



МАРИНА ДМИТРЕВСКАЯ

ТЕАТА
РЕЗО ГАБРИАДЖЕ

Сыну Мите, которому в 1991 одиннадцать лет и он каждый вечер ходит на гастроли Тбилисских марионеток

Сестре Наташе. Она больше всех хотела, чтобы эта книжка появилась



МАРИНА ДМИТРЕВСКАЯ

ТЕАТРА
РЕЗО ГАБРИАДЗЕ

ИСТОРИЯ ТБИЛИССКИХ МАРИОНЕТОК
И БЕСЕДЫ С РЕЗО ГАБРИАДЗЕ
О КУКЛАХ, ЖИЗНИ И ЛЮБВИ



«ПЕТЕРБУРГСКИЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ ЖУРНАЛ»

Санкт-Петербург

2005

ББК 85.337
УДК 792.01
Д 53

Книга издана при поддержке Федерального Агентства по культуре и кинематографии.

Спасибо Александру Борисовичу Волкову и Людмиле Николаевне Петуховой.

Этой книге было бы трудно появиться без поддержки ОАО «Мостотрест» и лично Сергея Владимировича Дударева, а также Департамента культуры Югры и лично Александра Витальевича Конева и Леонида Андреевича Архипова. Спасибо им за хлопоты.

Дмитревская М. Ю.

Театр Резо Габриадзе. История тбилисских марионеток и беседы с Резо Габриадзе о куклах, жизни и любви. — СПб.:

Д 53 «Петербургский театральный журнал», 2005. — 232 с.; ил.

ISBN 5-902703-02-6

Книга рассказывает об уникальном явлении — Театре марионеток Резо Габриадзе, знаменитого киносценариста («Не горюй!», «Мимино», «Кин-дза-дза» и еще тридцать фильмов), скульптора, художника, режиссера. Анализ спектаклей «Альфред и Виолетта», «Бриллиант маршала де Фантье», «Осень нашей весны», «Дочь императора Трапезунда», «Песня о Волге» сопровождается беседами автора с Резо Габриадзе, его рассказами о старом Кутаиси, жизни, искусстве марионеток, театре, любви.

ББК 85.337

УДК 792.01

В книге использованы рисунки Резо Габриадзе из личного архива М. Ю. Дмитревской

© «Петербургский театральный журнал», 2005

© Дмитревская М. Ю., 2005

© Кузьминский К. А., оформление, 2005

© Кузьминский А. И., оформление обложки, 2005

ISBN 5-902703-02-6



Чтобы начать эту книгу, нужно вспомнить ощущение счастья. Потому что читатель должен закрыть ее с этим ощущением...

Вот что я сейчас сказала?

Я сказала что-то не то.

Уточняю. Счастью должно наступить не оттого, что вы, читатель, закончили чтение, а оттого, что мир, когда-то созданный спектаклями Резо Габриадзе, подлатал вас, заштопал душевные дыры, напитал жизнью, как умел это именно театр Габриадзе, со спектаклями которого у многих связано ощущение счастья. А для этого мне самой надо вспомнить это ощущение. Оно всегда возникало в Тбилиси конца 80-х — начала 90-х, на старой теплой площади, где стоял Тбилисский театр марионеток...

Вот я вхожу в маленький подъезд. На вахте работает телевизор, трое мужчин смотрят что-то и лузгают семечки... «Для чего в театре так много людей, которые ничего не делают?» — спросила я когда-то Габриадзе. «Как для чего?! — изумился он. — Для жизни! Ты пришел в театр, надо, чтобы кто-то тебе здравствуй сказал, кто-то спросил про погоду, как жена, как дети, на здоровье пожаловался... Для жизни!»

Теперь я открываю эту виртуальную дверь, даже не зная, существует ли она на самом деле, потому что я не была в Тбилиси четырнадцать лет, и прошу вахтера передать Ревазу Левановичу Габриадзе письмо. Не отрываясь от семечек и телевизора, он берет листок и, может быть, передаст...

Дорогой Реваз Леванович!

Мы не виделись очень давно. Прошло больше восьми лет со времени Вашей последней кукольной премьеры — «Песни о Волге» — весной 1996 года, здесь, у нас, на Васильевском острове, где

Вы несколько лет жили, приезжая в Ленинград-Петербург (Вы бы поправили меня сейчас: «Санкт-Петербург. Если не будете говорить Санкт — Святой Петр не будет покровительствовать...»). С тех пор Вы не поставили ничего «кукольного», в недавнем интервью журналу «Огонек» вообще просили не беспокоить Вас вопросами о куклах, которые были, как Вы говорите, эпизодом Вашей художественной биографии («Этот трюк удался, но он очень затянулся, и теперь меня это даже угнетает...»).

Но когда я прочла это, мне показалось, что в отодвинувшейся истории, в океане ее, как написал бы плохой беллетрист, существует островок, на котором воткнута палка с надписью: «Театр Резо Габриадзе». Вокруг острова плавают крупные театральные пароходы, тонут очередные «Титаники» (Вы бывали на таких, я помню), скользят незначительные художественные яхты, а остров стоит, и никуда уже не деться от того, что он есть, что Вы густо населили его персонажами. Но на этом острове ни разу не проводилась перепись населения. Вот я и решила ее предпринять.

Теперь, слышала, Ваш театр называется «Тетр-студия Резо Габриадзе», а тогда назывался «Тбилисский театр марионеток».

Мысль о книге, как Вы помните, витала давно. «Как я жалею, что столько времени потеряно зря и книга (как ее назвать, „беседы“, что ли?) не сделана», — писали Вы мне из Германии еще 23.02.92. Но тогда мы хотели издать только наши с Вами многолетние диалоги. «Марина, милая, меня вдруг здесь осенило. А ведь Вы правы, наши беседы — это пьеса, спектакль! Может, следующая работа — именно эти беседы... Вы были правы, конечно, оппонировать в таких беседах надо было так, как именно и случилось. Очень правильная интонация». Это Вы мне уже из Франции, 2.07.92. С тех пор прошло ужасно много времени, что-то из наших бесед-рассказов Вы действительно поставили во Франции, сделав спектакль «Кутаиси». Чуть позже и вовсе случилось невероятное: рассказы сыграли в маленьком театре города Скопина. Замеча-

*Как я жалею, что столько времени
потеряно зря и книга (как ее назвать?)
„Беседы“ что ли, не сделана..*

тельно талантливый мальчик Илья играл Вас, но поскольку рассказы — диалоги, то кроме него в спектакле бегали две девочки: одна называлась Марина, другая — Юрьевна.

И с тех пор тоже прошло много времени, собственно, прошла жизнь, как написал бы плохой беллетрист... И вот я решила наконец объединить под одной обложкой все: и спектакли, и рассказы, которые составлялись из летучих реплик разных лет и долгих сидений на разных кухнях, на улице и в редакции, в гостиницах, в квартирах друзей, из Вашего вдохновения, моих поправок и Ваших вставок. Этим рассказам посвятил жизнь мой первый диктофон, который почил, записав последнюю из нескольких десятков кассет. В Вашей жизни никогда не было ничего канонического, наверное, сейчас Вы рассказываете эти истории по-другому, но в конце 80-х — начале 90-х, когда рождались Ваши спектакли, Вы рассказывали их так. В книге нет ни одной картинки или фотографии, которую Вы бы не дали мне сами.

Будьте счастливы.

С благодарностью

Марина Дмитриевская

РЕЗО ГАБРИАДЗЕ. АВТОБИОГРАФИЯ

Я родился 29 июня 1936 года в Кутаиси в семье выходцев из крестьян: отец — из монастырских, мать — из семьи каменотесов. В деревне, откуда происходила мать, моя фамилия разветвляется на Гурешидзе, Брегвадзе и Баланчивадзе.

Учился в советской школе со средней успеваемостью.

Далее идет физическая работа. Я был бетонщиком на строительстве Ингургэса. Чтобы избежать армии, я часто поступал в институты и учился во многих. Был даже в металлургическом. Окончил же я факультет журналистики Тбилисского государственного университета. Со второго курса печатался на четвертых страницах незначительных и невлиятельных газет. Четвертая страница тогда была маленькой форточкой в живую жизнь.

В начале 60-х судьба занесла меня в Москву на Высшие сценарные курсы, где тогда преподавали выдающиеся кинематографисты Трауберг, Герасимов, Тарковский и мой педагог Алексей Каплер — человек с чрезвычайно сложной советской судьбой. Со мной учились Андрей Битов, Рустам Ибрагимбеков, Грант Матовосян, Владимир Маканин, Мурза Габаров, Калихан Исаков, Се-рафим Сакка.

Далее я много работал на киностудии «Грузия-фильм» в качестве режиссера, сценариста и художника. Сделал более 35 фильмов.

1979 — основал группу марионеточников.

1981 — учрежден Тбилисский театр марионеток.

С 1981 по 1991 поставлены спектакли: «Альфред и Виолетта», «Бриллиант маршала де Фантье», «Осень нашей весны», «Дочь императора Трапезунда». «Осень нашей весны» удостоена Государственной премии.

1994–1995 — был художественным руководителем Театра кукол им. Образцова (Москва).

1994 — открытие памятника Чижику-Пыжику на Фонтанке (Петербург), Рабиновичу (Одесса).

1995 — открытие памятника Носу майора Ковалева (Петербург).

1996 — спектакль «Песня о Волге» в Санкт-Петербургском театре Сатиры на Васильевском острове.

1997 — удостоен премии «Триумф». За спектакль «Песня о Волге» получил «Золотую маску» (национальная театральная премия России) и «Золотой софит» (театральная премия Петербурга).

Многочисленные выставки живописи и графики по датам устанавливаются с трудом.





Вступление

Грузия для России всегда была не Востоком и не Западом, а пограничем и территорией свободы. Здесь русские художники выясняли свои взаимоотношения с миром. Грузинская культура два века питала русскую особой энергией «глагольного» языка, полного горячих, гортанных согласных, горловых «кх», которые каким-то особым образом действовали на российское сознание, существующее в мелодии растянутых гласных, живущее именами существительными и прилагательными...

«Когда наши поэты прошлого столетия касаются Грузии, голос их приобретает особенную женственную мягкость и самый стих как бы погружается в мягкую влажную атмосферу», — писал Осип Мандельштам.

Многим, очень многим, кто любит грузинское искусство, не надо объяснять, что за имя — «Резо Габриадзе». И тем, кто помнит первые ленинградские гастроли Тбилисских марионеток с «Альфредом и Виолеттой», и тем, кто душным «чернобыльским» летом 1986-го испытал ликование после «Осени нашей весны». Кто висел «на люстре» осенью 1987-го в «распухшем» зале Таганки и шел с Малой сцены БДТ белой ночью 1991-го, а с Малой сцены МХАТа следующей осенью, увидев «Дочь императора Трапезунда»...

Те, кто не видели Тбилисских марионеток, видели фильмы «Не горюй!», «Мимино» и «Кин-дза-дза» и теперь, быть может, не без интереса узнают и о спектаклях того, благодаря кому вся страна десятилетиями повторяет «Ку!» и «Ларису Ивановну хочу!».

Несколько лет назад, погуляв по Интернету, один мой друг обнаружил постоянный сайт «Новости с Плюка». Космические фантазии «Кин-дза-дзы», антиутопии, не казавшейся поначалу явной удачей, с годами обрели больший смысл и вкус, как старое вино...



Говорят, где-то по земле ходит трактор под названием «Гравицапа» (цапает гравий...), а в небесных просторах летает самолет «Пепелац». «Пепела» — по-грузински «бабочка». Собственно, где-то летает бабочка Габриадзе, любимое им небесное создание, лейтмотив многих его сюжетов...

Сам Габриадзе давно понял, что вошел в пословицы и поговорки.

— Еду вчера в трамвае и слышу хорошую шутку. Думаю: надо записать, а потом вспоминаю: так это же из моего фильма. Тбилиси говорит моими текстами, они стали фольклором...

— Резо, в Интернете ходят «Новости с Плюка».

— Слушай, как с ними разобраться? Это же мои слова. Я мало что придумал в жизни, всего несколько слов, но они — мои! Дай, слушай, мне этот Интернет...

Кто-то не знает сценариев Габриадзе, но знает, что он поставил на Фонтанке памятник Чижик-Пыжику, и, может быть, многим будет любопытно познакомиться с другими птицами в творчестве художника, скульптора, литератора, режиссера Резо Габриадзе. Потому что Чижик — не первый пернатый его герой.

На этом я позволю себе завершить торжественную часть, объясняющую читателю, о ком идет речь.

Не буду делать вид, что пишу книгу о человеке, которого видела случайно два раза в жизни, имею о нем представление по фильмам, а теперь отвлеченно исследую его театральную творческую судьбу только потому, что когда-то много и подробно писала о нескольких его спектаклях.

Давайте я сразу признаюсь, что в «Петербургском театральном журнале» с 1992 по 1996 год существовала персональная рубрика «Театр Резо Габриадзе», состоявшая из наших диалогов. До этого много лет Габриадзе рассказывал всем и всюду разнообразные истории. В 1976 году один из приехавших к нему корреспондентов



печатно сетовал в журнале «Искусство кино»: надо бы записывать их. «Мне все это говорят. Но руки как-то не доходят. А жаль...» — ответил ему тогда Резо. В начале 90-х руки, наконец, «дошли». «Знаешь, почему движутся эти рассказы? — уже давно заключил Габриадзе. — Потому что ты — олицетворение правды, а я — олицетворение вранья. Тебе хочется добиться от меня достоверности и исторической истины, а я выскальзываю. Этот вечный конфликт и движет текст».

Давайте я не буду называть Реваза Левановича по имени и отчеству, а буду — Резо — не панибратски, нет, а лишь потому, что это отвечает грузинской традиции, где есть не Руставели, Табидзе или Анджапаридзе, а Шота, Галактион и Верико. И есть Резо.

Давайте я сразу оговорюсь: я не смогу написать о Резо и его театре все, что понимаю.

Во-первых, потому, что более богатого мира, чем творческие фантазии Габриадзе, я просто не знаю. Перед ними много лет меркло и пасовало все мое понимание его житейских и человеческих перипетий. («Почитай письма Ван Гога — все поймешь. Умоляю, прочти!» — сказал бы сейчас Резо.)

Во-вторых, потому, что понимаю я о его жизни больше, чем вообще могу выразить словом, а что касается слов, то Резо всегда был чрезвычайно обидчив. Когда-то Гия Канчели сказал о нем: «Резо одарен необыкновенным чувством юмора, очень много знает, прекрасно рисует, чрезвычайно музыкален. Чувство юмора изменяет Резо только в одном случае: когда при нем заводят речь о его собственной персоне. Тут уж он способен обидеться, причем надолго, из-за любого пустяка, неосторожно сказанного слова. И куда девается в эти моменты чувство юмора, я не знаю».

О Габриадзе трудно написать и потому, что он — «персонаж», то есть персона художественная. От обычных смертных такие люди отличаются особой «сюжетностью» жизни. Здесь все происходит неслучайно, притягивается некоей художественной силой, и невозможно отличить, где миф, а где реальность. Скажем, в начале 90-х, в смутное время без ясных перспектив, идя по пасмурному Невскому, Габриадзе произнес в пространство: «Хочу поставить спектакль с Наташей Пари...» Это был полный бред: где он, только что приехавший из Грузии, бежавший с женой и архивом от



Гамсахурдии, — и где Наташа, жена Питера Брука? К тому же Резо никогда не ставил спектакли ни с кем, кроме кукол... Но прошло два года — и он сделал с Наташей Пари два спектакля в Швейцарии и во Франции: «Какая грусть, конец аллеи...» и «Кутаиси»...

В 1988 году в Тбилиси я попала на замечательный спектакль Михаила Ивановича Туманишвили в Студии киноактера «Наш городок» по пьесе едва знакомого мне Р. Габриадзе, который переделал тогда пьесу Торнтон Уайлдера, перенес действие в грузинский дворик. Тень смерти, витающая над героями Уайлдера, касалась своим крылом третьего акта, но, по сути, отступала перед светом жизни, которым были полны герои Габриадзе–Туманишвили. «Наш городок» был не о бренности, а о радости сущего. Спектакль как будто накрывал тебя теплыми волнами,

освобождая от каждодневного испуга перед жизнью и смертью. А потом Ведущий произносил, глядя на часы: «Уже без пяти одиннадцать. До свидания...» Хотите верьте, хотите — нет, но, придя в гостиницу, я обнаружила, что без пяти одиннадцать у меня остановились часы. Потому что в ту минуту кончилась жизнь, вторая реальность, которая сильнее первой, сильнее действительности. Общаясь с Резо и его искусством, всегда нужно было предполагать такие «остановки».

Или вот. Один мой друг, бывший полярник, в середине 90-х мечтал о кассете «Кин-дза-дза». Как космонавты в космосе



Питер Брук (слева), Наташа Пари (справа) и их сын (в центре) в Тбилисском театре марионеток. Их принимают Резо Габриадзе и его сын Леван. 1980-е

Питер Брук и Резо Габриадзе. 1980-е



смотрели «Белое солнце пустыни», так они на зимовках по многу раз пересматривали «Кин-дза-дзу». И вот, оказавшись в Москве, я попросила Резо послать хорошему человеку любимый фильм. Габриадзе, необычайно щедрый на дружеские проявления, тут же откликнулся. Мы ехали на Новый Арбат, в «Эхо Москвы». Выйдя из машины, в первом же киоске Резо купил кассету и вдруг, оглядевшись, удивился: «Слушай, это тот самый дом, где мы снимали последние кадры „Кин-дза-дзы“!»

Такие совпадения постоянны. Общаясь с Габриадзе, надо быть готовым к тому, чтобы вписаться в некий сюжет. Долгие годы Резо был для меня единственным художником, в существовании которого не было границы между жизнью и творчеством. Знаете, у многих — «землю попашем — попишем стихи»... Порепетировали — пошли жить... У Резо процесс сочинительства, творения был безостановочным движением жизни как таковой. Или жизнь была сочинительством — не знаю. Но я могла получить нужные для публикации рисунки в упаковке из страшного картона с запиской, что, обойдя всю Москву и не найдя конверта, он «залез в большую столичную помойку, которыми так славен этот город, и вытащил из овощторга вот этот концептуальный ужас», — и сразу эта помойка, эта грязная упаковка становились памятником окружающей действительности, определенному историческому времени и детали биографии самого Габриадзе. До какого-то периода в жизни Резо как будто не было моментов, когда бы молчала его «святая лира». Казалось, что его душа никогда не вкушает «сладкий сон» и «божественный глагол» бесконечно касается его «чуткого уха».

Его логика — логика Художника и никакая другая. То есть отсутствие нормальной логики.

Однажды он придумал сделать спектакль, как Пушкин был бабочкой. Выяснилось, что слова «бабочка» нет ни в одном пушкинском тексте. Ну просто не упоминал поэт о крылатом создании, столь любимом Резо. Но, как известно, «интуиция выше знания» (а творческая интуиция у Габриадзе фантастическая! Может быть, даже стоит называть это прозрениями...) — и Андрей Битов нашел в одном из предсмертных пушкинских черновиков слово «бабочка». Упомянутое и вычеркнутое Пушкиным перед смертью, оно залетело в сознание Габриадзе.



Зимой 1996 года в Петербурге, когда Резо мучительно доделывал «Песню о Волге», населяя ее куклами, портретно повторяющими многих его друзей, в одно из воскресений меня разбудил телефонный звонок. «Алло! Ты можешь сейчас срочно приехать? Дело очень серьезное. Возьми машину, я жду тебя через полчаса». Еду. Приезжаю. Вижу страшную куклу, якобы похожую на меня. «Ты будешь вывозить из осажденного Киева детей и много вещей, в том числе вот эту сковородку. Я купил ее вчера в игрушечном магазине, она совершенно новенькая. Ее нужно состарить, закоптить на настоящем огне с настоящей едой. Ты — эта кукла, а она — твоя, значит, я должен именно тебе сейчас поджарить на ней яичницу. Садись, будешь есть». На этой кукольной сковородке помещался один глазок... Еще один... Еще. Еще. Еще. Состарить игрушку не удалось, но энергию действия она, несомненно, впитала и теперь отдает ее зрителям.

Конечно, это не было для меня новостью. Собственно, с чего-то похожего началось наше общение. Когда-то в петербургском Театральном музее обнаружили горы лоскутков, оставшиеся от театральных костюмов императорских театров. Габриадзе задумывал в ту пору спектакль «Дочь императора Трапезунда», где действовали кукольные особы королевской крови: император Арчил, принцесса Бланшефлер-Этери... Собрав посылку из этих лоскутков, я послала ее в Тбилиси. Получив этот клад, Резо моментально примчался рыться в лоскутках сам (долететь из Тбилиси было тогда нетрудно). Дело было серьезное. Когда-то на театральные костюмы отпускали сношенный гардероб императорского двора. Потом, в советское время, костюмы «с царского плеча» сто раз переделывались, перелицовывались, изнашивались, списывались, валялись, чудом оставались в человеческих руках, истлевали, становились лоскутками — и вот ненароком, на ветрах истории, по звездам, залетели несколькими обрывками в «императорский спектакль» — и вновь, завершив круг, приобрели блеск и завершенность, став произведением искусства нового времени. Костюмы кукольных императоров шились из остатков того, что когда-то было настоящей, не кукольной империей...

Или вот опять же: сколько лет я слышала про этого Чижика! И можно ли было представить себе в конце 80-х, что памятник (!) птичке, выпившей на Фонтанке «рюмку-две», появится на





На открытии памятника
Чижик-Пыжику
20 ноября 1995 года

Андрей Битов,
Юрий Рост,
Резо Габриадзе

гранитном берегу вышеуказанной речки пасмурным днем 20 ноября 1995 года?

Конечно, образ Чижика давно был близок Резо. Так же, как эта птичка, он не только любил выпить «рюмку» («Ну, это слабость скульпторов — людей физического труда...» — сказал бы сейчас Резо), но всю жизнь не давал поймать себя и посадить в клетку. «Чу-чу, не хочу!» — периодически сообщал он деятелям различных искусств, покидая пределы их владений. Дети несвободной страны, шестидесятники хотели быть вольными птицами, не знающими границ. Отсюда — придумка Андрея Битова и Резо Габриадзе выдавать визы в разные страны «невыездному» Пушкину (они издали пару книг «Пушкин за границей»), отсюда — птицы и птички, то и дело мелькавшие в творчестве Габриадзе, кружившие по его графическим листам. Отсюда — легендарный Боря Гадай в спектакле «Осень нашей весны».

С Чижиком оказались связаны события почти невероятные. Проезжая по Инженерному мосту, возле которого предстояло открыть памятник, я увидела не Чижика, а огромный, в три человеческих роста, золотой крест и группу людей около него.

Действительность была загадочна, Резо, закрывавший свою выставку в Фонтанном доме, занервничал и стал рассказывать об истории христианства Грузии — ранней православной державы...

Еще более неясной оказалась картина, открывшаяся взорам тех, кто час спустя шел по Фонтанке на место открытия скульптуры. Треща, кружили вертолеты, к одному из которых был привязан золотой крест. Набережную заполняли толпы... Сверхалось что-то значительное. Было странно думать, что и крест и авиация связаны с Пыжиком... Но церемония открытия, оркестр,

игравший Глиэра, речи искусствоведов и сатириков заглушались воем с неба. На самом деле в пасмурный день 20 ноября шел монтаж шпиля церкви Святого Симеона Богоприимца и Святой Анны Пророчицы... «Ты знаешь еще хоть один памятник, открытие которого было бы осенено крестом в небе?» — любил спрашивать потом Резо...

...Чижик тихо сидит над водами... Бронзовая птичка величиной тринадцать сантиметров, отмеченная легкой желтой полоской (очевидно, чтобы даже в пасмурную погоду выглядеть солнечно). Она видна только тогда, когда вы перегнетесь через парапет. Это место надо знать. И его знают. Уже не раз почерневшего от времени бронзового выпивоху воровали с воды, потом обнаруживали в милиции (очевидно, в компании с похитителями), снова водружали на место. На открытии памятника Габриадзе сунул мне в руку маленькое фарфоровое сердечко — сердце Чижика. На хранение. Может быть, другим он тоже раздавал такие, не знаю, хотя могу предположить, — но «то» сердечко лежит у меня в коробочке, и при очередной телевизионной новости «Пропал Чижик!» я абсолютно уверена: он отыщется.



Открытие памятника
Чижик-Пыжику

Говорят, это памятник влюбленных, туда кидают монетки на счастье. Это особенно поразительно. Ну какое отношение пьяная птица имеет к любви? Но дело в том, что, устанавливая Чижика, Резо уверенно повторял: «Это будет памятник влюбленным». И что? И так стало вопреки всякому здравому смыслу. Просто потому, что людям хочется любви и счастья, а Габриадзе это знает.

Короче, бессюжетности в существовании Габриадзе просто нет (или не было. Мы давно не встречались, и я не знаю, как теперь). Резо притягивает образные смыслы, действительность вокруг него складывается в некое повествование (в хорошие периоды — дивно легкое и вдохновенное, но даже весь скандал с театром Образцова, которым он пытался руководить в середине 90-х, развивался по законам драмы и театра). Совпадения, перипетии, неслучайности, сопровождающие жизнь Резо, сообщают его «линии судьбы» ту художественную закономерность, которая лишает возможности написать все, что об этой закономерности понимаешь. Когда-то Габриадзе сказал: «Я вообще очень незамысловатый человек: две-три гайки, которые можно отвинтить — и весь секрет будет ясен. Я не претендую на какую-то замысловатость...» Это не так. Жизнь Резо складывается в такой художественный сюжет, на который нужен хороший романист.

Вольтер говорил, что небеса послали человечеству для облегчения его участи надежду и сон. Кант прибавлял к этому еще и смех. Не знаю, был ли в курсе этого изречения Габриадзе (хотя гуманитарной эрудиции ему не занимать), но надежда, сон и юмор — как раз те три «кита», на которых стоял его мир, его искусство, все-ляющее надежду, питающее юмором и погружающее в сон. Сон, естественно, не в том смысле, что усыпляет. Просто сам Резо часто пишет и говорит, что для него неуловима граница между сном и явью и иногда трудно понять, что есть что и что — истинно. В предисловии к «Осени нашей весны» он признавался: «Однажды древнему китайскому философу приснился сон, что он бабочка. Проснувшись, он всерьез задумался, кто он: человек ли, которому приснилась бабочка, или спящая бабочка, которой снится, что она — человек. Когда я теперь вспоминаю события сорокалетней давности, то и не перерождаясь в бабочку, оказываюсь ровно в его положении. Что такое сейчас? — то, что было, или то, что будет?..» Жизнь в неуловимом пространстве между

сном и явью — особое душевное состояние Габриадзе, особый его склад, строй, и спектакли тоже погружали нас в этот «пограничный» мир сна-реальности.

...И я сама уже не понимаю, что у него вымысел, а что — правда, и не помню, кто из какого рассказа, а только послевоенный Кутаиси, врач Исаак Минович, провизор Яша, уважаемый Ишхнели, Люся Терк или директор филармонии Давид Сарджвеладзе мне — как родные. Одному Богу известно, кто из них жил на самом деле, а кто придуман, просто я давно знаю этот реальный и теплый мир габриадзевских сновидений, где персонажи переходят из сюжета в сюжет и сужаются концентрические круги: от большого — страны Грузии — к малому, к песчинке и муравью — персонажам «Песни о Волге», в которых воплотился Мир.

Конечно, я видела по несколько раз спектакли Габриадзе, о трех писала большие статьи и не стану нынче корректировать давние тексты. Труднее восстановить в памяти то, что не записано — ни на бумаге, ни на видео. Когда-то в одном из писем Резо прислал мне из Германии пакетик цветочных семян — незабудок. Он так и пролежал в груде рукописей, черновиков, вариантов рассказов. Теперь, наткнувшись на эти «незабудки», я опять думаю о художественности каждого габриадзевского жеста: уже изрядно подзабыв многое, я как будто должна посеять эти давние семена, чтобы из них взошли «цветы» когда-то живого и не забытого искусства («Простите нагромождение несвежих образов», — сказал бы в этом месте Габриадзе). Взойдут ли?

Гия Канчели писал: «Фантазия Резо Габриадзе подобна шампанскому. Она постоянно бурлит, пенится и рождает новые идеи с такой же легкостью, как вино выбивает пробки из бутылок. Причем вереница „бутылок“ нескончаема, будто на конвейере, а пробки неизменно вылетают с оглушительным хлопком и с каждым разом все выше».

Замечательные слова Канчели продиктовали структуру этой книги: мы попробуем открыть вереницу «бутылок Резо», одну за другой, большие и маленькие, и погрузиться, глоток за глотком, в мир той «визуальной поэзии», которой были, по сути, спектакли Габриадзе (он сам определяет это так), создать настроение, близкое его жизнетворчеству. «За бутылкой» и пойдут разговоры.



Прекрасная температура детства



— Вы, Марина Юрьевна, бьете по мне — как по старому матрасу палкой-выбивалкой, и из меня вылетает пыль воспоминаний...

Вот я сейчас вспомнил. Тогда была эпоха немногих кастрюль, и у бабушки были две кастрюли и одна крышка. О, эта крышка! Какое счастье доставила она мне в детстве! Эта крышка была рулем машины, на которой я путешествовал вокруг дома. Дворик — приблизительно десять квадратных метров. С тех пор я облетел мир, но такого полного пространства, какое было в этих десяти квадратных метрах, я не ощущал. Там в одном месте из земли выступал камень величиной с кулак, он блестел от моих пяток — это была точка, где я поворачивал; в этих десяти квадратных метрах было место, которое я не любил (помните детство?), а было такое, в котором на меня проливался свет. Недавно я посмотрел: это как раз темное место, было светлее, но мне они не казались светлыми. Было место далекое-далекое, в нем я попадал на край света! Было место восхода солнца, заката солнца — и все в десяти квадратных метрах.

— Знаете, психологи говорят, что с приобретением жизненного опыта у человека иссякает воображение, исчезает фантазия. Чем опытнее — тем меньше воображения. Теряется...

— Теряется рай... Что там еще было, в этом дворе? Да, дерево ореховое и его кора. А эта кора — уже отдельный мир: там, в коре, были дороги, трассы, параллельные линии, пересекающиеся... Там были ущелья, по этим ущельям ходили муравьи, они встречались, а перед дождем куда-то исчезали... И голос бабушки из дома: «Не видишь, дождь уже начался?» Они — муравьи и бабушка — чувствовали это вместе, одновременно. И надо идти домой...





Резо Габриадзе
в тбилиском двореке.
1980-е



Резо с мамой.
Открытка, изданная
к спектаклю «Какая
грусть, конец аллеи...».
Театр Vidy, Лозанна
(Швейцария)



А в августе — встреча с зимней одеждой, с теплым свитером, и карты дурачок... Это тоже красиво. Очень красивые вещи есть в детстве.

— Резо, а когда кончается детство?

— Не знаю... Детство — это процесс. По ощущению оно никогда не кончается. Когда слышишь музыку или видишь искусство — все повторяется, повторяется счастье. Детство — это, наверное, счастье. Помните, сколько солнечных дней в детстве? И в нем есть два-три удара ветра или ветерка, которые запоминаются на всю жизнь. Один ветер — тепловатый, как из помещения на вас дует, и он дует, когда крепнет весна... Есть запахи, которые вас догоняют, напоминают. Такие настоящие запахи жизни, как травы, сена, хлеба. Запах свежераспиленного дерева, свежего огурца...

— ...свежераспиленного дерева, свежего огурца...

— Огурца — тоже. Он ассоциируется у меня с запахом волны. Огурец совпадал в моем детстве с летом и с морем. Но самое пре-

красное — это ветер. Я люблю все его состояния: от нежнейшего легкого дуновения — и кончая ураганом, бурей. Разве может быть прекраснее звук, чем жесть, которая гремит от ветра? А когда в трубе?.. И вот еще я сейчас подумал: я получил сцену тоже в десять квадратных метров. То есть сцена, может быть, больше, но я суживаю ее до этих десяти метров моего детства. И в них опять умещается вся планета, дороги, история. Все это страннейшим образом совпадает. Господи, сколько удивительного в этом мире...

— А любимые книги вашего детства?

— Я позволю себе не говорить о моей родной литературе. Мать дала мне в этом смысле очень много: она подарила мне Акакия Церетели, народные грузинские сказки и чувство языка (потому что она знала только грузинский и в этих пределах очень усовершенствовалась). Язык у нас замечательный, он вечно остается современным, передающим все оттенки. Но вернемся к книгам моего детства. Кроме грузинской литературы, я благодарен великой книге «Три мушкетера». Если представить какое-то здание литературы, в которое мы попадаем, то в нем — тяжелые двери, открыть которые молодая человеческая душа не очень-то стремится. И не открывала бы, если бы там не стоял Дюма и не отворял бы эти двери, впуская нас. Если бы не он — очень много людей вообще осталось бы за пределами литературы.

Жюль Верн... Когда пучина поглощает «Наутилус». Я все время хочу это перечесть и понять: или у меня была высокая температура, или это правда гениально написано, если сорок лет помнятся уходящий гордый, неприступный Немо и корабль, исчезающий в пучине моря? Вообще — как прекрасна температура! Что такое



Бабушка Домна
Брегвадзе. Кукла из
спектакля «Осень
нашей весны»

Справа, у печки —
Резо Габриадзе.
1940-е



наше детство? Самое прекрасное в нем — температура от 38 до 40 — и вы не идете в школу, и мать стряхнула крошки с простыни, и холодная простынь, и вы спешите, прижимаете книгу к груди, ложитесь и уходите куда-то... Божественный грипп моего детства! Сколько ты мне дал! Кальцекс бывал белый и красный, я почему-то больше любил красный (из-за цвета, наверное). Но потом его запретили, он оказался вреден.

— Белый и красный, кажется, бывал не кальцекс, а стрептоцид... Но это — не на моей исторической памяти, я — дитя антибиотиков.



— И врачи были тогда замечательные. Чичико Иоселиани, Георгий Лордкипанидзе, Исаак Минович. Великие врачи, сейчас таких нет, они были врачи от всех болезней. Стетоскопы у них были еще дореволюционные...

— Деревянные. У моего деда такой был всю жизнь.

— Да, и они грели руки, прежде чем к вам притронуться. Заходили в комнату, долго стояли и грели руки. А сейчас, пусть простят меня врачи, они лезут холодными руками прямо в душу... Значит, капитан Немо... Дальше идешь по литературе — и там «Парижские тайны» Эжена Сю, Эдгар По, Марк Твен... Почему-то в память врезалась «Сорочинская ярмарка», «Вечера на хуторе...».

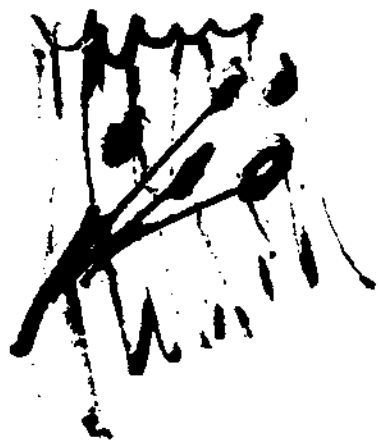
— На грузинском языке?

— Нет, на русском, с двенадцати-тринадцати лет я уже знал русский.

— Вы жили и воспитывались среди грузинской культуры. Ка-

кие другие культуры встретились вам первыми и вообще — к какой другой национальной культуре ближе всего грузинская?

— Историческая родина нашей грузинской культуры — Средиземное море. Я имею в виду Древний мир, когда Иверия была Колхидой, я имею в виду Византию в ее связях с христианским миром (чувствуется, что от святой земли у нас — огромный комплекс монастырей). Уникальность грузинской культуры в том, что она необычайно тонко воспринимает и восточное (скажем, Персию), и западное. Волей обстоятельств она попала в европейскую



струю, а потом — во всеобщую историческую яму социалистической культуры. И очень много пострадала, хотя грузинской культуре близки все лучшие проявления культуры мировой. У меня есть возможность сравнивать. Шекспир на грузинском языке звучит как абсолютно грузинский автор, наш язык в совершенстве впитал его. Мне, например, трудно представить, что «Макбет» написан не по-грузински. Но и Фирдоуси звучит по-грузински так, что трудно поверить, что это написано не грузинским автором.

Наиболее выражают грузинскую душу, мне кажется, музыка, поэзия, архитектура, живопись. Живопись Грузии уже в средние века решила все основные великие задачи. Понимаете, мы были окружены соседями, которые по своим религиозным убеждениям не могли рисовать лик человека: персы, армяне не писали фрески с ликами. А Грузия живописала, как это делали греки и как впоследствии — русские. Между прочим, Средиземное море очень тонко чувствуется и в других странах. Например, вы чувствуете это в Мюнхене. Или в Киеве. Как говорит Галактион, «сторожащий глаз» может это увидеть и на Украине, а тем более — в других краях.

— И какие культуры ощутило всего проникали в Грузию?

— Греки. Древние. Египет. Потом стало труднее. Шесть никелированных калиток в аэропорту. Через них выезжают за границу и приезжают из-за границы. И через шесть калиток по 60 см каждая наша великая держава хотела общаться с миром: 3 м 60 см. Через эти 60 х 60 должны были пройти философия, наука, искусство, любовь, человеческие жизни, туризм, бизнес. Как это может быть? Досмотр, который похож на медицинский осмотр. Я бы предложил держать там медиков: мы хотя бы знали в результате о нашем

здоровье, знали бы, у кого печень, у кого сердце... А когда ты прошел эту калитку — начинается народный досмотр. Число Соловьев-разбойников растет с катастрофической скоростью. Фальшивые таксисты, мафиози, ваша жизнь подвергается опасности еще сорок километров от Шереметьева до Москвы. Это очень опасный отрезок, шоковая дорога, приключения, подобные тем, которым подвергались великие путешественники, например Марко Поло. Впрочем, это не имеет отношения к искусству.

— А как вы учились в советской школе?

— Неровно, конечно. Даже по гуманитарным предметам я не укладывался в те рамки, которые устанавливались. Мне повезло: меня учили грузины-католики. Это были образованные люди, они много сделали для грузинской культуры. И очень я обязан одной семье: двум сестрам, которые так и не вышли замуж, и старому архитектору, который учился не то в Германии, не то в Швейцарии. Я приходил к ним, и они учили меня по книгам, которые очень отличались от советских книг. Допустим, мне приходилось учить зоологию по бездарному учебнику для бездарных учеников. А параллельно мои учительницы тетя Мери и тетя Агнесса (одна из них была прикована к постели, они вообще были довольно испуганные интеллигенты из прошлого) втихаря, тайно давали мне читать дореволюционную книгу по зоологии. Дивные главы: «Животные, которые возят нас» — и там рассказы: лошадь, ослик, верблюд, еще какая-то странная четырехногая птица, которая где-то кого-то возит. «Животные, которые нас кормят». Очень хорошо помню прекрасную графику: свинья, такая симпатичная, мне было немножко стыдно, потому что она с такой укоризной смотрела с этой гравюры — мол, почему ты кормишься мною? Потом — «Животные, которые не желают с нами дружить», и там тигр, лев, эти красавцы-хищники...

— А какое животное у вас любимое?

— Ой, все они прекрасны. Корова. С ней связаны воспоминания детства. Одна корова была у нас с Кубани, а другая — из наших местных пород, которые, кстати, исчезли. Это талантливая порода грузинских коров: они нетребовательны в еде (у нас трава не такая густая, как в Вологде) и дают мало молока, но замечательного. А эта первая, эмигрантка с Кубани, звали ее Зоей, долго старалась давать молока столько, сколько положено на Кубани, но потом

Резо Габриадзе
в редакции
«Петербургского
театрального журнала».
1992–1993.
Так рождалась рубрика
«Театр Резо Габриадзе».
Диктофон почти не
виден...



травы и жара сделали свое дело, и она высохла, дошла по виду до нашей грузинской коровы. Она была рыжая, а та — черная. Я так и помню: полдень, жара, цикады, и они лежали... Я почему-то все время хотел, чтобы у них были чистые хвосты, заводил их к маленькому ручейку и мыл. У коровы на животе сбоку есть треугольник. Когда он начинает выступать, наполняться — значит, корова сыта. Пастух-горожанин это хорошо знает и ждет этого момента. Утром эти треугольники впалые и дают тень. Когда я вел коров утром — они казались совсем худыми, когда вел обратно — треугольники наполнились. Мы шли медленно, трое, мои бедные друзья детства... Наматываешь ей на рога веревку (знаете, как женщина наматывает наверх косичку)... Великие были египтяне, когда обожествляли корову. И как высока духовность Индии, где они свободно гуляют по городам! Тот, кто любит египетское искусство, заметит, какие мастера их рисовали и ваяли. Если бы я был богат и жил на Западе, я издал бы прекрасную книгу — «Портрет коровы». Красивее коровы я ничего не знаю.



Мизандари

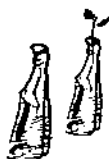


— Очень важно вот что. У творческого человека есть возраст, когда появление рядом Художника, Учителя, Мастера предопределяет все. Между прочим, очень хорошая тема для искусствоведа — изучить все это с точки зрения Вазари: во сколько лет они начинали учебу у Мастера? В 10–12, если я правильно помню?

Мой учитель — Валериан Мизандари, скульптор из моего города. Город тогда был маленький, уютный, хотя уже сильно ударенный Совдепией. Она ударила по этой нежности и ударила жестоко. Кого надо — уже арестовали, кто-то остался в живых. Почему мой учитель спасся? Я часто думал об этом. Ведь он был во всех отношениях прекрасной кандидатурой для 1930 года, 1932, 1935, 1937, прекрасной кандидатурой для террора с самым летальным исходом...

— Летальным?

— Да, с летальным. Почему я так говорю? Потому что у покойного Валериана Левановича была шляпа. Это была единственная шляпа в городе, к тому же он занимался непонятным делом — делал из глины людей. Это было очень опасно. Вы представляете — шляпа в городе, где хаковые френчи и сапоги! Военизированный город, организованный по образу и подобию создателя государства. А Валериан Леванович ходил в шляпе. Эта шляпа меня очень беспокоила и серьезно занимала несколько десятилетий: как он посмел ее надевать и почему не был из-за нее расстрелян? И совсем недавно, в Париже, в недостижимой мечте моего учителя, я вдруг догадался, в чем дело. Это просветление произошло со мной в метро «Луи Рузвельт». Там стоял саксофонист в рваных тапочках, и на нем была точно такая же фетровая шляпа, как у



Валериана Левановича. И лента была такая же, и соль, выступавшая на ленте пятнами, выглядела точно так же, как у моего покойного учителя. И вдруг я догадался, почему его не арестовали: потому что эта шляпа была с солью, а такую шляпу тогдашние художники рисовали, когда изображали жертв капитализма. (Например, Пророков.) То есть, если бы не эта соль, то его наверняка расстреляли бы. У него был образ гонимого на Западе человека...

— ...которого советская власть приютила...

— Да, это была такая польробсоновская тема. А он сам был тоже осторожный человек, абсолютно аполитичный...

— А чем он жил?

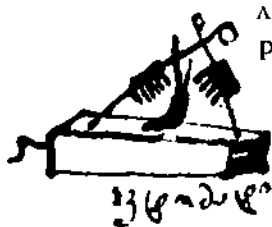
— Вот я вам скажу, чем он жил, хотя жил ли он — это еще неизвестно... Он был худой человек, маленький, вино любил (ну, это слабость скульпторов — людей физического труда), был талантлив. Он окончил Академию и был учеником Якоба Николадзе, который, в свою очередь, был учеником Родена, а Валериан Леванович был, выходит, внуком Родена в творческом смысле. А ваш покорный слуга — правнук Родена.

— Я встаю, и хотя у меня нет шляпы... Я просто не знаю, что снять с головы!

— Да, я правнук Родена. И вот я попал в этот самый Париж, в тот самый дивный Париж, о котором Валериан Леванович мечтал. Он вообще не покидал Кутаиси, был один раз в Москве: он ослеп, делал здесь операцию — и так и не увидел Москвы. Он видел два города — Тбилиси и Кутаиси, но очень много знал о биографии Родена, наверное, от своего учителя, потому что литературы о Родене на нашем языке до сих пор нет...

— Валико Мизандари? Вы назвали так героя «Мимино» и именно поэтому дали ему полетать по миру, увидеть Европу хотя бы в качестве героя фильма...

— ...дожди, послевоенный период, замкнутая сфера, в которой он жил. Замкнутая по разным причинам: он не хотел выходить из нее, это было опасно, все равно что выйти в поле высокого напряжения и сгореть. А потом, если даже выйти — кому он мог рассказать о Родене?.. И вот представьте: протекающая крыша его мастерской, запах сырости, который исходит от глины и от земляного пола. Несколько завернутых в тряпки и брезент голов городских покойников...



— Он делал только надгробья?

— Да, надгробья. И потом, у него во дворе валялся желтый мрамор — нечеловеческой желтизны, и края его просвечивали, как просвечивает... Извините, свечку из чего делают? Да, как просвечивает воск... И вот, знаете, он сдался обстоятельствам с этим мрамором только в 60-х годах, когда великий учитель всех трудящихся, в том числе и учитель Валико, оставил этот мир. Тогда Валериан Леванович чуточку выглянул из калитки и из духана — и увидел, что жизнь убежала куда-то вперед, все ходят по улицам трижды и четырежды лауреатами — и он (будем великодушны и простим ему это!) решился. Желтый мрамор спровоцировал его на портрет одного восточного диктатора самого великого народа. Но ангелы искусства спасли его, не допустили этого.

— Так он не изваял Мао?

— Нет, он только хотел, и уже отлил портрет из гипса, и уже налаживал циркуль Леонардо — и вдруг неприятная ссора в социалистическом лагере, наша страна поссорилась с Китаем. Ангелы спасли его от компромисса. Я чувствую, как волновались они в ту ночь. Крыша опять протекала, наступала весна, Мао уже улыбался в гипсе, циркуль Леонардо, эта красивейшая ренессансная игрушка, медная, умная, на ножках, был нацелен... И вот на крыше сидят ангелы, обеспокоенные, что делать: Валико завтра ударит по желтому мрамору... Тут они полетели...

— ...полетели в Китай...

— ...да, в Китай, а потом в ТАСС — и утром ТАСС был уполномочен заявить, что этот восточный диктатор ведет себя неприемлемо для нашей страны... И камень уцелел.

— А куда он делся потом?

— Наверное, до сих пор там валяется, во дворе... Я давно потерял его след. Этот мрамор забрел в мой город еще до революции, но забрел не вовремя — где-то в 1910–13 годах, потом война, потом, слава Богу, его спасал Валериан Леванович, а потом мой учитель покинул этот свет, а мрамор остался. Все эти 70 лет не дали повода использовать его, и великая миссия моего учителя была — спасти этот кусок мрамора. Думаю, его не пожалели уже в 60–70-х годах, потому что пошла публика, которая была лишена всякого романтизма по этому поводу. Сделали что-нибудь под Модильяни...



