалека, чтобы поклониться почитаемым святыням и принести дары. Даже тем, кто хорошо знаком с особенностями восточного христианства, стоит осмотреть эти два памятника. Выросшие на Западе, мы удивлены использованию

фраз из Ветхого завета, упоминанию Св. Исаака, Св. Давида или других, не прошедших через канонизацию. Но не стоит этому удивляться ни в отношении православных, ни в отношении других христианских течений. Здесь произошло слияние Ветхого и Нового заветов...

В течение десяти дней, что я провел в Тифлисе, мой интерес особенно занимало многообразие типажей и народов. Вот почему я ежедневно отправлялся на рынок на площади Майдан, на берега Куры, где в то время расположился на отдых азиатский караван с многочисленными верблюдами. Местные жители тоже приходили сюда из любопытства, или же с надеждой продать заезжим купцам излишки своего товара.

Среди моих знакомых был армянский negociant... С ним мы и ходили к каравану, пришедшему из Бухары и Северной Персии. По дороге мы останавливались в мастерских. Искусству и ловкости некоторых мастеровых могли бы позавидовать лучшие промышленные центры Запада. Среди прочих запомнился один армянин, занятый на производстве шерстяных тканей. Он знал назубок все особенности тканей, их достоинства и недостатки. Трудно было поверить, что он был всего лишь рабочим. С такими знаниями работник текстильной промышленности в каком-нибудь Манчестере стал бы богачом. Еще мы познакомились с плотником, производившим орнаментированные детали для интерьеров. Со времени Всемирной выставки (В Париже в 1867 г. – Прим. переводчика), известно, что так с деревом работают в Мингрелии. А кавказское холодное оружие почти ничем не уступает дамасской стали.

По заключении сделки с караванщиками, мой армянский знакомый устроил кутеж с приглашенными уличными музыкантами».

«L'Illustration journal universel» NN1332, 1333,  
5 сентября и 12 сентября 1868.

Иллюстрации **Василия ВЕРЕЩАГИНА**





SINCE 1884

**SARAJISHVILI**

ს ა რ ა ი შ ვ ი ლ ი

К 870-летию Москвы

ФОНТАН «ДРУЖБА НАРОДОВ»

