

769
1970



რუსთაველის სახელობის საქართველოს სახელმწიფო
თეატრალური ინსტიტუტი

თეატრალური ინსტიტუტი ქიზანა

(სამეცნიერო შრომების კრებული)

წილი II

160



თეატრალური ინსტიტუტი

(სამეცნიერო შრომების კრებული)

გვ. II

6008/1

თბილისი — 1970 წ.



რედაქტორი ილია თავაძე
ფილოსოფიურ მეცნიერებათა დოქტორი

სარედაქციო კოლეგია: შ. გოგიძე, ე. გუგუშვილი
(ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი), **ა. თავზარაშვილი**, შ. მა-
ჭავარიანი (ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი), ბ. ნიკოლაიშვილი
(ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი), დ. ჯანელიძე (ხელოვნებათ-
მცოდნეობის დოქტორი).



თეატრის ისტორიის კათედრა

ღიმიბრი ჯანელიძე

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი

**უზლისციხის არქეოლოგიური გათხრების დროს
აღმოჩენილი ნიღოზისანი მხიანების ქანდაკების
მნიშვნელობა ძველი ქართული თეატრის
ისტორიისათვის**

უძველეს ცნობებს ქართველ ტომთა სახანაობრივ კულტურის შესახებ ჩვენ ვპოულობთ ძვ. წელთაღრიცხვის მეორე ათასწლეულის შუახანისათვის.

როგორც უკვე ახლა გარკვეულია ხეტებისა და მითანის, — ამ ერთ დროს უძლიერესი სახელმწიფოების, — განადგურების შემდეგ (ძვ. წ. XIII ს.) მცირე აზიაში მრავალი ტომი შეიჭრა. ძვ. წ. XII საუკუნეში მცირე აზიის აღმოსავლეთ ნაწილში დამკვიდრდნენ სამხრეთ-აღმოსავლეთიდან მოსული ქართველი ტომები მუშქები, ტაბალები — მერმინდელი მესხებისა და ტიბარელების ერთი ნაწილი. ეს ქართველი ტომები დიდად დაწინაურდნენ, დაჩქარდა მათი სოციალური და კულტურული განვითარება, რასაც დიდად შეუწყობ ხელი მათმა დახელოვნებამ რკინის მეტალურგიის დარგში. ძვ. წ. VII საუკუნეში, მუშქებმა და ტაბალებმა ჩამოაყალიბეს თავიანთი სამეფოები. მუშქების სამეფო VIII ს. დასასრულს და VII საუკუნის დასაწყისში (ძვ. წ.), — მითას მეფობის დროს, — გადაიქცა მცირე აზიის უძლიერეს სახელმწიფოდ (Г. Меликишвили, К истории древней Грузии, Тбилиси, 1959, стр. 226).

ტაბალებმა და მუშქებმა ძველ სამყაროში სახელი გაითქვეს ლითონის დამუშავებასთან ერთად თავიანთი ხელოვნებითაც, რასაც მოწმობენ ძველი ებრაული და ბერძნული წყაროები. ხალხთა შესახებ უძველესი ცნობების შემცველ „დაბადებაში“ ტაბალები (თაბალები) მოხსენებულნი არიან: იაბალებად, იუბალებად და თუბლებად. თო-



ბელის ან თუბალ-კაინის შესახებ ნათქვამია: „ესე იყო კვეთილი რო, მჭედელი რვალისა და რკინისა“. იუბალის შესახებ ნათქვამია: „ესე იყო გამომაჩინებელ საფსალმუნისა და ებნისა“ («Он был отец всех играющих на гусях и свирели». — „დაბადება“, ნაწ. I. თბილისი, 1884, მესაქმეთა წიგნი, 4, 21—22. Священия книги ветхого завета в переводе с еврейского текста. Берлин, 1913. 4, 21—22).

ბერძენთა ისტორიკოსს ეფორეს (ძვ. წ. IV ს.) ტაბალ-ტიბარენის შესახებ შემდეგი ცნობა აქვს დაცული: „ტიბარენები გატაცებული არიან თამაშით (ცეკვით) და სიცილით და ამას თვლიან უდიდეს ბედნიერებად“ (ბიზანტიელი მწერლების ცნობები საქართველოს შესახებ, ს. ყ ა უ ხ ჩ ი შ ვ ი ლ ი ს თარგმანით და განმარტებით. ტფილისი, 1936, ტ. III, გვ. 285). აკად. ს. ჯ ა ნ ა შ ი ა ე ნ ბო ლა რ ა „შესაქმეთა წიგნის“, ავტორის ცნობას იუბალის შესახებ, წერდა: „უძველესი სამყაროს თვალში, განათლებულ ებრაელთა მოწმობით, ქართველ ტომთა ხელოვნება, კერძოდ მუსიკა, უმაღლეს საფეხურზე იყო ასული“ (შრომები. თბილისი, 1959, ტ. III, გვ. 73).