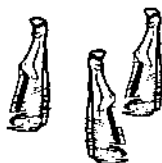
Эссебуга

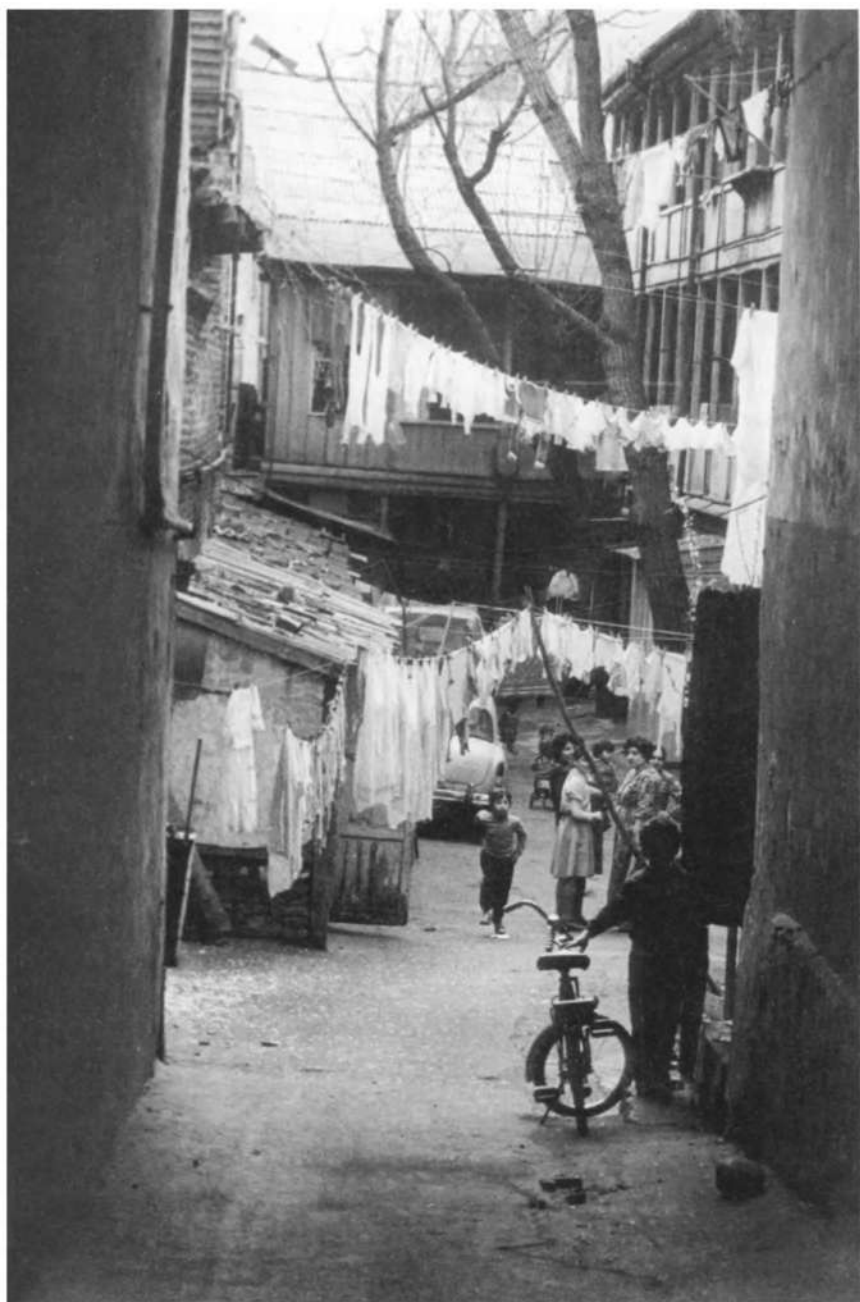


— К сожалению, никто уже не знает, что Кутаиси — это самый театральный город Грузии. И был там маленький-маленький дворик, в котором жили только актеры. Наша семья не была актерской, но мы тоже жили в этом дворике. И еще доктор Лордкипанидзе и Георгий Геловани не были актерами. А остальные — актеры.

В Кутаиси был театр — один из старейших в Грузии, и в этом старейшем театре играли всю классику: Шиллера, Шекспира, Илью Чавчавадзе, Акакия Церетели. Ну, вот. В этом артистическом дворике и проходило мое детство. И если мама была больна, то весь двор разделял заботу обо мне. Куда меня деть вечером? Вот актеры и брали меня в театр. Но потом перестали, потому что вдруг примерно с восьми лет я начал смеяться и даже сорвал пару спектаклей. Я уже не помню, в каких именно местах, и говорю то, что мне говорили они, актеры. А они говорят, что у меня был тонкий голос, очень заразительный смех, и в самых трагических местах, где, условно говоря, висит покойник на веревке, у меня начинался приступ смеха...

И каждый год были гастроли. Театр Руставели у нас не любили. Я думаю, в этом была какая-то справедливость, уж очень они были государственным театром. Мощные (как будто не из папьемаше) дорические колонны, это гроыхание, завывания, заламывание рук у себя и выламывание их у партнера, многозначительность и страшная болезнь такого театра — ставить ударения не там, где надо, а куда-то смещать их. Получалось, что это какой-то заграничный театр, который почему-то застрял у нас. Потом смотришь — вроде наши, и некоторые даже оказывались родственниками. А выходили на сцену и становились негрузинами.







Отелло.
Тушь

Я буду избегать фамилий. Но вот Яго, один из знаменитых Яго Грузии — почему его так любили? Он говорил: «Сведу с ума!» — а в умах тогдашних правителей жило то же желание, и он точно улавливал эту их душевную интонацию: «Сведу с ума!» Я думаю, что они вообще больше уважали Яго, чем, говоря их уголовным языком, фраера Отелло, которого так легко провести. Любой тогдашний инструктор перепроверил бы этот платок сто раз и не поддался бы на голый факт, а Отелло... Потому Яго, конечно, был им ближе...

— Но ведь и народу?

— А народ пугался. Он, Яго, слился для нас с эпохой, с начальством, с советской властью, он слился с Москвой, с Кремлем. Слился в темных, сырых, наполненных пауками и водой подвалах нашего сознания (простите за нагромождение несвежих образов...).

Я часто вспоминаю режиссера Васо Кушиташвили. По-моему, он был гений. Он вернулся из эмиграции, из Франции, но жить в Тбилиси у него не было права, и он вынужден был искать маленький город. Ему позволили жить в Кутаиси. На фоне зеленых хаковых костюмов он — мягкий, плюшевый — очень выделялся в нашем городе. Васо старался рано уходить в театр, чтобы не попадаться никому на глаза, и возвращался в темноте. Он не ставил ничего из современной жизни, а занимался классикой. Представляете, какая жизнь: каждая ночь — это страх, не знаешь, выпишься в постели до утра или нет. И Шиллер, Шекспир! Вот он, старик,



лежит и думает этой ночью... о «Двенадцатой ночи»... Он умер своей смертью, что странно и удивительно. И теперь редко-редко кто-нибудь вспомнит его и скажет, что он был гений. Он как-то обойден грузинской критикой, но его следы просматриваются до сих пор. Трагическая была фигура. Прежние поколения — гораздо сильнее нас. И даже в деградации они несли какой-то заряд. Васо был один раз на гастролях в Москве, один — в Ленинграде, потом десятилетиями — выступления на месте, не двигаясь. Они были гениями, виртуозами, но из дореволюционных «золотых запасов». Собственно говоря, до сих пор наши поезда едут по дореволюционным рельсам, они еще долго служили, пока были живы старые стрелочники. А когда эти стрелочники ушли — дорога расстроилась.

А сейчас я расскажу о самом своем любимом театре, который появлялся у нас еще весной. И все ждали, что он приедет. Великий Тифлисский театр музкомедии! Но сперва я расскажу о советском рае и потом, с вашей помощью, подойду к этой теме.

За годы советской власти, думаю, умерло около полумиллиарда. И не только наши правители грешили, грех распространялся по всей стране. Очень мало осталось людей незапятнанных. Я не говорю о великих, которые в жертву принесли себя. Я не говорю о миллионах несчастных, замученных: они все искупили, им дорога в рай, и надо молиться, чтобы они там были. Но те, кто умер своей смертью, — куда они денутся? Не знаю насчет рая, но в чистилище из нашего края попадали актеры музкомедии. Грехи их были понятными, человеческими грехами: они сплетничали, пили, сквернословили, ругали режиссера, блудили. Наверное, они некоторое время после смерти таскают в чистилище камни, а дальше их как-то распределяют... Когда советский человек попадает на тот свет и показывает там свой паспорт, ему наверняка говорят: «В аду ты уже был», — и многое прощают, засчитывают год за двадцать лет...

...Из всех утерянных культур мне больше всего жаль культуру духовых оркестров. Где нет духовых оркестров — это страшное падение всего. Духовой оркестр — очень серьезное дело. И так, вот наш бедный старый вокзал. Типичный вокзал, как по всей территории России, Грузии, может быть, Средней Азии, — с зубчатыми краешками. Вокзал был красивое место, видное, и мой дедушка



Послевоенный Кутаиси

у своего дома тоже сделал такие зубчики. Но он успел сделать только один ряд, а потом и денег не хватило, и он скончался. А эти зубчики по краям я увидел потом во Франции. Они называются ключами, держат дом.

Вот такой вокзал с зубчиками. И приезжает музкомедия. Город выставляет оркестр для встречи, местная промышленность — материю для приветственных лозунгов. Лестница — двадцать ступеней, а под ней — весь город: девушки из 1-й женской школы, мальчики из 1-й мужской. Двое из Суворовского стоят, как ошалелые. Кто там еще? Представители

города, нашего театра, знакомые, незнакомые, все приподнятые, их не узнать: сейчас появится великий Эссебуа.

— Эссебуа?

— Эссебуа! Есть такие романтические фамилии моего детства: великий вратарь московского «Спартака» Вольтер Саная!..

— Вольтер? Может быть, Вальтер?

— Как хотите! Неважно! В его фамилии заключен полет. Мяч послан в девятку, но Вольтер Саная успевает раньше! И Эссебуа тоже такая фамилия. Великий тенор! Это маленькая птичка, которая залетела в стальную клетку Советского Союза. Ей бы что-нибудь из деревяшки или плетеную клеточку. Или можно так: пусть это будет чугунная клетка, потом стальная клетка, а потом какая-то плетеная корзинка, для которой был рожден великий певец.

Ах, красавец Эссебуа! И рядом с ним замечательные легкие птички — труппа. Они все были худые, выпархивали все вместе на лестницу, оркестр гремел одну нежную грузинскую песню, переделанную под марш, но даже маршевая мелодия заставляла про

себя повторять нежные слова песни: «С дальней дороги ожидала я любимого. Вот он показался, но, кажется, не он». Приятная, красивая чушь почему-то сопровождала ритуалы империи, и под нее на лестнице появлялись конфетки... нет, не конфетки, это были существа, легкие, как бумажки от конфет, когда внутри нет ничего... Вот давайте задержимся на середине лестницы. Двадцать ступенек делились пополам, получалось десять, и там была площадка. Задержимся потому, что наш фотограф Луценко...

— Луценко? Украинец?

— Да, совершенно огузинившийся Луценко поднимает руку, они останавливаются, они уже тоже все знают по прошлым гастролям, и позапрошлым, и по позапозапрошлым... Это их город, их ждут здесь прекрасные вина, не испорченные нитратами, душистые... Ждут верные глаза духанщика, восхищенно смотрящие из глубины подвала: он поражен, что такое чудо, как Эссебуа, тоже пьет вино...

Я отправляюсь на их спектакль. Вообразите большое деревянное здание, которое построила мадам Кикачейшвили, если я не ошибаюсь. Она после этого работала уже в райкоме, а чудо советского времени с овальными окнами, которые продувались (театр был летний), стояло. Что-то чеховское было в этом доме: если чеховский домик с мезонином увеличить и растянуть в длину. И придать побольше «сараизма». И покрасить синей краской. И чтобы краска облупилась. И посадить около лестницы две пальмы... Две комнаты — слева одна маленькая, а в правой комнате, как и положено, сидит великий Давид Сарджвеладзе — директор филармонии. Чесучовый пиджак, чесучовые брюки, белые, выкрашенные зубной пастой, полотняные туфельки, канотье и черный в горошек бантик. Красное лицо, склеротический нос и бладливые глаза, в которых вино перемешано с природной эйфорией.

— И на спектаклях мюзкомедии вас уже смех не душил?



Француз из Парижа



— Нет, тут случался великий фокус: тут я переживал. В Тбилиси они, конечно, выглядели по-другому, их театр находился у вокзала... А здесь они тоже отрывались от реальности, это тоже был их полет на свободу... Впрочем, давайте вернемся на лестницу. Там тоже есть своя драматургия. Луценко должен сделать четыре кадра, причем Эссебуа неизменно остается в центре, но надо же не обидеть других (потому что в Кутаиси очень не любят обижать людей). И все меняются местами, и задние попадают вперед, передние — по бокам...

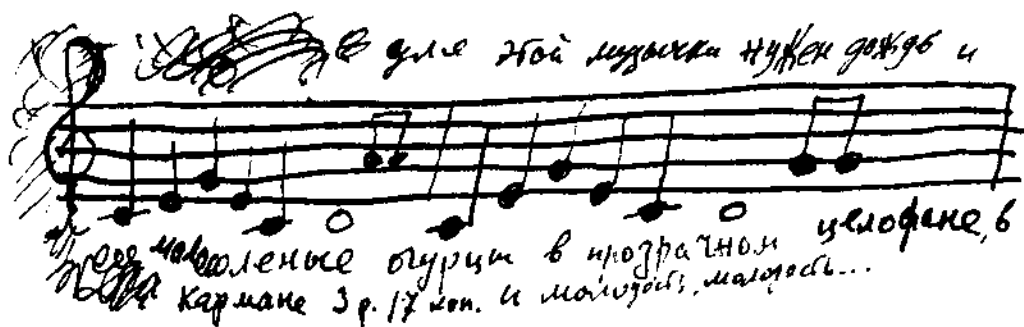
С ним жестоко обошелся Чиаурели. Знаете, авторитет и желание Чиаурели были непререкаемы. Что хочет — то и будет. И хотя Эссебуа был совсем не похож на Лаврентия Берию (другое строение лица), Чиаурели почему-то захотелось сделать из него Берию. А как Эссебуа мог пойти против этого? Отказаться — это получить пулю в лоб. Дело было уже примерно в 1951 году, Эссебуа уложили в операционную, сделали пластическую операцию, изменили нос, подтянули уши. Он так и не сыграл Берию, а эпоха кончилась. Это был уже тот период, когда я увлекся чем-то другим и музкомедия ушла из моей жизни вместе с нежно спетой из кулис первой арией «Аршина мал-алана», когда он ищет любимую...



Резо, почему куклы?



Габриадзе всегда был эмигрантом. Он эмигрировал из журналистики — в кино, из кино — в литературу, оттуда — в театр. Постоянно и отовсюду сбегал в живопись и скульптуру, из Москвы — в Тбилиси, из Тбилиси — в Ленинград. Из жизни — в сочинительство, из действительности — в сон. Его вела не только идея свободы, фетишизированная шестидесятниками, но и уникальная, почти «ренессансная», разноплановая одаренность. «Резо Габриадзе наделен ярко выраженной индивидуальностью, что во всех видах искусства редкость. Зная о разносторонности его дарований, я всегда опасался, что он начнет еще и писать



музыку, и тогда я не смогу более участвовать в реализации его бесконечных фантазий...» — писал Гия Канчели. Линия художественной жизни Габриадзе достаточно прихотлива, в ней много интуиции, от Бога («Не говори „Бог“, обращай только к анге-



лу. Моя бабушка обо всем просила только ангела», — сказал бы в этом месте Резо). История его театра тоже началась как будто случайно.

— Резо, откуда возникли марионетки?

— Каждый раз на этот вопрос, мне кажется, я отвечаю искренне, и каждый раз я говорю неправду. Мифология творчества у меня начинается буквально через минуту. Ведь люди один и тот же факт часто рассказывают по-разному. И я рассказываю по-разному. И, наверное, все версии правдивы... Двадцать лет я работал в грузинском кино. От этого я очень устал и сел в саду подумать, что мне делать дальше. Одно было ясно: в кино я больше не могу оставаться и не вернусь, если даже мою шапку закинут туда...

Соблазн вернуться в литературу я подавил легко и без грусти. Еще в молодости мне объяснил один сведущий в этом деле человек, что на каждый, даже самый бездарный рассказ уходит некое количество гектаров леса. «Пусть моя доля леса шелестит нетронутой, а я усядусь в его тени и буду читать Марка Аврелия или Шота Руставели», — подумал я тогда и вышел из литературы, легко закрыв за собой дверь. После этого некоторое время я занимался живописью и скульптурой и, соблазненный яркой, легкой, шумной жизнью кино, позволил одному другу уговорить себя на два месяца попробовать свои силы в этом искусстве. Эти два месяца продлились двадцать лет — поистине библейский мазок в моей более чем скромной жизни.

И вот, седой, я оказался в саду в грустных раздумьях...

«Живопись? Скульптура?» — вспоминал я с нежностью давно забытое, как вспоминают сладость первого поцелуя, забыв губы, которые дарили его.

Куда мне идти?..

«В театр, что ли? — невесело подумал я. — Нет, театр — шумное место, не менее страстное и общественное, чем кино: там актеры и режиссеры, которых я, конечно, уважаю, но они такие же конфликтные люди, как и я. Нет, в театре я не смогу».

И вдруг я вспомнил маленькую марионетку, увиденную случайно в молодости. Маленькой трогательной ручкой она показывала на томик Кляйста, в котором я прочитал гениальную статью о марионетках.

— Другая легенда гласит, что однажды, в конце 70-х, оказавшись в Ленинграде на Невском, вы спрятались от дождя под крышей какого-то театрлика. Театрик оказался старейшим марионеточным Театром им. Е. Деммени. Там, в витрине, вы увидели старых кукол. Встреча произошла.

— Я ходил по Ленинграду, искал старых кукольников, поднимался на чердаки и спускался в подвалы, знакомился с совершенно истлевшими людьми, и, когда я доверительно говорил, что хочу проконсультироваться о марионетках, только редкие из них открывали двери, да и то — через цепочку...

Габриадзе создал свой театр, уже будучи Автором художественного мира: с географией этого мира, стилистикой, драматургией, героями, эстетическими принципами.

«Его мир ему принадлежал — и он существовал в нем и узнавал его вокруг себя. И когда Резо появлялся в своем мире, то и все обнаруживали вокруг себя именно этот, его мир, потому как мир этот и на самом деле существовал и его можно было увидеть; и все начинали видеть мир таким, каким видел его он, и радоваться, улыбаться и приветствовать этот мир, и радостно следовать ему как своему, как внезапно и счастливо обретенному — „наконец-то!“ и „господи! нашел!..“. Вот она, правда, вот она, реальность! И как легко, как светло, как просто, как незначай и ни с того ни с сего можно попасть в этот мир, прекрасный, справедливый, бедный и живой мир, где рождаются и умирают, трудятся под солнцем и пьют и нет другой заботы, чем та, что ты — частица великой и вечной жизни, которая проходит в тебе, с тобой, вместе с тобой, и всегда — помимо тебя и поверх!..» — писал о «дотеатральном» Резо Андрей Битов еще в 1972 году.

Попробуем же, читатель, определить составляющие этого мира, начертить в воображении его схему (вот бы нарисовал ее сам Резо — это было бы целое батальное полотно, очень смешное — собственный мир в разрезе!). Конечно, эта схема будет несовершенна, и любой вправе ее оспорить, и вообще «все хорошее



делается из воздуха», как говорил Габриадзе, а не из схем, но все же вымышленную модель вымышленного мира необходимо представить.

Почва, основа, родина этого мира — страна Грузия. Всем известны классические стихи Николоза Бараташвили «Цвет небесный, синий цвет...». Резо почему-то часто писал — «моя бирюзовая Грузия». Поверим двум поэтам, воспринимавшим свою страну в близком колорите — от синего до бирюзового.

Сначала есть маленькая Грузия, деревни, из которых произошли бабушка и дедушка Габриадзе. «Все мои предки из-под Кутаиси, из деревень Гаможда и Гумбрия. Между ними расстояние как



между Новым Арбатом и старым. Иногда в веселом виде можно было так разгуляться, что не понять, в какой деревне ты находишься. Была между ними и маленькая горка, которую местные называли горкой Сатурия. На отцовской стороне уже в начале ноября снег лежит. И люди как будто из сурового края, вроде вашего уральского. Там скалы, и жители как бы сами высечены из камня. Кость у них широкая, ходят медленно. Всем корпусом они неуклюже поворачиваются, как троллейбус. Словом, они на камне жили, из камня строили церкви, строили на века. Мы все принадлежим Гелатскому монастырю.

С материнской стороны родственники повеселее, они более артистичные. У них три крестьянские фамилии — Гурешидзе, Бре-

гвадзе, Баланчивадзе. В отличие от отцовской земли, где черные скалы и гранит, здесь земля мягкая и абсолютно белая. Они любят музыку и вообще люди со слухом и очень пластичные. Один из соседней деревни достиг берегов Америки, где добился больших успехов. Это вам известный Джордж Баланчин». Так говорил сам Резо в одном из интервью. Не раз он рассказывал, как, совсем девчонкой, его бабушка Домна Брегвадзе (в виде куклы вы можете увидеть ее портрет на с. 23), обидевшись на дедушку, убежала в родную деревню — буквально через улицу. Но это был настоящий побег!



Дальше Грузия расширяется до Кутаиси, Колхиды, тесно связанной, как всегда говорил Резо, «с историей Древней Греции, а позже — Древнего Рима... Сегодня вы можете познакомиться с грузином, которого зовут Ясон, грузинкой — Медеей. Больше того. В Кутаиси вам встретятся вылитый Нерон, Брут, кто хотите. Иду я как-то по городу, и меня окликает знакомый электромонтер: лицом — ну, прямо Октавиан. Ручаюсь, если затеять по какому-нибудь поводу пир, я мог бы устроить так, что одним столом сидели бы все римские цезари... В Москве, в залах Пушкинского музея, где выставлена античная скульптура, я хожу будто среди знакомых с детства людей».

А уже далее — Грузия как таковая, страна свободы, где, по слову Мандельштама, «культура опьяняет. Грузины сохраняют вино в узких длинных кувшинах и зарывают их в землю. В этом — образ грузинской культуры: земля сохранила ее узкие, но благородные формы художественной традиции, запечатала полный брожения и аромата сосуд.

То, что нельзя вывести из рассудочных данных культуры, из учета ее накопленных богатств, есть именно дух пьянства, продукт таинственного внутреннего брожения: узкая глиняная амфора с вином, зарытая в землю».

На эту почву еще в кино Резо начал приводить гостей (Грузия гостеприимна) — персонажей всех времен и народов, но сперва больше французов. Был написан сценарий «Дюма на Кавказе». Взяв повесть Клода Тилье «Мой дядя Бенжамен», Габриадзе сделал сценарий фильма «Не горюй!». Я уже писала, что сильнейшим моим впечатлением был спектакль М. Туманишвили «Наш городок». У американца Уайлдера одна из его героинь перебирает фасоль. Можно себе представить, что такое для Грузии, которая не живет без фасоли для лобио, одна эта деталь! Даже только она могла дать толчок к «присвоению» материала. Еще раньше, в короткометражках, Габриадзе перемешивал все сюжеты, путал следы. В середине 70-х московский корреспондент «Искусства кино» В. Трошин наивно спросил его:

— Почему, например, вы обратились к рассказу итальянского писателя, сделав по нему для телевидения «Кувшин»?

— А что, ведь забавный рассказ, не так ли?.. Но дело, конечно, не только в этом. Просто шла у нас такая волна — нравилось писать в титрах слова типа «новелла», «Пираделло». Очень красиво, внушительно звучит! Они были по сердцу тогдашней редакции на студии. Я и написал: «новелла Пираделло». Хотя есть близкая по сюжету грузинская сказка, поэтому трудно установить, что откуда взято.

Проще говоря, еще до создания театра, где во всех спектаклях он станет играть с культурными мифами, продолжая мировую традицию, многовековой опыт заимствований и переработок, Резо кладет в основу своих сценариев многочисленные «бродячие сюжеты». Но если, скажем, легенда о докторе Фаусте, претерпевая различные интерпретации на протяжении веков, у разных ав-



торов все же не покидала своих географических пределов, а Дон Жуан в пьесах всех времен и народов оставался испанцем, то Габриадзе всегда «огрузинивал» сюжет, «прописывал» мифологический мир на разных этажах той самой «большой и малой Грузии».

Этот мир населен чудаками. «Я увидел его впервые семь лет назад. Под одной мышкой у него был „Дон Кихот“, под другой — „Письма Ван Гога“. Он с ними не расставался. Он знал, что это хорошо. Больше, кажется, он ни в чем не был уверен...» — писал А. Битов. Еще в «дотеатральную» эру критикам было очевидно, что Дон Кихот и Ван Гог «соединились у Габриадзе по признаку „безумства“ — разумеется, в широком смысле слова, которое охватывает человеческую неординарность, творческую одержимость, бескорыстность, иначе говоря, ту простодушную мудрость, которая берет верх

над бескрылым „здравым смыслом“. Недаром и в речи у Резо легче всех срывается эпитет „сумасшедший“, которым он награждает всякого, кто дерзает нарушить житейский стандарт, поступить против „правил“, даже если это Правила уличного движения». В фильме «Чудаки» санитары сажают в клетку всех, чьи поступки выходят за пределы нормы — то есть тех самых «чудаков». Да что я отсылаю вас, читатель, к кинофильмам! Прочтите в этой книге подряд те главы, которые условно можно назвать «Кутаисскими рассказами», — и многофигурный мир окажется густо населен именно



Кукла Андрей Битов

открытие итальянской оперы», — была, в сущности, заявкой на сценарий, и сценарий этот нетрудно себе представить... его живопись была повествовательной, занимательной и динамичной. Она была насыщена очаровательными комическими и трагикомическими подробностями. Ее сюжеты были гостеприимно распахнуты перед каждым желающим и читались с упоением, как увлекательный роман».

Эта живопись была остановленным кадром. На полотнах и рисунках Резо копошатся толпы! Это остановленные мгновения сложной «полифонии». Персонажи снуют, будто муравьи, их много, здесь нет центра, даже если есть центральный персонаж, ибо плазма жизни, ее поток, переходы, мерцания — именно они всегда интересовали Резо. Ему были важны мгновения.

Что еще? Короткометражность. Кинематографический опыт Резо был связан с десятками коротких лент, то есть с лаконизмом, афористичностью, емкостью эпизода и умением монтировать историю на небольшом временном отрезке. Все это тоже скажется в театре, образует его структуру. В кино он, конечно, был «трагикомедиографом» — «со своей поразительной способностью улавливать трагикомическую сторону будней и в этом трагикомизме выражать существеннейшие стороны бытия, с редким сопряжением юмора и лиризма, чувственности и духовности» (Э. Кузнецов).

К своему театру Резо пришел, уже будучи и автором «мелкой пластики» — маленьких скульптур. А театр кукол — это и есть скульптура, которой придали движение. Нет?

Но главный «кит», на котором покоился беспокойный художественный мир Габриадзе, — это программный дилетантизм, движущая сила его искусства. Одаренный во многих сферах, ни одной из них Резо не отдал предпочтение. Если я правильно помню, в одном из разговоров он как-то сказал, что профессионализм — смерть искусства. Дышит шероховатая, а не отлакированная поверхность... Или мне уже мерещится, что я слышала это от него, а не поняла в процессе наблюдений...

Кажется, никто как Резо не импровизирует тушью на бумаге (многочисленные рисунки этой книги — те самые сиюминутные наброски, которых у него тысячи). Как будто кто-то водит его руку... Процесс импровизации бесконечен.



То есть к тому часу, когда ленинградский дождь загнал Резо под крышу Театра марионеток, он умел все, что должен уметь Кукольник, но еще не знал этого.

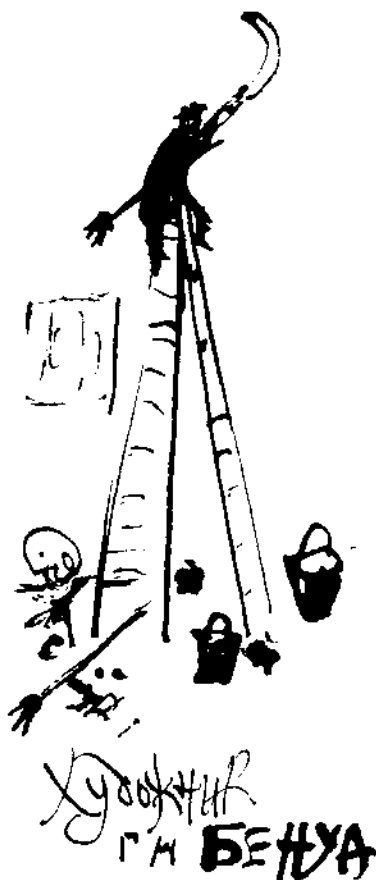
— Все это случилось в моей жизни потому, что больше всего на свете я любил свободу. Я все время убегал: оттуда — сюда, отсюда — туда, создавая себе иллюзию... Но это очень много дало мне в жизни. Как только что-то превращается в обязанность, как только я пойман обстоятельствами — я моментально могу уйти в другое дело, чтобы не делать того, что мне велят...

— Ленинград, где вы встретились с марионетками, ведь тоже был для вас пространством свободы, заграницей? Как для России — Грузия?

— Ленинград сам по себе — грандиозный спектакль. Он построен в один день, на бумаге. Я, конечно, утрирую, не в один день, но он — произведение рукотворное, и, может, потому это — спектакль. Есть даже мысль одного ленинградского писателя: почему он не любит балет? Потому что, когда он входит в театр с улицы, — он входит из декорации в декорацию. Когда я впервые попал в Ленинград, я испытал сильное театральное впечатление.

Мой город Кутаиси принадлежит Средиземному морю. Кутаиси, Колхида — это камень и лавр, камень и самшит, это камень и кипарис, камень и реликтовое дерево (не знаю, как оно называется по-русски, а по-грузински «дзелква»). Дерево

Рисунок к либретто
для театра марионеток
«Перламутровый веер»



там раздвигает камень. В окрестностях Кутаиси можно свободно играть «Дафниса и Хлою»: важно, чтобы электростолб в поле зрения не залез, а больше — никаких проблем. Тихие родники, есть фантастически красивое место — Сатаплия, это значит «место для меда», «медовое место». В общем, глаз мой привык к камню и был удивлен, когда я попал первый раз в Москву. Москва — пухлая, как будто съедобная, в ней много — от печенья, от булок. Припухлые, кругленькие углы домов, как будто их только что вытащили из печки и если сейчас какой-нибудь дом или колону уколоть тихонько иголкой — из них пойдет теплый, пахучий пар...

А Ленинград долгие-долгие годы был для меня за границей (я так и пришел к своей седине, не бывавши за границей). У меня был простой советский маршрут: Тбилиси — Москва и — как за граница — Ленинград. И здесь я увидел камень, а не припухлость фасадов, и здесь я, собственно говоря, встретился с той европейской культурой, с которой впоследствии познакомился в Германии, — с культурой камня. Вот Аничков мост. Там три ступеньки. Первая — из двух камней, маленького и большого. Вторая — цельный камень, и потом идут огромные розовые граниты. Такая игра камнем идет и в Германии, и во Франции, Англии, Италии. Это — средиземноморская, очень высокая архитектурная культура. Архитектура, кроме прочего, — это соотношение камней друг с другом. Как камень встречается с камнем, с металлом, водой, деревом, как они расположены (иногда они крепятся, иногда





Резо Габриадзе на репетиции

замком заходят, иногда их скрепляют раствором). И высокая средиземноморская культура камня — это когда один камень лежит, а другой чуть уходит от него — казалось бы, обратно в природу. К своему естеству... Нет ценности дороже, чем стершийся камень. Это так облагораживает город, так дисциплинирует душу, так напоминает, что ты смертен, что до тебя были люди, и ты должен их вспоминать, и что после тебя тоже кто-то одним шагом, чуть-чуть снимет молекулы с этого камня...

Все это очень благородно и дает душе очень много. Поэтому встреча с Ленинградом была для меня в этом смысле встречей и с моим детством, и с незнакомой мне Европой. Ну, например, эти маленькие каменные мосты (это немецкие каменные мосты) дают ощущение общности культур. Вот до каких пределов Средиземное море может донести свою культурную волну. Это, видимо, последняя волна Адриатики на Севере, она ударяется о набережные, о сфинксов, и это звук средиземноморских волн, как они

могут звучать почти у полярного круга. И, может быть, здесь еще одна маленькая-маленькая грань понимания русского гения Пушкина. Мне, как человеку, родившемуся в Колхиде, четко слышна в нем античность, Средиземное море плещется в стихах Пушкина.

Первый раз меня загнал в Ленинград Аэрофлот. Москва не приняла наш самолет. Первая встреча очень важна. Мне повезло. Был зимний солнечный день. И первое сильное ощущение — мороз, иней и медь памятника. Страннейшее сочетание. Екатерина II с кавалерами: у одного глаз белый от инея, у другого — пол-лица, эфес шпаги... Я стал ходить вокруг, шел снег, и тут я впервые увидел, как скульптура переходит в графику, как объем переходит в рисунок. На юге это бывает, но очень коротко, и это огромная радость, это эстетический праздник для глаз, это очень здорово уловил Феллини в «Амаркорде», и это давно блестяще делают японцы в графике. Для южанина величайшая красота видеть кипарис или пальму под снегом, мы безумеем от счастья, когда идет снег. Когда взрослый, старый человек — грузин, итальянец, испанец — начинает вспоминать счастливые дни юности, то обязательно в них присутствует снег...

...А потом я много раз садился в Москве в «Красную стрелу», брал чай в металлическом подстаканнике, ложечка звенела, я ехал в Ленинград, в свою заграницу. И сейчас, когда мне бывает грустно, я наливаю чай, ставлю стакан в подстаканник, ложечка звенит о стакан. Я вспоминаю свои поездки в Ленинград. Самый вкусный чай — это чай в «Красной стреле» Москва — Ленинград...



С. Дягилев.
Рисунок к либретто
для театра марионеток
«Перламутровый веер»

— И вот в Ленинграде вы попали в театр Деммени и увидели там куклу Епишку? И все же — почему именно марионетки?

— Кто мне, беспартийному, дал бы большой театр?!!

— Резо, но зачем вообще существует театр кукол? Зачем заменять живое лицо «липовой» кукольной гримаской (ведь кукольные головы делаются из липы)?

— Липа — податливое, мягкое, послушное рукам дерево... Удивительно, что в русском языке слово «липовый» имеет такой уничижительный оттенок. Некрасиво, неудобно. Есть еще одно ласковое дерево — груша...

— И все-таки зачем прятать гибкое тело актера, выставляя взамен болванчика, неловко изображающего человека? Зачем жертвовать живой жизнью ради жизни неживой? Гордон Крэг писал, что актер может быть сверхмарионеткой, вы часто говорите, что марионетка — это сверхактер, что она может больше, чем живой актер...

— Да, да, она может больше. Она может все, что может большой актер, и может еще больше, чем актер.

— А плакать?



— Но она может так сделать это плечами, что вам станет ее жалко и вы сами заплачете. Какой актер может сказать фразу «Быть или не быть?» лучше марионетки?

— Марионетка вообще не может сказать — она немая...

— Но пластика марионетки несравненно выше. Я много думаю знаете о чем? Конечно, мы каждую минуту — грешные люди — гневим небеса (за исключением нескольких случаев — Моцарта там, Гете). Но небеса жалеют нас именно из-за того, что мы так неуклюжи, ходим, как циркули... Смотрят на нас сверху и жалеют за нашу убогую пластику. Представляете, насколько небесам приятнее походка льва в пустыне? За то, что человек сделал что-то подобное, еще совсем недавно давали звание народного артиста. А какая задача — прыгать, как заяц? Или хвостом сделать, как белочка? Или ходить, как фламинго, или хотя бы стоять. Все это могут марионетки. Лучшие исполнители Шекспира — марионетки. Я видел за рубежом «Макбета» — и лучше этого я ничего не смотрел. Мне приходилось слышать оперу «Похищение из серая», под запись, естественно. Но как марионетки это делали! Как они ходили, вернее — как они не могли ходить... В их походке вообще есть тайная формула нашей походки, которой мы не владеем. Видимо, если бы мы идеально ходили, то должны были бы время от времени подпрыгивать на три метра, задирая ноги выше головы... На улице люди прыгали бы через деревья, их ноги прогибались бы во все стороны, они складывались бы, как гармошка...

Или возьмите любую фразу из великой классики — Саади или «Тристана и Изольду». Вам не было бы стыдно, если бы вы сидели в партере и слышали, как живые актеры это произносят?



А есть ли на свете актер, который сказал бы: «Я люблю вас, газель моя с лиловыми копытцами»?..

— Но ведь в вашем театре марионетки стали играть не классику, а ваши пьесы (конечно, с элементами классики)...

— Вы хотите поймать меня на нескромности. Даже мои слабые опыты в драматургии показывают гениальность марионетки... Нет, дело вот в чем. Марионетки могут висеть в музее и сами по себе представлять огромный интерес как предмет искусства. Движение линий, пластика — тоже ведь искусство, да? Вот берем марионетку из музея, придаем ей движение и отправляем на сцену. Дальше — законы драматургии. Они ведь тоже не выдумка шарлатана? Музыка, театр... И все это вместе дает те чувства, на которые способны только марионетки. Марионетка — священная кукла (слово происходит от девы Марии и храмовых кукол). Вообще мы все — бездарные марионетки под небом Бога.

— Просто есть театр живой и неживой.

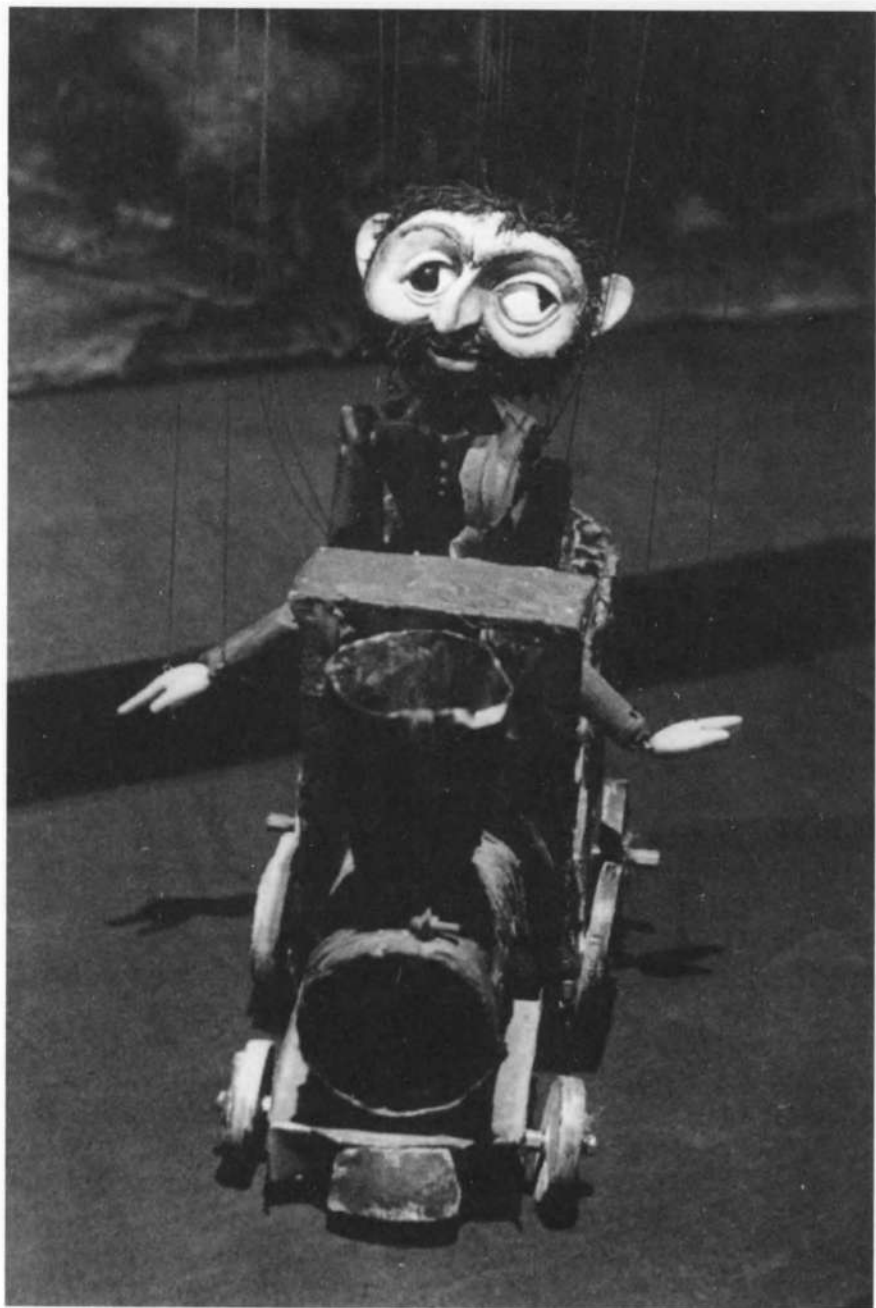
— Вот о неживом театре. Я видел одну репетицию, и, чтобы она не потерялась в истории, я ее расскажу. В гостинице «Москва» я жил, наверное, всего два раза в жизни: туда трудно попасть. И однажды я попал туда перед праздниками (видимо, в такие периоды жизнь гостиницы как-то облегчается, и по благу я вселился туда). Попал я в не совсем хороший номер: прямо над входом, на втором этаже, окно не открыть, и между стеклами — залежи выхлопного угля. В полночь наступила тишина, я все-таки открыл окно, а потом не удержался и спустился. Это было два-три часа ночи, и шла репетиция похорон маршала Б-яна (назовем его так, потому что маршал этот ни в чем уже не был виноват, и царство ему небесное). Но оставшиеся в живых занимались, прямо скажем, несколько неясным делом — они до утра репетировали похороны. Они держали в руках свои шапки, они шли со стороны Метрополя сначала вольно, но с поворота уже изображали печаль, потом они обходили нашу гостиницу и снова появлялись. У них был режиссер, который в этих переходных моментах грусти, скорби сам подавал пример, как это надо делать. Это была уникальная режиссура! Представляете — репетиция похорон!

Хотя я знал нечто подобное — репетиции парадов. У нас в Кутаиси был один человек, который, единственный в городе,

спал до двенадцати часов, и власти ему это прощали точно так же, как прощали бакенбарды и усы «на сто пять», что делало его похожим на известного Зеро. Прощалось это все потому, что к концу апреля он включался в активную жизнь. Последние две недели апреля площадь принадлежала ему. Тогда не было мегафонов, а была такая воронка с ручкой, и он, очень артистично стоя на трибуне, кричал: «Сейчас первая школа! Выше голову, голову выше! Женская первая школа уходит... Рабочие консервного завода!» Впереди рабочих шел грузовик, на грузовике вертелась круглая площадка, а на ней — банка тушенки, находившаяся в недосыгаемости от наших желаний. Она медленно крутилась, напоминая нам о жизни, и это был, быть может, самый сильный спектакль неживого театра. Потом эта банка не исчезла, но появилась сгущенка. Это был танец двух групп сгущенки вокруг красавицы тушенки. На этот спектакль смотрели портреты вождей... Знаете, есть один сильнодействующий прием, когда куда бы вы ни пошли — изображение смотрит на вас. Так рисовали Сталина. И вот фантастично было то, что вожди одновременно смотрели и на нас, и на тушенку, и на тех, кто стоял на трибуне. Всё они видели и оценивали с той ответственностью и тем величием, с которым и должны были всё это оценивать... То, что я рассказал, — это первый кукольный спектакль, который я видел в жизни. Фантастический кукольный театр. Мы знали, что тушенка не меняется из года в год, она крутилась до 1956 года, потом она все-таки погибла, кто-то сожрал ее. В связи с падением официальной морали после 1956 года она исчезла буквально у нас на глазах, а ведь кружилась с 1932-го! По 56-й! Народ был дисциплинирован, он знал, что тушенка — это красота, и сгущенка тоже была красотой...

Да, социализм стал испытанием основных ценностей души, искусства. Можно с радостью сказать, что традиции, ценности мы сохранили, несмотря на невозполнимые потери.

Вообще жаль, что я назвал свой театр театром марионеток. На самом деле это просто театр. В спектаклях я, и как драматург, и как режиссер, пытался решать общие театральные задачи. Я хотел напомнить о той магии, в которую маленьким мальчиком окунулся в городе Кутаиси. А сейчас это чувство почти умерло во мне, я очень редко испытываю его в театре.



— Это сейчас вы знаете о марионетках так много. А тогда, вооруженный томиком Г. Кляйста и практическим опытом ленинградских марионеточников, вы начали в Тбилиси театр...

— Тот, кто бывал в Тбилиси, помнит его старые горбатые улочки. За полтора тысячелетия они были восемь раз сожжены. Я ходил по этим стертым тротуарам и нашел один старый дом, который реставрировали. Как его получить? Начались бесконечные хождения по инстанциям. В сумке у меня лежала одна марионетка — довольно авантюристического вида. Я часто доставал ее из сумки и показывал в серьезных кабинетах. Кукла ошеломляла своей неуместностью в подобных местах. Я столько раз ее показывал, что у нее стерлись туфельки — немаловажная трогательная деталь, которая, собственно, и решила проблему в мою пользу.

Мне дали половину этого здания, уступив другую половину делу менее сомнительному — ресторану. Между нами прорубили дверь, закрыли ее и ключ отдали не мне, а директору ресторана — решение, которым мог бы гордиться Макиавелли. В случае нашей неудачи дверь открывалась и в нее входила шумная вкусная ресторанный жизнь...

В общем, из всех этих историй я отчетливо помню только одно: я всех хвалил. Это была эпоха классического застоя, и, не будучи борцом по натуре, я знал только одно средство воздействия — восторгаться: «Ах, как это здорово сказано! История искусства не забудет твой вклад в историю марионеток!» Очень смешная была у нас первая афиша: там указывалось, кто принес кирпичи, инженеры... Очень трогательная и красивая афиша.

Я чувствовал себя Робинзоном Крузо, который, конечно, знал, что такое лодка, но сам ее никогда не делал. Интересное и захватывающее состояние духа... Так появился первый спектакль «Альфред и Виолетта». Когда на премьере я услышал аплодисменты, выйти на поклон не решился.

Наш адрес:
Georgia, Tbilisi 380026
Shantel street, 26
Georgian state marionettes
theatre Tel. 93-64-37

Агрессивность на лице свидетельствует о растерянности — я еще в жизни не видел марионетку, а рабочие работают, приносят цемент, пьют вино (в 1 час дня), слышен мат и другие строительные звуки пост-социализма.



В 1981 году родился Тбилисский театр кукол-марионеток. То есть не просто так — родился. Его построил Габриадзе: сначала одно здание, потом другое. Есть фотография: он на строительстве, на обороте — письмо-комментарий.

«Это, наверное, 1980 год, на фотографии я изображен неизвестным фотографом на строительстве первого театра. Агрессивность на лице свидетельствует о растерянности — я еще в жизни не видел марионетку, а рабочие работают, приносят цемент, пьют вино (в 1 час дня), слышен мат и другие строительные звуки пост-социализма. Опираясь на немецкого романтика Кляйста, я достаю стройматериал, бархат для занавеси, прожектора, цемент. Придумал я министра культуры Франции господина Leon Armand Guery, которым я обезоружил Министерство культуры Грузии. Что говорил мсье Armand? Толстый зав. отдела Брегвадзе вставал, боль-

шие глаза, балетные ресницы, вчерашняя выпивка в глазах и чувство вины, естественное на похмелье. Я цитировал: „Он говорил, что страна, не имеющая театра марионеток, не может считать себя театральной страной“. „Как фамилия мусье?“ И он писал докладную наверх, бедный, милый Важа...

А сейчас сижу в Бретони, где по телевизору кадр, Звиад Гамсахурдия в тельняшке, это же новый юмор, я уже ничего не понимаю, так нельзя шутить...»

Вскоре городские власти дали театру еще одно здание, тут же, напротив. На фотографии 1984 года надпись: «Строительство II театра (параллельно работал над „Кин-дза-дза“). Э, как давно это было, тогда я пил, летал в Кара-кумы (Чемкент, Небедаг забываемый!). Разве знал, что это и было счастье, не было гастролей, в голове летал Боря Гадай, Домна... Кроме изображенных на фото брюк были еще одни. Жакета другого не было... А ведь это было, правда было, сейчас не верится».

Театр марионеток на правом берегу Куры, на улице Шавтели стоял на площади рядом с храмом Анчисхати. В отодвинувшемся времени эта площадь, кажется мне, вообще была окружена старыми храмами: армянская церковь, синагога, грузинская православная... Может быть, это было не так, но точно — на солнечной площади было тепло, в маленьком театре работала куча народу, человек восемьдесят («Я набрал добрых стариков со всей округи...»), в то время как художественный руководитель, ползая на



На строительстве второго театра



Резо Габриадзе на
площади перед театром

четвереньках, объяснял сонной бутафорше непосильную задачу — как сделать медузу, чтобы все щупальца были разной, а не одинаковой длины... Я сама видела эту сцену. Правда, уже позже, в начале 90-х.

...В маленьком зальчике, где помещалось 46 человек, но набивалось вдвое больше, висели сушеные фрукты, стояли ширмы — как в старых квартирах, слева от сцены торчал маленький резной балкончик — как в грузинских двориках. Все было очень маленькое, кукольное.

Когда театр уже открылся и играл первые представления «Альфреда и Виолетты», вспоминает Андрей Битов, он подвергся падению того мира, в противовес которому был создан: в день открытия праздника Тбилисобы к нему за ночь была приварена некая монументальная «пляска дэвов», нарушающая нежный ансамбль Мухрант-Убани, а дальше «к театру подъехал самосвал и свалил на мостовую шесть (!) огромных сейфов, которые следовало тотчас установить в помещении театра, ибо того требовала соответствующая инструкция из Управления культуры, надо полагать. Эти шесть кубических новеньких „дэвов“ уже находились „в штате“ и „на балансе“, ими нельзя было пренебречь, их некуда было внести, не разломав спичечный, в сравнении с ними, коробок театра. Они лежали на боку, на мостовой, и из них вытекала ржавая вода: видимо, на складе они хранились под открытым небом. Эти канцелярские рыцари истекали своей сущностной тараканьей кровью...»

Потом, когда было построено второе здание, Резо хотел открыть кафе — не для еды, а чтобы там все время жарили одно кофейное зернышко и запах распространялся по театру. (У него долгие годы вообще все было соизмеримо с габаритами куклы. В «Песне о Волге» художник Франц Мельде заказывает в кафе «четверть вареного желтка в стакане». Это ровно столько, сколько может съесть кукла его размера...)

— Слушайте, кукольный театр, где 120 человек, — это ужас! Этого не может быть! 120 человек должны создать минимум 30 театров. Кукольное дело очень индивидуально. А много людей мешают друг другу. Даже в большом спектакле, где много персонажей, должно быть три-четыре человека. А если в одном театре 120 человек — он становится неповоротливым, в нем неизбежно утопают индивидуальности...

Понимаете, в кукольных театрах, на этих нежных существах — куклах паразитирует целый класс людей, которые свободно могли бы завоевать такую маленькую страну, как Бельгия. От этой громоздкости умирает кукольность — то, что очаровывает человека, — условность, легкая игра, воздух вокруг.

В мире победила среднестатистическая кукла — пошлая, как будто ее купили перед спектаклем в магазине, мертвая, до неузнаваемости стилизованная. Без секрета, без изюминки. К сожалению, чаще встречаются не спектакли, а шоу: в них прекрасные

Тбилисский театр
марионеток



Визитные карточки
Тбилисских марионеток.
Верхняя всегда меньше
нижней, хотя они
одинакового размера



номера, но они несколько унижают куклу. Спектаклей от начала до конца — очень мало. А мне хотелось бы доказать, что театр марионеток способен нести на себе ношу целого, большого спектакля. Вернее, не столько что-то доказать, а напомнить, потому что доказано это было тысячелетия до нас.

В кукольном театре — я абсолютно в этом уверен — должен быть один автор всего. Он —

Кукольник. Невозможно работать с куклами, которых сделал другой человек, с текстом, который написал для них другой драматург. Когда пишешь для кукол — это не пьеса в строгом смысле, а скорее партитура *будущего спектакля* (выделено мною. — М. Д.). Все надо учесть. Я не понимаю режиссеров-кукольников, которые ничего не умеют: не сами делают кукол, не сами пишут пьесу, не сами освещают, не сами подбирают музыку. То, что большинство таких, — это и есть ошибка наших театральных институтов. Кто такой Кукольник вообще? Исторически это человек, которого ночью выгоняют из города вместе с зубодерами и очкариками (окулистами), так как он не имеет права там спать. Кукольники — это люди, у которых замечательные чуткие руки. У нас все это исчезло. В нашей стране бюрократ залез даже сюда. Художественный совет кукольного театра — это чудовищно, все равно что железобетонная конструкция для бабочек. Сразу теряется их эфемерность, их полет, их нежность, красота, божественность.

Есть, наверное, и ничего не умеющие хорошие режиссеры — пусть они доживают свою жизнь. Но надо дать им возможность купить заграничные лобзики, пилочки, маленькие деревяшки, клей им дать — пусть они придумывают, клеят и что-то делают.

Эти рассуждения о Кукольнике принадлежат уже Габриадзе конца 80-х, когда он стал в своем театре абсолютным, полновластным Демиургом. А между тем свое путешествие в мир марионеток на десять лет раньше он начал не в одиночку. После того, как



Резо Габриадзе
и кукольных дел
мастер Лука. Долгие
годы все куклы театра
были «от Луки»

Резо увидел на Невском куклу на ниточках, он, человек киношный, взялся за кукольный фильм для грузинского телевидения — «Сны Каджорского леса». Они делали его вместе с замечательным художником Тенгизом Мирзашвили и с Амираном Дарсавелидзе, найдя приют в театре им. Деммени и пользуясь профессиональной помощью актеров того же театра, водивших кукол... В фильме действовала та самая кукла Хечо, косоглазый кенто в красных шароварах, которая плясала на столах начальников, помогая Резо пробивать театр, и которая в одной из версий (об этом вспоминает актер Юрий Герцман, водивший Хечо) выступает «основположником» театра: «Однажды с Гоги мы сидели у раскрытого окна и о чем-то говорили. На стене булавкой был приколот рисунок Хечо. Вдруг Хечо шевельнулся. „Смотри, Гоги, Хечо ожил. А не сделать ли нам кукольный театр?“ (А в окно всего лишь подул ветерок)». Хечо в фильме сидел на попе Эллы Фицджералд и орал, спал на стеклянном льду, «растянувшись, как кот, а вокруг свечи». «До сих пор вижу этого человечка с головкой, как грецкий орех. Легкий поворот, и мизерный грузик в его мозгу — хлоп. Глаз съехал к носу, он окосел. Он и здесь, он и там. Он везде. Этот шут, обманщик и фантазер».

К этому времени Хечо уже жил и в пьесе Габриадзе «Бриллиант маршала де Фантье», которую чуть позже поставят сразу три тбилисских театра. Он выйдет на сцену в написанной для него роли и самим собою — марионеткой, но это случится чуть позже. Театр открылся другим спектаклем, и на много лет малюсенькое зеркало его сцены стало окошком в уникальный, хрупкий мир.



«Альфред и Виолетта»

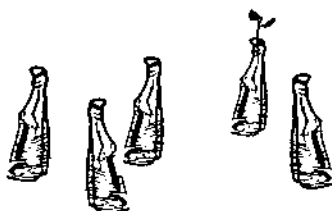


Театр начался, конечно, с Дюма. Помните? «Если представить какое-то здание литературы, в которое мы попадаем, то в нем — тяжелые двери, открыть которые молодая человеческая душа не очень-то стремится. И не открывала бы, если бы там не стоял Дюма и не отворял бы эти двери, впуская нас...» Волшебное имя Дюма (пусть даже Дюма-сына) открыло и двери театра...

Для открытия нужен был, конечно, не Хечо (для придуманного «министра культуры Франции» открывали театр европейского уровня...), нужен был не просто миф, с какими давно играл Габриадзе, нужен был великий театральный миф. А что может быть более великим и более легендарным, чем «Дама с камелиями»? Первым спектаклем стал «Альфред и Виолетта». Художественной компанией, соавторами Резо, здесь оказались и Мирзашвили, и Джемал Лолуа. Кукол делали «на троих», а декорацию первых двух спектаклей — Валерий Бояхчан.

Что это были за куклы! Бледные, с ассиметричными чертами, невероятно хрупкие, шаткие. Не касающиеся земли нетвердыми ножками, они были лунатиками, сошедшими на территорию страны, где победно выступали толстощекие, носатые, мордатые характерные куклы театра Образцова, ленинградского БТК и прочих кукольных театров СССР. Тбилисские дебютанты не были похожи на людей и не были похожи на кукол, они были невесомыми театральными персонажами. Надо сказать, марионетки были несчастными гостями советского кукольного театра.

У нас все больше действовали куклы, прочно стоящие на земле. Уже основоположник русской кукольной традиции Петрушка



ление, тайна занавеса, появление героя, уход героя, особая пластика, звуки, цвет. Куда я ни прихожу — везде вижу один большой, длинный, нескончаемый спектакль, так похожий на нашу архитектуру, на нашу жизнь... Будучи совершенно беспомощным в искусстве, он, соцреализм, как карательное явление, начал подгонять жизнь под себя и, надо сказать, весьма преуспел в этом. Эх, почему я вспомнил его сейчас? Всю неделю меня будет преследовать вкус окислившейся чайной ложки...

Я видела «Альфреда и Виолетту» уже после «Осени нашей весны» — вершинного спектакля Габриадзе, абсолютного шедевра, и куклы (не актеры, куклы!) первого спектакля казались мне робкими дебютантами. Так оно, собственно, и было.

Но и одиннадцать актеров-кукловодов тоже не были специально подготовлены для театра, это были, как назвал их Е. Калмановский, «молодые тбилисские интеллигенты» («дети друзей и родственников, находящиеся в легкомысленном возрасте» — говорил сам Резо), и тем самым, с первых дней, Тбилисский театр своей практикой (которая — критерий истины) отменил завораживающую словесную «алхимию» про «технику кукловождения», которой так любят прикрывать отсутствие артистизма и художественного мышления кукольные профессионалы. Поэтому искусство «колонии» Тбилисских марионеток сразу оказалось вне контекста «общих тенденций развития советского театра кукол» и вызывало даже раздражение «метрополии» — кукольных «китов» и «зубров».



Альфред и Виолетта

Но в тот же момент возникла стойкая тенденция. Спектакли Р. Габриадзе с самого начала вызывали к жизни хорошую критику, давая ей импульс вдохновения. Этим они подтверждали очевидный закон: о замечательных явлениях искусства не пишут бездарно. Вот и о Тбилисских марионетках написано не просто много текстов, а много прекрасных текстов: иногда в явной стилистической зависимости от собственных рассказов Габриадзе (не поддаться этой стихии и стилистике почти невозможно), иногда — в профессиональном упоении от пробудившихся слов и эмоций. Видимо, искусство Габриадзе настойчиво будоражит литературное чувство и критическую интуицию: перечитывая статьи, вижу, как много верного сказано в них об уникальности таланта и театра Габриадзе.

Евгений Калмановский — первооткрыватель обитаемых земель Тбилисских марионеток — оставил в старом журнале «Театр» подробное описание ранних спектаклей, и будет правильно, если его голос (по праву первого) станет полноправным — рядом с моими, более поздними, воспоминаниями и фрагментами авторского сценария.

«Альфред и Виолетта» был вольной марионеточной вариацией на темы великой мелодрамы. А сценарий начинался так.

«В наши дни в одном из уголков старого Тбилиси молодые люди, не до конца определившие себя в жизни, ведут интеллектуальный спор о Достоевском, Фрейте и Буратино».

Действительно, в начале спектакля (а длился он вообще меньше часа) трое парней и рыжеволосая Виолетта Вардзигулашвили, живущая в Тбилиси без прописки, болтались в тбилисском дворике. «Гастон, выразительно согнувшись в знак обретенной свободы от забот об осанке, держится за половинку железных ворот и качается. Куку болтается поблизости. Сделанный из свернутой мягкой, легкой ткани, он кажется расслабленным, небрежно вихляет всем телом», — описывал пролог Е. Калмановский (каждую следующую его реплику я буду помечать на поле тремя точками).

Они легко переходили от Карабаса-Барабаса (уж его-то точно должны были упомянуть в первом спектакле нового кукольного театра) — к теме свободы личности и поговоркам типа «Чао-чао, какао».

«Такое явное сочетание потерянности, духовной жажды и инфантилизма легко доходит и до иноязычного читателя. Виолетта появляется чуть позже. Она поет песнь о любви, взятую из грузинского городского фольклора. В летящей и хрупкой мелодии песни, которую поет девица, вроде бы не отягощенная моральными заботами (травмата же!), — надежда, обещание сильных чувств, то, что не впервые и не последний раз выносит нас за пределы шуточного по наружности сюжета».

В первом эпизоде первого спектакля Резо уже были заложены все принципы, все пропорции его театра. Смещение комического — и высокого, классической музыки — и городского фольклора, маленьких кукол — и великих голосов (достаточно сказать, что Жермон говорил голосом легендарного Эроси Манджгаладзе, а Ворон — Рамаза Чхиквадзе). Уже здесь была определена «киношная» структура, чередование эпизодиков-кадров — и плотного диалога в течение очень короткого времени. Ну, а то, что в диалоге было смешано все на свете, читатель уже, наверное, понял.

«Друзья решают сыграть в игру наших бабушек — „Фанты“. По жребию один из молодых людей приводит первого встречного. Им оказался талантливый астрофизик Альфред Гокиели, который спешит за билетом в Венецию на двухлетнюю стажировку. Он спешит, но не может отказать другу.

И вот результат: Альфред не в гондоле, а под окнами Виолетты. Дальше действие развивается так стремительно, как стремительно бывает лишь любовь».

Альфред, чья контрольная работа в девятом классе была засчитана как докторская диссертация и который двигался шаткой походкой отрешенного от будней гения, сидел на скамеечке, держал Виолетту на коленках, но потом удалялся по своим научным делам, а Виолетта начинала ждать. Тут появлялся очень активный Ворон Невермор, голосом Чхиквадзе пел «Мы вышли в сад, чуть слышно трепетанье...», решал как-то упорядочить хаотическую





любовь молодой пары и вызывал телеграммой папу юного астрофизика. Так уже в «Альфреде и Виолетте» в едином сюжете смешивались люди и пернатые (гнездом-основанием Ворона, неотъемлемой его частью была, кстати, металлическая корзина для картошки из соседнего гастронома).



«Вызванный телеграммой отец Альфреда — Жермон узнает, что Альфред пожертвовал своей карьерой ради девушки не их круга. Отец остается со своими горькими раздумьями на фоне музыки великого Верди.

Он говорит Виолетте: если ваша любовь, Виолетта, равна вашей красоте, то вы должны пожертвовать собой ради науки».

И вот, пока Альфред плавал в гондоле со своим научным наставником (картинка занимала буквально секунду и, по мнению Е. Калмановско-

го, была похожа на туристскую открытку типа «Привет из Венеции!»), Виолетта исчезала из Тбилиси и оказывалась в Абхазии, где лечат легочников.

«В пустую мансарду влетает счастливый Альфред, наконец доставший лекарство, которое спасет Виолетту. Медленно доходит до героя весь ужас происшедшего. Он не верит.

Прекрасная Венеция. Альфред открывает еще одну звезду, которую посвящает Виолетте. Узнав об этом, Виолетта называет его именем падающий осенний листок. Виолетта чувствует, что силы покидают ее. Альфред успевает в последний миг. Листок достается им обоим».

«В самом конце мы увидим нарядное надгробье. Рядом — Куку, только что вернувшийся из дальних странствий. Он был в Болгарии и сообщает, что, по тамошним сведениям, любовь опять входит в моду. Говорит он это опять же вездесущему Ворону». Но тот «объясняет: здесь погребены оперные Альфред и Виолетта, а настоящие, теперешние вместе уехали на песенный фестиваль в Сопот. Так что — не горюй!»

Остроумие Габриадзе прямо указало влюбленным направление движения — Болгарию, где любовь опять входит в моду. Другой за границы Советский Союз тогда не знал, и, согласитесь, направление в Италию было бы чересчур оперным и серьезным... И надгробие пока было фиктивным. Пройдет время, и не один спектакль Габриадзе окончится настоящей смертью влюбленных...



Альфред и Виолетта

Первый спектакль Тбилисских марионеток был изящен и прост (по сравнению с более поздними он казался просто шуткой). Жермон начинал свою арию, переходя потом на попури из разных мелодий, сам дирижировал оперным спектаклем и т. д.

Но важно, что с самого начала Резо начал работать с мифом.

Миф, как правило, не усложняется Габриадзе, не интеллектуализируется согласно европейской традиции XX века, а, напротив, примитивизируется (как тут не вспомнить Пиросмани!), Резо с самого начала приводит миф к его простейшим, понятным, соразмерным человеку лирическим координатам, пользуясь «низкими», демократическими жанрами.

«Эти жанры — мелодрама, приключения, комедия — настолько „старые“, насколько стара любовь, труд, праздник, смерть человека и рождение, — говорил он в одном из давних, дотеатральных интервью. — В конце концов, все, что отпущено пережить человеку, старо как мир. Однако каждый из нас, зная, что он не первый, все-таки проходит в своей жизни — и заметьте, с интересом, с желанием — тот же круг. Да вы вспомните гадалок. Вам они когда-нибудь гадали?.. Хитрые, они давно сообразили, где зарыта собака, и построили на этом свои „предсказания судьбы“. Согласитесь, гениальная у них система. „Хлопоты — хлопоты — хлопоты“, — зачастую вам гадалка, и под это можно что угодно подставить: предположим, вы собираетесь затеять дома ремонт, или, не дай бог, кто-то заболел в вашей семье или жениться собрался. „Тебя, сердечный, ждет трюфовый интерес“. — „Ну правильно, — думаешь про себя, — вчера звонили из Москвы, просят приехать...“ У гадалок несколько стереотипных формул, и пожалуйста — как на ладони жизнь любого из нас, насыщенная разными планируемыми и непредвиденными событиями. Вот вам упрощенная аналогия с „низкими“, или, как вы говорите, „старыми“ жанрами в искусстве — они именно универсальной содержательностью и вдобавок беспрюирышной эмоциональностью хороши и вечны.

Да взять такой „старый“ жанр и внутри этой системы отработать, „инкрустировать“ каждую ситуацию, каждую реплику и жест — найдется ли более интересная, благодарная работа для художника? Вестерн, комическая, другие жанры с жесткими законами — отличная лаборатория для оттачивания мастерства».





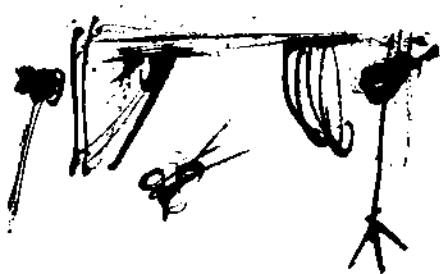
Надо добавить: мелодрама, всегда использовавшаяся Резо, обязательно соединена с комедией, причем это соединение, казалось бы, несоединимого (мелодраме свойствен пафос, а не юмор).

Э. Кузнецов писал об умении Габриадзе «из материала окружающей действительности творить миф, соперничающий с этой действительностью», о его «поистине безудержной фантазии, способной воспарять далеко от подтолкнувшего ее предмета и непринужденно возвращаться к нему». В кино, действительно, Резо творил миф из окружающей грузинской действительности. Но у него был и другой путь, особенно явно проявившийся в театре: он прививал культурный миф — действительности, устраивал

их (мифа и действительности) дружескую встречу на территории своего художественного мира. «Травиату» он привел в Тбилиси так же, как пьесу Т. Уайлдера, дав вечному сюжету очертания современности — рассказав маленькую, хрупкую историю, рождающуюся постоянно, существующую всегда.

В первом спектакле он, по сути, ставил на сцене кукольный фильм: раскадровки, монтажная смена сцен, контрастное чередование фактур. Привычный его живописи охристый колорит чередовался с белесо-прозрачными картинками. Моментальная смена сцен, плотный режиссерский ритм заставляли обострять внимание: ты боялся что-то пропустить, недоглядеть. И пропускал ведь!

Спектакль был смонтирован из мгновений, которые запечатлевались в памяти, чтобы потом всплывать и разворачиваться более распространенными, ассоциативными картинками тогда, когда вы уже вышли из театра на теплую тбилисскую улицу Шавтели, или ночной Невский, или московскую улицу Горького, когда вы уже заснули и проснулись, и вспомнили... что где-то в литературе уже кружил ворон Невермор...



Терк



— Люся Терк, мой друг, учился со мной в одном классе, был самым слабым мальчиком. Замечательный был парень. Трагически кончил... Он был из хорошей семьи, как говорят. Мама приносила горшочек, чтобы Люся не ходил в общий туалет, не заразился. В общем, Люсенька так рос.

— Люся — это мужское имя?

— Да, да, мужское. Но дело не в Люсе, а в его отце. Его отец был единственным в Кутаиси человеком, который знал, как развинтить штепсель, как соединить две проволоки — медную и, скажем, алюминиевую, — и вообще все знал. В нашем городе, вы знаете, половина сидела, половина должна была сесть, все сплошь — враги народа, я помню черные полосы в телефонной книге: фамилия врага народа исчезала вместе с номером. Были страницы почти сплошь черные. Типографским способом. Так вот, в этом городке врагов народа и абсолютно деклассированных людей остались еще несколько профессионалов, которые что-то умели. Например, чувячник, парикмахер, канализационщик... И вот таким человеком был Терк: он чинил утюги, мясорубки, которые у нас почему-то называли «котлетная машина», машинку «Зингер»...

— Терк... Люся Терк... Странная фамилия и странное имя...

— Да, это странная фамилия. Он был из страны, которая гораздо южнее Грузии. В его мастерской была темнота, освещена только та часть, что ближе к окну. И там он, вечно склоненный, чинил все. Страшно интересный интерьер: представьте себе полсотни велосипедов, которые висят над его головой.

— Как это?



— Не знаю. Привозили их, а ремонтировать он не мог, потому что не хватало запчастей, и так они висели годами. Это было очень красиво!

— Это нарисовать бы!

— Терк был высокий мужчина с тонким лицом и трагичным выражением, которое потом передалось его сыну... Мне грустно вспоминать это лицо. Так вот, в городе появилась шариковая ручка.

— Но шариковая ручка появилась уже в 60-е годы!

— Да, в 60-е, и мы обнаружили, что она кончается. И сейчас обидно их выбрасывать, а тогда!

— Тогда ходили и заряжали.

— Но было непонятно, на чем она работает, что из нее течет. И настал момент, когда содержимое ручек кончилось, и все побежали к Терку.

— Но в 60-е годы вы уже жили в Тбилиси!

— Нет-нет, я рассказываю вам кутаисскую историю!

— Но ведь шариковая ручка появилась в 60-е годы!

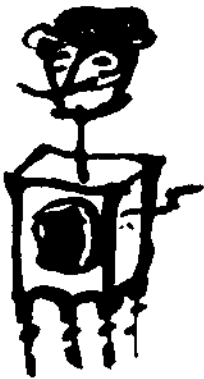
— Я боюсь уже сейчас сказать, в какие годы, никто не знает. И вообще я человек абсолютно недостоверный, хотя правды говорю больше, чем люди с датами.


— С хронологией мы не будем разбираться...

— Да, не надо, это мешает. Хотя, кстати, давайте разберемся. «В 60-х годах, в 70-х годах... в 80-х годах...» — обычно такими выражениями грешат люди довольно ничтожные. У них это страсть, они это превратили в профессию и кормят семью. Нет, нет, вас я не касаюсь...

— Я помню, что шариковая ручка появилась в моем 6-м классе, а это было уж никак не в 50-х годах.


— Марина Юрьевна, я думал, что вы совсем молодая, не признавайтесь про шариковую ручку никому. Так вот, задачу с зарядкой шариковых ручек мог решить только Терк. У него и так было много






работы, а на его плечи теперь ложился такой сложный механизм, как шариковая ручка: шарик внутри, коэффициент пасты... Ничего такого Терк, конечно, не знал, но на него наседали город. У него — утюги, часы, машины «Зингер», будь они прокляты, из-за них пересидел весь город, начиная с тридцать второго года. Как начали сажать владельцев «Зингеров» по доносам соседей, обвиняя их в правом уклонизме и махианстве, антидюрингизме и левом гегельянстве, — так я до сих пор не могу смотреть на этих «Зингеров».

— Да, на этом фоне стержень шариковой ручки Терку был совершенно не нужен!



— Он отказывался, уклонялся, но настал день, когда паста кончилась в шариковой ручке начальника милиции товарища Вольтера Какауридзе. Это совпало с кончиной ручки первого секретаря, кажется, Эмена Тагидзе, кончилась паста и у прокурора, и...

— ...у адвоката?



— Кто уважает адвоката?! У судьбы — товарища Иобидзе! Полный советский набор. И где-то в верхах было сказано, что Терк должен заняться этим. Тогда Терк взял такой автомобильный насос с тавотом. Вы женщина, вы не знаете, это у машин — у «Победы», у «Волги» — надо смазывать, чтобы в машине что-то скользило... Терк выгнал из насоса тавот чайником кипяченой воды, сузил воронку и потребовал из типографии фиолетовой пасты. Чтоб вы знали, Марина Юрьевна: это густая масса, одной капли которой достаточно, чтобы измазать всю квартиру. Вот что такое типографская краска. А ее принесли ведро. И тут Терк окончательно потерял свой благородный библейский вид, потому что отмыться от этой краски невозможно. Что он попал в беду, я понял, когда увидел фиолетового Люсю на фиолетовом горшке в школьном туалете. И маму тоже.

Насос Терка протекал со всех сторон... Я видел, как его арестовали. Фиолетовой стала не только его мастерская, но и вся сторона тротуара — его сторона. Сочетание ядовито-зеленого мата и фиолетовой мостовой до сих пор преследует меня в моей живописи и очень мешает работать... А кабинет товарища Какауридзе был на солнечной стороне, и солнце падало на его стол, и разгоряченная ручка стала истекать фиолетовым медом спереди и сзади, краска растекалась по столу, Какауридзе тоже стал фиолетовым — и вопрос Терка был решен. И все фиолетовые персонажи Шагала, которые летают, — все это оказалось сущим реализмом, потому что Терка вели два фиолетовых милиционера, а поскольку он был легкий-легкий, прекрасный человек, то они даже не вели его, а он летел — тоже фиолетовый, как шагаловские герои. Я видел, как на фоне магнолий, мимоз, черепичных крыш, на фоне заходящего солнца (а в сентябре в этот момент небо часто не голубое, а зеленое) плыл фиолетовый Терк и с ним два фиолетово-зеленых милиционера. Это очень красиво! Очень, Марина Юрьевна, уверяю вас! Я не могу это забыть, и когда смотрю на Шагала (а я видел его и в Нью-Йорке, и в Париже, и здесь) — и там, и там, и там я всегда вспоминаю покойного Терка, царство ему небесное!



За что сидела Вторая половина Кутаиси



— Резо, одна половина Кутаиси, как следует из рассказа «Терк», сидела из-за машинок «Зингер». А что делала вторая половина?

— Вторая половина тоже сидела. Когда первая выходила — садилась вторая. Одна садилась — другая выходила... Нет, не так, чтобы чередовались равные половины, это шло каждодневно: этот пришел, тот ушел, этот вернулся, того взяли...

Весело жили.

— А за что сидела вторая половина? У них же не было машинок «Зингер»?

— Это очень трудный вопрос... Потом я вам нарисую буденновку. Интересная шапка. Она занимает отдельное место в истории головных уборов. Конечно, головной убор абсолютной красоты — бедуинская чалма, белая с черным. Сомбреро прекрасно, котелок, прекрасна шапка де Голля, замечательны папахи, но не все...

— А треуголка Наполеона?

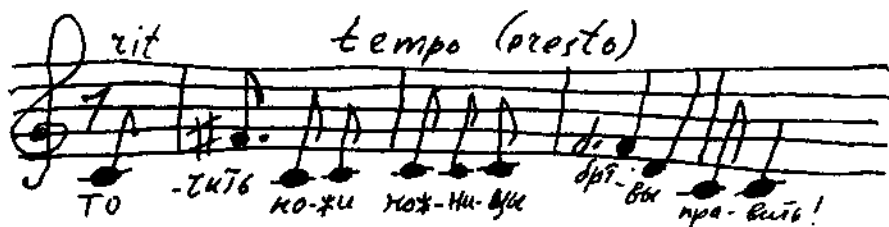
— И Наполеона, и испанских полицейских... Но вот буденновка — неизведанная, никем не познанная... Я тридцать лет отдал ее изучению, у меня есть какие-то мысли, которые я потом нарисую, приложив к ним расчеты...

Вторая половина Кутаиси сидела как раз из-за буденновки, вернее, из-за той ее верхней части, которая заканчивается наверху такой тонкой шишечкой.

Что такое мой город? Мой город окружен, пленен виноградниками. Они проникли во все дворы, они под каждым окном, они жужжат пчелами, будущими тостами, весельем, улыбками — тем, что дает цивилизованной стране этот декадент — виноград...

— Почему декадент?





Между прочим, эта запись Игоря Стравинского. Только таа ~~не~~ нели в Кубаса. Сейчас молчаливо и в ПТрб. и Куб.

— Без палки стоять не может, все время дает модернистскую линию... В такой виноградской стране люди, конечно, любили вино, и пить любили, и духаны любили, и отношения, проходящие через розовое вино, — это одни отношения, через красное — совершенно другие... Это высочайшая культура отношений. Предпоследняя ступенька, которую мы достигаем в культуре, уже омыта вином, а последняя просто залита им, когда вы достигаете этой последней ступеньки — вы слышите запах вина...

— А давайте подробнее: вот какие отношения — через розовое вино? А какие — через красное?

— Это очень правильный вопрос, и гораздо более серьезный, Марина Юрьевна, чем вы думаете, и в следующий раз мы его непременно коснемся, но сейчас вернемся к буденновке...

Были духаны, пропитанные пятым, десятым поколением вина. Пол там не настилали. А если и настилали, то он тоже был пропитан вином и пах. Но обычно полом служила веками хорошо утопанная земля. И если бы запустить в землю шуруп — он бы прошел десятки метров винных слоев, запахов — до самой середины земли...

В духанах сидели люди, которые не знали, что есть Маркс, Энгельс, IV съезд РСДРП. Его они просто проморгали в этих духа-

нах. И когда однажды выглянули из них — вдруг увидели эту самую буденновку.

Есть у нас одна очень красивая мелодия, я вам обязательно ее пришлю. На нее ложатся абсолютно все слова, какие человек может придумать. Вот дайте мне журнал, любой текст я спою на эту уникальную мелодию. Ничего подобного я не знаю, она требует особого изучения. И вот только кто-то из завсегдатаев духов увидел буденновку, он тут же сочинил на эту мелодию слова, которые, конечно, не имеют значения в мировой поэзии и даже трудно переводятся, но я попробую приблизительно передать их смысл: «О, что случилось, о, что случилось, у большевиков на голове выросла пиписька». Уже большевики давно вошли, товарищ Орджоникидзе действует, писатель Серафимович написал замечательный роман «Железный поток», который вечно будет украшать подобную литературу, и все хорошо, а кутаисцы сидят в духанах и не понимают, насколько это серьезно. И однажды из одного духана раздалась песня: «О, что случилось, о, что случилось, у большевиков на голове выросла пиписька...». Обычно в такое состояние человек приходил после третьего стакана.

Ну, конечно, тут же появились пионеры НКВД или ЧК и забрали этого человека. Ну, забрали и забрали, а песня-то осталась! Она прошла по всем улочкам, перекадилась по всем духанам. И вот на другой день (или на пятый, или на десятый) после третьего стакана кто-то опять затянул: «О, что случилось, о, что случилось...». Опять забрали. Вот так, понимаете, виноград, этот декадент, винная культура встретились с марксизмом, ленинизмом, чекизмом, со всемирной революцией. И многочисленными жертвами пали эти пьяные, милые, пахнущие легким розовым имеретинским вином люди, всегда попадающие из-за глупости: «О, что случилось, о, что случилось, у большевиков на голове...». Они и были второй половиной моего города — Кутаиси.



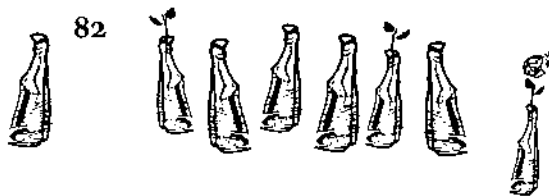
«Бриллиант маршала де Фантье»



Второй спектакль театра, поставленный по пьесе Габриадзе Тенгизом Мирзашвили (он же был и художником, хотя некоторых кукол — Князя и Хечо — делал Резо), начинался в духане. Пьеса, написанная для обычного театра и опубликованная в 1980 году в альманахе «Литературная Грузия», для марионеток была сильно сокращена, утратила многие сцены (например, длинный, сюжетно витиеватый эпизод игры князя Вано в рулетку), но приобрела легкость, свойственную театру, где артисты не ходят по земле ногами... Зловредная Ханума спускалась в Париж с помощью зонтика и уже поэтому была не так зловредна, на Мормартре вдруг появлялись Ван Гог и Гоген, то есть при общей сюжетной повествовательности (все-таки играли давно написанную пьесу, автором которой был «докукольный» Габриадзе) спектаклю были свойственны знаменитые габриадзевские виражи...

Здесь он тоже творил миф. Но хотя действовали в нем классические герои Кето и Котэ, а также Ханума, миф был уже свой. Он утверждал, что Эйфелева башня была построена благодаря грузинам и их благородству.

Дело в том, что, созерцая в духане знаменитый тифлисский расцвет и восклицая по любому поводу: «...ибо! Как сказал небоподобный Платон!», — главный герой, израненный в боях героический князь Вано Фантиашвили (он был по сравнению с другими куклами несоразмерно крупен — как крупная личность, возвышающаяся над всеми в силу своего благородства), получил известие о том, что в Париже скончался его родственник, французский маршал де Фантье, урожденный Фантиашвили. Кроме скорбного известия, пришло и другое: маршал оставил наследство — самый крупный



в мире бриллиант, наследником которого является князь, — и вся компания отправлялась в Париж. И маленький толстенький духанщик Зипо со счетами и подушкой, набитой деньгами, — бухгалтер путешествия. И Хечо — все в тех же шароварах, худенький, верткий, хитроватый и наивный, готовый приспособиться к любым обстоятельствам. И Ханума, и машинист Порфиле, что соответствует русскому имени Порфирий...

Итак, они едут.

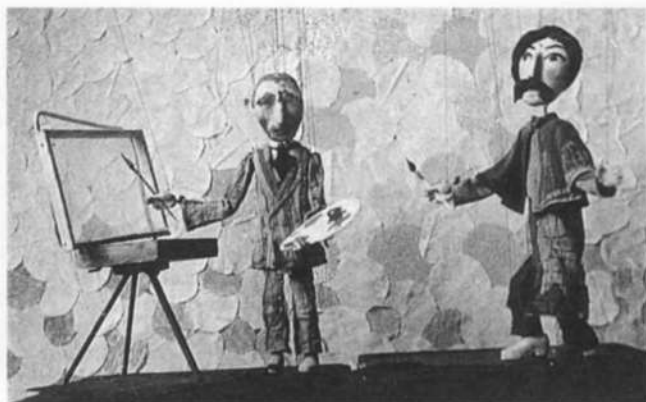
Во Франции между тем третью ночь идет заседание Комитета спасения на высшем уровне. Премьер-министр Плесси Пике, вице-президент... Если бриллиант окажется в Грузии — Франция теряет былое величие и политическая власть сосредотачивается на Кавказе. А Грузия — это страна, о которой они знают точно: «Грузины, или, как они себя называют, гижварцы, кочуют среди неприступных гор Кавказа. Красивейшая раса в мире. В пищу употребляют

Резо Габриадзе и куклы





Плесси Пике
и Мадам Галифе.



Ван Гог и Гоген

полевое лобio. Основное занятие — кровная месть. Вместо денег в обращении находится соль. При родах мужчина ложится рядом с роженицей и поет в три голоса». В общем — ужас! Уже известно, что на всех вокзалах князю делают замечания, ибо по ходу следования паровоза он, человек природный, «не в силах противиться внутреннему зову — высовывает голову из окна вагона и всецело отдается песне», а замечания побуждают его к пению еще больше! Нравы свободолюбивых грузин страшат цивилизованных изящных французов, которые строят козни наивным тифлисским провинциалам, и настоящей ловушкой для князя, как было рассчитано и как можно догадаться, оказывается его любовь к Маркизе. Он влюбляется в нее, а она, самоотверженно отдающая себя интересам государства, на самом деле любит бедного инженера Эйфеля, у которого нет средств построить башню. Она готова выйти замуж за князя, чтобы возлюбленный бледнолицый инженерный гений имел возможность воплотить свой замысел...

В итоге князь сам дарит Маркизе бриллиант вместе со свободой выбора. «И когда ваш супруг возведет эту поразительную башню, я прошу вас, маркиза, одним осенним днем подняться на нее с камелиями в руках и подарить свой взор Востоку». Все плачут, Маркиза рыдает «Жан! Жан!» — и нищая свободная компания возвращается в Тифлис.

Е. Калмановский писал, что Князя и Хечо вполне можно было сравнить с Дон Кихотом и Санчо Пансой: «Князь горячится, гневается, негодует, отчаянно влюбляется, но во всем этом сквозит дух

романтического донкихотства, исключая возможность осязаемых приобретений». Все те же мотивы «чудаков», отрешенных рыцарей. Габриадзе, сам будучи не вполне Дон Кихотом, а скорее его верным оруженосцем, в искусстве своем воплощал именно недостижимый в реальности идеал, подтверждая известный закон о компенсации в творчестве того, чем истинный художник, творец не обладает в жизни — по принципу дополнительности.

«Писателей, у которых тем или иным образом свиты высокое и шутовское, на свете много. Особенность Габриадзе на этом пути не определить. Она не в соединении самом по себе юмора и летящих ввысь чувств, а в совершеннейшей подвижности всего, в не-



Ханума и Хечо

скончаемости переливов-переходов одного в другое, другого в третье, и так далее и так далее. При неизбежности главных оснований добра и света — поразительный мир, где ничто не закончено, не установлено, не отлито, не закреплено. Все течет, переливается, переходит, оборачивается снова и снова. Истинное — и на жизнь навечное; житейское, каждодневное — и в глубине таящееся; безусловное — и сомнительное; тяжелое, как камень, — и легкое, как пробуждение поутру в детстве...» — писал Е. Калмановский.

Маркиза
и инженер Эйфель



Машинист Порфиле



Целые театральные-критические поэмы были сложены об актерских голосах этого спектакля. Маленького Хечо озвучивал Рамаз Чхиквадзе (это была первая проба соединения тщедушного марионеточного тельца и густого тембра Чхиквадзе. Если большой ворон Невермор и голос артиста совмещались по принципу большого и большого, то чем дальше, тем больше Резо станет разводить массу «кукольного тела» и «массу голоса» по принципу контраста, соединения



Сцена из спектакля
«Бриллиант маршала
де Фантье»

несоединимого). Голос Эроси Манджгаладзе играл Князя, он вел непрерывную мелодию, перемешивая русские, грузинские, французские слова, звуки, мелодику. Критики сравнивали его голосовую партитуру с жемчугами, а голос Верико Анджапаридзе (Теклы) — с бриллиантами. То есть драгоценностей в этом спектакле было много, и все они щедро раздавались зрителям — по примеру князя Вано Фантиашвили.

Говорят, когда спектакль шел у себя дома, на улице Шавтели, в финале выходили актеры, сам Резо — и рассказывали зрителям о прекрасном городе Тбилиси. Чтобы были понятны истинные ценности, потому что бриллиант компания променяла на Тифлис, в переводе «теплый город».



Похороны настройщика роялей

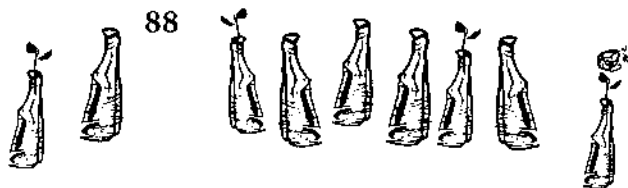


— Настройщик роялей Леонидас был очень скромный, тихий, высокий, сутулый мужчина с длинными волосами и перхотью на плечах. У меня Леонидас ассоциируется еще с двумя людьми — грузчиками, которые в нашем городе носили пианино. Роялей, пианино было штук десять, они постоянно переходили из дома в дом: кто-то разорялся, кто-то уходил под суд, кого-то брали в тюрьму без суда — и тогда пианино переходило в другую квартиру, и его переносили эти двое. Фантастические были мужики, из деревни, и нанимали их по одному, потому что каждый из них мог перенести рояль в одиночку. У одного из них был большой зуб, а у другого — грыжа (наверное — от тяжестей). Они мирно сидели на углу у аптеки, закусывали на парапете и жили тихой жизнью. Через полчаса после них и появлялся этот наш Леонидас. Он шел настраивать инструмент.

Леонидас входил в компанию Ваню Ишхнели, у него был приятный, объединяющий бас. Его можно было бы поставить на середине Грузии — и его баса хватило бы и на Западную Грузию, и на Восточную.

Что случилось, какая судьба — я не знаю, но он исчез. Кажется, его дочка вышла замуж и забрала отца в Тбилиси...

Телеграмма о несчастье пришла Яше-провизору: «Скончался Леонидас, горюем, похороны такого-то. Любящий вас Леонидас»... Вся эта компания отличалась еще чем? Они не пропускали ни одной панихиды, если кто-то попадал в больницу — обязательно приходили: кто с грушей в кармане, кто с яблоком. Были внимательные, милые люди. А тут — смерть в Тбилиси. Собрались как-то и поехали хоронить Леонидаса. Приехали в Тбилиси,



оказалось — все правда, кроме того, что эту телеграмму посылал Леонидас. Он не мог, он уже лежал в гробу, покрытый полевыми цветами (они были самые дешевые) — васильками, незабудками, ромашками...

Похороны были жидкими, в Тбилиси Леонидаса никто не знал. Ишкнели взял с собой вино, что-то еще — и помогли семье справиться поминки. «Бог дал — Бог взял, все мы — земля и в землю превратимся...» Сказали это, попрощались с дочерью Леонидаса (кажется, ее звали Нелли) и пошли. Медленно спустились мимо «ЧайГрузиятреста», прошли «Самтрест», и старый Верийский спуск привел их к зоопарку. А там, на углу зоопарка, был духан. Маленький духан. Репутация у него была сомнительная, потому что над духаном возвышался университет. Оттуда приходили студенты, они ссорились, кричали, нервная была публика. Ну, а с вокзала шли и встречались с ними в этом духане предшественники бомжей (ранний период — не такие страшные, как нынешние, но все равно социально выпавшие, беспаспортные люди). Недолго думая, наши друзья зашли в духан — это было им доступно, любопытно и интересно. Зашли, сели в углу за столик, официант подошел и из уважения к ним снял грязную, всю в пятнах, скатерть и перевернул ее на обратную сторону. Они выпили и вдруг сообразили, что у них мало денег, не хватает. Все вместе посмотрели на Яшу-провизора...

— Он был богатым?

— Нет, дело не в богатстве, Яша был, кстати, самый бедный из них, но и самый дальновидный: в его кармане-пистончике всегда были деньги, и все знали это. И вот все посмотрели на Яшу, а Яша отвел взгляд и посмотрел в сторону вокзала. И из глупости защитился тем, что сказал: «Я поставлю шесть бутылок вина и закуску, если кто-то из вас (он посмотрел в сторону зоопарка) засунет руку льву в клетку». Яша думал, что на этом все кончится, но все повскакали с мест, вышли и пошли в зоопарк. Жара, которая с утра обволокла Тифлис, еще не спала и к шести вечера, и лев, царь зверей, спал. Но спал он, как человек.

— На спине?

— На спине. Он лежал, раскинув ноги (он был мужчина), а одну переднюю лапу держал под головой, за гривой. Рядом валялось много мяса (времена были хорошие, не халтурные) и кости. Он не доел и теперь отдавал дань сну, царь природы.



Я не знаю, кажется, это сделал Антоша. Он засунул руки в клетку и посмотрел на Яшу. Яша сказал: «Это что такое? Он спит. Я так тоже могу». А выпить хотелось. Тогда Антоша разозлился и вцепился в то место, которым лев отличается от львиц. Он запустил руку в сожженный африканским солнцем охристый сад... там он нашел курчавый волос, дернул за него и быстро убрал руку из клетки. Лев сел, как человек. И посмотрел на них. И тут же (это не так просто дается царю зверей!) так взревел от оскорбления, так вскричал и начал ходить по потолку!.. Наша компания рванула на вокзал что было мочи, но крик льва еще четыре часа перекрывал крик паровоза, на котором они мчались из Тбилиси.

Вы, Марина Юрьевна, спросите: а при чем тут похороны настройщика? Я сам не знаю — при чем. Может быть, лев совсем не обиделся на них, а узнал по их лицам, что умер Леонидас, его тезка, царь кутаисских настройщиков? И, может, лев так оплакивал его? Может быть...

Прошло много лет, и Робик Стуруа пригласил меня на «Короля Лира» с Рамазом Чхиквадзе. Я не мог это смотреть после того, как видел скорбь настоящего царя природы. И спасение я вижу только в одном: чтобы вызвать настоящий крик в сцене сумасшествия короля Лира, пусть Робик запустит руку в садок Рамаза Чхиквадзе и выдернет оттуда волосок. Тогда мы услышим, что такое крик короля Лира.



«Осень нашей весны»



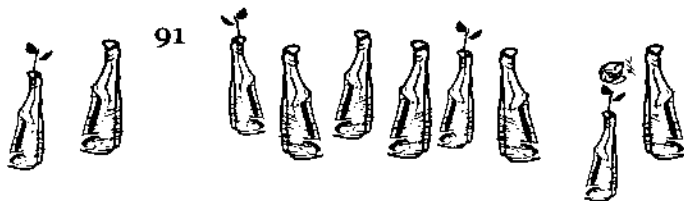
Со спектаклем «Осень нашей весны» у многих связано чувство восторга, наполняющего душу, и редкое слово «шедевр». При упоминании Бори Гада у людей до сих пор разглаживаются лица.

«Кроме подневольного участия в жизни, каждый из нас имеет с нею, жизнью, лично свое, чисто мечтательное общение», — написал в начале века Иннокентий Анненский, словно имея в виду искусство Габриадзе той поры и в частности — «Осень». В 1986 году выпорхнула на сцену маленькая птичка с чертами птеродактиля — Боря Гадай (он работал раньше птичкой-вылеталкой у фотографа Яши) и голосом прославленного Рамаза Чхиквадзе заговорила и запела о человечности и утраченном романтизме.



Мы устали от взрослых будней — «Осень нашей весны» возвращала каждому ощущение его детства, где все было по-другому.

Мы раздражены нечеловеческими расстояниями, полны «урбанистических комплексов» — спектакль погружал нас в вертепный уют маленького городка, которым, очевидно, представлялся каждому мир его детских прогулок. Мы утомлены «подневольным участием в жизни» — нам дарили легкость «чисто мечтательного общения» с нею. Выродились рыцари — а Боря, самоотверженно





Обложка буклета
к спектаклю «Осень
нашей весны»

пренебрегая классификацией Дарвина, любил Нинель... Появившись, спектакль восполнял потери, утраты, бреши нашей жизни конца 80-х (тогда казалось — конкретного времени), как будто в осень незаконно влез день весны... Нам так хотелось катарсиса в театре — и вот он. (Очевидно, категорию катарсиса кутаисец Резо воспринял по прямой, от греков-аргонавтов, прибывших в Колхиду за золотым руном.)

Нам дарили невыносимую легкость бытия. Именно в либретто «Осени» было написано про императора, которому приснилось, что он — бабочка, а дальше: «...Не снится ли все это кутаисскому послевоенному мальчику, понятия не имеющему, что здание Банка построено в упадочном стиле модерн, что парашютная вышка есть памятник грузинского конструктивизма, что по соседству с ними не-

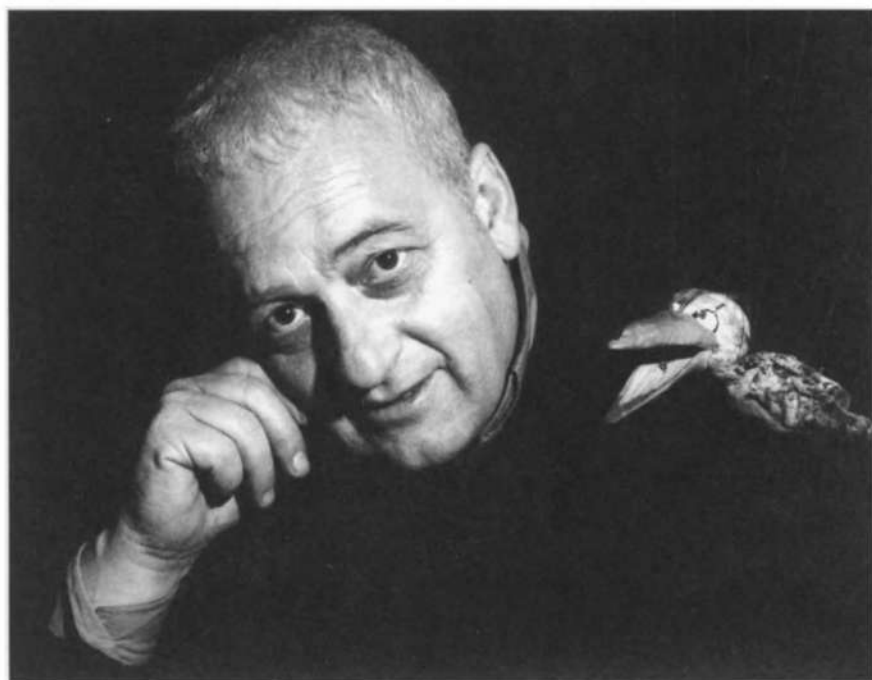
кое здание называется базиликой X века, дремлющей на фундаменте второго века. Не снятся ли эти здания друг другу, стоя до сих пор бок о бок? Не снится ли Тарзану, что он смотрит фильм про грузинского мальчика? И если этот мальчик проснется, то кем окажется? Я попытался отделить одно от другого — и вот что у меня вышло: кутаисский вестерн 1946 года. Ах, „Судьба солдата в Америке“, или „Путешествие будет опасным“, или вот „Взлет и падение Бори Гадая“».

Мотивы спектакля прорастали раньше в графике Резо. Так, были у него графические листы, посвященные, как пишет Э. Кузнецов, послевоенному Кутаиси: «Называлась серия „Мой Амар-

корд“ — шутивно, но, как всегда у Резо Габриадзе, шуτικότητα имела многозначный смысл: тут и точное определение жанра, и благородный поклон в сторону великого итальянца, и указка на кино как на идеальный или, во всяком случае, более адекватный, чем графика, способ воплощения замысла». Конечно, «Осень нашей весны» и была «Амаркордом» Резо Габриадзе.

Здесь дома лепились друг к другу, а к ним лепились кипарисы, торчал купол храма, в центре высился банк с ангелом на крыше, а под настилом-тротуаром строчил что-то на машинке человек в танкистском шлеме. Под звуки шарманки просыпался послевоенный городок...

«Есть у меня одна фраза — можно сказать, заветная: я начинаю ею почти каждый свой сценарий. А фраза такая: „Эта история произошла давным-давно в маленьком черепичном городке...“ В другой раз я ее немножко меняю: „В маленьком черепичном кособоком городке“...» — писал Габриадзе еще в 1976 году. Городок «Осени нашей весны» был именно кособоким...



Резо Габриадзе
и Боря Гадай



Резо Габриадзе,
Андрей Битов
и кукла Андрей Битов

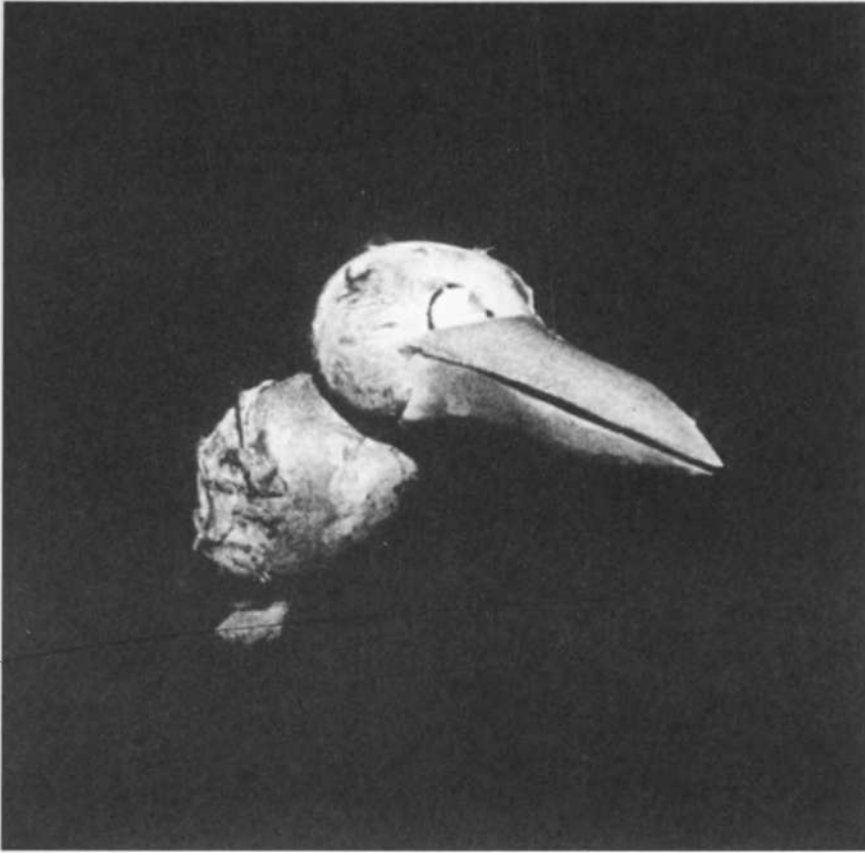
В отличие от «Бриллианта маршала де Фантье», «Осень» рождалась как чистый театр, собственно театр, не имевший даже закрепленного на бумаге сценария. «Когда мы с Габриадзе сели за перевод, то попали в затруднительное положение: спектакль шел и успех его рос, а пьесы, оказалось, не было. Был ворох перемешанных, разномастных и разноформатных листков, заигранных, как картонная колода. Пришлось восстанавливать по памяти. „Что он ему говорит, ты не помнишь?“ — спрашивал меня время от времени автор. Я вспоминал», — писал Андрей Битов. Авторизованный перевод был напечатан в № 7 журнала «Театр» за 1987 год, к 50-летию Резо, и это была запись сценического текста. Она, вероятнее всего, забыта

(кто нынче роется в старых журналах?..), не переиздавалась, и было бы негуманным лишить читателей удовольствия прочесть «кукольный боевик», сопроводив его комментарием. Следующие спектакли Резо литературного переложения уже иметь не будут, а этот шедевр, как мне кажется, и на бумаге — шедевр. Каждый его фрагмент отмечу нарисованной птичкой.



«Звучит грузинская народная песня и наступает рассвет.

Раньше птиц просыпается старый Варлам, однорукий шарманщик. Помолившись, не торопясь приступает к делу: настраивает свой рабочий инструмент, будит своего помощника — птичку по прозвищу Боря Гадай. Кто следующий? Солдат-сверхсрочник? бродяга? кутила? Кого застанет это утро?..»



Боря вылезал из железной банки, ластился к Варламу, как щенок (даром что птеродактиль). Варлам протирал тряпочкой шарманку, Боря тут же подставлял для протирки свою носатую голову (или это Варлам приглаживал три перышка на гладкой голове птички?).



«Вот он, первый клиент: в ватной телогрейке и с чайником в руке: им только что завершён один из наиболее тяжёлых периодов в биографии человека. И Варлам заводит свою шарманку.

— Тебе голодно и холодно, — вещает Боря Гадай, сам поживаясь от утренней свежести, — но что нам говорит новейшая



Похороны Варлама.
За рулем — Роберт
Стуруа, с тарелками —
Гия Канчели

гадательная книга Карабадини? Карабадини говорит, что лучше быть немножко голодным, чем слишком сытым. Ты стоишь на правильном пути — куда указывает носик чайника в твоей руке. Иди туда — там ты и вскипятишь свой первый вольный чай.

И прохожий уходит, куда шел.

— Ой, Боря, плохо... — стонет Варлам. — Куда ты его послал? Ты не Гадай, а Болтай. Совсем мне плохо. Где ты, сердце?

— Может, я слетаю за Яшей Иноземцевым?

— Что мне теперь аптекарь Яша? Мне даже доктор Полумордвинов не поможет. Ни даже сам батано Чичико Иоселиани...

— Варлам, не торопись, прошу тебя...

— Ой... медленнее не могу... Возвращайся в лес. В родную рощу, где тебя поймали.

— Покинуть матушку Домну? — возмущается Боря. — Никогда!

— Тогда запомни... — уже невнятно говорит Варлам. — Двадцать пятого марта волнуется море и возвращается ласточка... Двадцать второго — соловей начинает петь... Правая ладонь чешется — деньги из казенного дома... Во сне гранат — это радость. Солнце — это лев... Прощай, бульвар... Прощай, шарманка. Прости, моя птичка! Передай Домне, что она единственной была.

И это стало его завещанием.

— Как быстро ты охладел! — сокрушается Боря Гадай. — Бедная, бедная Домна! Что я тебе скажу?

Теперь Боря — единственный мужчина в доме, и на его крылья ложится забота об овдовевшей бабушке Домне».

...И почему-то из первой сцены я на всю жизнь запомнила предсмертную фразу Варлама: «Передай Домне, что она единственной была»...



«По улице Ворошилова движется траурная процессия. Впереди торжественный шталмейстер с похоронным венком, за ним грузовик с оркестром, за ними — сухонькая Домна с Борей Гадаем. Солист в грузовике рыдает под удары литавр:

— Как тебе не стыдно, куда спешишь?! Так друзья не поступают! Бросил ты нас! Разве там лучше, чем с нами?!»

Комментарий требует уточнить, что в литавры бил кукла Гия Канчели, а за рулем похоронного грузовика сидел Роберт Стура...



«— Зачем тебе земля, сахар моего сердца? — вторит неутешная Домна.

Сцена из спектакля





А Боря обуревают уже земные заботы:

— Пошли, Домна, домой. Сегодня пенсионный день. Почтальон придет. Может, он еще не знает... Мы получим пенсию Варлама.

— Эх, Варлам, Варлам, нужна мне твоя пенсия?..

Разговор продолжается уже дома, в крошечной конурке, соседствующей с мастерской кепочника Кукуша. (Это он, видимо, строчил на машинке под планшетом сцены — М. Д.)

— Как не нужна! Цоколь же надо будет делать на могиле? Сорок дней пролетят — не заметишь. Сороковины — лобию нужно, сыр нужно, вино нужно? Постное — а тоже стоит деньги. Инвалидом трех войн был — как не почтить такого человека! Эх, Домна... Деньги, говоришь, в банке? А что он нам в этой банке оставил?.. Все уйдет на этот проклятый счетчик! Выдумка сатаны! Как только меня увидит — быстрее крутится. Нервы мои наматываешь, да?

Раздается паровозный гудок.

— Литерный... — говорит Домна. — Моя смена. Я пошла».

Кто такой был этот Боря — он сам, Резо, внук реальной бабушки Домны Брегвадзе, мальчик из Кутаиси с грузинским носом, безответно влюбленный в одноклассницу и мечтающий о киноподвигах? Или его, Габриадзе, представления о рыцаре без страха и упрека? Боря (кукла, состоявшая из двух шариков, один из которых — голова — двигался плавно и неторопливо, а подвижное тельце с минимальным хвостиком крутилось-вертелось волчком) был абсолютно романтическим героем, при этом с чертами птеродактиля. Может быть, потому, что и те и другие, и рыцари и птеродактили, вымерли к моменту выпуска спектакля как вид, Габриадзе

и соединил их черты... Рыцарь Боря Гадай был при этом, как мы видим, очень земным, хитроумным, хозяйственным существом, знающим, как обходиться с властью и почтальоном. При этом он матерился, как заправская уличная шпана. Малюсенькая птичка говорила к тому же трагическим голосом Чхиквадзе, крошечный верткий птах словно был накрыт голосом мужчины, героя, красавца... То есть образ состоял из сплошных диспропорций, складывавшихся в абсолютную гармонию.

Бабушка Домна работала на железнодорожной станции, мыла хлоркой вагоны... Все зрители, когда-либо видевшие этот спектакль, на всю жизнь запомнили, как, печально гудя, выкатывал из темноты, из левой кулисы настоящий, только очень маленький, паровоз (мечта каждого ребенка)... Бабушка в железнодорожной фуражке, тихонько напевая что-то, поливала его из крошечного ведерка — и он, опять печально гудя, укатывал обратно. Мне всегда казалось, что бабушка работает в ночную смену, уж больно тихим, теплым, темным и грустным был воздух, окутывавший свидание Домны и паровоза. И его гудок, и ее нашептывание — напевание народной песни:

В нашем дворе дождь идет,
В нашем дворе солнышко светит...
Во всех наших бедах виноват Гитлер.

А Боря яростно бился всем тельцем о счетчик, сбивал слабым пернатым хвостом пломбу, пытался перегрызть провод...



Рамаз Чхиквадзе и Резо Габриадзе на записи фонограммы спектакля «Осень нашей весны». Присутствуют куклы Хечо (к спектаклю отношения не имеющий) и Боря Гадай



«Вернувшись с дежурства, она увидела Борю, усевшегося на счетчик с видом победителя...

— Пусть теперь инкассатор Кацатитадзе сам приносит нам деньги, — приветствовал ее Боря.

— Что ты там делаешь? — удивилась Домна.

— Раньше, когда этот сатана крутился не в ту сторону, Катацитадзе уносил у нас деньги. А сейчас, когда он крутится как надо, да еще в два раза быстрее, пусть мы все свои деньги обратно вернем.

— Кто тебя этому научил?

— Жванька с базара, друг Илюши-фотографа.

— Ох, не нравится мне твой Жванька!

И Домна была права.

Тут же, стремительный, как само возмездие, на лихом коне, по револьверу в каждой руке, появился грозный начальник милиции Вольтер Какауридзе:

— Ни с места! С поличным! Сигнал подтвердился. Государственная пломба на полу! Начинаем опись движимого и недвижимого имущества!»

Под заливчатскую, легкомысленную плясовую несколько субъектов, стуча веселыми ботинками об пол, уносили из дома имущество. Последним было некое существо с тазом (или кастрюлей?) на голове, с ножками-тряпочками. Это был явно агент-осведомитель Вольтера Какауридзе, по сигналу которого он прискакал...

Вольтер Какауридзе





Несут
конфискованное...



«— Кровать никелированная, варшавская...
— Комод ореховый, местного производства...
— Пальма вечнозеленая...
— Кастрюля оловянная, латка справа бронзовая...
Что здесь было недвижимого? Все уносят!»

Никогда не спрашивала, но почти уверена, что это перечень утвари реальной бабушки Домны («тогда была эпоха немногих кастрюль...»), вещей из детства кутаисского мальчишки Резо...



«Но мир не без добрых людей. Первый же, кого повстречал Боря Гадай в новом горе, был известный в городе носильщик — товаровед комиссионного магазина старый Янкеле. Он как раз шел навстречу со своей козочкой. Вот что он сказал:

— Не горюй! Возьми эту козочку бабушке. Она дает пять литров, зачем вам больше? Наш Миша уже вырос, молока не хочет, хочет мяса. А ваши вещи я так спрятал на заднем дворе — не то





Старый Янкеле и его
козочка

что покупатель, я сам их не найду. А пока я их буду искать, я их столько раз уценю как товаровед, что доведу их общую стоимость до двадцати пяти рублей. И мне кажется, что такую сумму я остался должен бедному Варламу. Царствие ему небесное! Бог един, милостив, да благословит он всех нас... — бормочет он на непонятном языке.

Но и двадцать пять рублей — откуда их птичка достанет? Думал-думал Боря Гадай и ничего лучше не придумал, как занять эту сумму в банке. Поздней ночью подлетел он к бетонному ангелу-хранителю, венчавшему крышу банка, и так сказал ему:

— Разорил я бабушку. На газетах спит человек. Возьму я у тебя каких-нибудь две копейки, а? Кто заметит?

По-видимому, считая молчание согласием, влетел Боря в слуховое окно и занял намеренную сумму.

Наутро все конфискованные вещи вернулись к Домне, только в обратном порядке: пальма, комод, кровать. Кастриюлю почему-то не вернули — заменили подушкой...

— Эх! сейчас, для полного счастья, послушать бы, как кошку бьют! — торжествовал Боря.

— Ах, моя пальма! — радовалась Домна.

— Эх, Домна, знала бы ты, какие бывают деньги! — вздохнул Боря.

И он знал, о чем говорит.

Так он ступил на этот шаткий путь.

Радостный и запыхавшийся, прилетает он на работу к бабушке...

— Скорей, Домна! Магазин закрывается! Боты как раз твоего тридцать второго размера, как раз ровно двадцать пять рублей стоят...

— Ох, не нравятся мне твои двадцатипятирублевки! Позавчера река вынесла на берег, третьего дня друг генерала подарил... А сейчас опять скажешь — ветер принес?

— Как ты догадалась, Домна? Самолет летел, у самолета упало...

— Вот и верни.

— Домна, несерьезно это. Как я четыреста километров в час разовью?

— Все равно не возьму. Что хочешь делай. Иди угости инвалидов. Все-таки друзьями моего Варлама были...

И Боря объявляется на родной улице в компании бывших друзей Варлама. Он намерен возродить утерянную культуру серенад... Грузчик вносит белый рояль, и один из инвалидов, бывший виртуоз, блестяще исполняет Шопена. Друзья проникновенно слушают, а Боря под звуки прекрасной музыки вьется около домика с вечно затворенными ставнями...»

У бывшего виртуоза-марионетки были подвижные болтающиеся пальцы — правда, правда, они шевелились, была сделана каждая фаланга!



«Наконец окно распахнулось, и в нем показалась прекрасная Нинель.

— Это ты опять, Боря... — упрекает она серебряным голосом. — Ты же обещал!

— Ух! — страстно восклицает Боря. — Не могу без тебя, моя отличница!

— Уходи быстрее, а то Рафаэл придет...

В ответ Боря исполняет неаполитанскую песню (слова грузинские).

— Тише, Боря, тише, — умоляет Нинель. — Что скажут соседи? У Нинели — роман с птичкой! Ведь наша любовь кончилась еще в восьмом классе... растаяла, как снежинка на подоконнике.

— Ах, потому ты меня отвергаешь, — возмущается Боря, — что я не хожу по тротуару в коверкотовом плаще, как твой Рафаэл...



Я тоже буду курить сигареты „Курортные“, надену велюровую шляпу и тоже куплю „Победу“! Пусть он тогда полетает!.. Посмотрим, как у него получится.

— Какая может быть между нами любовь! — вздыхает Нинель. — Ты пернатый, а я... Вспомни классификацию Дарвина, мы же проходили в школе...

— Я этого Дарвина!.. — взрывается Боря. — И его обезьяну!.. И маму этой обезьяны, которую он так любил!..

Дальнейший его монолог непереводим.

— Уходи, Борис! Рафаэл сейчас придет и убьет нас из двустволки. Из одного ствола — тебя, из другого — меня. Ты же не хочешь, чтобы произошла трагедия, чтобы кровь пролилась на улице Ворошилова!

И она решительно затворила ставни.

— Пера Стефана Цвейга достойна твоя любовь, Борис! — прочувствованно воскликнул друг-инвалид».

Вот оно, вот оно — «пусть он тогда полетает!». Вот она, философия инакости и безбытности (какой у птички быт?). Как-то Резо сказал мне: «Знаешь, что такое настоящая радость? Приходишь в магазин, видишь нужную вещь. Идешь домой за последними деньгами, мучаешься: и вещь нужна, и денег жалко. Приходишь в магазин — а вещь уже продали! Вот она радость: и деньги целы,

и перспектива будущей покупки осталась». Главное — неосуществимость. И в деньгах, и в любви.

Но Боря-то был теперь прикупюрах...



«Шальные деньги и несчастная любовь привели Бориса в дурное общество. Мы видим его в компании первых стилияг, отплясывающего с ними враждебные буги-вуги.

— Эх! — восклицает Боря в азарте пляски. — Пропадем мы, грузины, среди крашенных блондинок!

И лишь разгневанное небо ливнем прекращает их разложение. Но Боре нипочем и этот знак: он еще не догадывается, что это начало возмездия...

Оно звучит в раскатах грома и блеске молний, а потом в родных сердцу звуках вальса „На сопках Маньчжурии“ (слова грузинские) — его распевает на всем скаку уже известный нам носитель возмездия...»

Глаза Вольтера Какауридзе могли находиться в двух положениях — они передвигались слева направо и справа налево, останавливаясь по углам. По центру он смотреть не мог.





«— Чей голос слышу в темноте? — удивляется Домна.

— Это ваш друг и доброжелатель, начальник милиции Вольтер Какауридзе, — поет Какауридзе.

— Что-нибудь с Борей?! Неужели исполнился мой страшный сон!..

— Знаете ли вы, Домна Порфиловна, в настоящее время местопребывание Бориса?.. Он в настоящее время в привокзальном ресторане города Тбилиси кутит с сомнительными млекопитающими девицами, мстя невесте нашего активиста Рафаэла!

— Этого не может быть! Он же в библиотеку полетел. Он так любит читать! Целыми днями читает...

— Ты думаешь, он целыми днями читает? Он целыми днями учит наизусть „Декамерон“, это пособие для рецидивистов!

Домна падает в обморок и, к счастью, не слышит дальнейших слов вальса в исполнении Какауридзе:

— Домна, учти, из уважения к памяти Варлама сообщаю тайну. Сводка из центра. Совсекретно. Вчера над столицей Грузии наблюдалась навзничь летящая птица, судя по траектории полета, находящаяся в нетрезвом состоянии. С высокого карниза учреждения эта птица мужского пола нецензурно ругает прохожих и их родителей обоого пола, расшвыривает пачки двадцатипятирублевков, утверж-

дая, что он не какой-нибудь тбилисский сыр, а настоящий кутаисец! В кинотеатре „Коллизей“ он, в порыве страсти, подлетел к одной известной капиталистической кинозвезде и два раза проткнул клювом экран. Объявлен розыск неизвестного. Домна, это Борис! Домна, это секрет! Не выдавай меня. Я отец незамужних дочерей...

Однако на этот раз блудный сын благополучно вернулся домой, так объяснив свое отсутствие:

— Поезд так медленно шел и лететь не отпускал... целую неделю ехали... Нет, что ни говорите, а такой актрисы, как Вивьен Ли, не было на свете и не будет! — воскликнул он и споткнулся о крыло, подтверждая подозрения Какауридзе.

Странные завелись у Бори знакомые... Все чаще он стал пропадать из дому. Все чаще стал приводить с собой кого-нибудь. Все чаще ждала его одиноко Домна...

— Холоден, холоден декабрьский дождь... Как бы Боря легкие не простудил... опять налегке полетел.

— Не спишь, Домна? — как ни в чем не бывало объявится, бывало, Боря.

— Куда ты опять пропадал?

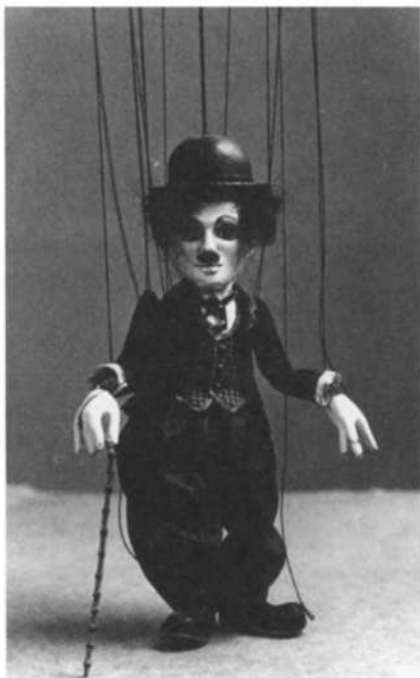
— Одну вещь хочу тебя попросить... и ради бога, не откажи! Там один беспризорный под лестницей стоит... Оказывается, он одну слепую полюбил, достал деньги, повез ее в Одессу, устроил в клинику Филатова... Весь год туда-сюда, то поездом, то на пароходе — на это деньги ведь нужны? А у него ОБХСС сидело три месяца, посадили его... А она, оказывается, вылечилась, замуж вышла, а когда он вышел из лагеря, у нее уже дети... А он и пропуску потерял, и сейчас под лестницей спит. Может, на ночь пустим? А то дождь, пусть просушится.

— Пусти, слушай! — сердится Домна. — Об этом разве спрашивают?

И под знаменитые звуки мелодии из „Огней большого города“ появляется товарищ Бори по кинопохождениям, неизвестный разве что одной старой Домне, — Чарли!»

Маленькая кукла, Чарли Чаплин, с тросточкой и в котелке, съезжала по крошечным перилам... Кто-то из зрителей понимал, что Боря только что пересказал сюжет фильма, снабдив его собственным финалом про ОБХСС и детей (он, птица, тоже обрабатывал





миф...), кто-то не понимал, но музыка взмывала вверх — и каждый чувствовал, что жизнь любого человека происходит, по крайней мере, в двух измерениях, что есть что-то, что выводит нас из будней. Боря улетал от милиции, от счетчика, от агента-стукача, он эмигрировал в несчастную любовь, гульбу и приключения, сорил деньгами — то есть был олицетворенной мечтой каждого советского человека, мечтавшего быть законопослушным, богатым, любимым и свободным — летать!

У Габриадзе летало все. Однажды я записала целую историю (так и не превратившуюся в рассказ) про улетевшую курицу. В пору полуголодной обще-

житской вгиковской жизни, в которой главным продуктом был, по версии Резо, комбижир, кому-то прислали под Новый год курицу. Ее повесили за окно, и все общежитие, во главе со студенткой Валей Теличкиной, заснуло с мечтами о завтрашней еде. А за окном поднялся ветер, и продовольственная мечта улетела в пургу. Мечтам не свойственно сбываться, а курицам свойственно летать...



«Прав был Лев Николаевич Толстой: коготок увяз — всей птичке пропасть...

Начальник милиции секретно встречается с секретным сотрудником. Теперь нам становится понятно, кто этот странный человек с кастрюлей на голове, постоянно прячущийся от Бори... Да и кастрюля — та самая, которой недосчиталась после конфискации Домна.

— Источник номер двадцать три! — говорит Какауридзе. — Доложите обстановку! Не стучи головой в кастрюле — не слышу!

— Место криминала — ангел на банке. Время налета — 20.45, — докладывал номер двадцать три.

— Источник номер двадцать три! Немедленно занять наблюдательный пост! Приступаем к операции!

И только они успевают занять боевые позиции, подлетает Боря, насвистывая мелодию из фильма „Петер“.

— Стой! Ни с места! С поличным!

Боря пробует воспользоваться преимуществом, дарованным ему природой, то есть улететь. И тут стрельба, погоня — все как в любимом Борином фильме „Судьба солдата в Америке“. Но нелегко быть героем фильма наяву!

— Боря, ко мне! — последняя надежда пришла от соседа Домны, кепчника Кукуша. — Скорей! Я тебя в кепке спрячу...

Но Какауридзе на боевом коне, с двумя револьверами:

— В гроб я вас обоих спрячу! Его в кепке, тебя с твоим утюгом! — пригрозил он Кукушу, и тот поспешно скрылся в своей норке-мастерской.

Погоня продолжается и нарастает. Стягиваются воздушные силы. Какауридзе догоняет Борю на аэроплане. И вот то, что не могло не произойти: операция прошла успешно, Борю взяли».

По крошечной сцене метались прожектора, звучал «Танец с саблями» Арама Хачатуряна, и Боря удирал от аэроплана (технического завоевания века) не просто так, птица птицей, а в черном плаще и черной полумаске — как какой-нибудь мистер Икс или, того пуще, граф Монте-Кристо... Милиция наступала на романтического героя, советская власть плюс электрофикация (прожектора) настигали носителя чести и доблести в ее старинном, романтическом понимании.

А дальше мы видели Борю в полосатом халате и шапочке заключенного, почти каторжника, Жана Вальжана, укравшего подсвечники...



«И вот внутренний двор тюрьмы, где прогуливаются заключенные. И вот Боря в камере. И вот печальная Домна на свидании с ним. Боря простуженно кашляет.

— Пенициллин для тебя обещали... — вздыхает Домна.



Домна
рмдбс



убр(у)т(т)
З(м)т(д)

Домна
рмдбс
КПЗ-2а
★

Домна в КПЗ у Бори.
Фрагмент буклета

— Не надо, так пройдет.
— Что тебе еще принести?
— Мыло. Трусы, если найдешь, то черные, дерматиновые... Слушай сюда, Домна! — тайно шепчет Боря и подсовывает ей сверток.

— Что это, сахар? Мне? Это я должна носить тебе передачи!

— Ребята в зоне для тебя собрали. Обидишь...

Свидание окончено. Боря опять один. Как положено заключенному, он тоскует об оставленной любви, о Нинель, и тоску свою выражает словами следующей песни:

Я хорошо знаю, что я тебя больше не увижу

И тебя мне больше никогда не видать,

Но только просьба у меня последняя:

Назови сына моего соперника моим именем...

...Беременная Нинель в это же время тоже вспомнила Борю:

— Ах, Борис, Борис, какой ты двуличный! — с искренней печалью вздыхает она. — Клянись мне в любви, а на самом деле любишь Вивьен Ли.

Домна ищет пути помочь Боре, пытается нанять адвоката. Ее знакомый дворник, выпускник Сорбонны 1912 года, не способен работать без презумпции невиновности и так формулирует Домне свой отказ в защите:

— Если бы он был убийцей, я нашел бы какую-нибудь зацепку... Если бы даже он силой воспользовался бы доверчивостью какой-нибудь сиротки-канарейки, я бы отметил общую страстность натуры моего подзащитного... Исступление страсти, о, состояние аффекта! Но систематическое ограбление коммунального банка... Нет! Это исключает всякую перспективу защиты. Здесь миссия адвоката бессильна. Адвокат превращается в прокурора! Это ужасно, Домна, устои цивилизации... — И речь бывшего адвоката сама собой начала наливать прокурорским пафосом. — Кодексы Юстиниана, Наполеона... Шумеры, Вавилон... Еще на глиняных досках... Твой Боря виновен, Домна... Пять тысяч лет...

И Домна поняла, что такой срок Боре не отсидеть, а ей не дожить».

Резо любит рассказывать, что такое в его детстве был прокурор и в какое ничто были превращены адвокаты (в рассказе «Похороны канарейки» читатель найдет строки об этом). Монологически-громогласная (насколько это возможно в случае марионетки) кукла-адвокат, с одной стороны, олицетворяла вековой закон (Сорбонна...), с другой, давно работала дворником Совдепии. Здесь опять сходились разные эпохи, одной фразой обозначалась судьба целого пласта интеллигенции, Габриадзе смешивал все краски.

А дальше наступал суд. За канцелярским столиком сидели разно-масштабные уродливые заседатели: у кого уши, у кого череп, они, трое, казались, по массе, единой трехголовой куклой, сросшейся плечами...



«Прокурор, блестя неподкупными алмазными глазами:

— Третий день продолжается этот процесс. Третий день обвиняемый отрицает, что знает человеческий язык, а именно гру-

зинский. Третий день это аморальное существо издевается над правосудием! Я призываю закончить это очевидное дело. В конце концов, это же не дело Дрейфуса!

Судья (*благожелательно*). Подсудимый, ваши фамилия, имя, отчество?

Боря в ответ издает трель.

Судья (*Домне*). Что он сказал?

— Требуется переводчика.

— Ну, раз ты понимаешь его язык, ты и будешь переводчицей. Итак, фамилия, имя, отчество?

Боря издает ту же трель.

— У нас, у птиц, отца не всегда разглядишь. Мало их в небе, мужиков, летает! — переводит Домна.

— Тогда, может, по матери?

— Мы, птицы, из яйца. А маму убила фашистская пуля, когда она меня высиживала.

— Тогда как же ты вылупился такой?

— Та же пуля коварного оккупанта пробила мою скорлупу.

Стенографистка. Так что же писать — Оккупантович, что ли?

Судья. Пишите: Борис Домнович Гадай.

Прокурор. Прошу подсудимого рассказать, как он встал на путь преступления!

Боря в ответ насвистывает популярную народную мелодию, известную и любимую каждым присутствующим, и суд невольно подхватывает мотив.

Судья (*первым голосом*).

Конечно, права эта птичка:

В жилах еще кипит кровь,

В кувшине бродит вино,

А наша жизнь улетает, как птичка.

Песня набирает силу, суд поет, и, если бы не протесты прокурора, она бы переросла в пляску.

Прокурор. Протестатио! протестатио! Подсудимый, пользуясь многотысячной исторической страстью грузин к многоголосью, навязывает свою волю суду, провоцируя его на пение, вплоть до церковного, что само по себе требует дополнительного обвинения, как минимум, по трем статьям: как провокация, пропаганда и издевательство!

Судья (*лоспешно*). Протест принят. А то мы забудем ведущую статью обвинения. Подсудимый, где работали до встречи с шарманщиком Варламом?

Подсудимый свистит, а Домна переводит:

— Рядом с гастрономом, у Илюши-фотографа.

— Кем?

Боря свистит, Домна переводит:

— Работал с детьми „Птичкой вылетит“.

Прокурор. Я требую не только самого строгого приговора подсудимому, но и привлечения к ответственности свидетеля Домны Порфиловны Брегвадзе, как соучастницы в преступлениях Бориса Гадея, как содержательницы малины, укрывателя краденого и недоносителя. Квад эра демонстратум!

Боря (*забыв свистеть, на чистейшем грузинском языке*). Прокурор! И тебе мама давала грудь и напевала колыбельную, а отец целовал попку? Разве на могиле твоего отца не растет куст и не поет на нем жаворонок? Что ты хочешь от Домны! Не шей ей дела, я один прохожу по нему!

Прокурор. Протестатио! Я же утверждал, что подсудимый владеет грузинским языком! Я требую высшей меры наказания! Вышку потолокум!

Судья. Суд удаляется на совещание.

И суд совещался недолго.

— Именем закона суд постановил: за систематическое присвоение значительных сумм из коммунального банка приговорить подсудимого Бориса Домновича Гадея к пожизненному заключению в витрине охотничьего магазина и вечному послежизненному заключению в той же витрине в качестве учебного чучела. Что же касается свидетельницы Домны Порфиловны, то, учитывая ее



На суде. Прокурор
и народные заседатели





сорокалетнюю безупречную службу поливания хлором вагонов, а также многочисленные грамоты и медали, суд отводит от нее обвинение прокурора как необоснованное.

Боря. Судья — гвоздь! Судья — человек! Правду говорили мне в тюрьме: справедливый ты! Кем буду — век не забуду!

Боря от радости переходит на родной язык: свистит и порхает.

Судья. Ваше последнее слово.

Боря. Прошу, чтобы женщины оставили зал. Стенографистка и Домна выходят».

Дальше Боря не говорил, он вопил. Его клюв раздвигался на 180 градусов, он весь превращался в клюв.



«— Прокуроро!! И твою маму, что давала тебе грудь, и эту грудь, что она тебе давала... и твоего отца, что целовал тебе попку, и ту попку, которую он целовал... и его могилу, и те два куста, что расцвели на ней, и цветы, что расцвели на этих кустах, и того жаворонка, что на рассвете запоем на этих кустах, этого жаворонка, прямо в воздухе, и то яйцо, из которого он вылупился, и ту его маму, которая его снесла... и всех твоих покойников слева направо, и справа налево, и сверху вниз... и ту, что разогреет тебе лобно, когда ты придешь, устав от такой работы, и само это лобно в каждое его зернышко... и того, кто починит тебе дырявую подметку, и эту подметку, и отца того, кто тебе эту подметку... а того, кто тебе пододобет набойку, так этого... *(Дальнейшие его проклятья произносятся на редком грузинском диалекте и практически непередадимы.)* ...и приговор твой, и каждое слово этого приговора... И может, пока тебе хватит, а?

Прокурор, подавленный страстным пафосом Бори, весь сникнув:

— Хватит...

Боря. Остальное я тебе из витрины скажу. И жене твоей, и детям, и внукам твоим... Пусть всегда твоя дорога проходит мимо моего магазина!

Боря в витрине между чучелом медведя и фазана и смертоносными снарядами охоты...

— Кто я? — Вот в чем вопрос! Птица ли я, вольная и певчая? Но тогда почему я не свободен, как человек? Человек ли я? Но тогда почему я заточен здесь, как этот медведь? Птица или человек? — Вот в чем вопрос. Жив ли я? Или мертв, как этот фазан? Почему я не волен обнять матушку мою Домну? Но она ведь человек, и нету в мире никого роднее! Не важно, человек ли, птица... Важно, что грузин! А ты, человек? О! Разве ты человек! Эх, ты, человек, человек! И с большой тебя и с маленькой тебя буквы!.. Ослеплен ты силой своей, человек! На что ни посмотришь ты своими пустыми осмысленными глазами — все остывает, все обретает конец. Слаб ты, человек! Разве так поступает сильный?.. Набиваешь нами рефрижераторы на десять лет вперед! Корову, что кормила тебя, как мама, заставляешь в цирке танцевать! На весь мир смотришь через мишень... Опустился ты, человек. Зеркало есть у тебя дома? Взгляни на себя... Взгляни на этого фазана! Взгляни на птицу, как она одета! Кто тебе нравится больше? Что, не нравишься себе? Вот не станет нас, с какой буквы себя напишешь? Разве не для тебя песни я пел, разве это не твои слова?»

Кто не услышит здесь не только гамлетовских вопросов, но и «достоевских» мотивов? И национального юмора (не важно, человек ли — важно, что грузин!), и — вдруг — совершенно нынешних «урбанистически-гуманистических» вопросов о судьбе всего живого.



«И Боря поет русский романс „Здесь, под небом чужим“.

Мимо витрины проскакал Какауридзе, за ним плелся его вечный спутник номер двадцать три.

— Скажи ему!.. — бросил Какауридзе на скаку.

— Иди, — прогудел двадцать три из-под кастрюли. — Некому плакать над Домной!

Боря. Когда это случилось?

— Сороковины сегодня. Проводи ее душу.

Боря вылетает из витрины в сторону кладбища. Он летит над Парком культуры и отдыха.

Памятник охотнику, щедро покрашенный в серебряную краску, стреляет двойным выстрелом в Борю и смертельно ранит его.

— Ох, не стыдно тебе! Жаканом, что ли, дурак, ты стреляешь в птицу малую?! Сердце! Больше тебя не попрошу... доведи меня до могилы бабушки... Еще хоть один удар... Здравствуй, кладбище Сапичхиа! О, сколько новых мертвецов! Все, кто еще птицу любил, все здесь лежат... И ты, Сарджвеладзе! И ты, Илюша-фотограф... Сердце, еще раз!.. Здравствуй, Домна! Здравствуй, Варлам! Вот я и с вами... Архангел Гавриил, открой калитку к бабушке...

И впустили его...»

В спектакле не было никакого Парка, в Борю стреляла неживая статуя охотника, стоявшая в той же витрине. А дальше Боря, с мишенью на хвосте, карабкался по веревочной лестнице туда, на небо, издавая последние звуки жизни. Кладбище Сапичхиа — старое кутаисское кладбище. Через несколько реальных лет, через несколько страниц книги, в пьесе «Какая грусть, конец аллеи...» Габриадзе горестно снесет его, сроеет экскаваторами — и даже птичке будет негде похоронить себя. А пока...



«Черные небеса повисли на звездах, как бархат на серебряных гвоздиках... Звучит музыка сфер. В невесомости и молчании проплывают навстречу Боре то старый Янкеле, то его козочка, то грузчик с подушкой в обнимку... И Варлам и Домна... И тут кукла-грузчик с зеркалом Домны в руках пускает ненарочно зайчика в зал, и звездный луч скользит по лицам зрителей».

Как писал А. Битов, спектакль можно было не просто смотреть, его можно было бесконечно рассматривать. «И в третий, и в пятый раз, и — вспоминая. Я вспоминал, что на заднем буфере паровоза (технического достижения, которым особенно гордился

маленький театр) подвязан узелок с обедом для машиниста; что когда птичка Боря поет арию своей возлюбленной Нинель, то его друг-инвалид протягивает ему костыль, чтобы певцу было поудобней и повыше; что около стенографистки в суде висит авоська с молоком и яйцами; что у начальника милиции всегда заняты обе руки — в каждой по револьверу; что камера героя — не более чем обтянутый колючей проволокой унитаз; что глаза прокурора, как два драгоценных камня, отламывают своими холодными гранями лучи от общего света...»

Финал «Осени нашей весны» не был мрачным и даже трагическим. Он был светлым, ведь небеса и архангел Гавриил впускали Борю, а значит, каждый зритель получал надежду соединиться когда-нибудь с душами умерших близких. Это, по сути, была православная молитва, даровавшая надежду на вечную жизнь. И ведь от зеркала действительно откальвался солнечный луч, с неба нам посылали солнечного зайчика...



Похороны Канарейки



— Заболел ребенок директора винного завода, всеми уважаемого Ишхнели. Он был открытый человек, очень подходивший к хорошему вину, которое он и производил. У него было много друзей, это была крепкая, но не афишируемая дружба. Все они встречались у «Вод Лагидзе»:

Яша-провизор, мой учитель Валериан Мизандари, бухгалтер лесопилки Харитон, детский врач Антоша Сакандвелидзе, настройщик роялей Леонидас, адвокаты... Основой их встреч было то, что все они хорошо пели, были любезны друг с другом и никто из них не был партийным. Одевались они небогато, но очень чистенько и аккуратно. Самым богатым был Ваню Ишхнели. Ну, как богатым: у него было две пары брюк, а я уже как-то говорил вам, Марина Юрьевна, что человек, имеющий две пары брюк, слы у нас миллионером.

— Ну, описанная вами компания — чисто интеллигентская.

— Их встречи проходили под моими окнами. Там руководитель городского озеленения (кстати, тоже их друг) посадил дерево. Оно растет до сих пор, стало уже толстое, но растет под углом 70°, и вот почему: Гриша Шарашевидзе, дореволюционный адвокат (трагическая личность, потому что адвокат в те времена был абсолютно беспомощен, они по существу превратились в писарей), обычно прислонялся спиной к этому дереву. И другие тоже. Так что с детства это дерево стало расти косо. Теперь мне, правда, грустно его видеть: вспоминаю спины в чесучовых пиджаках, китель, толстовку адвоката, шляпу Валико... Хорошие силуэты... над ними шумело дерево и пели птицы... Вели они абсолютно нейтральные разговоры об охоте. О женщинах не говорили, не похабничали и не сквернословили. Не было почти ни одной женщи-



ны, о которой они не сказали бы: «Красавица!» Я помню это слово.

Все это было видно мне из моего окна. Я был болен...

— Так же, как ребенок директора винного завода? Или вы и были ребенком директора винного завода?

— Мы болели параллельно. И когда этот ребенок заболел, Валико, как охотник (они все были охотники), принес в платочке перепелку, чтобы показать больному ребенку. Чтобы развеселить. Потому что ни яблоко, ни московская конфетка его не взбудрили... Птичку принесли, когда ребенок спал, и я видел, как на деревянном столе, в платочке, трепыхалась перепелка. Ее развязали, она вышла, оглянулась — маленькая, красивая...

— Откуда вы это видели? Вы же лежали больной у себя дома!

— Да, но из окна все было видно. Это все — маленький пятачок, у нас же были другие масштабы. В общем, перепелка сделала свое дело — ребенок улыбнулся и пошел на поправку. А после этого в доме Ишхнели откуда-то появилась канарейка. Она дивно пела с раннего утра. Я очень завидовал, а мой отец (он рано вставал, чтобы идти на работу) качал головой: «Ах, как поет, как поет!» В нашем маленьком мире появился поэт...

Канарейка поселилась летом. А потом пришла зима. Пошел снег. Я снова смотрел в окно. Земля вокруг наклоненного дерева была затоптана. Сперва появился Валико Мизандари — в калошах, в шляпе, в драповом пальто. Рукава пальто очень трудно сгибались, и он нагибал голову к рукаву, чтобы затянуться сигаретой. Потом появился Яша-провизор, потом другие — и я догадался, что сегодня они опять пойдут... и тогда мне придется перейти в другую комнату к другому окну, потому что куда они пойдут — я знаю:



они пойдут в маленький ресторанчик, где играл Слава-барабанщик (кстати, петербуржец — с бакенбардами и усами, как у Сиско Гита).

— Это кто?

— Это герой трофейных фильмов, которые не имели художественной ценности. И вот, действительно, компания старых друзей пошла в ресторан. Но я обратил внимание на Ваню Ишхнели: он был очень печален и держал коробку из-под туфель. Другие тоже были очень серьезные, трогали эту коробочку и качали головой. Сразу было видно, что что-то произошло. И вот они зашли в маленький дворик с фонтанчиком, из которого текла вода. Летом. Иногда. Зимой она шла всегда, потому что зимой воды в городе было много и никто ее не жалел. Теперь вода текла из железной трубы, которая когда-то проходила внутри ангела или лебедя. Уже голая, она была огорожена каре из одичавших вечнозеленых кустиков и очень красиво смотрелась. Мимо этого фонтана они прошли и спустились в помещение. Сразу окна запотели — и я перестал их видеть. Потом послышалась песня. Они хорошо пели, но обычно старались не привлекать внимания к своему пению, потому что могли узнать партия и КГБ и выходило, что они праздные бездельники. Таким образом, они достигли в пении совершенства: пели не так, как сейчас орут, а находились внутри песни, развивались вглубь нее, а не вширь...

Я долго слонялся между окнами разных комнат, потом мать напомнила, что завтра я пойду в школу... Я опять посмотрел в окно и увидел, что двери открылись и первым вышел Яша-провизор. На коробочке были цветы. Он вежливо пропустил вперед Ваню, потом Валико, и я заметил, что все головные уборы были сняты с голов и картина неумовимо напоминала похороны. Горе было несколько преувеличенно, и циничный бухгалтер лесопилки Харитон криво улыбался, как продавец сыра (он всегда и во всем оппонировал остальным). Все они были пьяные. Убитый горем Ваню Ишхнели пошел вдоль каре, за ним другие. Сделали круг, потом пошли обратно. Ваню выбрал один кустик и, видимо, сказал: «Здесь». И повесил голову. Тут мой учитель Валериан Мизандари достал из кармана маленькую игрушечную лопаточку (я помнил ее еще по мастерской), а Антоша-врач — вилку и нож. Ножами, вилами, пьяными пальцами они вырыли кривую ямку.



— А зима была холодная?

— Да, уже похолодало, это происходило в сумерках, на окно как будто налили чернила — и оно становилось все темнее и темнее. Поэтому эта история для меня — синяя, переходит в ультрамарин глубже, глубже, и потом опускается черный цвет... Но пока не почернело, я расскажу то, что видел. Пошел снег. Он таял на голове Вано, который, горько вздыхая, опустил свою пьяную голову с красивыми, артистическими волосами. Могила была готова. Харитон, этот противный Харитон, оттеснил Антошу Сакандвелидзе и Иону Габуния — зам. завотделом мер и весов города Кутаиси — и сказал что-то. Все засомневались, потом начали возражать, но согласились и открыли коробочку. Для прощания. Я уже догадался, что это гробик. И не столько увидел, сколько догадался: там лежала канарейка. Они опустили коробочку в кривую ямку, Валико сделал могилку и положил цветы. Снег смешался с землей. Это были настоящие похороны, зимние похороны. Я приоткрыл окно, и вдруг послышалась дивная песня «Чубинашвили»

(«Соловей») на стихи Ильи Чавчавадзе. (В моем спектакле Боря Гадай поет ее.) Они спели, пожали друг другу руки и, пьяные, разбрелись по домам.

Через три дня вопрос о директорстве Ваню Ишхнели был рассмотрен на бюро горкома, и он был освобожден от занимаемой должности без права работать в системе «Самтреста». А через три месяца он скончался, и все они, убитые горем, стояли уже на его могиле. И адвокат говорил на кладбище речь, может быть, ту самую, что и на могиле канарейки, — это же были переводы из «Надгробных речей» Боссюэ: адвокат умел читать по-французски и пользовался этой книгой постоянно, так что все достоинства французских академиков были приписаны скромным жителям нашего городка...



Прошла любовь — явилась муза (Лева Пестов)



— Резо, Пушкин считал, что любовь и творчество не сосуществуют во времени и пространстве. Как он писал? «Прошла любовь, явилась Муза — и прояснился темный ум. Свободен, вновь ищу союза волшебных звуков, чувств и дум...». Любовь прошла — Муза явилась. А вы как думаете?

— Здесь столько граней! Пушкин, конечно, прав, но у него, мне кажется, заложена ирония в самой легкости, с которой он это пишет.

— Мне кажется, он имеет в виду, что любовь занимает человека всего, не оставляя пространства для творчества. Она проходит — появляется место, которое можно заполнить творческой эмоцией.

— Ну, не знаю. И влюбленные хорошо писали. Когда как... А Петрарка был влюблен! И Руставели! А сам Пушкин? Это — один из тех сюжетов, которые легко не поворачиваются. Оставим вопрос открытым. Никто не знает секрет начала искусства. Кажется, Бунин говорил, что у него все это началось в 4–5 лет со взрыва: он случайно посмотрел медицинскую книгу и там увидел фотографию человека в профиль на фоне гор с надписью: «Кретин в горах». И, говорит Иван Бунин, с этого началась его творческая жизнь. Многих-многих в моем поколении толкнул в искусство крик Тарзана. У меня было несколько таких кретинов в горах и среди них — Тарзан. Марина Юрьевна, я очень хотел быть похожим на Тарзана, как и многие мои сверстники.

— Вы натягивали веревки во дворе?

— Мы натягивали веревки, но на веревках мне было страшно, меня мучило, ничего не получалось. Все были к тому же здоровые,



сильные, кто бы пустил меня к веревке! Кричать я умел, но стеснялся. А другие орали, как ослы. Это тоже можно было пережить. Но убивало меня знаете что, Марина Юрьевна? Все отрастили волосы. У Тарзана — Вайсмюллера они уходят назад и потом такой волной у шеи чуть-чуть поднимаются наверх. И у лба чуть-чуть выходят вперед. Красивейшая линия! Непревзойденная линия мужской прически!.. А я был курчавый — и никак эта волна не делалась, волосы торчали клочками, как у Пушкина Александра Сергеевича, из него Тарзан тоже вряд ли бы получился (простите за сравнение). У меня была только одна сильная фора: я безукоризненно плавал. В моей школе и в нашем дворе я был признанный авторитет. Минус был тот, что прыгать со скалы было страшновато. Но я пошел на это, прыгал примерно на четверку и плавал, как Тарзан. Знал — кажется, единственный — брасс и кроль. Но есть курчавые волосы, которые после воды хоть на время делаются прямыми, а мои — нет, так и торчали кустиками. Они были ровными, как у Тарзана, только под водой. Так что все свое тарзанство — и крик и прочее — я оставил под водой.

— Как вы не захлебнулись!

— Я захлебывался. Но поскольку я в воде молчал и наверху тоже молчал — то обратился к самому молчаливому искусству — скульптуре. Так Вайсмюллер помог мне заняться этим в самом нежном возрасте. Если бы я разговаривал со студентами, я бы сказал: ищите толчок в искусстве, он многое вам объяснит. Если тонко, внимательно, без фрейдизма рассмотреть этого «Кретина в горах», то там виден весь Бунин: горы, красота и удивительный человек на фоне этой горы. И маленький мальчик, четырех лет, смотрит на эту красоту и складывает из букв



слово, очень красивое, между прочим, — «крэтин»... Звучит, нет? А еще «в горах»!

— А по-русски просто — «кретин».

— А по-итальянски еще лучше: «Кррэтино»! «Дэгенерратто»! Но это я услышал уже в старости. А пока мы имеем человека, которого Тарзан пустил в сторону искусства. Он еще не знает, чем это кончится, какие муки ждут его в грузинском кино, сколько он будет буксовать в грузинской журналистике. Он еще ничего не знает о сложностях мировой литературы, о дедраматизации и прочем, но уже знает, что есть что-то удивительное, в горах, куда надо идти. Теперь посмотрим, на каком фоне произошел этот незаметный взрыв в душе. Здесь появляется любовь. Если каждый из нас хорошо заглянет в свою жизнь, то он вспомнит не свою первую любовь, а рассказы о любви кого-нибудь случайного. Это надо очень постараться и вспомнить рассказы о чем-то таинственном, что называется — «любовь»... Детство вспомнили? Говорили, что «он ее любит»...

— Я помню только свою первую любовь.

— Нет, вспомните, вспомните, это есть, надо только вспомнить! Так вот, отправившись по пути искусства, как и положено обыкновенному грузинскому мальчику, я начал с портрета Руставели. самого любимого, канонизированного образа. Он настолько прекрасен, что дети рисуют его один лучше другого. Самые лучшие портреты Руставели сделаны детьми. Я не был оригинален: был Тарзаном и рисовал Руставели. А рядом жил Лева Пестов, прекрасный кутаисский парень с настоящим кутаисским акцентом, который из него так и не вытравила жизнь и многочисленные походы за моря...

— Он был русский?

— Русский, русский, но грузин. Кутаисец и грузин. Таким он себя ощущает и любит. Так вот, Лева, старше на три года, влюбился. В том возрасте и год — пропасть, а три?! Лева был гений. Гений подводного ныряния. Он и в плавании был лучше меня, это был мой кумир. В юности, между прочим, он входил в сборную Грузии и, кажется, был в сборной СССР. В общем, о нем рассказывали легенды. Он всегда оставался на второй год, однажды мы совпали в пятом классе, потом он остался, а я ушел вперед, потом поступил на высшие сценарные курсы, женился, а он, кажется,

Видел я

так и остался между шестым и седьмым. Это неважно. Шикарный был парень. Величайшего мужества человек. В школе говорили: «Лева опять влюбился». Он все время влюблялся. А что было делать с первой любовью? Если вы знаете, в грузинском языке есть такая очень красивая, вязью, буква «Л». Лева любил Лали, и эту букву он срисовал из юбилейного издания Шота Руставели 1937-го года и сделал наконку на правой ноге. Но Лали ушла из храма его любви, а этот храм никогда у Левы не оставался пустым. В нем появился кто-то. Но буква же торчит на этой ноге! И, честное слово, Марина Юрьевна, я взрослый человек, мне пятьдесят три года, мне уже нельзя врать, вот в Ленинграде солнце заходит, я вижу эти прекрасные белые ночи, и на их фоне я со всей ответственностью вам говорю...

— Что вам уже давно пятьдесят четыре, как я знаю...

— Нет, честное слово, я видел увеличительное стекло из школьного физического кабинета, которое он каким-то образом взял и выжег на солнце эту букву «Л» с ноги.

— Это же больно!

— Я до сих пор вижу, как поднимается дым с его ноги, горит мясо. Но ни один мускул не дрогнул на его красивом мужественном лице!.. Второй наконки на второй ноге не появилось. Но идем дальше. Украшением Кутаиси является Белый мост. Под Белым мостом — белые камни, по которым мчится эта сумасшедшая река Риони, слетающая с кавказских гор через Кутаиси прямо в античную литературу. Сумасшедшая, она завихрялась, как мои волосы, с пеной, с воронками, которые засасывали огромные бревна. А за Белым мостом, чуть дальше, она становится мирной и вполне гостеприимной для аргонатов. Так вот, под Белым мостом, на глубине восьми или десяти метров, были камни, которых я, естественно, не видел. И понимаете, Марина Юрьевна, Лева вдыхал воздух и с молотком и долотом в руках опускался в воду. И там появилась другая красивая буква — «Э» — Элеонора.

— А кто это видел?

— Никто! Но человек, который выжег на ноге увеличительным стеклом от эпидиаскопа букву, дым от которой я видел, — этому человеку я готов поверить. Никогда этого никто не видел, потому что даже когда Риони искусственно осушают, то там все равно остается метров пять глубины. Но мы знаем, что вторая любовь

Левы — там. Так вот, это и был, быть может, второй толчок в моем творчестве. Есть нечто...

— На глубине восемь метров...

— Да, на глубине восемь метров. И Тарзан любит Джейн, и Лева любит Элеонору. И если ради этого он выжигает себе ногу и ныряет на глубину — значит, есть что-то такое, ради чего стоит заниматься искусством! Ох, не знал бы я этого, как я был бы счастлив! Был бы я сейчас архивариусом. Жил бы спокойно.

— Но это был теоретический толчок...

— Да: кто-то любит кого-то. Ко мне любовь пришла значительно позднее.

— Но на вашей руке тоже выжжена буква. Кажется, «М».

— Вы заметили? Да, эта история и послужила причиной наколоть букву на руку. Это было сделано коллективно во дворе...

— ...когда вы первый раз влюбились? Двор выжигал вам букву по конкретному поводу?

— Нет, это была глупость. Один парень умел делать наколки и сделал всем нам одну и ту же букву. Это — седьмой класс... Я все время думаю: почему я рисую, почему пишу, почему хожу по музеям? С чего это началось, что это было? Ведь со мной учились в классе 45 человек, и только я один вот так остался. Другие так устроены! Мой друг каждый год делает 400 компотов, а мы даже три не можем. Делал бы я свои четыреста... Я всегда был талантливее его, у меня компоты лучше получались бы. У другого — лесозаготовки, его весь город уважает. Меня тоже уважают в городе, но все-таки считают несерьезным человеком. Чтоб они меня до конца уважали — нужен мерседес... Ну, вот: Тарзан и Лева Пестов... Представляете, камень под водой, по нему перекатились миллионы, миллионы тонн воды... И великая, теплая-теплая буква Э там на дне. Сколько в ней теплоты! Поэтому, наверное, в этом месте Риони кипит и пеной кричит то, что никто не знает. Наверное, я знаю один. А что же касается Элеоноры, то у нее сейчас внуки, она почтенная женщина, работает в собесе. Я видел ее недавно, она крикнула с другой стороны тротуара: «Как ты, как ты, старик?!» И я ответил ей: «Спасибо, спасибо, девушка».



«Дочь императора Трапезунда»



«Грузия обольстила русских поэтов своеобразной эротикой, любовностью, присущей национальному характеру, и легким, целомудренным духом опьянения, какой-то меланхолической и пиршественной пьяностью, в которую погружена душа и история этого народа. Грузинский эрос — вот что притягивало русских поэтов. Чужая любовь всегда была нам дороже и ближе своей, а Грузия умела любить. Ее старое искусство, мастерство ее зодчих, живописцев, поэтов проникнуто утонченной любовностью и героической нежностью», — писал О. Мандельштам.

Именно так — «утонченная любовность» и «героическая нежность». Это как будто прямо — о спектакле Резо Габриадзе «Дочь императора Трапезунда», который словно просит поэтического мандельштамовского слога, наивно требует описывать себя, смаковать детали, ощущать послевкусие, передавать в слове красоту и вибрацию сценического мира — а потом внезапно вырывается из легкой строки, нагружая вас обилием культурных реминисценций.

«Мне марионетка представляется последним отзвуком какого-то благородного и прекрасного искусства былой цивилизации», — признался Гордон Крэг в 1907 году. Словно в ответ на это, в 1990-м Р. Габриадзе собрал осколки и отзвуки былых цивилизаций в коротком и изысканном спектакле. Станным немым прологом, секундными бликами возникали античная статуя, хохочущие маски римского театра, осколком древнего Египта застывала Клеопатра, обнажающая перед Цезарем грудь и прекрасную бритую голову... Царь Дарий, лицом похожий на мужские портреты из Хатры и одновременно напоминающий лжетеатрального царя



Салтана, произносил что-то волнующее на древнеперсидском языке, а над ним склонялся прекрасный победитель — Александр Македонский... На несколько секунд становился виден гном-пигмей Микеланджело рядом с великим творением своим — Давидом... А потом отзвуки эпох и времен — от Иудеи до Англии, от Италии до Трапезундского царства — сливались воедино историей любви и в историю любви императора Кутаиси Арчила, смыслом жизни которого была только его возлюбленная Бланшефлер-Этери, как смыслом жизни вообще может быть любовь и только любовь. «Арчил, мы с тобой цари, но есть царь выше нас, имя ему — любовь. Только влюбленный царь становится поистине царем царей», — говорил царю Арчилу царь зверей Лев, прикованный цепью к царю инструментов — белому роялю возле королевской пальмы. Как Данте искал Беатриче по кругам ада, как герой старинного рыцарского романа Флоар искал похищенную

Эскиз к спектаклю
«Дочь императора
Трапезунда»





Бланшефлер, так и Арчил искал по странам и континентам свою возлюбленную, оказавшуюся тезкой средневековой «прекрасной дамы», но героиней совершенно оригинального сюжета.

В «Дочери императора Трапезунда» «мечтательное общение с действительностью» опять сопровождало, вернее, вело Габриадзе. Он ставил спектакль в 1990-м, в тот момент, когда в реальности оказались смещены все координаты, когда все было смято и невнятно. Именно в этот момент Габриадзе в очередной раз убежал от реальности и вдохновил спектакль идеей любви: всепоглощающей, романтической, той самой — без страха и упрека, но с подвигами и страданиями. Здесь как бы в идеале воплощалась наша реальная невоплотимость — и не от этого ли зрителей, давно расположенных к «достоевщине» больше, чем к рыцарскому эпосу, склонных к перечитыванию Кафки, а не «Песни о Роланде», так трогала в начале 90-х эта наивная, нелогичная сказка?

Что же это был за спектакль, побуждавший начинать разговор с пряно-поэтических определений Манделъштама, вспоминать библейскую «Песнь Песней» и не бояться вычурности и патетики, когда искусство Габриадзе всегда требовало легкой, лирико-по-

этической интонации, заставляло критические перья танцевать под игровую, затейливую музыку?

Но «Дочь императора Трапезунда» несколько отличалась от прежних спектаклей. Ощущение от нее было трудно передать, как невозможно перевести поэзию в прозаическое слово, а «Дочь императора Трапезунда» была не просто «визуальной поэзией», она была сочинена в ритмах классической грузинской поэзии, и сам Габриадзе говорит, что над ним тяготела тень Галактиона Табидзе.

...Пожалуй, вот в чем была природа этого спектакля: представьте, за стеной пластинка играет старинные марши, вальсы и романсы, а вы сидите и читаете в Библии: «И пробыл Иона в чреве этого кита три дня и три ночи...» Об Ионе, впрочем, — ниже, но в таком ритмическом разлете и лирическом соединении жили миры, стихии и потоки в «Дочери императора Трапезунда»...

Когда-то А. Битов встретил Резо с «Дон Кихотом» под мышкой. Как известно, Сервантес писал пародию на рыцарский роман, а века романтизировали тощего рыцаря из Ламанчи — типичного «чудака». В «Дочери императора Трапезунда», конечно, было много присущего Резо юмора, но романтическая интонация превалировала надо всем, рыцарские подвиги Арчила, происходившего из такой же горной страны, как Испания, не вызывали ощущения «чуждества».

Это был короткий, длящийся час с хвостиком, спектакль «большого стиля». По постановочной насыщенности, если хотите, это был маленький марионеточный Бродвей. Здесь не довлела живописность, как в «Альфреде и Виолетте» — изысканная, камерная, но занимающая все зеркало маленькой сцены. Не было и густого «вертепного неореализма» «Осени нашей весны». В пустом «черном кабинете» рельефно выступали фигуры и детали, возникали белые волны бушующего моря, подводное царство и скалистые плато,



напоминающие Джотто, но все картины рождались не из живописно-коллажной среды, как было в прежних спектаклях, а возникали в лучах света из темной глубины времен и веков... То есть, конечно, затейливость, прихотливость, юмор, ирония — все это было, но в «Дочери императора Трапезунда» Габриадзе говорил поэтическим языком, возрождая забытый жанр рыцарского романа.

Его рассказывал маленький человечек в средневековой монашеской сутане: пожилой, лысоватый, со встрепанными остатками седых волосиков.

O sole, o sole mio!



...Вот он сидит у груды каких-то камней, обломками веков торчат над ним античная колонна и телеграфный столб с оборванными проводами. Над человечком пролетает ангел — большая застывшая кукла с тяжелым нимбом, словно сошедшая с какого-то классического резного алтаря, но не умеющая сменить каноническую позу. «Кто ты?» — спрашивает ангел в нарядной, расшитой золотом юбочке. «Я — Археолог любви», — высокопарно отвечает старичок и раздражается многословной тирадой, в конце которой горделиво сообщает о том, что раскопал историю последней

великой любви — любви царя Арчила и прекрасной Бланшефлер-Этери. Затем, накинув капюшон, Археолог любви укладывается поуютнее возле груды камней и погружается в сон. Очевидно, во сне (опять во сне, вспомните: «Однажды древнему китайскому философу приснился сон, что он бабочка...») к нему и к нам приходит история Арчила и Бланшефлер.

У «императора верхней и нижней Грузии» Константина (вот его-то, кажется, никогда не существовало) рождается сын Арчил, и в честь этого события Константин совершает завоевательный поход по миру: под бодрую грузинскую военную песню скачет на лошадке сам ликующий император, а за ним поспевают пешком несколько малахольных, но отважных воинов...

В Италии между тем все спокойно. Под сенью Пизанской башни поет «O sole, o sole mio!» полноправный представитель бельканто в берете (его озвучивает не фонограмма, а живая, поющая актерская голова — в таком же берете и с таким же, как у марионетки, выражением лица). Слышится заразительная военная грузинская песня. Итальянский менестрель падает без чувств, а войско Константина грациозно следует через Пизу, причем последний, самый тщедушный воин так легко и невзначай пинает ножкой Пизанскую башню, что она навек приобретает присущий ей угол падения. Надо заметить, роль Грузии и грузин в судьбе знаменитых башен давно волновала Габриадзе, достаточно вспомнить «Бриллиант маршала де Фантье»: если бы не князь Вано и его компания — не видать бы французам Эйфелевой башни. Теперь вот грузинам поклонился и памятник итальянского зодчества.

В Англии между тем все тревожно. На островах в муках рождает английская Королева, а величественный Король, очень похожий на шекспировских королей и их сценические воплощения, нервничает, переживает и выражает на языке Шекспира свое законное желание иметь сына. Но стоит ему чуть приподняться для выражения своих чувств, как чья-то зловещая рука норовит выдернуть из-под него Ирландию, на которой Король сидит... Сцена идет на английском языке, более доступном части зрителей, чем грузинский (русской фонограммы «Дочери императора Трапезунда» так и не появилось)... Аист приносит роженице девочку. Согласно неведомым английским традициям ей дают французское имя Бланшефлер...





Эскиз к спектаклю
«Дочь императора
Трапезунда».
Гуашь

Слышится все та же заразительная военная песня, и, хотя Король мужественно отражает атаки конного Константина, швыряя в захватчиков, как камни, британские острова, — бой заканчивается вничью. Мертвы все, кроме крошечной Бланшефлер, которую везут в неведомую Грузию на волах. «У меня нет ни мамы, ни папы», — грустит новорожденная принцесса, вынужденная сама себе петь колыбельную песенку чистым детским голоском.

Под эту детскую колыбельную они с Арчилом растут: в младенчестве ездят в манежиках, в детстве увлеченно и нежно лупят друг друга подушками, в юности качаются на качелях, и тут уж становится понятно — это любовь...

Руки кукловодов, одетых в черное, иногда видны в лучах бокового света — словно темные руки судьбы-рока водят кукол — марionеток — людей — героев.

«Это — любовь!» — становится понятно не только нам, но и злым силам, существовавшим в X–XII в. н. э. Злодей кукловод в страшной маске и щедушный Евнух, его орудие, решают разлучить возлюбленных и отправляют Арчила на подвиги в честь дамы его сердца. Пока он побеждает, подобно Роланду, фанерных сарацинов, а белокурая Бланшефлер-Этери ждет его — проходят годы. Крошечный ангел, карабкаясь по кроне дерева, поворачивает ее, словно листает страницы книги: зима, весна, лето, снова зима... Звучит музыка. Бланшефлер ждет.

Это вообще был очень музыкальный спектакль, причем постоянно звучащие музыкальные потоки сливались в общую мелодию так же вольно и непринужденно, как времена, пространства и события. Переливались друг в друга грузинские народные песни, тбилисские городские романсы, музыка Минкуса, лирическим лейтмотивом проходила изумительная мелодия В. Долидзе из «Кето и Котэ». В музыкальном строе «Дочери императора Трапе-зунда» — тоже «отзвук былых цивилизаций».

Осколки-лоскутки разных цивилизаций одели кукол, и если внимательно приглядеться, то вдруг мелькало где-то шитье, шнур или кусочек гипюра, явно украшавшие когда-то важных особ. Впрочем, в первой главе я уже писала о судьбе этих лоскутков и их пути в «королевство Резо». Конечно, многовато царей, королей и императоров на один маленький спектакль, и как бы мне с этим не перебрать, но уж очень все сходится.

Однако ближе к сюжету. Совершивший подвиги Арчил возвращается на родину и от Евнуха узнает, что Бланшефлер мертва — вот ее могила. «Я не хочу жить без прекрасной Бланшефлер-Этери!» — в отчаянии кричит Арчил и погружается в пучину вод. Но и в колеблющемся мире подводного царства, куда щупальца судьбы (рука в перчатке, напоминающей морскую звезду) опускают утопившегося Арчила, — не обрести ему покоя: в подводном мире тоже царит культ любви. Плавают



роскошные рыбы, висают прозрачные медузы и медузята, мерцают глаза фантастических подводных обитателей, а на сцене затонувшего античного театра роскошный русал (как еще назвать русалку мужского рода?), в восточной чалме и с гитарой, поет сладким голосом Джансуга Кахидзе городской романс о любви... А где-то рядом приткнулся скелет с лирой — очевидно, это затонувший в прошлых тысячелетиях предшественник Арчила, певший и тогда о любви, да так и не расставшийся с инструментом (ведь любовь не исчезает и после смерти).

Морские глубины отторгают Арчила, щупальца судьбы выбрасывают его бездыханное тело под пальму, в пустыню. Здесь он, очнувшись, встречает Льва, разговаривающего голосом Рамаза Чхиквадзе, как раз незадолго до этого сыгравшего короля Лира в спектакле Роберта Стурюа. King Lear... Лев...

Когда-то была убита его любимая львица. Ее истлевающая шкура привязана теперь ниточкой к ножке белого рояля. К нему же прикован цепью Лев. «Я давно порвал бы цепь и вернулся в пустыню счастливой Аравии. Но моя любимая привязана ниточкой, и я не знаю: когда я возьму шкуру, что порвется — ниточка или шкура? В раздумьях об этом проходят годы, и сердце мое стареет, а шкура истлевает...» Лев с человеческим, очень растерянным и глуповатым лицом поет романсы, прикасаясь к клавишам белого рояля, аккомпанируя своей тоске и любви, а лежащая рядом шкура легко поднимается в воздух и нежно накрывает его, почти оборвав ниточку (вот оно, доказательство, — любовь не исчезает после смерти!). Лев, еще один влюбленный царь, сообщает Арчилу, что Бланшефлер жива и надо только найти ее! Арчил летит на поиски, не касаясь ногами земли и оставляя Льва в шкуре (ау,



Шота Руставели!) любить и тосковать еще долгие годы.

Волны времени — легкая белая ткань — гонят кораблик Арчила по безбрежным просторам. Это — секунды спектакля, и буквально на мгновения из волн выплывает кит (тоже по-своему царь — морских животных) и, встретившись с корабликом, открывает рот. А там сидит старичок и что-то пишет. Очевидно, странствия Арчила совпали и с теми тремя сутками, когда Иона был во чреве кита.

...И вот уже благородный старик Арчил, так и не нашедший своей возлюбленной, приходит в горный Трапезунд — проторенессансный мир Джотто. И старый еврей Мойша, признав в седом старце своего императора, рассказывает ему историю Бланшефлер. Она ждала и тосковала, Евнух отдал ее Трапезундскому императору, и, родив дочку, Бланшефлер умерла, так и не дождавшись своего Арчила. Вот ее настоящая могила. Помните, в финале «Альфреда и Виолетты» тоже была могила? Но там покоились оперные герои, а настоящие оставались живы. Не то — в новом мифе. В нем Бланшефлер действительно умерла. Над камнем давно кружит бабочка. «Я думал, что ты погиб и твоя любовь воплотилась в этой бабочке...» — говорит еврей Мойша...

Вот здесь у сентиментального зрителя может перехватить горло. Детский голосок выводит колыбельную, под которую росли Арчил и Бланшефлер, а немощного старика окружают воздушно-невесомые образы: вот они в младенчестве ездят в манежиках, вот увлеченно и нежно лупят друг друга подушками. Вот — молодые и полные сил — готовы к любви и подвигам... Очень простой сюжет. И появившаяся дочь Бланшефлер, трапезундская принцесса Ирина Комнен, — один





Резо Габриадзе с куклой
Севастием Агропуло
Иерусалимским

(сейчас «тот» китч кажется робким бескультурьем на фоне сегодняшнего мускулистого масскульта), гармония представлялась невероятной — в перекосившемся мире, во всеобщем накренинном сознании нашему искусству неоткуда было взять врачующую энергию. Общественная ситуация не генерировала ее, скорее гасила, а ведь театральным людям не уйти в скиты, не образовать «секты самовозрождения». Было ощущение, что все вместе — и творцы, и их зрители — приносят в театр общий (и обычный) внутренний дискомфорт. А что говорить о поисках гармонии

к одному молодая Бланшефлер. Она желает отдать руку и сердце тому рыцарю, кто отважится выйти на поединок... в ее ночной рубашечке. Старик Арчил принимает вызов — это его последний подвиг во имя Бланшефлер, опосредованная связь с ней.

Со стороны Габриадзе вся эта история (финал которой еще впереди) — как бы отрешенное донкихотство: вот так, посреди хаоса, накануне развала империи, воздвигнуть рыцарское средневековье... Но в этом был не только поразительно верный интуитивный ход, но и хитроумный расчет, «плутовской роман» Мастера Габриадзе со своим временем...

Истосковавшись по гармонии и основательно поистаскав мышкинскую фразу о том, что «красота спасет мир», театр тех лет искал и не находил источник гармонии и красоты. Претензии на красоту все больше были подернуты тленом китча

и красоты силами дисгармоничных и усталых творцов и тружеников? Это дело тупиковое.

В этой ситуации Р. Габриадзе ставил до некоторой степени «чистый эксперимент», как будто зная слова Карамзина о том, что гармония искусства должна компенсировать дисгармонию окружающей действительности, мира (это, кстати, один из главных эстетических и этических постулатов габриадзевского искусства).

Прежде всего, теоретическим выходом здесь являлась сама марионетка — священная кукла, очищенная, по мысли Г. Крэга, от всех случайных и посторонних художественному образу эмоций, делающих живого актера рабом: будь то житейские страсти, о которых пишет Крэг и под напором которых напрасны любые попытки актера «урезонить самого себя», или житейская эмоция растерянности, усталости и отчаяния, которая владела в тот момент почти всеми членами нашего социума, в том числе и актерами. Марионетка, не поработанная ничем случайным, лишенная «судорожных движений тела», владеющая «серьезной и прекрасной медлительностью», способная «ловить руками страсть и боль и спокойно созерцать их», — та форма, в которой стало возможно воплотить мимолетный момент гармонии. Красота недолговечна — и потому красивейшие картины-эпизоды спектакля были чрезвычайно коротки, они гасли, выгорали в черном пространстве, как мотыльки и бабочки у лампы (простите банальный образ).

«Ты царь: живи один. Дорогою свободной иди, куда влечет тебя свободный ум...» И на сей раз «свободный ум» подсказал: именно в тот момент, когда все переверотилось, в момент всеобщей смуты, кошмара, перед концом века и, может быть, концом света, вольно тасуя времена и территории (к чему Габриадзе привык, но такой глобальный пространственно-временной охват «настиг»





его впервые), — сделать спектакль только о любви, о том, что способно уцелеть в истории и памяти. Любовь склеивает осколки разбившегося мира, собирает отзвуки цивилизаций в единый чистый звук жизни, и в конце спектакля, после всех скитаний, походов, турниров и страданий, перед зрителями остается лишь прекрасная кукла — неподвижная женщина-рыцарь в латах, а вокруг нее кружит бабочка, в которой воплотилась навек любовь Арчила и идея, сама идея любви, на которой держится мир.

Отстаивая права марионеток, Г. Крэг привел когда-то слова древнего грека об этом искусстве: «Оно может научить нас понимать силу и грацию мужества, ибо увидевший такое представление не может не испытать чувство физического и духовного обновления». Чувство обновления возникало еще и потому, что спектакль сталкивал (как, впрочем, и прежние спектакли Габриадзе) с особым, непривычным и редким способом ощущать мир.

Уникальность была в особом синкретизме мышления Габриадзе. Для него словно существуют только две временные категории: «вечно» и «сию минуту». Предполагаю, что слова «вчера» и «завтра» не актуальны для Габриадзе, он всегда путался и забывал реалии дней и недель, но «вчера» плавно переходило в «вечность», а «завтра» не существовало, пока оно не превращалось в реальное, проживаемое «сейчас». Общаясь с Габриадзе, каждый попадал в процесс его непрекращающегося, интенсивного, постоянно идущего взаимодействия с жизнью. Когда в «Пушкинском доме» А. Битова я прочла, что ум — это отсутствие памяти, заготовленности, «способность к отражению реальности в миг реальности», то почему-то — тогда, давно — сразу подумала, что, «умозаклячая» это, Андрей

Битов держал в поле зрения своего друга Резо Габриадзе с его фантастической способностью к отражению жизни в миг самой жизни. Общаясь с ним, любой чувствовал себя — как на горном «серпантине»: не успел ты въехать в одну тему, как — вжжжжжжик! — и резкий поворот, реальность «завернула» Габриадзе на следующий виток. Только ты адаптировался — а он уже включен во что-то следующее... Нормальному сознанию трудно воспринять объем всяческой информации, исходящий от него в единицу времени, но запаса хватает потом надолго.

Так и в спектакле: возникшая на несколько секунд сцена моментально сменялась следующей, через запятую (не через отточие, как в «Осени нашей весны») следовали времена, герои, сюжетные и культурные пласты. Только ты погрузился в созерцание Клеопатры — вжжжжжжик! — тебя уже перенесли в Великобританию. Только адаптировался к английскому и стал что-то понимать — уже перебросили в морские глубины. Только осознал, что мелькнувший кит содержит в пасти своей человечка Иону, — кит уже захлопнул челюсти и на месте моря — горные отроги... Но затем сцены, казалось бы лишь краем коснувшиеся твоего сознания, разворачивались в памяти многими ассоциациями, темы и сюжеты закруглялись и самым неожиданным образом «рифмовались» друг с другом.

Если бы это было возможно, то рецензию на «Дочь императора Трапезунда» следовало бы написать, как «Алису в Стране чудес», где каждую страницу сказочного текста сопровождает по две страницы сносок и комментариев. Насладившись грацией короткого и поэтического «рыцарского романа» в марионетках весной 1990-го года, я измучила затем страницы энциклопедий, повышая свой культурный уровень сведениями о трапезундской династии Комнинов, Джотто, культуре Средиземноморья и царе Дарии III и удивляясь, как вольная прихоть бесконечных и на первый взгляд безответственных фантазий Габриадзе откликается вдруг точным историческим знанием, как в каждой капле спектакля теснятся культурно-исторические пласты.

«Осколки» спектакля, по идее, могут быть завязаны извращенным театроведческим умом в единый над-сюжет. Ну, например, реальная трапезундская династия Комнинов, представленная в спектакле вымышленной принцессой Ириной Комнен, отозва-





лась в русской поэзии Анной Комненой из стихотворения Н. Гумилева, и вела себя эта Анна наутро с возлюбленными (если верить поэту) точно так же, как мелькнувшая на миг в спектакле Клеопатра и так же (если верить еще и поэту Лермонтову), как царица Тамара, племянники которой правили в Трапезунде. Может быть, таким образом, не случайно «мгновение Клеопатры» в спектакле? И может быть, не случайно над поверженным царем Дарием склонялся прекрасный победительный юноша Александр Македонский? Ведь первый рыцарский роман был посвящен именно ему, он первым был «канонизирован» в том жанре, который пытался возродить теперь Габриадзе... При большом напряжении ума можно «зарифмовать» Льва из «Дочери императора Трапезунда» с бронзовым львом из сада Тюильри, на котором сидел все тот же Гумилев, сочиняя в 1917–1918-м «Отравленную тунику», где действует Трапезондский царь. И даже Давид, творение Микеланджело, может наткнуться на тезку — племянника царицы Тамары и императора Трапезунда. Все эти «странные сближения» поразительны, хотя были чистой случайностью, закономерной лишь настолько, насколько прихоть художественного воображения всегда интуитивно тяготеет к закономерности.

Но в «Дочери императора Трапезунда» осколки культур, думаю, имели совсем другой смысл. Они имели смысл именно осколков, отзвуков. Зритель мог не узнать кого-то, не понять что-то, но чувствовал и осознавал: прошли века, от которых в нашем сознании уцелели крохи, но в этих крохах — закрепленный культурный опыт человечества. Мы владеем всем этим. Может быть, не так органично и целостно, как Габриадзе, но владеем.



Впрочем, вернемся к сюжету, оставленному в кульминационной его точке, когда благородный старец Арчил принимал вызов юной Ирины и выходил на рыцарский турнир в ее летящей белой «ночнушке». Турниру, как и полагается, предшествовал бал: танцевали рыцари с дамами, в перерывах солировали профессионалы, в том числе танцовщик-виртуоз Володя Фидюрастов. Помните тридцать два фуэте Базиля из «Дон Кихота» Минкуса? А теперь представьте куклу, голова которой закреплена, а руки и ноги, подобно волчку, могут вращаться бесконечно. Не тридцать два, а сто тридцать два фуэте! Полный восторг зала!

...И наступает бой, в котором Арчил побеждает одного рыцаря за другим, включая самурая и эфиопа с трезубцем и сачком. Тела побежденных складываются в кучу — такой апофеоз турнира... И уже сама смерть, стуча костями, предупреждает Арчила



Арчил в бою с
Севастием Агропуло
Иерусалимским

об опасности: ему предстоит бой с великим рыцарем Севастием Агропуло Иерусалимским. И вот появляется Севастий... под осетинский национальный танец. Он грациозно и лихо, помахая сабелькой, движется на цыпочках — и их поединок с Арчилом, поединок двух старых друзей, — протекает в танцевальных ритмах. Севастий повержен, но и Арчил истекает кровью на могиле Бланшефлер.

«Старик, зачем ты сделал это?» — спрашивает появившаяся принцесса Ирина. «Я влюблен в саму идею любви», — признается Арчил. А дальше — понимайте как хотите. Ирина загорается. Может быть, она загорается идеей, которую подарил ей Арчил, может быть, сгорит от любви, но только язычки пламени охватывают ее,

взошедшую на маленький деревянный эшафот, — и Ирина сгорает, истлевает, как может истлеть и сгореть бесплотная марионетка в легкой белой рубашечке со следами крови человека, посвятившего свою жизнь любви.

«Все вымыслы Габриадзе напряжены его добрыми чувствами, силой его сочувствия... Он сочувствует, вернее — жизнь, им порожденная, сочувствует, она любовно обнимает и князя Ваню, и Хечо, и Маркизу... — всех!» — писал Евгений Калмановский. Теперь любовь как ведущее эмоциональное побуждение сделала объектом и темой своего творческого приложения любовь как таковую. «Любовь — это бог, бог — это любовь», — формулирует умирающий Арчил идею спектакля, идею Р. Габриадзе.

Как-то давно в беседе с одним из богословов я прочла, что грех, безбожие — это оскудение, иссякание любви. Любовь синонимична Вере, она — одна из граней любви к Богу, недаром эта идея прошла от Платона и неоплатоников, от Августина через все христианство и недаром даже библейская «Песнь Песней» трактуется — в том числе — как воплощенная ипостась любви к Богу. Куртуазная любовь к Идеалу — понятие более узкое, и мне кажется, что, существуя в жанре рыцарского романа, Габриадзе все-таки ближе подходил к первому, всеобъемлющему, от античности идущему толкованию любви — как общения с Богом. «Без любви нет ни красоты, ни бессмертия», — подводил идейный итог Археолог любви строками Галактиона Табидзе.

Художник может извлечь художественную истину из сумерек своей души. В «Дочери императора Трапезунда» Резо Габриадзе оставлял сумерки, в которых оказалась в тот момент душа каждого из нас (будь он от природы хоть самой «ренессансной» личностью), — за пределами спектакля. Никакой раздвоенности и относительности — цельность и, я бы сказала, «классичность» взгляда на мир и его основы. Женщина-рыцарь и бабочка, в которой воплотилась любовь...



Деревья

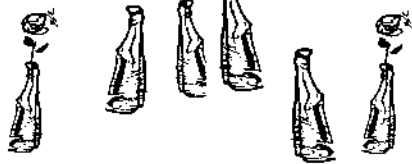


— В том же возрасте, когда Шалико Элигулашвили вступил в комсомол и Анзор, Илюша и братья Алхазивили тоже туда вошли, я все время пропадал в библиотеке. Библиотека висела над рекой.

— Вы были меньше и младше их?

— Они раньше созрели, одежда сужала их, старые майки натягивались на груди, а я был какой-то недостойный их и сидел в библиотеке. Само по себе это тоже опасное дело в том возрасте, потому что если два раза увидят в библиотеке — ты уже не мужчина. И ходить в библиотеку приходилось маневрами. Маленький мостик, а рядом с ним библиотека № 6. Одна комната цепляется уголком за скалу, а остальное все висит над рекой, и внизу мчит-ся Риони, гремит, ворочает камни. Вы сидите читаете, а она снизу плюется: «Сволочи все, ничего не понимаете, жизнь уходит, и пошли вы все к чертовой матери». И кидается камнями, и ведет себя безобразно — огромная, задвинутая в узкую щель, стремительная река, у которой как будто мускулы ходят внутри. Водовороты, и иногда вдруг видишь — несет дырку и швыряет ее в небо. Страшно от этого становится.

Вот так сидел я там и читал. В углу была стоечка, а за стоечкой — две женщины. После войны они остались не замужем. Между ними стояла керосинка, которой они обогревались. Как-то я поднял голову и увидел их лица. Они смотрели в сторону дверей, бледные. Сперва я подумал, что они увидели крысу, потому что у нас была одна крыса, ее звали Ипполит, это была известная в городе крыса, ее несколько раз обдавали кипятком, травили — и что-то такое красненькое бегало по городу. Где только я ее не встречал: в собесе она одно время появлялась, а идешь из





Резо Габриадзе.
1940-е

школы — встретишь ее около старого здания Кутаисского водохозяйства... У ломбарда... Трагическая, одинокая, голодная... Потому что все, что можно было кушать, — мы съедали сами, кто бы дал еще что-то крысе? У нее была трудная жизнь.

Библиотекарши смотрели на дверь, но это оказалась не крыса. Я догадался об этом сразу, потому что для Ипполита у них всегда была приготовлена тяжелая книга (кажется, Голсуорси), и они кидали ее. Ипполит, когда доходил до ручки, наведывался в библиотеку — съесть хорошее издание «Истории Искусства» Вермеера или революционную энциклопедию (наши книжки уже были на другом клее). Когда я читал, я видел следы Ипполита на книгах, литературой в основном интересовались в городе я и Ипполит.

Это был не Ипполит, это было гораздо страшнее. Двери открылись, стала слышнее Риони, как будто в библиотеку ворвался весь космос. В дверях стоял Адрахния.

Адрахнии было лет сорок-сорок пять, я бы не сказал, что он был высок, но пропорционально сложен, худ, лицо сухой, благородной лепки, тонкие губы, нос — как из фанеры, хищный, как у орла, глаза, тоже птичьи, никуда не смотрели и редко моргали. И шрам. Он начинался на лбу, проходил через брови, по щеке и еще раз повторялся на подбородке. На нем был плащ и сапоги. Это был вечно одинокий человек, он один ходил по улицам, его боялись, в нашей школе о нем ходили легенды: мол, если даже к нему подключить все электричество Рион ГЭС — он не даст закурить милиционеру. Он много сидел, говорили, с двенадцати лет.

— Он был бандит?

— Нет, это выше, чем бандит. В каждом маленьком городке есть такой одинокий, страш-

ный человек с прошлым, за которым читается судьба. И он вошел в библиотеку.

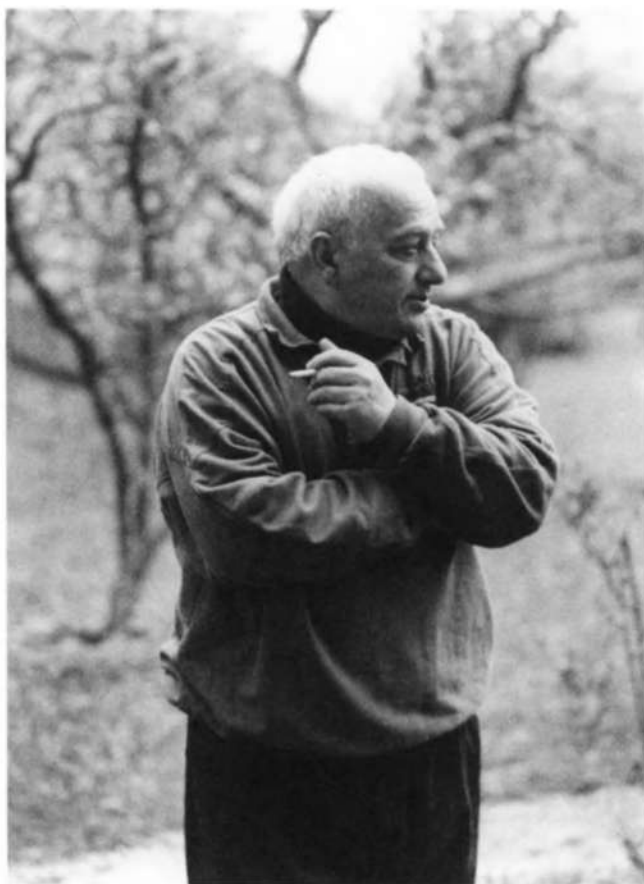
Двери сами закрылись, и стало тихо-тихо. Мизинцем, как орлиным когтем, он подхватил стул, не спеша прошел мимо библиотекариши и прямо ко мне. Поставил стул, сел и посмотрел мне в глаза. Я испугался и растерялся... Нет, какие я слова говорю, это все литературщина! Мне стало плохо. Плохо, как бывает, когда вызывают скорую помощь. Что в таких случаях говорит больной? Он говорит: «Мне плохо». Он же в такие минуты не занимается литературой! Так вот, мне было плохо. Он сказал мне: «Читать умеешь, писать умеешь», — и положил передо мной тетрадь с таблицей умножения на задней обложке. Бывает такое состояние, когда понимаешь, что тебе говорят, но как будто это происходит с другим. Я впервые слышу его голос, глазами он не моргает, шрам... и что он мне говорит, я слышу, понимаю, но в чем дело — не знаю.

В общем, чтоб вас не очень утомлять, поясню. Маргарита жила за речкой. Вдова. Муж у нее был директор комиссионки, и в результате какой-то ревизии он умер от инфаркта. Адрахния, как я понял, любил Маргариту, и из всех его объяснений я запомнил только одно: что он «стоит в воде и горит». И еще я понял, что надо написать письмо Маргарите. Он сам бы написал, но у него плохой почерк. (Но было видно, что писать он не умел.)

— Он попросил вас написать?

— Да. И принес тетрадку. И я начал писать. Не помню, сколько это продолжалось, но все, что было у меня в голове из всей европейской и восточной литературы — от Стендаля до Саади, — я написал. Это был коллаж, настоящий коллаж. Помню, что где-то в конце я говорил,





что она — «газель с лиловыми копытцами» (это, кажется, из Фирдоуси).

Он прочел. Сухие губы соприкасались — как два листочка акации. Он кончил читать и посмотрел на меня. Вот как я сейчас на вас, Марина Юрьевна. И спросил, бьют ли меня в школе. Я сказал, что нет (соврал, конечно). Тогда он мне сказал, что обязательно надо, чтобы меня побили. Мне опять стало плохо, потому что если кому доставалось в школе — так это мне. Меня легко было бить, потому что моя безответственность, золотушность, чистая шея, чистые руки — больше заслуги моей мамы, чем мои, провоцировали всех, настраивали на то, что человек не мог пройти мимо меня, чтобы не ударить. У меня было такое лицо, что пройти мимо и не ударить — себя обидеть, дураком остаться. И так

жизнь была бедна радостями. А Адрахния хочет теперь, чтобы еще больше меня били... Он заметил мой вопрос в глазах и сказал, что, если меня побьют, он им такое сделает, что больше не посмеют. Ну, я не стал говорить, и на этом история закончилась.

...Потом я облетел мир, был в мавзолее Ленина с девушкой, пробовал носить усы, но они были какие-то нечеткие, учился в трех институтах, в ресторане Дома кино сидел с Борисом Мессерером и говорил об искусстве, был в Париже и купил там туфли, видел на улице Хрущева, получил прописку в Тбилиси, женился, дети, поседел... и через сорок лет приехал в Кутаиси. Дома, друзей уже нет, но остался знакомый ветерок. Я пошел на Риони. Была

осень, и Риони была тихой (осенью она становится очень нежной и задумчивой и даже уже не бормочет, и тогда посреди нее появляются белые камни, очень похожие на мозги вымерших гигантов).

Стою пустой и не могу поймать в себе ни грусти по этому городу, ни грусти по молодости. Это все выдумывают: «...он стоял и вспоминал...». Ничего не вспоминал, просто стоял. И услышал сзади шепот шагов. Я оглянулся. Там стоял ящик с цементом, сверху толь, и к этому ящику, где хранят под замком цемент, приближался мужчина с ведром. Он потрогал замок, плюнул, расстроился, повернулся, еще раз посмотрел на замок, и тут я подошел к нему. Я узнал его — Адрахния. Седой, он стал похож на тренера сборной Аргентины и еще в тысячу раз красивее этого аргентинского тренера. Такие же сапоги, такой же плащ (хотя, конечно, все другое). И вдруг я, трусливый, законопослушный (в жизни не брал ничего чужого, один раз взял чужую авторучку и Люсино варенье из шкафа, потому что она улетела в Израиль, до сих пор краснею), — так вот, я поднял камень и ударил по замку. Адрахния немножко отодвинулся и посмотрел на меня. Я взял ведро, набрал цемента и поставил у его ног.

Библиотеку он не мог вспомнить, но про письмо помнил. «А, это ты...» — сказал он только... Мы стояли, уже оба седые. «Как Маргарита?» — спросил я. Он сказал, что завтра — пятилетие ее смерти и цемент нужен ему для того, чтобы починить цоколь у могилы. И что завтра все будут там, на кладбище: и дети, и знакомые. И что если я захочу — тоже могу пойти.

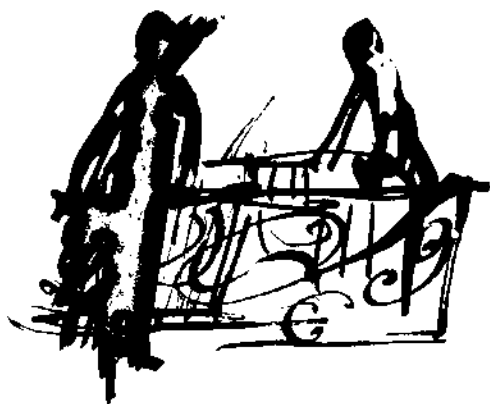
Я пошел. Мне надо было и своих тоже повидать.

Собралось человек пять, немного. Сын был похож на Адрахнию (не такой, конечно, красивый, но тоже красавец и более мягкий). А дочка



Маргариты и Адрахнии была вылитая мама: черные бровки, розовые щечки, пухленькие ручки и соломенного цвета курчавые волосы. Он познакомил меня с детьми и сказал: «Выпей». Мы выпили и отошли в сторону. Там растет хороший платан, а под платаном маленькая пальма. Под пальмой я узнал, что мое письмо, мое первое литературное произведение похоронено здесь: Маргарита попросила, чтобы его положили ей в гроб, на грудь...

P. S. Потом я хотел написать рассказы о любви. Хотел, чтобы первый рассказ был этот — про первое мое произведение, а последний — о своей любви. Чтобы это ушло со мной вместе, на то же кладбище. Но потом понял, что рассказы вообще трудно писать и особенно о любви. Не смог написать, и вот я не знаю, что уйдет со мной...



«Песня о Волге»



История этого эпического спектакля требует эпического предисловия — рассказа о том, как Резо Габриадзе шел к нему, о том, как исторические катаклизмы, жизненные бури и житейские эмоции слились в эстетическую гармонию, в песню, в спектакль.

«Дочь императора Трапезунда» стала последним тбилиским спектаклем Габриадзе. Он поставил его в 1990-м, то есть «императорская» история была сочинена в момент развала реальной империи.

А дальше началось пятилетие скитаний. К власти пришел Гамсахурдия, я помню, как Габриадзе и его жена прилетели в Ленинград первой осенью «новой власти» — просто чтобы уехать. Резо привез мне на хранение фотоархив, в Театральный музей — живопись. Хотел остаться в Питере, работать там, но звали Германия и Швейцария, и о том, что бег по чужим странам, без постоянной подпитки от друзей и пространств, может истощить его, Резо не хотел слышать. «...Будьте великодушны, как всегда, и не сердитесь на меня, — писал он в одном из писем 1992 года. — Все так перепуталось в мире, иногда кажется, что находишься во дворе психиатрической больницы, санитары ушли, лекарство кончилось, дождь со снегом, молнии-гром, ветер и голодный тигр вбегает во двор с динамитом в зубах и горящим фитилем. Сон». Он хотел видеть красоту, вдыхать покой («Чай вскипел, электроплитка остывает, потрескивает, совершенная тишина, не как в деревне, там листья, ежик шуршит, а здесь как в склепе, и воспоминания о днях совсем недавних...») — писал он из Франции 24.09.93). Габриадзе хотел работать, признавался в письмах, что устал: «Я 35 лет только и делаю, что работаю. Кино, театры: вспоминаю, как строил театры, доставал





гвозди, доски, проекты, металл, пробивал бархат для занавеси, а потом марионетки (их 500, наверное), и каждого надо одеть, обуть, и каждую пуговицу... Что это было! Бред, сумасшествие. А потом новый театр и все сначала» (2.11.93).

Его наивно не страшила жизнь в «двоёмиири», тем более вся жизнь разламывалась тогда на несообщающиеся «миры». «Безумное время! Все куда-то разлетелись, видел я такое в бильярдной во время драки, в Кутаиси. Наиболее умные сидели под бильярдом и собирали шары, а мне попало в колено, на котором сейчас я стою, вспоминая ушедшие дни, и грустно, грустно...» — писал он из Франции 9.11.93.

В Германии Габриадзе занялся керамикой, делал фарфорового Гете («фАрфорового» — уточнил бы сейчас Резо).

В Швейцарии поставил первый «живой» спектакль «Какая грусть, конец аллеи...» с Наташей Пари.

Эту пьесу он писал в Ленинграде. Поскольку вторая реальность была для него всегда важнее первой, то в этой пьесе с первоначальным названием «На маленьком кладбище империи», в трагический для Грузии момент, Резо простался со всем прошлым, с той жизнью, которую знал и которая стремительно исчезала. Он «улетал» в финале от той действительности, которая наступила, пред-

1992 год, Феддакинд, что оно не счастливые
Монреис. В друзьях, митинги, крики,
восстания от смерти Мамардашивили, аплотическа
Экстаз, подальше от него.

Но старое кладбище, деревенское, родное
замечательная красота еврейское
кладбище, Софийскую Сапирхия (возле 46)
где папа, друзья. Мама еще жива.

Писю «Какая грусть»

Снимала Варбаре, очаровательная
кемезная франц, Господи благослови ее
дом.

Ну вот и все. Настало не шибко
на что будущее, не могу себя и врать
бумагу с подоконника. Пусть фото будет
письмом. До свидания.

1993

варительно «похоронив» этот мир на маленьком художественном кладбище своего «кособокого городка»...

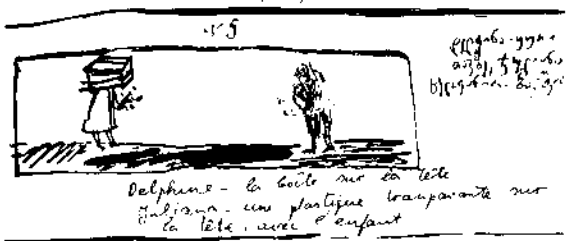
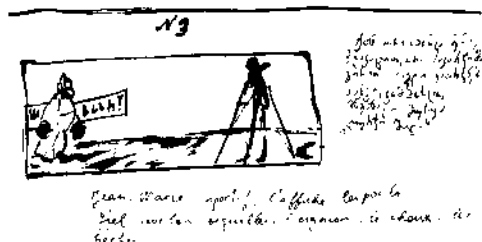
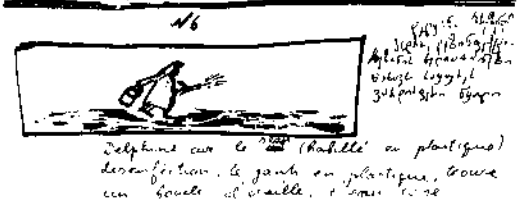
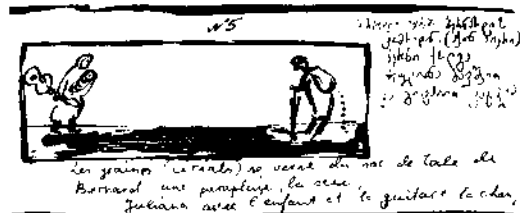
В чем-то пьеса напоминала второй акт «Нашего городка». Действие ее происходило на кладбище, где давно были похоронены уже знакомые нам музыкант Давид, провизор Яша... Их надгробные скульптуры (вспомним Валико Мизандари, ваявшего кладбищенские портреты!) изображали живые актеры. Но, в отличие от Уайлдера, живым здесь было дано общаться с мертвыми и даже играть с ними в баскетбол (мальчишка Филипп лупил по памятнику Давиду — и тот не выдерживал, отбивал мяч!).

На это кладбище к могиле мужа Саши возвращается из лагерей актриса Мери, отсидевшая семнадцать лет. Саша умер в кинотеатре, на фильме... ну конечно, на фильме «Тарзан»... Когда Джейн на лиане летела к Тарзану, у Саши не выдержало сердце. Наверное, Джейн была просто похожа на Мери, но весь город решил, что это была именно Мери, которая теперь живет в Голливуде, компрометируя свою выросшую дочь Наталью.

А Мери появляется в ватнике и с маской для электросварки, так сильно отличающейся от театральной маски... Она сваривает чужие утюги и металлические плечики, Саша уговаривает ее выйти замуж, но Мери не нужен дом, крышей ей давно служит небо, а собеседниками — давние знакомцы. Жизнь на кладбище — это и есть настоящая, человеческая жизнь, здесь двадцать лет романтический Давид не может закончить спор с прагматическим Яшей, здесь ссорятся и любят, переживают за живых, любопытствуют... Эти надгробные памятники — человеческое прошлое, некая память жизни и память самой Мери, и она, эта память, живет жизни людей городка,



Рисунок к спектаклю
«Какая грусть, конец
аллеи...»
Тушь, акварель



Первоначальные
наброски мизансцен
к спектаклю «Какая
грусть, конец аллеи...»

давно забывших о верности и благородстве, забывших наших ге-
роев, а значит, людей уже мертвых.

Текст пьесы абсолютно лиричен. «Всю ночь на почтовом ящике
плакал лилипут. На рассвете он плакал сухими слезами и никак не
мог найти конец плачу. Бедный, наверное, он продрог», — сокру-
шается покойник со стажем Давид. «Да, утро прекрасное! Небо
точно в книге лежало сто лет. По краям выцвело, а наверху по-
прежнему ультрамарин», — восхищается он же...

Здесь снова вспоминают кутаисский Белый мост («Бывало, пой-
дет первый снег, станешь на мосту, поразительный феномен: снег

летит вниз, но, если долго смотришь на него, он начинает лететь вверх. И тут наступает совершенно непонятное — снег летит вверх, река мчится вниз, а ты становишься невесомым и паришь в воздухе»). Здесь Яша произносит обличительные тирады о том, что душа Давида никак не может успокоиться и потому он все время возвращается к делам живых. Давид на самом деле «руководит» музыкальными уроками, цитируя книжку «В классе рояля» Натана Перельмана (в пору написания пьесы Резо был дружен со старым маэстро), и этим своим непокоем терзает покойника Яшу-провизора, возмущенно вопрошающего Мери: «День и ночь, как яйцо взбивалкой, он взбивает мою душу! Объясни мне — почему ему так больно, когда опадают цветы? Почему я должен этому огорчаться, простой, никому не нужной душе давно уже мертвого человека, которая уже давно должна была успокоиться и улететь отсюда!»

С жизнью трудно расстаться. Душе трудно улететь.

Покойники просят Мери играть для них, прочесть монолог Нины Заречной, но она не может: лагерь убили в ней театр. Но не актрису. Не узнавшая до времени Мери играет роли, радующие покойников. Для Давида в день юбилея изображает его бывшую возлюбленную, старушку Титину, пришедшую на могилу впервые за двадцать лет. Для Яши Мери играет Кети — женщину, от которой ушел муж, и она «похоронила» его заживо: организовала фальшивую могилу, на которую приходит горевать, ведь у покинутой женщины должно остаться хоть что-то! «Когда ты ушел, я так завидовала женщинам в третьем автобусе. Они ехали сюда, они были живы, их сердца бились, как перед новой встречей. У всех лопаточки, метелочки, свечки, саженцы, все такие нежные, только я одна болтаюсь в пустом автобусе, никому не нужная, покинутая, мертвая...»

Говорят, цивилизованность нации определяется тремя вещами: отношением к детям и старикам и состоянием кладбищ. Диагноз нашей страны в этом случае неутешителен по всем статьям, что же до кладбищ, то маленькое кладбище империи сметают с лица земли экскаватором, память не нужна действительности. А надгробные памятники, чтобы не пропал мрамор, милиция «прописывает» в городском парке: из Давида делают памятник Чайковскому, приделав к его локтю лиру, Саша теперь держит книгу «Учиться, учиться и учиться»...



Handwritten text in the bottom right corner, likely a signature or a note, written in a cursive script. The text is partially obscured by the drawing's lines.

Вернувшаяся из второго заключения Мери умирает, улетает (все-таки улетает) из этой жизни со словами: «Не обходите паутинку с росинкой, не думайте о ее красоте! Рвите! Проходите! Пролетайте!» То есть — живите.

Габриадзе писал реквием, но в нем жила энергия жизни, на которую надо затрачиваться (рвите!), а не созерцать эфемерную красоту, он по-прежнему чувствовал плоть жизни, ее фактуру, ему был важен витальный — и только витальный — смысл существования. Внедряться в жизнь, наслаждаться ею, мять ее, как глину, затрачиваться на нее — и тогда она ответит тебе тем же, вернет сторицей освоенное — в этом долгие годы была суть этически-эстетических отношений Резо Габриадзе с действительностью.

«Какая грусть, конец аллеи...» вышла в Швейцарии в 1992 году, в маленьком лозаннском театре Vidy.

Когда в 1993-м последовало следующее приглашение от Наташи Пари, уже из Франции, Резо устремился туда, в Бретонь, но уже безо всякого первоначального материала, кроме множества черновых страниц наших «кутаисских рассказов»... Человек, привыкший творить на людях, за дружеским столом, надолго оказывался в добровольной «эмиграции», забывая о том, в каком эмоционально «истощенном» виде приезжал он из Европы до этого, быстро-быстро, за три дня в Петербурге или Москве подзаряжаясь от друзей. Чтобы назавтра отдать это Европе.

— Во-первых, я не подзаряжаюсь, я же не машина и не уют, а человек. Мой аккумулятор окончательно пуст, ничто меня не питает. Я заглядываю в этот колодец времени... только образы... желтые листья — только такие вещи мне милы и приятны и могут вызвать ответное движение души. А пустота, конечно, огромная, я не



Рисунки к спектаклю
«Какая грусть, конец
аллеи...»
Тушь, акварель

Маришка, я, как и следовало ожидать, много
рассказы расстегнул и испытываю в них
недосадов. Может керемонизируем их и как-нибудь
с okazji + поста двулель? Буду признателен
вот Tail:



чувствую себя наполненным энергией, наоборот. Мельчайшие, мельчайшие детали, паузы между словами питают, музыка, тишина, ветер, случайный взгляд... Очень действуют на меня цвета — как на всех, я здесь не исключение: определенные цветовые сочетания настраивают на что-то непонятное...

К этому моменту Резо уже дал согласие стать худруком театра им. С. Образцова. Но почти год провел во Франции и выпустил там спектакль «Кутаиси».

Легенда «Песни о Волге» начинается с рассказа Резо о том, как 9 мая в какой-то французской провинции он увидел на мэрии флаги стран-победительниц. Все, кроме советского. Кажется, он пошел к французам и спросил, сколько человек из их мест погибли на войне. Оказалось, что пятнадцать или шестнадцать. «А мой дядя, семнадцатилетний грузинский мальчишка, подорвал себя вместе с пятнадцатью немцами...» Может быть, тогда Резо и придумал развернуть на небольшом столе, обрамленном электрической цепью, как театральной рампой, маленькое поле боя, на котором, расставаясь с жизнью, вспоминают все, что свято: мир, любовь, Россию.

Он вернулся из Франции в июне 1994-го. Сам Резо любит утверждать, что было 22 июня. Это не так, стояло начало июня, что, собственно, в художественном сюжете его жизни не имеет значения...

«А как постранишь, воротись домой...»

Он оказался в чужом городе, мало напоминавшем Москву 60–80-х. Он оказался руководителем театра Образцова — чужого, несоразмерного ему, без людей, в окружении которых он долгие годы только и мог творить («Мне очень приятно творить на людях, на улицах, вся жизнь прошла в этом...»). Его долгая отлучка с кем-то



его развела, с кем-то поссорила. Нужно было заново завоевывать пространство, к тому же совсем другое пространство: страна, в которую он вернулся, была не той, из которой он уезжал. И если раньше он ликовал по поводу развала империи, то теперь обнаружил, что ценности, составлявшие смысл его жизни, куда-то исчезли вместе с империей. Грузия была далеко...

Его приход в театр Образцова с самого начала казался трагической ошибкой, нелепостью, которая должна была кончиться (и кончилась) кривой гримасой. Помню тот день, когда, представленный труппе, Резо позвонил мне в Ленинград и грустно сказал: «Знаешь, я попал на затонувший „Титаник“...» Несоразмерность его, Демиурга крошечного мира, и огромного комбината кукольного искусства была очевидна. Кустарь-одиночка вряд ли может работать директором турбинного завода, да и турбинный завод едва ли нуждается в директоре-ювелире. Может быть, все дело было в фотографии, на которой изображены Габриадзе и Образцов (знаете, театральная история любит легендарные творческие дружбы и несуществующие творческие завещания), может быть, решили дело оброненные когда-то Образцовым добрые слова о Резо, но с самого начала было очевидно и другое: сугубо прагматические цели многих «физических» и «юридических» лиц, туго смотавших этот клубок. Габриадзе хотел жить в Москве, иметь



там квартиру и работу (почему бы нет?). Театр хотел писать на афише громкое имя (почему бы нет?). Кто-то хотел делать на этом деньги (почему бы нет?). Кто-то хотел творческих Нью-Васюков (отчего же не построить?).

Когда Резо Габриадзе пытается перехитрить всех и свою собственную судьбу — ничего не выходит. Он — гениальный импровизатор (никто не может так импровизировать тушью на бумаге, создавая сотни и сотни графических листов — не продуманных, а моментально рожденных), ему дарован редкий и органический дилетантизм, который выше профессионализма. Но Дар, Бог вели его только тогда, когда сознание его было свободно от прагматизма и обыденных построений, когда он жил и творил, не оглядываясь в панике по сторонам и не просчитывая собственные ходы. Когда наивный «сальеризм» не отравлял его мудрое «моцартианство».

Став «императором» образцовской «империи», Габриадзе, конечно, взял на себя несвойственную типологическую функцию. Естественно, что он почти сразу должен был почувствовать это и, оказавшись в «Образцове», конечно же, опять начал срочно «эмигрировать», сбегать куда-то от насущных проблем. Таково его сознание, такова идея Свободы, фетишизированная его поклонением.

Он долго жил не в бытовом, но в творческом и душевном комфорте, в любви, в признании. Жил певчий дрозд... Птица Боря Гадай. Собственные комплексы (скажем, патологическое паникерство, когда нужно бояться если не КГБ, то гриппа, если не гриппа, то наводнения, если не наводнения, то коммунистов, если не коммунистов, то гриппа, но все время чего-то бояться) отчуждал спектаклями о бесстрашных подвигах и великой любви кукол. Есть личности героические, «баррикадные», модели для Делакура. Но есть и те, что могут творить только в комфортных условиях. Поэтому Резо стал сбегать от «Образцова». Открывал памятник Чижикю, устраивал выставку «мелкой пластики»...

...На открытии выставки играла фортепианная музыка, собравшиеся любители прекрасного ели виноград, отражая своими бледными лицами перламутровые отсветы малюсеньких скульптур... Седой «перламутровый» Габриадзе вообще любит «перламутровый колорит» («Перламутровый веер» назывался его сценарий о мирискусниках, напечатанный незадолго до этого

в «Петербургском театральном журнале»). Колорит ли это ракушки (по месяцу рождения Резо — Рак), или изморозь, покрывающая инеем памяти то, что было когда-то реальностью (мироощущение Резо ностальгично, он всегда грустит о прошлом), или пыльца с крыльев бабочки — любимого создания Габриадзе...

«Правнук Родена» давно и прекрасно знает, что великое, приобретенное монументальность, становится смешным. Напротив, великое, очищенное от гигантомании, становится особенно значимым, окутанное волнами нашего творческого воображения. «Мелкой пластикой» стали Пушкин, общающийся с Достоевским на открытии памятника самому себе... Гете, любивший тушить пожары... Галактион... многочисленные знакомцы и знакомицы Резо — от Андрея Битова до архитектора Александра Великанова и тележурналиста Екатерины Андрониковой...

Потом Резо открывал памятник Рабиновичу в Одессе, памятник гоголевскому Носу на Вознесенском проспекте в Петербурге...

«Сталинградская битва» все не выходила...

Зато разразилась его собственная война... Словно он ее накликал.

Приняв театр, Резо выступал везде, осенью 1994-го давал бесчисленные интервью на радио, телевидении, в газетах, и в ответ Москва открывала ему свои объятия и угощала скороспелыми блинами печатных восторгов... Скоро восторги улеглись. Прошел



год, а спектакля не было. Резо сидел в мастерской, труппа играла обветшалый репертуар. Конфликты, непонимания, обиды. Война приняла совершенно гротесковые очертания. В театре начались собрания, истерики, обоснованные и мифические обвинения. Однажды я решила, что психика Резо сдала. Он позвонил как-то днем, был нетрезв и сообщил, что час назад на театральном автобусе приехали двенадцать человек с молотками и гвоздями и в присутствии семьи стали набивать на казенную мебель инвен-

тарные жетоны. Сын Леван увел невестку, американку, которая вряд ли поняла бы происходящее...

Представить себе эту средневеково-совдеповскую вакханалию в 1995 году я могла с трудом... Решив, что дело с Габриадзе плохо, я кинулась звонить его тогдашнему завлиту. Оказалось — ошибки нет. Таки приехали и приколотили...

Привыкший к любви, он впадал в панику — и узнать его было трудно... Почти два года шло саморазрушение Резо, те два года, которые он провел в собственной «сталинградской битве», подтвердив еще раз сюжетность своей жизни.

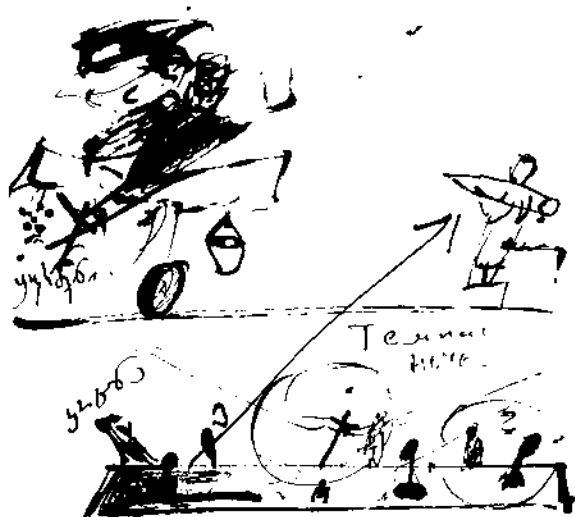
«Дерево Габриадзе» растет на любых почвах. Конечно, ему полезнее всего плодоносящая грузинская земля, но оно может прорасти и на свалке, между брошенными железобетонными отходами, старыми башмаками, обветшалыми чувствами и смятыми эмоциями. Вот уж воистину — «когда б вы знали, из какого сора растут стихи!» Сношенная туфля, сквозь которую прорастет ветка, тоже станет при этом образом, житейская смута даст ритмическое напряжение, ненависть породит любовь, а колючая проволока обернется веточкой засохшего вишневого сада. Это «дерево» выживает в любых климатических условиях, но не в любых пространствах. Оно вырастает только в тех местах, которые любит Габриадзе (и которые любят его).

А московские нравы особые. Уже позже, когда «Песня о Волге» собирала премии — от «Золотой маски» до «Триумфа», — на каком-то театральном фуршете одна журналистка, искренний и темпераментный человек, увидев Габриадзе, произнесла: «Я хочу знать, он когда-нибудь, наконец, уедет из Москвы?! Он чудовище — и хитрость, и талант. Видеть его не могу после того, как он тут себя вел!» Через две минуты в другом конце комнаты она кинулась на шею Габриадзе, обнимая его... «Вы что? — растерялась я. — Ведь только что вы ругали его на чем свет стоит...» — «Да. Но ведь его обаяние — нечеловеческое. И потом, знаете, за его спектакль я ему готова ноги мыть!!!»

Конечно, впоследствии Резо смоделировал целую историю. Как приехал в июне — и началась война... Как он проиграл Москву и оказался в ленинградской блокаде... Как победил потом...

«Я приехал. У меня остался только дом Павлова. Отсюда я буду отстреливаться», — позвонил он в январе 1996 года, приехав





в Петербург завершать работу над «Сталинградом». Был загнан, измучен. Произошла полная потеря того Детства, которое он понимал раньше как рай и которое спасало его всю жизнь.

С вопросом, как Резо удалось все-таки доделать тот спектакль, за который потом на него посыпались все премии «нового времени», нужно обращаться к тому Ангелу, который в спектакле оживляет лошадь Алешу... Дело в том, что главными героями «Песни» стали лошади Алеша и Наташа. Алешей, несомненно, был сам Резо, и у него (у лошади) в спектакле появлялся Ангел, оживляющий убитого Алешу на Сталинградском поле. Кукла-Ангел имела абсолютное портретное сходство с петербургским журналистом Елизаветой Богословской. Именно она в критический московский момент свела Резо с Театром Сатиры, убедила директора, плохо знавшего Габриадзе, в том, что Резо принесет славу захудалому театру на Васильевском острове, а Резо — в том, что его спасение здесь, на берегах Невы.

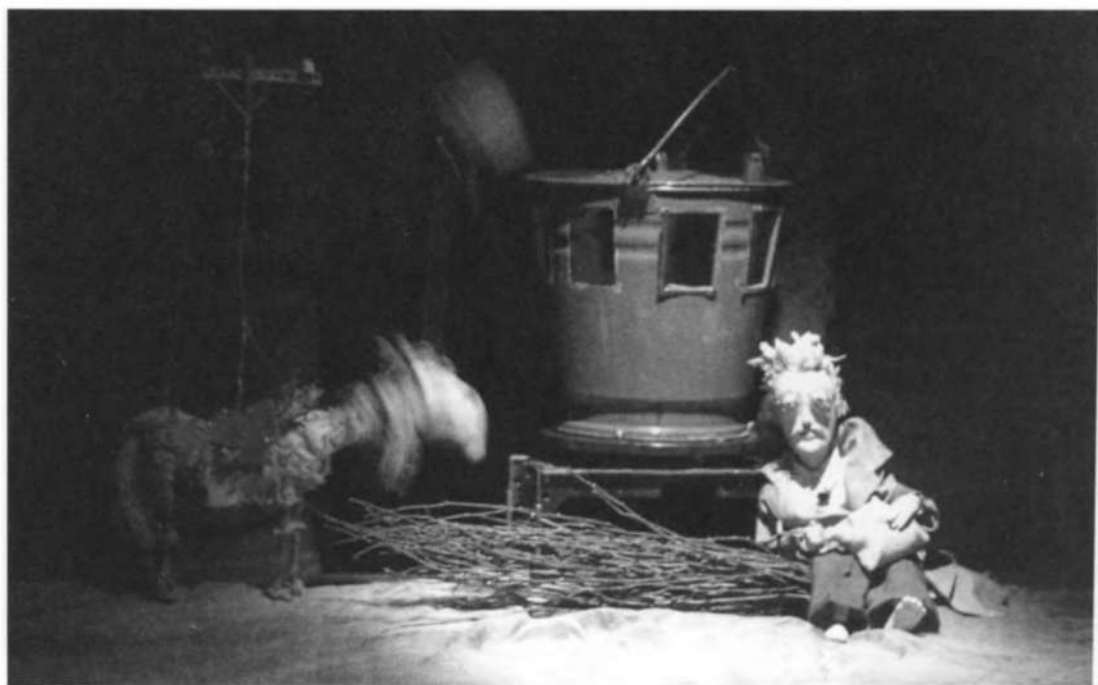
«Песня о Волге», завершающая часть театра «визуальной поэзии», появилась на свет благодаря тому, что петербургские друзья привели к Резо замечательного кукольника Виктора Платонова, что на запись фонограммы собрались по дружбе многочисленные актеры, благодаря тому, что два человека — Лиза Богословская и Лена Федосова (искусствовед, постоянный экспозицио-

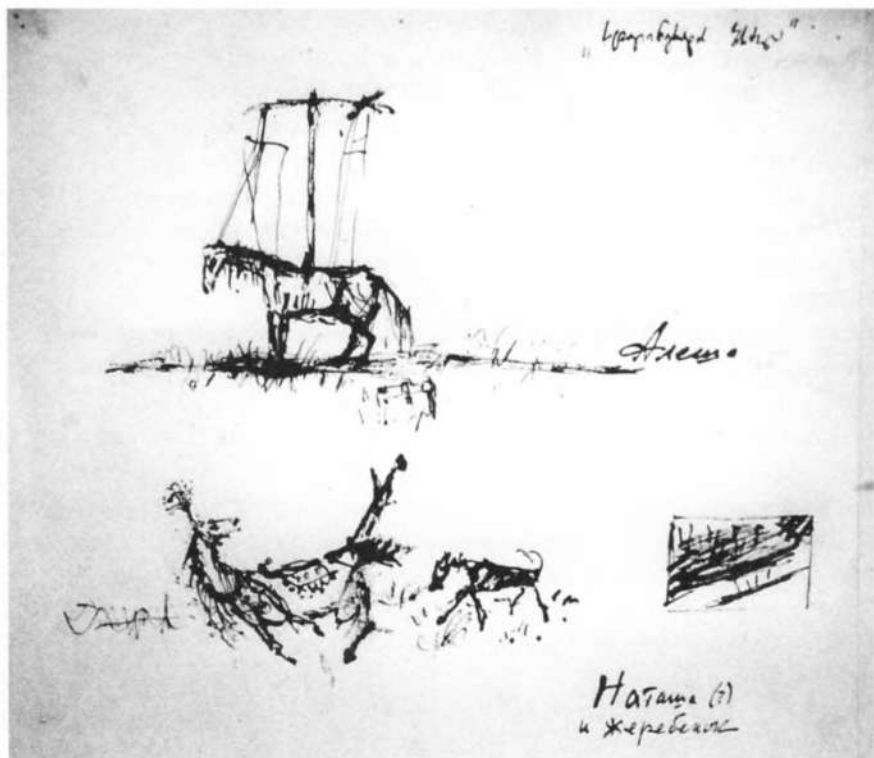
нер выставок Габриадзе) — включились в ежедневную работу по сохранению спектакля и сохранению самого Резо, «контуженного» в московских боях и долгие месяцы находившегося в нервном состоянии нелюбви, что смертельно опасно для его души и творчества.

Промучившись в «Образцове» полтора года, всего за четыре петербургских месяца Габриадзе закончил спектакль в театре на Васильевском острове (вторая редакция, под названием «Сталинградская битва», вышла уже в Грузии, в конце 90-х, и я ее не видела, последний спектакль Резо, который мне посчастливилось наблюдать, триумфально происходил в Авиньоне-1997, и это был петербургский вариант).

«Запомни адрес: Васильевский остров, Средний проспект, 15-я линия, третий этаж, квартира семь...» — оставляет в спектакле свой адрес лошадь Алеша попутчику, Андрею Битову — многолетнему попутчику в искусстве и другу Габриадзе. Лошадь Алеша называет точный петербургский адрес Резо...

Андрей Битов
и лошадь Алеша





«На Васильевский остров я приду умирать...»

«Много песен про Волгу пропето...»

«Мне нужно на кого-нибудь молиться. Подумайте, простому муравью...»

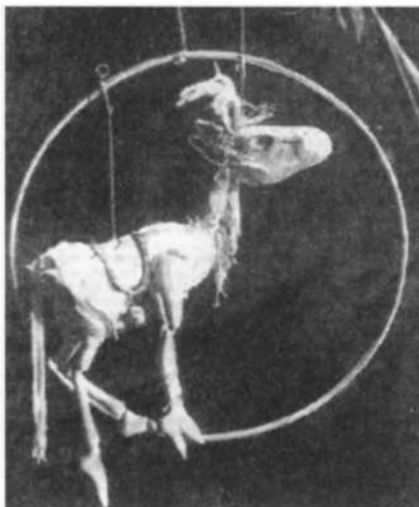
Новое время — старые песни... Собственно, про последний кукольный спектакль Резо Габриадзе, от начала до конца пропитанный хорошо знакомыми мотивами, так и хотелось писать: словами песен, репликами из старых фильмов, строчками пожелтевших статей. Соседство Лебедева-Кумача и Окуджавы здесь простиительно: в «Песне о Волге» Седьмая симфония Шостаковича, музыка Вениамина Баснера, «Грезы» Шумана, Оффенбах, «Темная ночь», «Синенький скромный платочек», голос Пласидо Доминго и еврейский оркестрик звучали рядом, встык, и — замечательно.

С тех идиллических пор, когда Тбилисские марионетки приезжали в Москву и Ленинград, прошли века, горела Грузия, воевала

Россия, вся наша жизнь стала полем, на котором «смешались в кучу кони, люди, и залпы тысячи орудий слились в протяжный вой». Полагаю, отсюда возник у Резо образ битвы века — Сталинградской. Ведь занятые каждодневной битвой, мы многое забываем. В спектакле, почти лишенном сюжета, в замечательной медитации о любви и войне Габриадзе заставлял вспомнить простое, человеческое, вечное: дом, родных, друзей, родину. Он хотел, чтобы в нашей душе завывала ностальгия по ушедшей жизни и ожили воспоминания...

...Если долго смотреть на почву, выжженную войной, что увидишь? Песок. На песке — кустик, веточка. Сухая вечность... (Где сорвал Габриадзе эту могильную сухую веточку? Случайного у него не бывает, я думаю, точнее, знаю — у веточки тоже своя история.) Звучит Шуман.

Деревце падает, песок осыпается, и постепенно из-под него показываются бритая голова-череп, иконописный мертвый лик, незрячие глаза, кисти рук — кости. Поддерживая одной мертвой рукой другую, человек выкапывает из песка клочки знамени, немецкую каску, советскую звезду, фашистскую свастику. Он извлекает на свет останки. Останки памяти. Чей это солдат? Немецкий? Советский? Он вешает каску на свастику (получается могила немецкого солдата), потом укладывает рядом звезду и знамя (тоже могила)... Пятнадцать минут (!) неотрывно следим мы за его трагическим ритуалом, и только когда он встает в своих ломотях во весь рост, подобно античному герою в обветшалой тоге, и крестится у могил как православный, становится понятно: ритуал совершаем мы. Останки нашей памяти извлекает на свет Резо Габриадзе... Солдат посыпает песком, как пеплом, свою мертвую голову, закапывает неживую руку и ложится рядом со знаменем и звездой.



Лошадь Наташа



«Песня о Волге»

Когда-то, в начале «Дочери императора Трапезунда», так же «оживал» под телеграфным столбом сухонький старичок — Археолог любви. Он просыпался и начинал свои раскопки, оживляя древнюю романтическую историю рыцарского подвига во имя великой (может быть, последней великой) любви. Он тоже извлекал на свет останки памяти, осколки давней истории.

В «Песне...» погибший солдат — сам себе Археолог — откапывает останки и осколки истории новейшей и героической, оживляя память о великом (и, может быть, последнем великом) подвиге во имя... все той же Любви.

Когда-то рецензию на «Дочь императора Трапезунда» я назвала «Песнь Песней Резо Габриадзе». Так же можно было назвать и статью о последнем его кукольном спектакле. Это тоже была «Песнь Песней» — военных.

В новом спектакле Габриадзе почти отказался от сюжета, от последовательного строения. Ему не нужны причинно-следственные мотивировки, он обращается к нашему эмоциональному опыту, к памяти, которая живет по иным законам. Его фантазия берет общеизвестные, расхожие, даже заезженные вещи — и возвращает им детски ясное, первоначальное значение.

Как изобразить беззащитность жизни перед железной захватнической рукой? А так и изобразить. Где человек наиболее беззащитен? В туалете. И вот стоит деревянная туалетная будка, из нее

доносится: «Ивушка зеленая...», рядом, на травке, стоит белый гусь... Скрипка. Идиллия, над которой нависает, подобно «мессершмитту», рука захватчика (человеческая рука в черной перчатке и с касками-головками на пальцах). Она уносит гуся, а уборная на тонких ножках пятится по зеленой траве, отступая перед железной «гусеницей» — гибкой лентой, на которой ровными рядами наклеены маленькие железные каски. Гремит Седьмая симфония Шостаковича. Тема Нашествия. Страшная и, главное, бездушная сила наступает, занимая весь стол, потом сворачивается колесом, готовая катиться по всей России. И катится. А внутри колеса, терея погоны, шинель, остатки гимнастерки, крутится, перемалывается маленькая кукла.

— Где вы, генерал Горенко? — требовательно спрашивает голос с характерным грузинским акцентом.

— В Смоленске!..

— Где вы, майор Горенко?

— В Городище!..

— Где вы, штрафник Горенко?

— В Сталинграде, литейный цех!..

Точки поставлены. Три предложениями рассказана история отступления. Потом, когда битва закончится победой, тот же грузинский голос перечислит: «Рядовой Горенко... Полковник Горенко... Маршал Горенко...» — и грянут победные салюты в честь маршала-победителя, еще недавно крутившегося внутри бездушного «танкового» колеса. Так рассказана история наступления и победы...

Ирина Уварова писала о невозможности любви между куклами, об отсутствии ее в игрушечном мире и о возможности для куклы романа лишь в одном случае — если она полюбит человека: «Для любви куклы и человека нужны избранники, и не с каждым это может случиться. Но с избранниками случается». Очевидно, что Резо Габриадзе — в этом смысле избранник, его любят куклы, они позволяют его фантазии совершать метаморфозы, принятые только в их мире.

Что будет, если развернуть в плоскости старое зеленое эмалированное ведро? Получится стенка старого вагона. А если зеленый довоенный вагон свернуть рулоном? Получится ведро. Прорежем окошки, приставим трубу — и вот уже, начиная спектакль,

стремительно крутится на граммофонном круге зеленое ведро-поезд и мелькают рядом с ним под зажигательную, давно позабытую бластную песню телеграфный столб... свинья... стожок сена... корова... линия высоковольтных передач... церквушка с надписью «Баня»... пограничная вышка... сразу два памятника Ленину, показывающему путь в противоположные стороны... «И в вагоне о многом передумаю вновь... За вагоном — Россия, за вагоном — любовь», — пел Александр Хочинский...

Странное дело, теперь, садясь в поезд, я замечаю: за окошком все действительно заворачивается по кругу. Едешь и думаешь: «Надо же, как у Резо». Не у него — как в жизни, а в жизни — как у него в спектакле. Цепочка «жизнь — театр — жизнь» замыкается «жизнью», Габриадзе умеет через неживую материю, через «настольные игры» вещей передать знакомое, физическое, даже физиологическое, ощущение дороги, поезда, одиночества в снежной степи...

По белому полю плурует маленькая одинокая машинка с зажженными фарами. «Темная ночь... — мурлыкает она, запинаясь о сугробы, — ...и у детской кроватки не спишь...» В углу и правда стоит игрушечная кроватка, такой же игрушечный столик. Комнатка. И настоящая, теплая женская рука моет малюсенькой тряпочкой пол, чтобы в конце усталая машинка въехала на этот чистый пол и, вздохнув с облегчением, замерла возле кроватки...

Искусство Габриадзе и рационализм по видимости чужды друг другу. «Я мыслю — следовательно, не существую». Его спектакли всегда двигались не логическими рывками, а ритмом дыхания. Я — чувствую. Я — люблю. «Прошла любовь — явилась Муза»... Формула, популярная у более молодого творческого поколения, предпочитающего рациональную сублимацию и эмоциональную диету... Когда-то и на мое продуманное утверждение о том, что Муза является, когда душа и ум свободны от реального чувства, Габриадзе воскликнул: «А Петрарка?!» (перелистните страницы, это из рассказа «Прошла любовь — явилась Муза»). Все творчество Габриадзе пробуждает истинно добрые чувства и вызывает к жизни одно главное. Эту самую Любовь. После спектаклей Габриадзе начинаешь дышать, щуриться, нюхать, замечать птиц и даже людей, вспоминать детство, старый кинотеатр, первую любовь, вторую, третью...

«Запомни: из первой любви ни у кого никогда ничего хорошего не получается. Из второй тоже. Да и из третьей, пожалуй...» — говорит кукла Андрей Битов в самом начале спектакля «Песня о Волге» лошади Алеше. Главные лирические герои спектакля — лошади Наташа и Алеша (напоминание о фильме «Падение Берлина»), но не только они. «О, поле, поле, кто тебя усеял?...» — напрашивается строка. Смешивая, как всегда, все сущее — людей, животных и насекомых, — на поле воспоминаний Резо собрал многих.

...вот, страдая бессонницей, просыпается ранним утром 22 июня на Крещатике старый еврей Пилхас. Его монолог-болтовня начинается прелестной и многообещающей фразой: «...Это ясно». (Кажется, так не начинался еще ни один монолог на свете.) Ему действительно все ясно, и душа его покойна: «Шо будем делать? Я буду делать то, что ничего не буду делать. Я думаю о том, что ни о чем не думаю...» Вот сидит он, глядя вдаль, и мирно рассуждает о том, как хороши в Киеве тортики и помадки... и девушки... И как чуден Днепр при тихой погоде, когда вольно и плавно мчит он белые пароходы свои... Вот он философствует о природе электричества, о том, какие бывают амперы и вольты: «Амперы бывают Абрам Ампер, Исаак Ампер, Яша Ампер... Яша, Яша, отдай рубль!» А мороженщик Яша взмывает со своей тележкой в небо, как у Шагала. «Вот они, Амперы, — скорбно констатирует Пилхас. — А Вольты? Вольтеры еще хуже. Безбожники!.. И все эти Амперы и Вольты носятся как угорелые, крутятся-крутятся, вертятся-вертятся, в дураках друг друга оставляют... Вы спрашиваете меня, как получается электричество? От их драки и получается: нагреваются плитки, выкипают чайники, перегорают утюги, электровазы бегут, гудят, пугают коров, у коров пропадает молоко... Какое глупство!!!» Монолог Пилхаса — это песня жизни, упоения и довольства ею, ее дарами и красотами. Открыв (уж верно, не впервые!) новый закон происхождения электричества и призвав суетливое человечество наконец остановиться, сесть, попить чаю и поговорить, Пилхас сверяет часы, включает плитку, и... «Двадцать второго июня ровно в четыре часа...» — жалобно запекает сквозь бомбежку слабый голос. «Киев бомбили...» Вот оно, короткое замыкание исторического электричества, когда «Днепрогэс имени Ленина такой большой, а Пилхас такой маленький...» И ни при чем тут Амперы и Вольтеры. Пилхас умирает, на последнем



«Песня о Волге»

дыхании произносятся: «Метрики! Метрики... спаси... их... Боже...» И непонятно, что важнее: чтобы его дети спасли метрики или чтобы Господь спас их...

...вот молоденький казах пишет из неизвестного города на берегу Волги (военная тайна — из какого: первая буква — «ст», последняя — «д») письмо своему отцу в колхоз имени М. Горького.

...вот рыжий Яша-артиллерист погибает в бою, кидаясь к пулемету. Он лупит в отчаянии по немцам, потому что его невесту Розу увел другой жених... Он, герой «Песни о Волге», выкрикивает Розе строки другой «Песни» — «Песни Песней» царя Соломона, великие слова о неосуществленной любви — о «запечатанном колодце», о «запертом саде». Он путает библейские строки с одесскими адресами, где он продавал мороженое, а лошадь Алеша грустно вспоминает точные адреса своей любви: «Ленинград, Москва, Тбилиси... Цветной бульвар... Тихорецкий...»

Каждый из героев вспоминает в спектакле прошлое. Под голос Утесова на берегу Черного моря купается в тазике Роза (ужасно похожая на Лену Федосову), а за ней подглядывает тот самый Яша, которому Пилхас кричит про рубль... Мальчишке солдату,

привязанному за ниточки, снится одноклассница, заставляющая его учить физические теоремы, и собака, приносящая в зубах химические формулы. Это то дорогое, что связывает его с жизнью. Но в ночь перед битвой одна за другой обрываются эти ниточки жизни (такая незамысловатая метафора), «руки судьбы» отвязывают кукольные ручки-ножки от креплений, и мы понимаем: уходит, иссякает жизнь, завтра наступит смерть. А пока он спит, и ему снится киот, а в нем вместо иконы — довоенный велосипед, легонько позвякивающий звоночком...

Немецкий художник Франц Мельде появляется в утреннем кафе. Халат, шляпа, кофе в кредит, роза в руке и лейтмотив «Сказок Гофмана». Габриадзе неслучайно присвоил в «Песне о Волге» именно мелодию Оффенбаха. Это классическая тема Поэта, живущего в вымышленном мире. И этот вымышленный мир Мельде сталкивается с реальным — войной. Хозяин кафе, бургер, кричит ему: «Ты свинья, Мельде!» — и рука судьбы тут же снимает с художника шляпу (как у Валериана Мизандари. Помните: «Это была единственная шляпа в городе, к тому же он занимался непонятным делом — делал из глины людей. Это было очень опасно. Вы представляете — шляпа в городе, где хаковые френчи и сапоги!»). Вместо шляпы на голову художника, которому не место в фашистском государстве, руки «сверху» надевают каску... начинает мести метель... все сильнее и сильнее... «Ты свинья, Мельде...»

...и Франц Мельде умирает в русских снегах. Только что отплясала зажигательный свадебный танец невеста Яши Роза — и тут же рядом с умершим Мельде воткнулась в белый сугроб алая роза-цветок... Как в могилу. Таковы рифмы сценической «визуальной поэзии»: Роза — и Роза... Которая, наверное, завянет от мороза. Этой рифмы не избежал, как известно, и Пушкин.

На Сталинградском поле встречаются цирковая лошадь Наташа и Ангел Алеши, воскрешающий его, убитого, чтобы он нашел и долюбил свою Наташу, немецкий генерал и мама-муравыха. Габриадзе ставит спектакль-плач, ничто эпическое ему не чуждо, но при этом более мелкой, рукодельной работы, кажется, нельзя представить. Художнику Мельде подносят зажигалку, и он, кукла, по-настоящему курит сигарету. А шпион рядом пускает из соломинки настоящие мыльные пузыри... И говорят в спектакле о малом: «Что такое электрон? кто его видел? маленький-маленький,

$$E = mc^2 \pm \sqrt{H_2O}$$

кислый-кислый и зеленый...» И Пилхас мал по сравнению с Днепророгэсом, и машинка — по сравнению со степью... Когда оживший в прологе солдат откапывает крошечную фашистскую каску, она оказывается дырявой, и сквозь микроскопическую дырочку (какой должна была быть пуля, пробившая ее?) вытекает песок...

...Если долго смотреть на землю, что увидишь? Паучка, муравья.

«Ах, какие муравьи ползают по Сталинградскому полю!» — воскликнул бы старый еврей Пилхас... Когда-то немецкий журналист подсчитал количество погибших в ходе советского наступления лошадей. 10 000. Резо Габриадзе, всегда зоркий к малому, к тому, «чего глазами не увидишь», отдает скорбную дань еще более меньшим нашим братьям, чьи жертвы никогда не будут сочтены, — муравьишкам. Его эпическая «Песня...» начинается почти античным прологом воскресения мертвого солдата, а заканчивается почти античным, трагическим монологом-плачем муравьиных мам, у которой погибла на поле битвы дочка... «Господи, кто же тише нас по земле ходил?!»

Что может быть более крошечным и более величественным? Вот в чем был несложный секрет и лирический пафос «настоящего эпоса».

«...вдруг захотелось в ноженьки валиться, поверить в зачарованность свою...»

«Много песен про Волгу пропето, но еще не сложили такой...»
«Такую» сложил Резо Габриадзе. Из тех, что пели, но свою.



Дуновение одеколона



— Когда я чувствую запах одеколона, я всегда оглядываюсь.

— Почему?

— Лучше начать просто. Студия «Грузия-фильм», Марина Юрьевна, — одна из старейших в Европе. Если я не ошибаюсь и правильно помню, первый фильм там был снят в 1905 или в 1907 году, а если учесть, что это в самой мокрой точке Европы... Первый фильм был снят режиссером Васо Амашукели (кстати, он был кутаисец, и из моего дома была видна гора Архиерея и его дом).

— На ней было архиерейское подворье?

— Да, там жил архиерей, и гора называлась Архиереей. Греческое слово. Итак, я пришел на студию в 1968 году...

— Но вчера вы говорили, что в 64-м...

— Нет-нет, в 68-м. Тогда я работал над «Необыкновенной выставкой» и сразу же — над «Не горюй!». Студия была старая,



Резо Габриадзе
на съемках.
Миша Симхаия рядом
с ним



в двадцатых годах ее строили немцы. Старая аппаратура, старые, почти антикварные осветительные приборы, все это лопалось, взрывалось, сыпалось на наши головы, продувалось ветрами, трещало, искрило, выпускало дым... Долги. И все это держалось на одном маленьком старичке, который сидел под лестницей в бумагах и шелестел — как шелковичный червь. Он писал мелкие цифры. О его значении для грузинского кино мы узнали позже, когда дети и внуки захватили его и уволокли в Израиль. Не стало зарплаты. Но речь не о нем.

Кого только не приходилось встречать на маленьком пятачке киностудии! Графоманов, конюхов, бывших полковников, актеров, изобретателей перпетуум мобиле, огнедышателей, домохозяек, шоферов, штопальщиц бурдюков, астрофизиков... Многие из них назывались режиссерами. Я был новый человек и сразу заметил очень серьезного, невысокого мужчину с папкой...

— Не в твидовом костюме? У вас всегда все серьезные мужчины носят твидовые костюмы.

— ...Он проходил строгим шагом через павильон, потом шел в фотолабораторию, потом его видели во дворе, потом он выглядывал в окно, кого-то искал... Он никогда не кричал, в отличие

от других. Так прошли несколько лет нашей параллельной жизни. Я даже имени его не знал. Но на одной картине мы пересеклись. «А вот ассистент режиссера Михаил Симхаия», — представили мне. Он снял чехословацкую шляпу с короткими полями (почти охотничью, не хватало только пера), по ней было видно, что этот человек не раз побывал под дождем, солнцем, снегом. Он протянул мне руку — и тут я впервые увидел его улыбку. Она убивала человека наповал. После этой улыбки его пропускали всюду и подписывали любую бумагу, которую протягивал Михаил Симхаия. Позже я узнал, что у него была одна неодолимая страсть: он обо-жал сидеть в приемных в ожидании приема. В этом была его сила, здесь он попадал в свою стихию. В отличие от других людей и всей Грузии, которые ненавидят ожидать, когда их примут, и сканда-лят, Михаил Симхаия находил в этом кайф. Он вступал в кон-такт с секретаршами. У него всегда была для каждой — конфетка и комплект из трех комплиментов: для блондинки, для брюнетки и общий. Потом он просил телефонный разговор... Он сидел ча-сами, днями, неделями (русского языка, как и прочих иностран-ных языков, он практически не знал и объяснялся языком цве-тов и монпансье). Вел себя тактично, уважал женщин, но об этом



Заготовки для кукол

позже... Из легенд на студии была известна одна: что Миша — тот самый человек, который в 1946 году нашел Жоржика Шавгулидзе, который исчез со съемок «Кето и Котэ», и даже КГБ не могло его найти. Миша нашел его у любимой и доставил в игровом костюме (правда, в шатком состоянии) прямо на площадку, предварительно окунув Жоржика под душ. Это считалось величайшей заслугой у тех, кто знал Жоржика. Словом, он работал над большими фильмами. Человек он был обязательный, корректный, все записывал, учитывал, обожал самые трудные комиссариаты — Тяжелой металлургии, Строительства, Сельского хозяйства... Где его только не видели. Безо всякой машины, в троллейбусах, пешком...

Тихие разговоры по вечерам, после съемок, за чаем, привели нас к дружбе. На следующих фильмах он снова изъявлял желание работать со мной.

— Он был старше вас?

— Естественно. Я еще не ходил в кинотеатр «Ударник», а Миша уже работал со многими великими режиссерами: хорошо помнил и Эйзенштейна (работал у него в Москве), был в плену у Миши Чиаурели на «Клятве» (тот в приказном порядке утащил его в Москву), и, может быть, он — тот самый, который нашел доху Сталина...

— Какую доху Сталина?

— Сейчас не об этом. Ну, вот. Шли годы. Я встретил его как-то на Руставели и сказал: «Мишенька, хорошо, что встретил. Я начинаю маленькую картинку, хочу ее быстро закончить, без тебя не получится». Он был уже старый, его к тому моменту подзабыли на студии... Миша стал торжественным. Было лето, шляпы на нем не было. Он отвел меня в тень у Театра Руставели и, как в фильмах 30-х годов, положив руку на сердце, сказал дрожащим голосом: «Я буду верен — как никому!» И довел меня этим чуть не до слез.

Прошли годы. Я ушел в театр. И тут ко мне приходит Миша. Садится, и я чувствую, что все эти годы он что-то хочет мне сказать. И что этот час наступил. Было время отпусков, в театре никого не было, но на всякий случай мы вышли на лестничную площадку, опытным глазом он оценил, что она деревянная, скрипучая и неожиданное появление кого-нибудь нам не грозит. Осмотрел все и сказал: «У меня к вам серьезное дело, Резо». Как было принято

в те годы, он показал глазами на потолок (что здесь могут быть микрофоны), захватил два стула и вынес их на балкон.

Перед нами стояла акация, из домика напротив доносился запах жареного бадриджана, плакал ребенок. Миша долго не начинал. Он ходил около темы, говорил, что у каждого человека есть идея, которую трудно осуществить в этот период жизни. И прийти к пониманию... И найти в жизни хоть одного человека, который может молчать... Он посмотрел мне в глаза, и я понял, что прошел все испытания на скромность и хранение тайны (пусть простит мне память Миши, сейчас я уже могу это сказать). И вот что я узнал.

Начиная с 30-х годов Миша увлекся проблемой невидимости. Это — как квадратура круга, как антигравитационная установка. Почему это с ним случилось — не знаю, но у Миши появилась идея стать невидимым. И начались долгие поиски пути к этому. Времена были серьезные, говорить об этом — значило подписать себе приговор. Тем более — жизнь идет на студии «Грузия-фильм». Конечно, там все умеют хранить секреты, там работают люди непьющие, некурящие, серьезные, стойких нравов, верные принципам, не любящие сплетен, но и им я бы не доверил такой тайны...

По роду своей деятельности Миша знакомился со всеми людьми, бывал во всех краях, его часто отпускали на Украину, в Шостку, в Казань забирать пленку, он имел дело с химикалиями. Чтобы вывезти, допустим, из Шостки пленку, он, как герой народных сказок, должен был из Казани привезти туда калоши, а чтобы Казань дала калоши, он должен был попасть в Иркутск и обеспечить Казань лесом, а для этого Иркутску нужен вагон томатного сока из Улан-Удэ, а Улан-Удэ — вагон овчинки... Все пользовались Мишей. И естественно, что дороги, попутные толкачи, засекреченные города, номерные заводы — все это родило в нем всепоглощающую страсть. Проблемой невидимости он занимался в подвале (однажды там произошел пожар, я знаю это). Миша через какое-то время понял, что нужна спецматерия, спецпарашюты для опытов. Их он мазал разными составами... «Миша, для чего тебе было это?» — спросил я. Наш разговор происходил уже в 1987 году: начало перестройки, жизнь меняется, и Миша, видимо, нюхом уже почувствовал это. Он перегнулся через балкон, проверил, нет ли



кого под ним, и прошептал, что он мечтал побывать на заседании Политбюро и послушать, о какой фигне они говорят и что думают про нас. Я, конечно, отнесся к этому серьезно, потому что я серьезно воспринимал этого человека, и спросил его, как сейчас идут дела, на каком этапе находится эксперимент. И он ответил: «Почти-почти готова одежда». — «Как одежда?» — «Одежда, материя, потому что на коже очень опасно». Он показал мне мизинец, которого уже не было видно. В начале опытов, в 1932-м, он сделал что-то не так, помазал палец чем-то, от чего палец навсегда стал невидимым и неосязаемым. Как?! Этот серьезный Мишенька, на котором держалась вся киностудия, все эти годы вот, оказывается, чем жил! Но и это оказалось правдой не до конца. Конечно, кому из нас не хотелось побывать на заседании Политбюро! Я не знаю такого человека.

— Я никогда не хотела.

— Ну, такого мне не приходилось встречать. Вы уникальный человек и другого возраста, и ваши интересы ограничились театром. А нам, простым смертным, очень хотелось, мучительно... Но, Марина Юрьевна, в рассказе Миши я почувствовал что-то не то. Не знаю, может, ветерок в это время как-то тронул тишину и мелкие листья акации что-то мне шепнули, но я почувствовал, что, может быть, это совсем не то, о чем в самом деле мечтал Миша. Что эта правда о Политбюро — правда не до конца.

Потом мы снова расстались, он медленно уходил в свою старость...

Я видел его мельком из машины, в 88-м...

Потом митинги, потом кто-то мне сказал, что Миши нет, а другой уверял, что вчера видел. Грустно. Но я все время думал: в чем же дело? И всплыла как-то увиденная в молодости картина. У нас в предбаннике бухгалтерии сидела одна красивая женщина. В возрасте, но с красотой. Как-то раз, пробегая мимо, я увидел, как Миша, намочив платок тройным одеколоном, протер им телефонную трубку и подал ей... И начали возникать в моей памяти картины. Вспомнились фотографии из студийного архива: Миша и Тамара Цицишвили, Миша и Ната Вачнадзе, Миша и Додо Чичинадзе, Миша и Орлова, Миша и Ладынина, Миша с чемоданом и Марика Рокк, фотомонтаж, шутка... А потом я попал в музей поэта Иосифа Гришашвили и увидел там на стене коллаж: «Пор-

трет идеальной женщины». И опять вспомнился Миша, вечно влюбленный в женскую красоту; на студии улыбались и шутили, что Мишу всегда можно найти у бухгалтерши.

Бухгалтерша Жужуна сидела в маленькой комнатке, а Миша — рядом. То упавшую бумажку поднимет, то поможет перемножить 175 тысяч на 175... И все это — поглядывая на двери, потому что все улыбались этой любви. И, может, Миша хотел сидеть там все время невидимкой? Не знаю...

Однажды я забежал на студию. Было поздно. Кончался квартал, баланс был уже подведен, зарплата выдана. Был поздний вечер, из комнаты напротив бухгалтерии я увидел Жужуну. Она сидела усталая, не зажигая света (чтобы и глазам дать отдохнуть, и комаров не собирать). Откинулась на стуле, посмотрела на руки, вспомнила, наверное, какими худыми они были в молодости (это помнил даже я). А сейчас... На сейфе цхинвальского металлургического завода стояла бутылка из-под кефира, а в ней роза. По стенкам бутылки уже пошли пузырьки. Что-то наподобие улыбки осветило лицо Жужуны. Она было собралась подняться со стула, но вдруг застыла: роза выплыла из вазочки и, дрожа, повисла над ней. Затем, подрагивая и точно волнуясь от собственной смелости, она поплыла из угла комнаты к Жужуне. Та смотрела на цветок. Роза легла перед ней на деловые бумаги и замерла. Дымчатые волосы Жужуны вдруг распустились, чуть поднялись наверх и волнами опустились на плечи. Голова Жужуны медленно



отклонилась назад, она подняла руку, обвинила еѳ что-то невидимое, закрыла глаза, и губы еѳ чуть зашевелились, как в ответном поцелуе. Неожиданно дверь закрылась, как от ветра. Я посмотрел в окно — ничто не шелохнулось. В тишине, как выстрел, щелкнула ручка дверей бухгалтерии, они открылись и осторожно закрылись. Жужуна, закрыв лицо рукой, плакала. И вдруг я почувствовал слабое дуновение одеколона «Кармен». Запах проплыл мимо, в конце коридора открылась дверь. Жужуна вышла из бухгалтерии, таща две сумки — одну с делами, другую с продуктами. Розочка опять стояла в вазе... Мишенька, неужели это был ты?! Как тебе не стыдно, Миша, почему ты не похлопал меня по плечу или не пошутил надо мной, не вынул сигарету изо рта? Э, так друзья не поступают. Ты же видел меня, неужели ты забыл двадцать лет дружбы, экспедиции, разговоры на балконе?..

Тут появился человек, которого я ждал, мы поспешили к машине. «Ты Мишу не видел?» — спросил я его. — «Какого?» — «Симхания». — «Упаси Боже». — «Почему?» — «Год назад умер». — «Точно знаешь?» — «Сам одевал покойного, сам хоронил». — «А может, это был не он?» Он посмотрел на меня, замедлив ход. «А! — подмигнув, улыбнулся он. — Да, может, был другой, и ему сделали наколку на плече „Жужуна“. И лысину сделали, и брови печально нарисовали. Миша был. Миша, царство ему небесное».

...Но, проходя однажды мимо комнаты Жужуны, я увидел, как Жужуна будто опять поцеловала кого-то и даже погладила голову. Может быть, ты был еще жив, Миша? И почему ты мне не звонишь?



Кутаисские авангардисты



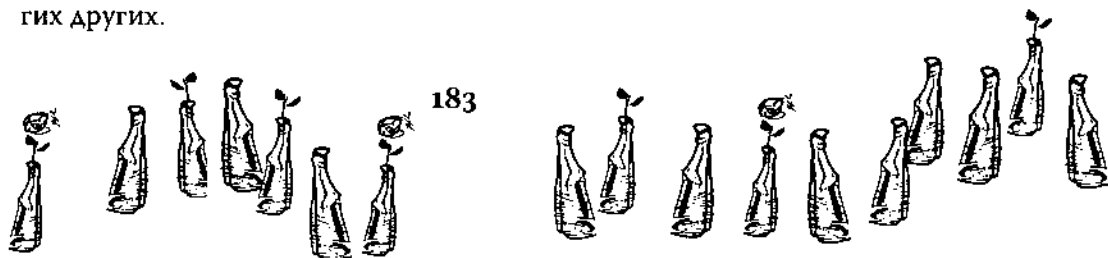
— У нас в Кутаиси было несколько человек, которые как-то смягчали жесткую жизнь и напоминали о другой, запрещенной, забытой жизни. Еще была жива старая божеская культура отношения к ним, их любили, жалели, в Грузии их считали божьими людьми.

— Как юродивых на Руси?

— И да и нет. Они были убогие, у-Богие (хорошее русское слово). Среди убогих были замечательные люди, например те, которые продавали листья. Допустим, десять листов орехового дерева, перевязанных телефонной проволокой... Называлось это — «нешо». Ореховые деревья росли повсюду (у моей бабушки было четыре), и каждый из нас мог нарвать их у себя во дворе. Но появится на базаре такой человек — и бабушка обязательно купит, последнюю копейку отдаст, еще выбрать будет.

Убогих в глубине души уважали и тайно, может быть, даже завидовали их свободе. И любили. А они, как могли, приносили нам радость. Вот вы в тот раз, на Васильевском, говорили про авангардистский театр... Мой сын учился в Театральном институте, и ему задали тему: «Начало авангардного театра в Грузии». Я никогда этим не занимался (времени, к сожалению, не было), и, когда сын попросил меня помочь, я вспомнил Диомидэ.

Кличка у него была... нет, не кличка, а, можно сказать, псевдоним Гацелэ, по-грузински это означает «тяни». Чаще всего его видели за базаром. Это был деревенский мужик, запущенный, беспризорный, без паспорта, и, может быть, его даже не звали Диомидэ. Летом он спал под мостом, откуда, наверное, в конце концов, на исходе его дней и унесла его весной река, как и многих других.





Борода — как у Ассаргаддона, трапецией, в мелких кудряшках, мощный, развитый лоб... Видите, Марина Юрьевна, я тяну, мне неудобно рассказывать... ну, ладно, авангард все-таки, самый ранний. Так вот, у него был старый железный поднос, весь выщербленный, на нем еще угадывались цветы и по краешку птички и груши. Может, он нашел его на помойке, может, подарили, может, утащил... И вот, когда за базаром собиралось человек десять, поднос становился сценой и он начинал спектакль. Шаровары из рогожи играли роль занавеса. Он их спускал вниз и доставал оттуда то самое, чем мы, мужчины, отличаемся от великих балерин. И все это он клал на поднос и показывал публике. За этим следовали аплодисменты, восторги, крики «бис», но он прекращал спектакль, труппу отпускал обратно в штаны и обходил публику с подносом. Звенела мелочь... Я сейчас вижу на Западе много авангардистских спектаклей, но настолько тот, наш, был авангарднее, веселее и, если угодно, естественнее!

— Он был тоже ненормальный, убогий?

— Да. Но авангард у нас, кажется, начался именно с него. Но не в авангарде дело, когда я вспоминаю Диомидэ. Все проходит, Марина Юрьевна, все — признание, слава... В последний раз я видел Диомидэ зимой. Он стоял босой, в снегу. Он показывал спектакль, а публики не было, седая его голова и борода покрывались снегом, а черные глаза в этом белом обрамлении казались особенно печальными. И поднос тоже покрылся снегом, и маленький белый холмик снега лежал на нем, и только тонкая черная каемка растаявшего снега говорила о том, что под холмиком теплилась жизнь сморщенного, сумасшедшего старика, всеми покинутого, как король Лир.

Снег косо скользил по окну вагона, поезд набирал скорость, уносил меня из города, и разве я мог подумать, что это последнее, что я видел в Кутаиси...

Один из убогих, Степа, был худой, длинный, голубоглазый и католик. Он как-то оппонировал этой жизни, в которой даже мысленно человек не допускал никакого анекдота, ничего политического — абсолютно ничего! А Степа был величайший диссидент. И вот почему.

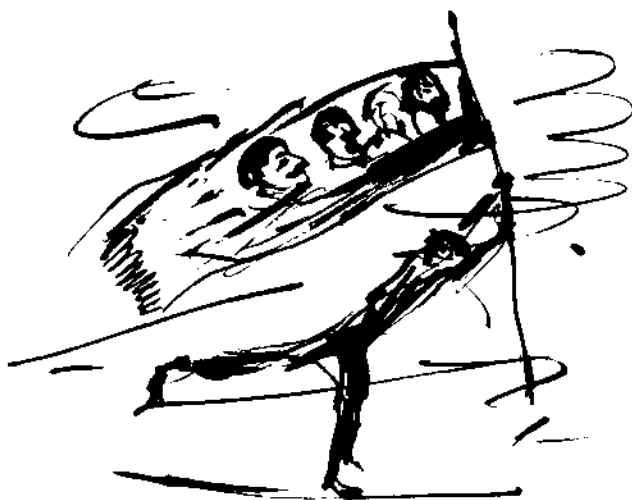
У нас была контора слепых, где они из коричневатой грубой бумаги — крафта — делали мешки, кульки. И Степа их продавал у базара. Увидев человека, он кричал ему на весь базар: «Заклинаю памятью Ленина и жизнью Сталина — купи!» Что тут сделаешь? Ситуация политическая. На какой платформе стоишь? Весь базар смотрит. Таким образом, он все быстро продавал, слепые получали свое, а Степа — свое.

Была у него еще одна драматическая нагрузка в городе. Он носил знамя на похоронах. Допустим, умирает кутаисец, уходит в мир иной. Раньше, в то время, которого я не помню, его отпевали в церкви, предавали земле, затем — маленькие поминки, потом — сороковины, годовщина... Но новые времена потребовали от общества иного. Вот произошли великие похороны Ленина. Убитые горем Сталин, Молотов, Троцкий, Бухарин несут Ленина вперед ногами, а впереди них — это очень важно — знамя с черной лентой... Далее по стране выстраивается целая иерархическая пирамида похорон, и, когда простой человек (например, сапожник) умирал в Кутаиси, его тоже старались хоронить по-человечески, как Ленина (в меру возможностей, конечно). Но где было взять такое знамя?

— Я думаю — в исполкоме.

— Правильно, и это знамя бралось на похороны сапожника. На нем были профили Маркса,





Энгельса, Ленина, Сталина и черная лента. Сапожник лежал с улыбкой облегчения на отработанном лице, довольный, наверное, тем, что не видит больше Кутаиси. Дальше шли его родственники, которые, к счастью, совсем не были похожи на Сталина, Троцкого, Бухарина. Даже очень наоборот. И горсточка человек в пятьдесят — траурная процессия. Дорога на кладбище поднималась в гору. И когда еще в 1923 году в город пришла разнарядка на имена улиц, улицу на кладбище назвали именем революционера Могилевского. По созвучию, плохо зная русский язык, от слова «могила», ясно понимая, что улица Могилевского может вести только на кладбище.

Поворот... на повороте покойник еще раз посмотрит на Кутаиси, плюнет... потом Могилевская выпрямлялась, затем — маленькое плато, ровное место... вдох облегчения... поворот направо... и человек уходит в землю.

...Впереди процессии идет Степа со знаменем. Духовой оркестр играет Шопена, слова грузинские, народные: «Куда ты идешь, куда ты от нас ушел, почему ты так спешишь, неужели тебе где-нибудь лучше, чем здесь, в нашем счастливом СССР?»

Говорят, по миру носятся два ветра. Один рождается на Памире, другой — в Гренландии. В поисках друг друга они вылетают из гнезд и долго кружатся, набирая силу, срывают шляпы с прохо-



жих в Париже, бросают их в Сену, потом этот гренландский ветер несется через Швецию, и мужественный рыболов не гнется в лодке на холодных волнах Балтики. Потом взъерошенным барашком этот ветер врывается в Ленинград, Москву, свистя, облетает Кремлевские злые звезды, набирает холод и силу в степях, оттуда заворачивает и мчится вслед похоронам сапожника в Кутаиси. Какой путь прошел этот ветер, прежде чем налететь на худой зад Степы, который идет впереди процессии со знаменем? Знамя развевается, повышается парусность, и сумасшедшего Степу почти сносит от процессии, заворачивая вниз, в город, а вожди на знамени шевелят губами, ворочают глазами, и Карл Маркс кричит: «Призрак бродит по Европе!» А Сталин с акцентом, перекрикивая Маркса, обращается к Ленину: «Эй, плешивый, скажи этому лохматому, пусть чушь не несет! Здесь, кроме Степы, никого нет!..»

И вот ветер, вырвавшийся из Гренландии, несет знамя с треском, и, подхваченный знаменем, Степа мчится по улице Тельмана в дом № 5: врывается во двор к матери и кричит: «Лобно есть? Женщина, я голодный!»



Ритм, пространство и время в театре Габриадзе



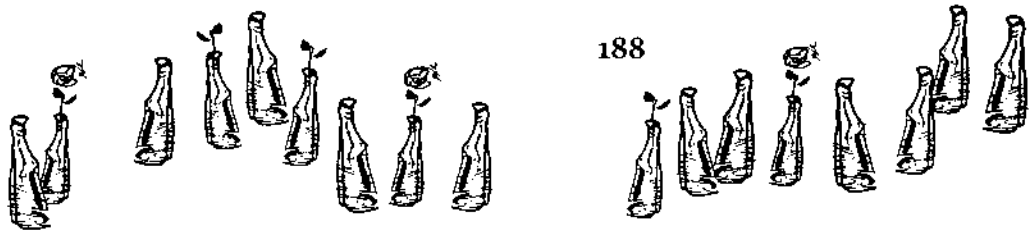
Написав заголовок, я и сама остолбенела. Вот так — собирать цветы искусства, пыльцу с крыльев бабочек, а потом написать — «ритм... пространство...». Но почему-то мне кажется, что в книге о Габриадзе обязательно должна быть «научная» глава. При этом она должна быть самая маленькая и незначительная.

Итак. Если подходить строго научно, то начать придется... с буддийских лам. Они утверждают, что человеку объективно дано лишь пространство жизни. Что же касается времени, то дано время жизни (какое кому — тайна), и только уже само человечество приговорило себя к летоисчислению, создающему конфликтный для человека хронотоп. «Мне уже 40. Мне уже 50, а значит, осталось столько-то... Я пожилой человек...» — конвульсируют люди, абсолютно не схожие физически и духовно в 40 и в 50. Может быть, православный христианин Резо — буддист, ведь говорил же в рассказе «Терк»: «В 60-х годах, в 70-х годах... в 80-х годах...» — обычно такими выражениями грешат люди довольно ничтожные»...

Шутки шутками, но в спектаклях Габриадзе всегда существовало многослойное, но реальное пространство и отсутствовали конкретные временные координаты.

Сперва о пространстве. Так же, как кутаисская базилика X века покоится на фундаменте II века, так и искусство Габриадзе строится на многослойном фундаменте.

Будем считать, что античность, Средиземноморье, Колхида — Кутаиси — это все «грунтовка» холста его искусства. Основанием, конечно, следует считать многовековую традицию грузинского



православия. Дело не в цитатных обращениях к христианской мифологии (архангел Гавриил впускает Борю Гая, а в пасти кита, как мы могли убедиться на «Дочери императора Трапезунда», сидит Иона), но в общем послысе габриадзевского искусства — «Любовь есть Бог, Бог есть любовь».

Православная традиция соединилась в нем с уроками, полученными от учительниц-католичек (см. главу «Прекрасная температура детства»), эстетические уроки были восприняты от Валериана Мизандари, «внука Родена» (вот откуда пристрастие к Франции...), и вместе с мировой литературой стали

следующим «культурным слоем». А еще традиции собственно грузинской живописи, от фресок до Пиросмани, соединенные с явным изучением Босха и Брейгеля...

Дальше — советская школа, весь слой материальной культуры 40–60-х годов. Как-то Резо рассказывал: в учебниках у всех революционных демократов были одинаковые глаза. Послужишь палец, повертишь его на рыхлой бумаге учебника, вынешь глаз у Чернышевского, прилепишь его Добролюбову — и ничего не меняется...

Конечно, конечно, конечно, и, наверное, не надо это даже обозначать, все творчество Резо связано с детством — как категорией, миром, философией, состоянием души. Очень многое переплавилось когда-то у него в сценарий «Паросский мрамор» и фильм «Необыкновенная выставка», посвященный Мизандари. В самом начале книги я говорила, что жизнь Резо подвержена художественной закономерности и все в ней связано со всем. Видимо, это не только мое ощущение, но и, например, Андрея Битова, который, хорошо зная своего друга Резо и смешав жизнь автора и героя, изложил





свою версию начала габриадзевского театра так: «Кутаисский мальчик военного поколения нашел маленькое углубление в стене собственного дома и на пути в школу и из школы понемногу и исподволь „разрабатывал“ его, то есть расковыривал. Образовавшееся пространство он постепенно населил оловянным довоенным солдатиком с отломанной ногой (таких живых появлялось на улицах все больше), фантиками от неизвестной начинки „Мишка на Севере“ и „Кара-Кум“, гильзой от амосовской винтовки образца 1985 года... Отверстие, через которое он „работал“, он каждый раз аккуратно затыкал пробкой, и тайна принадлежала ему одному. Типологически это было подобие тех „секретов“, что известны каждому детству: ямка в земле, туда камешки да фантики, а ямка накрывается стеклом, как окошко или витрина. Грузинский же мальчик пошел значительно дальше: перевел секрет из горизонтали в вертикаль, превратил его из витрины в театрик, где был единственным постановщиком, сценографом, да и зрителем. Там безногий солдат шагал на фоне вечных льдов и знойной пустыни, дружа с верблюдом и белым медведем, не стреляя в них, но охраняя. Мальчик развивал и углублял свою опережающую время идею до тех пор, пока его театр не провалился (в буквальном смысле) в комнату соседа... Непонятый, да и сам себя не понявший, мальчик естественно подружился с человеком, столь же непризнанным, хотя и на полвека старше — местным скульптором, ваявшим кладбищенские памятники, но мечтавшим о шедевре, заточенном в глыбу паросского мрамора — единственное достояние его двора. Первой работой мальчика был портрет Гоголя (легко датируется юбилейными торжествами 1952 года), второй — парковая скульптура охотника.

<...>

Затем (после „Паросского мрамора“. — М. Д.), ни в чем себе не изменяя, мальчик написал еще двадцать семь сценариев, четыре пьесы и оперу и, вполне понятно, так и не испытал от этого никакого удовлетворения. Удовлетворение испытывал зритель. Что-то все это было по-прежнему не то, не равно изначальной мечте.

И тогда он снова подошел к стене, куда более монументальной и монолитной, выстроенной совместными усилиями горсовета и Министерства культуры и всех прочих ведомств вкупе, и начал „течь“ под этот лежачий камень...

Никто не знает, даже сам главный режиссер Габриадзе... что в финале его последнего спектакля в кутаисского мальчишку — птичку стреляет парковая скульптура охотника, выполненная по чудом сохранившейся фотографии той детской работы, а витрина охотничьего магазина, в которую пожизненно заключен Боря Гадай, — не что иное, как его первая камера-обскура: там та же гильза, тот же медведь и фазан вместо верблюда...»

В 70-е — богемная, творческая тбилиско-московская жизнь. Москва — место художественной компании (Белла Ахмадулина, Борис Мессерер, Юз Алешковский, Георгий Данелия, Михаил Жванецкий и, конечно, Андрей Битов), для которой Грузия была миром свободы. Создав свой театр в годы глубочайшего застоя, Резо создал территорию «тройной эмиграции» — в Грузию, оттуда в мировые мифы, а затем — в искусство, наиболее не связанное с реальностью. «Вы не удивляетесь, а узнаете. Вас не удивляет, что в Кутаиси сорок пятого года можно встретить стияг пятьдесят четвертого и Чарли Чаплина одновременно, что начальник милиции летает на аэроплане, что суд поет грузинским многоголо-сием, что птица объясняется в любви к девушке,



не удивляет хотя бы потому, что главный герой — птица, состоящая из одного клюва и глаза с тремя трепетными перышками вместо туловища», — писал Битов.

Реальное пространство жизни соединено в искусстве Габриадзе с пространством мифологическим, Колхида и Совдепия здесь равновеликие миры, дающие образную смесь. В его лирическом мире одновременно и постоянно живут труды и дни разных веков, образующие некую вечность — от Октавиана до Вивьен Ли. Дюма-сын по-товарищески делит там место с Ван Гогом, князь Ваню с Эйфелем, а бабушка Домна Бреговдзе впускает на ночлег озябшего Чарли Чаплина...



Время и пространство у Р. Габриадзе, с одной стороны, протяжены почти до бесконечности: Рим, Египет, Трапезунд... мы. С другой стороны, эмоциональная и изобразительная информация всегда были так насыщены, спрессованы в единице сценического времени так плотно, что имели эффект спирали: долго-долго раскручивались потом в сознании. Спектакли были фрагментарны, вспыхивали из темноты отдельными точечными эпизодами-квантами и лишь потом складывались в памяти цельной, завершенной

художественной историей, к которой хотелось возвращаться снова и снова, находя новые смыслы и оттенки.

Мне кажется, универсальное определение театру Габриадзе дала однажды И. Соловьева, написавшая, что он всегда берет побеги разных растений, прививает их к одному стволу — и вырастает экзотическое дерево под названием «Театр Резо Габриадзе». «„Привив“ разрозненные и, казалось бы, чужие друг другу элементы к одному „стволу“, Габриадзе покрывает их собой (как кроной), создавая из несомненной эклектики искусство безукоризненного художественного вкуса, виртуозного ритма, чистого звука». В этом смысле Габриадзе находится в классических пределах грузинской культуры, которая, не будучи ни Востоком, ни Западом, всегда имела тенденцию, как писал Мандельштам, — «Прочь от Востока — на Запад! Мы не азиаты — мы европейцы, парижане!», — но всегда соединяла эти полюса: «Я бы причислил грузинскую культуру к типу культур орнаментальных. Окаймляя огромную и законченную область чужого, они впитывают в себя главным образом его узор, в то же время ожесточенно сопротивляясь внутренне враждебной сути могущественных соседних областей». Эта формула, как мне кажется, прямо относится к искусству Габриадзе с его «впитыванием» чужого узора и национальной самобытностью внутреннего мира.

Помните, я писала, что на спектакле «Наш городок» у меня остановились часы?

В театре Габриадзе время действительно было сдвинуто. Для него существуют, как уже говорилось, только две временные категории — «вечно» и «сию минуту». Нет, конечно, есть еще «прошлое» — но прошлое это одновременно и Древний мир, и вчерашние переживания. Прошлое при этом — всегда счастье. «Потом догадываешься — какое было счастье, а когда оно вот здесь, в эту минуту, вот сейчас — не видишь. Свинья человек, ни черта не понимает, только мечтает о счастье, ни+чего в нем не понимая» (24.09.93).

«Мои кукольные представления можно считать визуальной поэзией», — недавно сказал Габриадзе в интервью журналу «Огонек». И это так. Ассоциативное, поэтическое, монтажное построение было свойством всех спектаклей Резо, но вначале оно соединялось с явным фабульным ходом (следствие увлечения «низкими»,

демократическими жанрами, в которых сюжетобразующее начало необычайно важно). «Я рассказывал вам истории», — любит повторять Резо.

В первых двух спектаклях была действительно внятно рассказана история, но уже в третьем — «Осень нашей весны» — сюжет усложнялся поэтическим над-сюжетом («...и впустили его...»). В «Дочери императора Трапезунда» вход в сюжет был предварен бессюжетным прологом. В «Песне о Волге» сюжет практически отсутствовал. От пьес (раньше всех был написан «Бриллиант») Габриадзе шел к сценариям («Альфред и Виолетта»), а затем к театральным партитурам, где фиксирован был только сценический текст (вспомним «Осень нашей весны», записанную на бумагу по фонограмме).

Все большую роль поэтому приобретало у Габриадзе темпоритмическое строение спектаклей и каждого образа в них, изобразительный и ритмический контрапункт.

Когда мы говорим о темпоритме роли в «живом» театре, то имеем в виду интенсивность внутреннего актерского проживания, то есть ритм, находящийся в определенных соотношениях с темпом, в котором существует актер. Но из чего складывается темпоритм роли в кукольном театре, когда живой артист водит марионетку? Ведь марионетка не имеет собственного ритма, а темп ее движений зависит от веса ручек-ножек... Габриадзе задавал кукле темп, а ритм создавался извне — музыкой и голосом озвучивавшего роль актера. Скажем, Боря Гадай говорил редким голосом трагика Чхиквадзе, и голосовые ритмические вибрации в сочетании с малюсеньким тельцем птички (необычайно малому придавался голос необычайно большого) и нежными аккомпанирующими мелодиями давали темпоритм существования героя. Битва Арчила сопровождалась легкой, острой танцевальной мелодией, как будто ускорявшей движения кукол, махавших саблями и мечами. Каждый бой длился секунды, но, положенное на единую мелодию, действие приобретало длительность истинной, изнурительной битвы.

Действовали пропорции, соотношения. Здесь, в «визуальной поэзии» Габриадзе, с куклой (и всяким другим элементом) происходит то же, что в происходит в поэзии вообще. По мысли Е. Эткинда, «...за пределами поэтического произведения стихотворный

размер вообще лишен какой бы то ни было осмысленности; войдя в состав стихотворения, не только размер, но и всякий другой элемент „материи“ стиха семантизируется. И здесь размер становится в один ряд с многочисленными иными ритмическими формами...».

Определить жанры габриадзевской визуальной поэзии тоже можно. «Альфред и Виолетта» были элегией, «Бриллиант маршала де Фантье» — романтической комедией, «Осень» — балладой, «Дочь императора Трапезунда» — рыцарским романом, «Песня о Волге» — «поэмой без героя».

От жанров простых, классических («Бриллиант») он шел к более современным и сложным поэтическим структурам, задействовавшем все более

широкие ассоциативные круги, он уже практически не скреплял спектакль сюжетом, все более делая его именно поэзией, расставая с классической драматургической структурой. Все важнее становился для него ритм контрастных сопоставлений содержательных пропорций: эпический сюжет — и его миниатюрнейшие исполнители («Трапезунд»); песчинка, муравей — и величайшая битва; человеческая рука — и малюсенький гусь или игрушечная машинка («Песня о Волге»). Многофигурная коллажность теряла сюжет, переставала быть повествовательной и становилась свободной поэтической композицией. Э. Кузнецов заметил, что к 90-м годам живопись Резо тоже теряет всякую функциональность и даже повествовательность, становится только формой свободного (колористического, композиционного, философского) самовыражения: «Прежде по преимуществу исполнительское его



творчество стало созидающим. Бывшее лишь средством обращения к зрителю... сейчас оно стало средством самовыражения, которое не ищет признания и понимания: с его помощью художник обращается прежде всего к самому себе». Видимо, в театре и живописи Резо проходил один и тот же путь, но спектакли его по-прежнему были понятны зрителями и любимы ими, то есть элитарность и доступная простота — две эти взаимоисключающие вещи — соединялись в искусстве Резо.

Я бы подумала обо всем этом подробнее, если бы делала не книгу для людей, а докторскую диссертацию. Но уже много лет назад Реваз Леванович сказал: «Если ты станешь профессором, все поймут, что ты не такая молодая. Не становись профессором»...



M. J. Zhe

Бабахиди



— Еще не приехал Нейгауз, еще не наступила весна, еще в саду не заквакали лягушки, еще в бывшем бомбоубежище не скопилась талая вода, но именно в этот период директор филармонии Давид Сарджвеладзе уже красил зубной пастой парусиновые туфельки: в городе, пахнущем сыростью, он чувствовал начало сезона.

И появился фокусник Элиабам Мустафа Бабахиди! На филармонии с открытыми окнами возникла афиша: «Проникновение в чужие мысли». Нейгауз никогда не согласился бы играть в таком холодном здании. На это был согласен только Бабахиди. Это был очень простой человек, похожий на актера Пуговкина. Он носил белый шарф и оранжевую чалму, у него были два ассистента, очень простые русские парни, я видел их в городе, они только что вернулись с фронтов, видимо, где-то в Ростове встретились с Бабахиди и теперь работали вместе. Время от времени, думаю, он их менял. А еще была у них дама.

— «Каучук»?

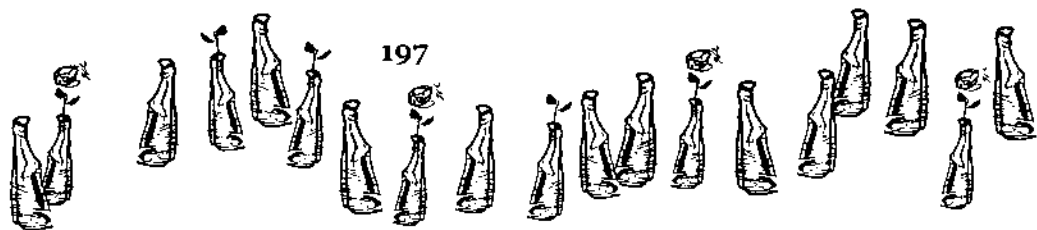
— Откуда вы это знаете?! У дамы были золотые трусы, золотой лифчик и золотые волосы. И вот все вместе они давали концерт, а мы страшно волновались. В летнем саду в филармонию, построенную мадам Кикачейшвили, набивалось все общество.

— Это здание уже описано в рассказе «Эссебуа».

— Да, именно в том здании выступал Элиабам-салам Бабахиди. Медитация, проникновение в чужие мысли и чувства.

— С помощью женщины в золотых трусах?

— Нет, женщина была красотой, отдохновением. Напряжение во время мистического сеанса в публике бывало такое сильное, что его надо было разряжать, и тогда мы смотрели на ее золотые





трусы, золотые ноги и очень густо, будто ложкой, намазанные помадой губы. Мы смотрели на нее, на некоторое время возвращались к сказочной реальности, а потом снова проваливались в мистику. Бабахиди говорил: «Сейчас прошу троих на сцену». Стесняясь и посмеиваясь от стыда, трое выходили на сцену. Ассистенты завязывали им глаза, и Бабахиди говорил: «Думайте, думайте, думайте... У кого сейчас в кармане кошелек... Не отвлекайтесь, у вас посторонние мысли... Думайте о кошельке...» Он нервничал, несчастные на сцене совсем терялись... Но Бабахиди говорил: «Думайте, не обращайтесь внимания на эту девушку, думайте, не стесняйтесь...» Так он дорывался до замечательно стеснительного доктора Исаака Миновича и доставал у него из кармана кошелек. Здесь есть пятнадцать рублей! Пятнадцать рублей — была миллионная сумма для нашего города, она была только у врача. Исаак Минович краснел, толстые его очки начинали потеть, он ронял шляпу под стул, лез за шляпой и убегал из зала. Тогда Бабахиди брал какую-нибудь девушку. «Думайте о самой тайне вашей души!» В общем, такие вещи он делал с нами. Зал был наэлектризован, жена генерала, командующего Кутаисским гарнизоном, блондинка Валентина в прозрачном пеньюаре из будущего ГДР, все рвалась на сцену, но генерал был строг, вставал и почти насильно выводил Валентину из зала, потому что представлял себе, что бы случилось, если бы весь мир узнал, о чем думает Валентина...

— А вы выходили на сцену?

— Нет, вы что! Я был робкий! Выходили отчаянные люди, совсем пропащие! Нескромные, почти как москвичи, отчаянные, таких в дом нельзя пускать. Выйти к Бабахиди — значило отказаться от традиций, от семьи, от скромности. Это были ужасные люди, не краснели. Мой дядя, между прочим, однажды вышел. Но он, после того, как побывал в армии где-то под Горьким, совсем потерял ум. И русскому не выучился, и память потерял. Когда он вернулся из армии, он хотел нам показать, что он бывалый человек.

Бабушка в этот момент доила корову, а я стоял в его сапогах. Он босой зашел в хлев и говорит бабушке: «Браток, молочка!» Бабушка не поняла, переспросила меня (я был между ними переводчиком), я говорю: «Он сказал, что ты — его брат». Бабушка сказала: «Вайме!» — а корова ударила копытом и хотела опрокинуть ведро (коровы так часто делают от возмущения). Потом бабушка сказала, что, видно, дела совсем плохи, если родной сын думает, что она — его брат... Потом он футболистом стал... Ну, вот, вернемся к Бабахиди. Впрочем, о нем, наверное, не стоило бы рассказывать тоже, если бы не два его ассистента. Они очень помогали ему: незаметно совали в шляпу зайчика или голубей, подсовывали в карман зонтик — словом, обслуживали его фокусы. Бабахиди показывал нам графин чистой воды, приглашал даже попробовать, давал своим ассистентам два пустых бокала. Девушка в золотых трусах вакхически восклицала: «Хванчкара!» — и, стоя на табуретке, наливала воду в бокалы. Вода становилась красной! (Ну кто мог знать, что туда предварительно насыпана марганцовка?!) Ассистенты выпивали «Хванчкару» и изображали из себя пьяных, что удавалось им без труда. Можно сказать, что, регулярно употребляя марганцовку, они были самыми внутренне стерильными людьми в Кутаиси (*sterilis* — лат.). Но не внешне. Я встречал их в городе, этих ассистентов: на одном была медаль «За оборону Кавказа», какой-то саперный значок и колодка нескольких орденов. Другой был не из военных, а какой-то неопределенно спившийся. Они все время кругами бродили около Зеленого базара, где вино иногда было дешевле, чем у Пьяного базара (у нас было два мощных базара).

— Зеленый — потому что там продавали зелень, а Пьяный?

— Потому что там много пили. А на Зеленом, между прочим, бывал Александр Дюма, и это великий базар, потому что сам Александр Дюма написал о нем, что ничего печальнее и беднее в мире он не видел, а Дюма объехал весь свет.

— А вам казалось, что это богатый базар?





— Конечно, там цыганка продавала рубиновых петушков на палочке... Но вспомним об ассистентах. В тот день они появились на сцене, Марина Юрьевна, после Пьяного базара и совершенно пьяные. На них обычно были черные смокинги и огромные оранжевые шаровары, в которые чего только они не прятали! Зайцев, голубей, арбузы — весь реквизит был у них в этих штанах. Но в этот день, пьяные, они не могли ничего спрятать, как это требовалось, и все проделывали очень простодушно: без тайны и лукавства, прямо на виду у зрителей, в шляпу сажали зайца. Бабахиди начал нервничать и сорвался: «Вы подлецы! На что смотрит милиция!» Он страшно расстроился, потому что все фокусы были испорчены: из широких штанин они доставали букеты цветов и совали сзади Бабахиди, а он, держа зайца за уши, топал ногами и кричал на них, что посадит их, что он сам воевал на Первом Бело-

русском, и так далее. И вот мой город, к чести его, нашелся, и вся публика начала кричать: «Прости их, прости!» Вот что за зрители были в Кутаиси. Сейчас публика безжалостна, она не умеет прощать, она сейчас — как в Риме: «Казни!» А наша публика этого не делала, она сочувствовала этим пьяницам-ассистентам Бабахиди. И когда он услышал это: «Прости!» — с ним случилась истерика, и после этого я не видел больше в нашем городе неповторимого Бабахиди, он исчез сразу, потерялся, как ложка без ручки. Ассистентов судили народным судом в суде ЗКВЖД у вокзала по статье, номера которой я за давностью лет не помню, и прямо оттуда, через задние двери суда, отправили в лагеря на пять лет. Об этом писала газета «Индустриалури Кутаиси», заметка называлась «Оскорбители публики». Говорили еще, что, получив по пять лет, они были счастливы. Дальнейшее мне неизвестно.



Бинико



— В Кутаиси приезжал цирк-шапито. Они располагались за базаром на пустыре. Шапито был брезентовый, без всяких полосок, ничего от Пикассо там не было, и девочки на шаре не было.

Они приезжали ночью, а утром шапито был готов, и начинались представления. В тот год на афишах было написано: «Первенство мира по вольной борьбе с участием представителя г. Кутаиси Бинико Бабликашвили».

Бинико был мясник кошерного мяса, добродушнейший человек, метр девяносто пять, нежный, очень хороший, с хорошим «здравствуй». То есть с хорошей интонацией приветствия. Вот утром вы скажете: «Здравствуй», он скажет: «Здравствуй», — и у него это получится лучше, чем у вас. Обаятельнее. У Бинико было замечательное «здравствуй», хотя не самое лучшее (самое лучшее было у часовщика).

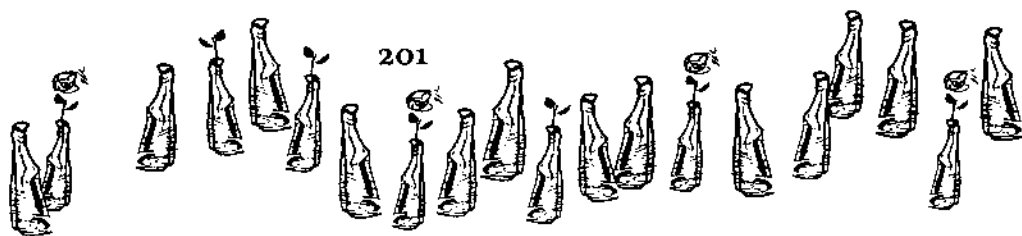
— «Гамарджоба»?

— «Гамарджоба» или «салам».

— Откуда «салам» пришло в грузинский?

— «Салам» — это «шалом», все идет оттуда... Бинико не виноват, что работал мясником. Он страшно этого не хотел, он хотел быть авиаконструктором. Но его дядя был в Одессе раввином и написал, что если Бинико будет запускать в небо что-нибудь и осквернять тем самым небо, то он его так проклянет из Одессы, что Черное море начнет волноваться так, как в «Девятом вале» художника Айвазовского. И Бинико был определен в мясники.

Бинико делал кошерное мясо, был большой и толстый и женился. Женился на маленькой худой женщине, приблизительно вашего роста, Марина Юрьевна, и такой же, как вы, динамичной.





Собственно, она управляла этим огромным человеком.

И вдруг Бинико представляет наш город на первенстве мира в шапито.

Это было время, когда доживали свой век блестящие борцы русского цирка. Помните Куприна? Они сами по себе были выставочные люди, антиквариат. При огромной массе они очень хорошо питались, на них были уникальные наколки, в самых неожиданных местах (например, на которых человек сидит)...

— Откуда вы, маленький мальчик, все это могли узнать и увидеть?

— В вас говорит женщина, которая не знает цирк. Костюм борца спереди что-то прикрывает, а сзади это — маленькая полосочка, которой и не видно... Эти борцы (вспомните Поддубного, Канделаки, но я не их имею в виду, фамилии я потом вспомню и позволю вам из Тбилиси) еще шатались по окраинам Самарканда, Бухары, Кутаиси. Жизнь постепенно их оттесняла... Помню, все они были страшные толстяки, под пятьдесят, люди с одышкой, с утра они ходили по базару, торговались и, возмущенные ценами, дрожали, как желе. Но там был божественного сложения Херц. Вольдемар Херц, немецкого происхождения.

Мы были наивные люди. Все было рассчитано на то, чтобы вывести Бинико в финал. И Бинико очень красиво, без поражений, шел к финалу, а рядом параллельно шел к финалу Херц: широкий ремень, на рукавах кожа, пробор — как у футболиста Боброва и безжалостное лицо. Напротив него — прекрасные, вечно сдвинутые углом вверх брови Бинико, исходящие печалью глаза и постоянная, вечная слеза в глазах доброго самаритянина.

Бинико продвигался к финалу. Уже настала осень, пошли дожди, в городе стало мокро, стол-

бы с электричеством то и дело начинали сами кидать искры, потому что провод проводу хотел что-то сказать и тот отвечал искрой. Был уже конец ноября. Мы волновались. Я перестал ходить в библиотеку № 6.

В цирке были замечательные женщины. Одна прыгала на батуте, все зубы у нее были железные, из нержавеющей стали, а трусы золотые. Она намертво вцеплялась нержавеющей сталью в трос и кружилась. Она стала предметом воздыханий и пробуждала в нашем городе, как говорил Лев Николаевич Толстой, своими похотливыми телодвижениями нескромные чувства.

— В вас тоже?

— Нет, я был тогда весь — в первенстве мира и проблеме Бинико в финале. И вот Черное море волнуется, мы волнуемся, две обезьяны, собачки уже уехали в соседний город Зестафон — и цирк пустеет. Остался один клоун, который все опускался и опускался в алкоголь, и шутки его были такие, что белый клоун его уже не понимал и требовал милицию.

И вот — финал: или мы, кутаисцы, и в нашем лице Бинико, или этот красавец Херц, который красивее всего Кутаиси вместе с бульваром и памятником революционеру Саше Цулукидзе.

Весь город в цирке. Начальник милиции, товарищ Вольтер Какауридзе, с женой, доктор Минович, мадам Кикачейшвили, Люся Терк с мамой и горшком в сумке. Жене Бинико поставили стул для аттракционов — красный стул с бахромой, и свет на нее давали чуть больше, чем на всех нас, негодяев, чтобы показать, что она — жена Бинико и ей больше уважения. И вот вышел большой, толстый, хороший Бинико, смущенный славой.



Херц двинулся на него, они боролись, боролись, боролись — и судья вынужден был сказать, что сегодня, видимо, ничья и ничего не получится.

Через день снова появилась афиша. (Сейчас я понимаю: они хотели вытащить из нас все деньги.) Финал финалов!

Вы, профессионалы, занимаетесь искусством и должны знать, что такое были цирковые конферансье. Конферансье должен уметь говорить «р-р-р!». Слово у него начинается высоко, потом — резкое падение вниз и взлет: «К-р-р-р-асавец мужчина!»

— К-р-р-р-асавец мужчина!

— Нет, не так. Это — утерянная культура. Так вот, выходил наш пьяный конферансье, лацканы пиджака атласные, но весь пиджак уже блестит от грязи, как атлас, и объявлял: «Выступает чудо природы, наследник Аполлона, Вольдемар Херц!» А дальше, как я сейчас догадываюсь, он начинал врать, потому что он говорил: «Выступает чемпион чемпионов, красавец мужчина, бывший студент Бинико Бабаликашвили!» Бинико никогда не учился, я это хорошо знаю, потому что ему запретил дядя из Одессы. Красота его тоже была на любителя, она прежде всего нравилась жене, на других он производил меньшее впечатление. Ну а чемпионом чемпионов он никогда не был, но мы понимали, что может стать.

Тогда в мужских брюках сверху, где ремень, был маленький карманчик, загашник, назывался он «пистон». В нем советский мужчина прятал последние деньги, чтобы не отдавать их домой. У папы тоже был такой. В тот день мама — единственный раз в жизни — достала их из этого кармашка и дала мне на билет. Я пошел.

Уже все из цирка убрали, и, видимо, настал настоящий день. Третий финал! Жена Бинико опять сидела на бархатном стульчике с колокольчиками, все страшно волновались, некоторые говорили, что мы проиграем, а я тогда был большой патриот, волновался по всякому поводу (например, прочитав, что в Западной Грузии самая большая влажность в Европе, я чуть не упал в обморок от гордости). В цирке я сидел совершенно бледный и ждал, как Бинико в этой самой влажной части Европы должен стать чемпионом мира. Представляете мое состояние?

— Это нетрудно представить, вы и сейчас волнуетесь по всякому поводу...

— Разве это волнение?! Это остатки того волнения в цирке! Бинико вышел, поздоровался с Херцем. Глаза у него были серо-синие, цвета только что отточенного кинжала. Сталь. Херц сощурился, взял нашего Бинико и бросил на арену. Сразу все закричали, что это несправедливо, что нельзя бросать человека, когда тот только здороваётся, что Бинико — наш и грузин и что он здороваётся долго... Судья сказал, что повторит встречу. Бинико поднялся и пошел на Херца. Бинико шел на Херца, как лев, но вдруг что-то случилось, наш Бинико упал и издал характерный звук. Мы поняли, что это не что иное, как пуканье. И начали смеяться. Жена вскочила и закричала: «Это не он!» Она размахивала портфелем и кричала, что из тысячи подобных звуков она различит Бинико. Тогда выходило, что это сделал Херц! Как он посмел такое в нашем древнем городе, о котором писал еще Гомер! Мы кричали, что судья судит несправедливо. Но тогда Бинико встал на четвереньки и посмотрел на всех нас печально. «Несправедливо!» — орали мы, и вдруг Бинико произнес: «Справедливо, справедливо... Вы что, люди, хотите, чтобы этот изверг меня убил?»

Так Херц стал чемпионом мира у меня на родине. Говорят, он сейчас глубокий старик. Между прочим, я рассказал эту историю по телевидению Лешке Габриловичу, моему другу. И ему позвонил в Москве Херц. Он живет в этом городе, всеми забытый. Позвонил и прислал мне благодарность за то, что я, маленький мальчик, запомнил его.

Дорогой господин Херц, как Вас забыть? Ни Вас, ни Бинико я никогда не забуду. А Бинико, как мне сказали, живет, кажется, в Израиле.



Запах персика

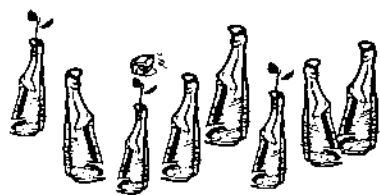


Это было на заре, на рассвете моей жизни. Я еще не знал, что такое объятия. Это же очень трудно в юности, верно? К тому же страна была суровая: девочки учились отдельно, а мы, мальчики, отдельно.

Мы все находились в общей советской системе обучения — и Грузия, и Якутия... За окном уже мимоза пахнет, магнолия цветет, а мы учим: «Я из лесу вышел, был сильный мороз...». Но Шаико Игуашвили, наш комсорг (он рано созрел, и поскольку хотелось что-то сделать — бросился в комсомол и повел туда таких же созревших — Анзора, Илюшу...), начал дружить с комсоргами других школ и сказал нам, что девушки в соседней школе проходят уже какое-то другое стихотворение. Я очень глубоко пережил это сообщение, и это было первое, что у меня дрогнуло: что есть девушки и что они проходят что-то другое. Не «Я из лесу вышел...», а, допустим, «Я помню чудное мгновенье...».

Так я и уехал из этого города, не познакомившись ни с одной девушкой. Это было трудно: они — там, мы — здесь, посредине — милиционеры... Вот таким я и попал в Москву.

И Москва мне это подарила. Я учился в одном из металлургических институтов, у меня вдруг обнаружился талант к пространственной геометрии (я очень легко представлял себе, как шар входит в конус и все это вместе — в куб). Жил я на Таганке, около церкви, у хозяйки. 1953–54 год. Мир тогда был очень грубым, а в Москве еще грубее. Хозяйка, которой я платил деньги, могла ночью вызвать милицию. Выпьет — и вызывает, ей, наверное, мой акцент не нравился. Вскакиваешь, окна в комнате нет, обои свешиваются по углам. Страшновато.



Я был в полосе невезения. И заметил, что сперва на лекциях ко мне стал подсаживаться студент-китаец. В глазах у него был испуг: кругом стоял мат, грубость (я, естественно, тоже старался материться, но у меня это получалось плохо, неорганично, он заметил это и подсел). А потом подседа венгерка. И куда ни придем — они сидят рядом, то есть образовалось такое сообщество. Ничего мы друг другу не говорили... Она была чудная девчонка. Назовем ее Эвой, а меня оставим Резо. Я ей что-то сказал — она мне карандашик дала, потом я ее в дверях пропустил — она сказала: «Мерси».

И приблизимся к тому моменту, когда возникло что-то, что волновало меня... Но денег не было. У меня был только комбижир. Это на самом деле был замечательный продукт — желтые куски жира. Месяц кончался, стипендии уже давно не осталось, у меня было только килограмма полтора картошки и комбижир. Все было рассчитано, но пригласить девушку в кино я уже не мог...



В Москве зимой бывает очень приятная погода, градусов 10–15. А тут стояли морозы — 20–25. И именно в эти морозы китаец сказал, что Эве вечером скучно. В этот момент сердце упало куда-то в туфли, мне стало плохо. Потому что это — великий момент, самое прекрасное, что есть в поэзии. Я спросил его: «Что делать?» Он сказал: «Не знаю, что делать», — а потом, уже вечером,

Панихида по Сталину.
Кутаиси.
9 марта 1953 года



рассказал, что когда аист летит из южной провинции в северную провинцию, и в северной провинции цветет вишня, — она цветет один раз. И потом аист опять летит в южную провинцию... Что это значит — я до сих пор не знаю, но рассказывал он приблизительно полтора-два часа. Меня совсем замутило от всего этого, и не знаю, как это случилось, но на второе утро я сказал Эве, что мне очень противна пространственная геометрия и... погуляем! Она сразу согласилась и сказала по-европейски: «Хорошо».

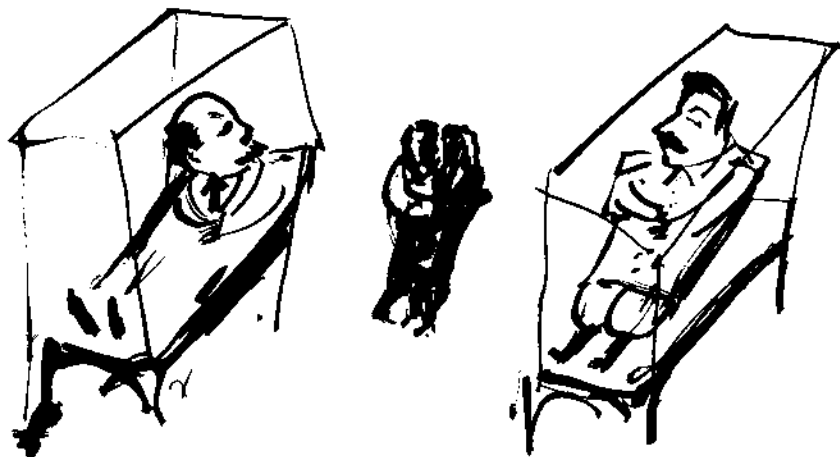
Мы спустились к Крымскому мосту. Был страшный ветер, вернее, два ветра. Один дул на нас, пока мы дошли до половины, и замерзли правая щека и правое ухо. А второй пошел дуть на второй половине и слева. Мы перешли мост и пошли по этим чудесным улочкам, еще Москва была Москва, она не была разрушена. Но куда идти? Деньги! На кино! Я умирал, ведь я видел, как в кинозале сперва плечо соприкасается с плечом, потом рука мальчика ложится на спинку стула девушки, потом эта рука минут пять лежит спокойно, потом в ней что-то начинает шельхаться, потом она чуть-чуть прикасается... и опять лежит... Я все это видел, я был глазастый мальчик. И вот теперь я был лишен этой возмож-

ности, мы шли и молчали. И вышли прямо к Красной площади. Куда я мог пригласить ее?! И я пригласил ее в очередь в мавзолей. В бесплатную (!) очередь.

Ветер крепчал, поземка мела по Красной площади, мы присоединились к этой святой очереди где-то у Александровского сада. И стоим...

Сейчас таких туфель нет, но я надеюсь — они появятся. Тогда в ходу были туфли, которые в том месте, где положено гнуть-ся, ломались. И были специалисты, которые делали латочки. Это было так красиво, зашивалось, мазалось, я даже нарочно сейчас хочу такие сделать. А тогда я чувствовал, как через эти латочки ко мне в башмаки залетал ветер. Она была одета теплее, но ей тоже было холодно, а что говорить о моем пальто: много раз перелицованное, оно в своей жизни застегивалось сначала на женскую сторону, потом на мужскую, снова на женскую и, наконец, на мне опять застегнулось по-мужскому, но от времени качество драпа сильно изменилось и приближалось к фанере, приблизительно шестимиллиметровой... Борта не гнулись, между мной и пальто образовалось пространство, и там тоже гулял ветер. И мы двигались вперед.

Сталин, наш лучший друг, друг всех влюбленных, еще лежал там. Мы шли к нему — молодой, 1936-го года, ничего не видевший кроме социализма мальчик, у которого бьется сердце, и девушка из Венгрии — в варежках. Которые были пришиты к рукавам...





Мы вошли. Слева лежал Ленин. Было впечатление, что он светится. А справа — Сталин. Он был более конкретный, у него еще читались волосы, и он был в два раза больше Ленина. В мавзолее — закон «черного кабинета»: все черно, сильный мертвенный свет дает излучение (сейчас я знаю этот прием из кукольного театра, а тогда не знал). На сатанинских ложах лежат вожди, и спиной стоит генерал. Вся мистика рассчитана на то, что он медленно поворачивается и говорит: «Две ступеньки...» Видимо, там были какие-то две ступеньки. И вдруг я почувствовал такое тепло! Она испугалась (Ленин! Сталин! Генерал!), не нашла в мире ничего теплее и устойчивее, чем я, — и прижалась ко мне. Это были сотые доли секунды, но до сих пор я помню это ощущение. Это было первое соприкосновение, первое тепло. Она запаниковала (рука попала в варежку, варежка не отпускала), мы так и стояли. И генерал (чего, наверное, он никогда в жизни не делал) сказал второй раз: «Две ступеньки». Она упала в мои объятия, и в этот момент я ясно почувствовал и запомнил запах персика.

закончу и письмо Энонскому
и Эролмфал:

То означает — река течет,
солнце заходит, время улетает
на золотой лодочке, а ты
помнишь своих друзей и
делаешь им счастье и покой.

Тарзан

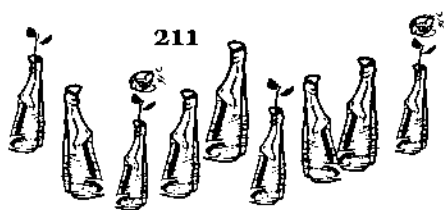


— Моя молодость пришлась на удивительный период истории, когда еще ездили последние фаэтоны и валялись конские лепешки, но уже всюду ездили машины...

Со мной в классе учился Бигашвили. Отец у него погиб на фронте, мать работала долгими сменами на шелкопрядной фабрике, он был оставлен без присмотра, худой, злой на всех. Недавно я видел его: маленький-маленький, а тогда он казался большим и был из тех, кто бил меня ни за что. Ну, я не жалею. Так вот, в седьмом классе Бигашвили ушел из школы и стал помощником кинемеханика. Кинотеатра у нас было два: «Ударник» и «Коммуна», один — с одной стороны квартала, другой — с другой. Да какой там квартал, это было совсем маленькое пространство! Бигашвили ушел из школы, а в это время для недоучившихся подростков было два пути. Почему я начал с фаэтонов и машин? Потому что в мое время по городу ходили грузовики. Они были беспомощные, дрожали по линии направления, и бока у них тоже дрожали...

— Как у старой лошади...

— Да, и все это называлось ГАЗ-51. Динамо у всех грузовиков всегда было испорчено, и их заводили ручкой. И так родилась нужная, заменяющая динамо профессия — помощник шофера. Обычно эти помощники стояли в кузове: зимой, летом, в дождь, в град грузовик носил их по дорогам и бездорожью, в кузове, по дну которого гроыхало ведро. Эти люди были предметом нашей зависти: свободные. Первый год они немножко болели, но потом закалялись и носились в кузове с хроническим конъюнктивитом, вечным насморком, с глазами, залепленными комарами, семенами глициний, нежным пухом из-под крыльев куропаток, ночными





Резо Габриадзе. 1990-е

бабочками, затвердевшими от птичьего помета... И как только они могли видеть! И все вперед и вперед, в вечном ветре, держась за борт не по возрасту большими фиолетовыми руками, огрубевшими, как пятки верблюда. Шея завязана красным бинтом двухлетней давности: давно ему завязали, болезнь прошла, вторая, третья, а он еще тот бинт не снимал...

— И при чем здесь киномеханики и Бигашвили?

— Скажу. Бигашвили повезло. Он пошел не в помощники шофера, он пошел в мечту, стал помощником киномеханика. К старому зданию была приделана снаружи крутая узкая железная лестница, оттуда мерцала «машина снов», шел «Тарзан»...

— Который в вашей жизни был — всё...

— Да, он был — всё, и у Бигашвили начался бизнес. Каждому хотелось иметь кадр из

«Тарзана», чтобы утром, когда проснешься, вынуть из коробочки и посмотреть на него. Или идешь по улице грустный, вспомнишь, что нужна радость, достанешь из портфеля спичечный коробок — опять посмотришь...

С «Тарзаном» связаны в моей молодости все концы и начала. Однажды заболела учительница физики Сусанна Капитоновна, и к нам пришла практикантка. Конечно, весь класс сбежал. А я остался, я не мог оторвать от нее глаз. Практикантку звали Тамуния, она жила на горе в розовом домике под платанами (впереди — три куста сирени, которые вдруг взрывались в одну ночь, и весной мне казалось, что я слышу их запах). Тамуния в белом креп-жор-

жете с голубыми полосками оглядела класс, расстроилась ужасно, хотела уйти, но тут со мной что-то случилось. Я побежал к доске. В коротких штанишках, вес — 32 килограмма, большая голова на прутьях. Схватил мел и громко-громко, так, что меня пугал мой собственный голос, начал говорить и рисовать на доске. Я говорил, что если Земля — шар (А), а Луна, ее спутник (Б), движется вокруг нас (Земли + Тамунии + Резо) по эллипсу вследствие сил притяжения (Эпсилон), то каким-то образом получается так, что она в точке С находится на расстоянии таком-то, а в точке У вдруг начинает удаляться — непонятно, почему, так как совершенно очевидно, что она должна кружиться вокруг КРУГЛОЙ Земли именно по кругу, следовательно, все время притягиваемая силой Эпсилон... И, уже совершенно не слыша себя, не сводя с практикантки глаз, как в бреду (меня мелко-мелко колотило), я заключил, что можно быть отныне навсегда уверенным, что ее, Луну, притягивает с той стороны, которую мы не видим, какая-то еще планета, симметричная нашей. Я замолк.

Практикантка стояла, как Пизанская башня, и смотрела на меня. Вдруг на ее подбородке образовалась крошечная ямочка, от нее пошли волны морщинок, из прекрасных глаз брызнули слезы, она выхватила из кармана платочек и плача выбежала из класса. К моим ногам из ее платочка вылетела пленка. Я поднял ее и посмотрел на свет. Это была Дженальд Макдональд — в таком же платье: рукава колокольчиком, плечики, оборочки... Я вытащил из

Резо Габриадзе. 1940-е





кармана коробочку, где лежал кадр с Тарзаном, и они еще долго жили там вместе, состарились и умерли в один день, вспыхнув вместе, как в любви. Можно, конечно, в моей теории симметричной планеты найти изъяны, но история та имеет совершенно другую ценность. Она произошла еще при жизни Фрейда, так что не верить ей нет никаких оснований... «Тарзан» был в нашей жизни всё, без «Тарзана» и перестройка не получилась бы. Все развитие шестидесятников, я уверен, началось с «Тарзана»: тяга к свободе, к лианам...

— Страсть к крикам...

— Правда, все это превратилось в чудовищную демократию. Простите мне современность моих ассоциаций.

— Вы сравнивали, у кого какой Тарзан?

— Да, и менялись, и коллекционировали. Это была наша валюта. И вот мы шли к Бигашвили — и он отрезал нам от пленки кадр. Девушки покупали Дженальд Макдональд или Марику Рокк из другого фильма, а мы — Тарзана. У Бигашвили были ножницы, он спрашивал: «Что хочешь?» — и вел себя как взрослый человек.

— А что в это время делал и где находился сам киномеханик?

— У него была важная миссия. Один и тот же фильм шел одновременно в разных кинотеатрах, и он должен был, допустим, пятую часть перенести в другой кинотеатр. Успеть перебежать в дождь с железной коробкой, а оттуда, навстречу ему, уже бежал другой киномеханик с шестой частью...

— Вот вам и мизансцена! Спектакль!

— И вот пока они бежали друг другу навстречу, Бигашвили с ножницами умудрялся вырезать кадр.

— Он продавал их за деньги?

— Да. Бабушка давала мне два рубля, то есть двадцать копеек. Можно было либо купить семечки, либо хлеб, либо кадр...

В последний раз, в зале кинотеатра, в публике, я смотрел такой фильм. Титры. В титрах: «Этот фильм взят в качестве трофея советскими войсками при победе над фашистскими войсками. Он рассказывает об одиночестве человека, которое символизирует жизнь в нью-йоркских джунглях. Этот фильм художественной ценности не имеет. Фильм дублирован на киностудии им. Горького, 1949 год, Москва». Потом надпись — «Тарзан», потом кадр, где на лиане с криком висит Тарзан, еще раз крик и — «Конец»...

...Прошла жизнь. Сколько я с тех пор шатался и в искусстве побывал (пассажиrom, наверное, или спутником искусства)... А потом попал в Париж и рассказал эту историю Наташе Пари. И вдруг, когда я сказал: «Дженальд Макдональд», — Наташа начала смеяться. Оказывается, она хорошо знала Дженальд, и даже, может, в этом кафе они сидели... И тут я понял, что моя жизнь в искусстве совершила круг, и по той орбите я летел сорок лет... Дженальд была из Наташиного круга, так же, как Жерар Филип, а мой круг был другой: Бигашвили, кадры, Париж, кафе, Наташа Пари. И вдруг она смеется «Дженальд!» — так же, как мы с вами смеемся: «А, Вася!» Стало грустно. Что после этого остается мне делать в искусстве?



Этот из трофейного фильма. В титрах
не все давал в титрах, а некоторые конюшник.
Кадр. Бигашвили. Кадр. — увертюра... Вал Вигнае



Handwritten text in a cursive script, likely a signature or a note, located in the bottom right corner of the drawing. The text is partially obscured by the dense scribbles of the drawing.

Кукольная любовь



Это был театр, посвященный любви. «Я влюблен в самую идею любви» — слова императора Арчила из «Дочери императора Трапезунда» могли быть эпиграфом ко всему, сделанному Резо Габриадзе в Тбилисском театре марионеток, как и один его маленький рассказ.

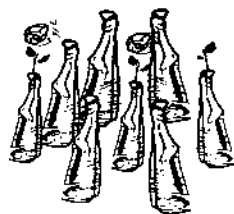
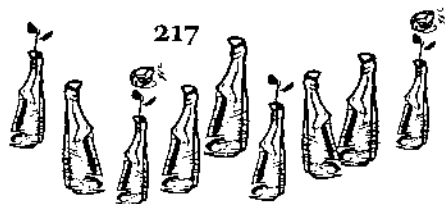
«Тот, кто не видел Иран, тот многого не видел... Я был там еще во времена шаха и попал на кинофестиваль с фильмом „Не горюй!“. Нас возили, и я смотрел на свой сон, потому что я — грузин и иранская поэзия для нас очень близка, мы чувствуем величие Ирана...

Я попал в то место, где похоронен Саади, где стоит его мавзолей, а налево уходит аллея пирамидальных кипарисов. Я отошел от группы и пошел один, чтобы почувствовать, что такое Саади, который для меня так много значит... Дорожка привела меня к колодецу. Я заглянул в этот колодец. Очень глубоко что-то блеснуло в нем, и не сразу привыкший к темноте глаз различил там, на середине, каменную плиту (очень умно устроено, чтобы человек, поднимающий ведро, мог поставить его и отдохнуть).

...И я увидел там двух маленьких птиц, которые занимались любовью. Вот что такое поэт и какой это был для него подарок. Как хорошо, что ноги привели меня сюда, на могилу Саади, где в темноте колодца, на старой плите, любили друг друга птицы».

«Запомни: из первой любви ни у кого никогда ничего хорошего не получается. Из второй тоже. Да и из третьей, пожалуй...» — говорила кукла Андрей Битов в самом начале спектакля «Песня о Волге» лошади Алеше...

У самого Резо Габриадзе в театре «хорошего» получилось — целых четыре. Любви.





Эскиз к спектаклю
«Дочь императора
Трапезунда».
Тушь, карандаш, гуашь

Четыре любовные пары прошли сквозь театр Тбилисских марионеток, через театр Резо Габриадзе. Юные Альфред и Виолетта в первом спектакле, Боря Гадай, влюбленный в Нинель, — во втором, император Арчил и Бланшефлер-Этери в третьем спектакле, лошади Алеша и Наташа — в четвертом. Творческая жизнь Габриадзе всегда сама складывалась в сюжеты, так получилось, что и герои его образовали единую love story — от рождения до смерти. Начав с первой любви, с рождения ее в «Альфреде и Виолетте», он похоронил любовь в «Песне о Волге». Начав с легкой кукольной версии бессмертной любви «Травиаты», придав ей счастливый конец, пройдя потом безответную, абсолютно «человеческую» любовь птички Бори Гадея к девушке Нинели, поднявшись в «Дочери императора Трапезунда» к романтическому абсолю-

ту — «любовь победила смерть», — он завершил любовный сюжет своего театра противоположным — смерть побеждает любовь — в «Песне о Волге». Убив на Сталинградском поле лошадь Наташу, поставив реквием любви, Габриадзе так ничего и не сделал в своем театре после этого... Театр, посвященный любви, закончился.

Я уже писала, что Резо всегда был эмигрантом из журналистики — в кино, из кино — в литературу, оттуда — в театр. А что такое любовь, как не эмиграция?

В своих спектаклях Габриадзе воскрешал классические формы великой любви. Построив свой игрушечный театр, он и начал с великого любовного сюжета — «Травиаты».

«В отличие от „Травиаты“ Верди, наши герои не умирают и вечно будут жить».

Глупость, нелогичность, игрушечный любовный бред. Персонажи великой мелодрамы раскачивались на нитках, они, бывшие когда-то людьми, распевавшие арии на сценах всего мира, умиравшие в спектаклях великих режиссеров, стали неустойчивыми легонькими куклами. В финале десятилетней кукольной love story, в «Песне о Волге», погибали лошади Алеша и Наташа — тоже марионетки на нитках, но рядом с другими персонажами — куклами они были более чем людьми не только потому, что унаследовали имена героев фильма «Падение Берлина», а потому еще, что смерть любви — дело нештучное. Влюбляются персонажи-куклы, а умирает человеческая любовь: внушенная нам театром (любым способом!), возникнув из воздуха сцены, она остается в пространстве и в душе уже именно любовью. И, умирая, не может переселиться обратно в куклу.

Любовь всегда испытание и, как правило, в отличие от влюбленности, мука. В искусстве Габриадзе она — да — была испытанием (то есть испытывала героев на верность, прочность, высоту чувств), она даже иногда была страданием, но никогда не мучила героев и зрителей сложностями и нервными вибрациями очередного земного воплощения. Классическая ясность сопровождала каждый сюжет. В кукольных спектаклях Габриадзе воплощал недостижимый в жизни (и для него самого в первую очередь) идеал рыцарства без страха и упрека, в своих героях он обретал ту свободу чувства, о которой можно только мечтать и которую можно обретать только в высоком искусстве.





«Пера Стефана Цвейга достойна твоя любовь, Борис! — почувствованно воскликнул друг-инвалид».

«Осень нашей весны» возвращала каждому ощущение его детства и первой любви. Боря, чистый Сирано де Бержерак, если судить по носу и чувствам, самоотверженно пренебрегая классификацией Дарвина, любил беременную от Рафаэла Нинель, пел под ее балконом, летал в романтической черной маске, пил-кутил с маекопитающими в привокзальном ресторане, мстя «жене активиста Рафаэла», изживал свою любовь восторгом перед Вивьен Ли, протыкая клювом экран кинотеатра, приводил на ночлег товарища, Чарли Чаплина, тоже пострадавшего из-за любви, и, арестованный Вольтером Какауридзе, тосковал по Нинели в КПЗ. Борис, Борис... По сути, он и погибал из-за любви.

«Осень нашей весны» не была — «про любовь», она была — «о любви». Пропитанная соками жизни, ее радостной горестью, горестной радостью, она была весной нашей осени, жизнь как любовь пробуждалась в каждой клетке тесного сценического пространства.

Любовь Бори была придуманной, неразделенной. А собственно любовный сюжет (и только он) стал основой «Дочери императора Трапезунда»: «Я не хочу жить без прекрасной Бланшефлер-Этери!»

Любовь в «Дочери императора Трапезунда» была тотальной, всеобъемлющей, от неба до морских глубин, ей был посвящен весь мир спектакля.

А дальше жизнь начала разваливаться, к «развязке», к последнему своему кукольному спектаклю Резо прошел долгий драматический путь и в «Песне о Волге» вкрапил мгновения любви в «батальное полотно» Сталинградской битвы, словно прощаясь со всеми возможными вариантами конца любви. Любовь Але-

Все вспомню,

*и вспомню и появлялось мой
город, и что-то что не вспоминаю
40 лет, откуда все это начало
выдавать? Кто что не понимаю,
прохожие, слова, улыбки, и бокалы
где они были до сих пор?*

ши и Наташи была только одной, сквозной линией на фоне гибели других «любовей».

«И в вагоне о многом передумаю вновь... За вагоном — Россия, за вагоном — любовь...»

Любовь. По белому полю плутает маленькая одинокая машинка с зажженными фарами и замерзает, въехав в комнату. «Темная ночь...»

Любовь. Рыжий Яша-артиллерист погибает в бою, кидаясь к пулемету. Он лупит в отчаянии по немцам, потому что его невесту Розу увел другой жених...

Любовь. Умиравший солдатик вспоминает одноклассницу, твердящую ему урок...

История лошадей Алеша и Наташи не была прописана, не была проговорена, она звучала какими-то туманными, сумбурными, отрывочными диалогами. Но она априорно занимала в спектакле центральное место именно большой и давней любви, о которой мы знали мало, но в которой, кажется, Наташа изменила Алеше и ушла от него, но Алеша все равно любит и ищет ее. У Габриадзе любовь всегда была побеждающим чувством жизни, а значит, чувством, побеждающим смерть. Но чтобы победить смерть, сначала нужно умереть, а уж потом — победить. В середине спектакля убитый Алеша воскресал, потому что не долюбил Наташу, его любовь к Наташе побеждала смерть, чтобы он снова жил — мучился, страдал и погиб в финале именно потому, что умерла, убита на поле Наташа. Значит, и ему незачем жить, незачем воскресать, незачем больше просить помощи ангелов.

В театре Резо Габриадзе не было никаких сложностей, кроме изумительной виртуозности самого искусства и уверенности в том, что все настоящее есть дар Божий. Потому по поводу любви все обстояло исключительно просто — она БЫЛА.

*Почему я не помнил и не рассказывал
об Улюсте - фьобграде? У него
была проблема - изнутри крали
фьобградити любимую девушку.*



«Я не знаю, что это будет, я же не профессионал! Все хорошее делается из воздуха», — говорил когда-то Габриадзе, начиная новую работу. На самом деле он прекрасно знал хитрости своего ремесла.

А из воздуха делается любовь. Что же еще?

«А сердце, оказывается, всего лишь мускул, недавно прочел, просто мускул, а если это так, то где то, что заставляет его сжиматься и переживать, „пережизневать“? Интересно. Конечно, это не мозги, ведь, когда соловей поет, или ребенок ударился коленкой, или любимое лицо, где там мозги? Мозги для жизни: в автобус сесть, повидло купить, набрать номер телефона... или категорический императив... Вот и все, что я надумал, пока в комнате тепло, муха ожила на стекле и бьет передними кулачками по голове. Вспомнила что-то, что ли?» (из письма 28.11.93).



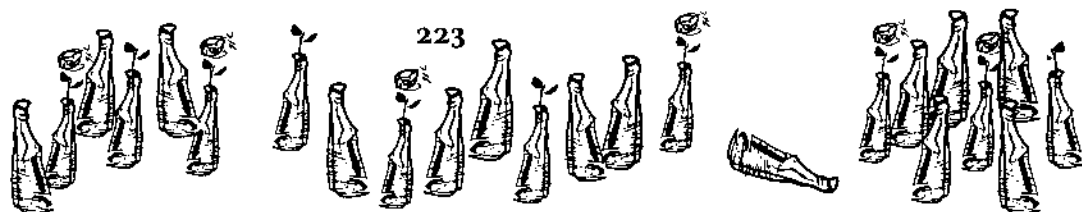
Последняя глава



Об искусстве Резо Габриадзе можно было бы написать еще три тома, заниматься этим десятилетиями, радоваться, уставать, возвращаться, насыщаясь его творчеством и насыщая текст все новыми подробностями, разыскивая фотографии старых спектаклей (их мало, они раскиданы, разрознены, спектакли не сняты на видео, многие куклы погибли...). Но когда-то Резо сказал, а я запомнила: «Режиссура — это не искусство найти, а искусство отказаться от найденного». Поэтому в книгу не вошло многое. Пусть будет воздух — решила я, тем более обстоятельства и издательские сроки, как поршень в шприце, выталкивали книгу в типографию.

После «Песни о Волге» Резо вернулся в Грузию. Однажды, где-то году в 1997-м, уже получив и «Триумф», и «Золотую маску», посреди нашего разговора, он буквально схватился за голову: «Господи, что это было? Каким ужасом были эти три года! Как бессмысленно потрачены! Как их жалко!» В этот момент (Резо всегда живет моментом и в каждый момент искренен, что не мешает ему путаться и блуждать в более обширных временных координатах) признание было драматическим. До этого он уже пробыл месяц в Тбилиси и вернулся похожим на себя прежнего, того Резо Габриадзе, при встрече с которым прохожие начинали улыбаться. Который любил все сущее и которому сущее всю жизнь отвечало взаимностью.

Теперь я не видела его очень давно. Новых кукольных спектаклей Резо не поставил, он восстанавливает старые: сделал новую редакцию «Осени нашей весны», о которой в Интернете написано, что это уже другой спектакль, более оптимистический и жизнеутверждающий (боюсь!..), грузинский вариант



«Сталинградской битвы» — и успешно возит их по миру. Не видела, не знаю. В России о нем стали подзабывать, выросло целое поколение, не «плененное» Тбилисскими марионетками, не видевшее Борю Гадаю.

Сегодня Резо Габриадзе почти раздраженно отрекается от своей кукольной биографии. «Если говорить о куклах, я не особенный знаток этого дела... Я смотрю на кукольный театр как на вынужденную посадку... Я с куклами не прожил. Я занимался тем же, чем в кино, — я рассказывал вам истории. Их можно и с помощью палок рассказывать, можно — с помощью танцев... Меня часто спрашивают: о чем думают куклы ночью? И я им отвечаю: о чем думают кларнет, рояль, перо писателя? Или табуретка? Откуда я

знаю... Я не занимаюсь такими сладкими сантиментами. Для меня все это только инструменты», — говорил он не так давно в одном из интервью.

Конечно, табуретка отличается от марионетки — священной куклы из храмов девы Марии, как понимал ее когда-то Резо.

— Вы как-то говорили, что марионетка не может изображать зло, потому что она священная кукла...

— Да, в соприкосновении с ней все очищается. Палитра

марионеток шире, чем многих и многих искусств. Какие только великие люди не увлекались марионетками! Их любили и в среднем палеолите, и в Древнем Египте, и в Древней Греции. Позднее для них писал Джонатан Свифт. Ими серьезно увлекались Жорж Санд, Морис Метерлинк, Анатоль Франс. Ими восхищался Чарли Чаплин, а Шарль Нодье находил в них истоки театра. Для марионеток писал и Бен Джонсон. Ими был пленен Константин Станиславский. Говорят, восьмидесятичетырехлетний Гордон Крэг написал специально для марионеток книгу «Драма для безумцев» — 365 пьес, по одной на каждый день года, — и снаб-



Резо Габриадзе на репетиции. 1980-е

дил эти пьесы эскизами и декорациями костюмов. Так говорят. А я горжусь тем вниманием, которым одарили марионеток великие люди.

Художник вправе отрицать принцип историзма, и недаром в рассказе «Терк» Габриадзе заявлял, что выражениями «в 60-х годах, в 70-х годах... в 80-х годах...» грешат люди довольно ничтожные, которые превратили это в профессию и кормят семью. «Нет, нет, вас я не касаюсь...»

Но меня-то, как это ни прискорбно, касается принцип историзма, это действительно свойство профессии, которой я кормлю семью. И потому слова, сказанные Резо о куклах в XXI веке, я оставляю для исследования тому, кто займется его творчеством нового тысячелетия, а сама останусь в объективно существовавших пределах 1981–1996, не стану рифмовать «марионетка — табуретка» (тем более, Резо принадлежит фраза: «Если долго смотреть на табуретку, становится страшно...») и напишу послесловие так, как будто и впрямь не существует времени, а Театр Резо Габриадзе существует вечно.

А. Солженицын в Нобелевской лекции говорит о двух типах художников: один «мнит себя творцом независимого духовного мира... но подламывается, ибо нагрузки такой не способен выдержать смертный гений... Другой — знает над собой силу высшую и радостно работает маленьким подмастерьем под небом Бога, хотя еще строже его ответственность за все написанное, нарисованное, за воспринимающие души. Зато: не им этот мир создан, не им управляется, нет сомнения в его основах, художнику дано лишь острее других ощутить гармонию мира, красоту и безобразие человеческого вклада в него — и остро передать это людям».

Думаю, Р. Габриадзе узнает себя во втором определении. И хотя руководитель театра, создатель законченного и густонаселенного, независимого художественного мира, да еще такого мира, который подчинен воле человеческих рук, выглядит в нашем представлении скорее первым — неким Демиургом или, по меньшей мере, папой Карло, — я думаю, что в данном случае выражение «подмастерье под небом Бога» больше характеризовало Р. Габриадзе, когда он был открыт гармонии мира и передавал ее людям через священную куклу — марионетку. «Философы и поэты всех

времен сравнивали человека с марионеткой, которая исполняет на театре жизни чью-то авторскую волю... Марионетка создана человеком по образу и подобию своему», — писал в 1916 году журнал «Аполлон». «Ныне все марионетки — лишь комики низкого пошиба», — огорчился в 1908 году Г. Крэг. «И как знать, может быть, марионетка снова станет верным средством для выражения представлений художника о красоте?» — робко надеялся он тогда же. Крэгу не повезло: он не смог увидеть Тбилисских марионеток и удостовериться, что спектакли Р. Габриадзе стали «выражением представлений художника о красоте» и смысле жизни — накануне нового тысячелетия.

Солженицын, папа Карло, «Аполлон»... — это как раз комплект для Габриадзе, один из придурковатых героев которого уже рассуждал в «Альфреде и Виолетте» одновременно о Фрейде, Бурадино и Достоевском... Но что же делать, если и в самом деле — «философы и поэты всех времен»?..

В общем, терять уже нечего, так что поделюсь еще несколькими общими соображениями. Какое-то время я не понимала, почему так хорошо действуют на зрителей спектакли Габриадзе, позволяя и вправду испытать «чувство физического и духовного обновления» (вспомним древнего грека). Ведь не люди с «жизнью человеческого духа», а все-таки болванчики с головками из липы, и в этом смысле никакого коллективного «биополя» кукольный спектакль, в отличие от живого, иметь не должен. Конечно, юмор, красота, парадоксы, но этим не вдохновишь зал надолго, а спектакли Габриадзе очень многие смотрели по несколько раз. Но задумаемся: шедевр искусства сохраняет и распространяет могучую положительную энергию, воспринятую от своего создателя (поэтому живопись нельзя почувствовать по репродукциям и, может быть, поэтому советуют созерцать шедевры женщинам, ждущим ребенка). Вот и в кукольном театре: каждую куклу сделали Габриадзе и его помощники, она в определенный момент впитала его (их) творческую энергию — и вместе марионетки составили как бы увеличенный положительный потенциал его (их) поля. Почему положительный? Потому что сделать куклу (даже злодея), испытывая отвращение, — невозможно. Акт творчества, рождения произведения искусства, каким является кукла, — акт положительного вдохновения. А уж к этому прибавляются юмор, сюже-

ты, парадоксы, идеи, любовь, Галактион, голоса прославленных актеров, вещи — ведра, веточки, лоскутки, стеклышки, собранные по домам друзей и тоже впитавшие живую энергию дружественной Габриадзе жизни...

Но не только это. Долго я старалась понять, почему этот театр имеет такой успех в Европе. Этот успех был для Резо принципиально важен, может быть, важнее всего другого, он так гордился им, что это порой даже раздражало, и, отправляясь в ту или иную театральную поездку, наблюдая европейские спектакли и их восприятие зрителями, я хотела понять, в чем тут дело, и утвердить, наконец, ценность и осмысленность нашего, российского восприятия. Сейчас, уже закончив книгу, случайно (честное слово, случайно!), в ворохе старых бумаг я нашла свое старое, непосланное письмо к Резо из Бельгии, с какого-то фестиваля. Это начало 90-х: «Еще я здесь, в городе, где заседает Европарламент, поняла, почему Ваше искусство так нравится западным людям. Потому что, Реваз Леванович, они делятся здесь в основном на две (у нас — гораздо на больше!) части. Одни — механизированные „банкиры“, и им Ваши сюжеты напоминают о чем-то, о чем забыто еще в четвертом поколении до них. Вторые — люди недалекие и наивные, примитивные, которые кладут салфеточку из кружева под чашечку и живут в маленьком мире очень несложных чувств, и им Ваши спектакли понятны этим — кружевными салфеточками маленького мира. Это я, конечно, о массовом зрителе. Но и в каждом из нас, людей вроде бы театральных, „специалистах“, кроме всего прочего, большую часть занимают эти две вышеуказанные природы. И, параллельно всему другому (что проходит по части собственно искусства), они начинают „работать“, воспринимать, пробуждаться. Потому Ваши сочинения так нравятся и Бруку, и мне, и тете Грете, только что выпившей свой кофе с карамелькой на кружевной салфеточке».

Когда-то Резо говорил: «Если делать спектакль для всего советского народа — он не будет нужен даже трем друзьям. А если делать для трех друзей — он может оказаться нужен всему советскому народу». Он делал спектакли «для трех друзей», и они оказывались...

Искусство Габриадзе прямо подтверждает мысль Оскара Уайльда, который писал о том, что природа подражает искусству,



и если бы поэты не воспели закаты и туманы — мы не замечали бы их, а благодаря пейзажам Тернера мы видим красоту закатов над Темзой. В главе «Песня о Волге» я писала, что долго после спектакля мчащийся реальный вагон казался мне крутящимся зеленым эмалированным ведром, а мелькающие за окном реальные картинки — увеличенной копией спектакля. В основе габриадзевского художественного мира лежало острое, чувственное, а потому доступное всем восприятие фактуры жизни на ее «клеточном» уровне, он воспроизводил его во второй реальности и снова возвращал в первую, в жизнь. Совсем недавно, и вовсе не думая об искусстве Резо, я попала в жаркий день на берег Волги. И стоило мелкому белому песку наполнить мою ладонь и просыпаться сквозь пальцы, как я тут же почувствовала себя персонажем «Песни о Волги», ибо («как говорит небоподобный Платон» и князь Вано Фантиашвили) Габриадзе придал песку его настоящий смысл, облагородил «вечной жизнью в искусстве» — во второй реальности, которая сильнее первой. Теперь горячий песок на берегах Волги всегда напоминает «Песню...».

Ибо, как говорит небоподобный Платон, уникальность искусства Резо, лечившего своими спектаклями наш эмоциональный

склероз, реанимировавшего истощенные будни, составляла редкая способность помнить минутные впечатления — на подкожном уровне и будить в нас заснувшую память на микроощущения жизни, детства, на которое первый раз после лета надевают колючий свитер... У него через все — запахи, движения воздуха, несчастные романы, холодную поземку и звуки вечернего духана — прорастала жизнь, и поддерживала ее, эту жизнь, память о том, как мать стряхивает крошки с простыни и ты ложишься в прохладную постель. Эта «клеточная», «молекулярная» память заражала зрителей-читателей-почитателей, в мир Габриадзе, действительно, хотелось вернуться, как в дом своего детства, хотя у каждого он был свой.

И, конечно, сам «эмигрант», он и всех нас делал эмигрантами, позволяя уйти от «подневольной» реальности в мир, с этой реальностью связанный только идеалистически: лирическими нитями ассоциаций, воспоминаний, чувственных импульсов, слез и сердечных улыбок. У каждого они были свои, эти ассоциации, а к ним прибавлялось восхищение мастерством, красотой, рукотворностью и рукодельностью маленького театрального мира.

Резо прекрасно знает, что его искусство открывает сердца, что ему всё прощают и любят его за эти «священные жертвы» Аполону. В искусстве Габриадзе все зависит от того, какой знак дает ему его Муза, от какого божественного «глагола» (Грузия — страна «глагольного» языка) встрепенется его душа.

«Муза — через два „з“?» — спрашивал в одном фельетоне музыковед своего коллегу. «Нет, через два „з“ — мировоззрение».

Мировоззрение Резо Габриадзе — это Муза через два «з»...

И еще.

Когда-то Габриадзе, почти как Миша Симхаия в «Дуновении одеколона», поделился со мной своей «теорией». «Всегда можно проверить, гений ли человек, — говорил он. — Если гений — его легко вообразить марионеткой. Моцарт — великая марионетка, Гете, Пушкин — марионетки. А Лермонтов — нет. Гоголь — марионетка, Чехов — гениальная марионетка... А Достоевский нет. И Толстой нет. Значит, они просто великие писатели...»

Из Резо Габриадзе получилась бы чудная марионетка...



В книге кроме процитированных классиков — от Вольтера до Пушкина — и многократно процитированной статьи О. Мандельштама «Кое-что о грузинском искусстве» (Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987) использованы статьи Резо Габриадзе («В своем „несерьезном“ жанре». Беседу ведет и комментирует А.Трошин // Искусство кино. 1976. № 9) и «Я сделал для вас красивое...» (Огонек. 2004. № 16), А. Битова (Театр. 1987. № 7; Аврора. 1972. № 5), И. Соловьевой (Экран и сцена. 1990. № 40), Е. Калмановского «Удивительные события, развернувшиеся в Тбилиси на улице Шавтели (Театр. 1983. № 8), Э. Кузнецова (Каталог выставки Резо Габриадзе // Ленинград. 1991), И. Уваровой (Театральная жизнь. 1997), Ю. Герцмана (Лоскутное одеяло // Петербургский театральный журнал. № 38), Е. Эткинда (Ритм поэтического произведения как фактор содержания // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. М., 1972).

ОГЛАВЛЕНИЕ

Резо Габриадзе. Автобиография	8
Вступление	10
Прекрасная температура детства	21
Мизандари	29
Эссебуа	32
Резо, почему куклы?	39
«Альфред и Виолетта»	65
Терк	75
За что сидела вторая половина Кутаиси	79
«Бриллиант маршала де Фантье»	82
Похороны настройщика роялей	88
«Осень нашей весны»	91
Похороны канарейки	118
Прошла любовь — явилась муза (Лева Пестов)	123
«Дочь императора Трапезунда»	128
Адрахния	145
«Песня о Волге»	151
Дуновение одеколона	175
Кутаисские авангардисты	183
Ритм, пространство и время в театре Габриадзе	188
Бабахиди	197
Бинико	201
Запах персика	206
Тарзан	211
Кукольная любовь	217
Последняя глава	223

Марина Юрьевна Дмитриевская

ТЕАТР РЕЗО ГАБРИАДЗЕ

**История тбилисских марионеток
и беседы с Резо Габриадзе о куклах, жизни и любви**

Редактор Е. В. Миненко

Оформление, верстка К. А. Кузьминский

Оформление обложки А. И. Кузьминский

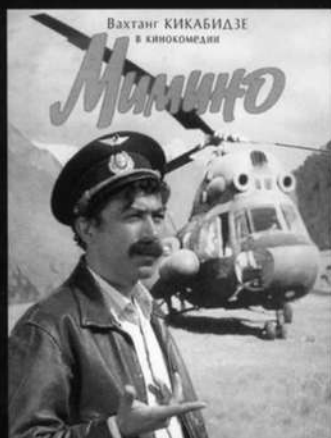
«Петербургский театральный журнал»
191028, Санкт-Петербург, Моховая, 30 (подвал)
тел. (812) 279 67 73

Подписано в печать 24.01.2005. Бумага офсетная.
Формат 70×100^{1/16}. Гарнитура Warnock.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 18,8.
Тираж 3000 экз. Заказ № 1092.

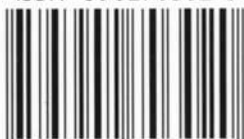
Отпечатано с готовых диапозитивов
в ФГУП «Печатный двор» Министерства РФ по делам печати,
телерадиовещания и средств массовых коммуникаций.
197110, Санкт-Петербург, Чкаловский пр., 15.



Автор сценариев к тридцати фильмам, в том числе «Не горюй!», «Мимино» и «Кин-дза-дза», человек, благодаря которому вся страна десятилетиями повторяет «Ку!» и «Ларису Ивановну хочу!», автор памятника Чижика-Пыжику на берегу Фонтанки, драматург, художник, скульптор и режиссер Резо Габриадзе создал еще и уникальный театр марионеток. Об этом театре, а еще о старом Кутаиси, жизни, искусстве и любви рассказывает эта книга.



ISBN 590270302-6



9 785902 703020