ბერძენებს თავიანთ მითებში ფრიგიელ მარსიუსის და ფრიგიული წარმოშობის ოლიმპოსთან ერთად მრავალეროვანი სალამურის (პანის ფლეიტის) გამომგონებლად და გამავრცელებლად მითითრი და თანაც ისტორიულად ცნობილი ფრიგიის მეფე მიდასი ჰყავთ მიჩნეული. ბერძენების მიერ ფრიგიის მეფედ მიჩნეულ მიდასს ასურელები იცნობდნენ მუშქების მეფე მითად. უცხოელი მეცნიერების ვ ი ნ კ ლ ე რ ი ს, ს ე ი ს ი ს, ლ ე მ ა ნ ჰ ა უ პ ტ ი ს და სხვ. მიერ ბერძენებისათვის ფრიგიელ მიდასის სახელით ცნობილი მეფე მუშქების (მესახების) მეფე მითად მიჩნეული (К. Леман-Хаунт. Вступительная лекция по истории и культуре хальдов. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის შრომები, 1937, ტ. 6, გვ. 261).

ხორსადაბადის დიდ წარწერიდან ჩანს, რომ მარტო ერთს მუსკების მეფე მითას სამი ქვეყანა ჰქონია სამფლობელოდ. ამ მითას ბერძენი მწერლები ფრიგიის მეფე მიდასს ეძახდნენ, ხოლო ეს გარემოება ამტკიცებს, რომ ერთ დროს ფრიგიის მიწა-წყალიც მუსკებს უნდა ჰკუთვნებოდათ (ივ. ჯ ა ვ ა ხ ი შ ვ ი ლ ი. ქართველი ერის ისტორია. წიგნი პირველი და მეორე. თბილისი, 1913, გვ. 37—38). იმ ფაქტს, რომ მითას სამეფოს ასურელები „მუშქების სამეფოს უწოდებენ, ხოლო ბერძენები „ფრიგიელთა სამეფოს“ გ. მ ე ლ ი ქ ი შ ვ ი ლ ი შემდეგნაირად ხსნის: მუშქები ალბათ შეადგენდნენ ამ სამეფოს ერთ-ერთ ნაწილს, რომლის მეფეები ფლობდნენ უზარმა-

ზარ მიწა-წყალს არა მარტო აღმოსავლეთ, არამედ მცირე აზიის ცენტრალურ და დასავლეთ ნაწილშიც, მათ შორის ანტიკური წყაროებით მოხსენებულ ფრიგიასაც. მეზობლები აღმოსავლეთის მხრიდან ასურეთელები და ურარტუელები უწოდებდნენ ამ სახელმწიფოს „მუშქების სამეფოს“, რადგან მათ მეზობლად სწორედ ამ სახელმწიფოს მცხოვრებთაგან მუშქები მოსახლეობდნენ. ბერძნები ამ სახელმწიფოს „ფრიგიის სამეფოს“ უწოდებდნენ, რადგან მათთან ყველაზე ახლობელი ნაწილი ამ სამეფოისა ფრიგია იყო (Г. Меликишвили, К истории древней Грузии, Тбилиси, 1959, стр. 226).

ფრიგიელ მიდასის სახელით ცნობილ მუშქების (ძესხების) ძეგე მითას შესახებ ძვ. წ. IV საუკუნის ბერძენ პოეტ თელესტეს ნათქვამი აქვს: „შესანიშნავად მხმობელი მრავალღეროვან საღმრთო საღამურებს მეფე ფრიგიელმა შეუწყო დორიული ძუზის ძეტრქე ლიდიური ნომი და გარს შემოარტყა მრავალღეროვანი ლერწამი მსუბუქფრთიანი სუნთქვის ჩაბერვით“ (ვ. სტეშენკო-უფტინა, პანის საღამური, თბილისი, 1936, გვ. 61). ბერძნული ლეგენდის მიხედვით აპოლონის კითარის და მარსიუსის მრავალღეროვანი საღამურის შეჯიბრებაში მსაჯულად მუშქების მეფე მითა ყოფილა. ამ მუსიკოს-მეფეს უპირატესობა მრავალღეროვან საღამურისათვის მიუნიჭებია. ვ. სტეშენკო-უფტინას აზრით, ამ მითოლოგიურ შემთხვევაში სიმბოლიზირებულია მცირე-აზიურ მრავალღეროვან საღამურზე დაკვრის ოსტატობის დაპირისპირება და ოპოზიცია ბერძნული კითარის ხელოვნების წინააღმდეგ, მაგრამ აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ ძველი ებრაული ლიტერატურული ძეგლების მოწმობით ქართველთა ტომებს მიეწერებოდათ სიმებიანი საკრავებზე შემსრულებლობაშიც დიდად დახელოვნება („იყო გამომაჩინებელ საფსალმუნისა და ებნისა“). საფსალმუნეცა და ებანიც, როგორც ეს გარკვეული აქვს ივ. ჯავახიშვილს, სიმებიანი საკრავები იყო (ივ. ჯავახიშვილი, ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები. თბილისი, 1938, გვ. 135—139).

ქართველ ტომთა (ტაბლები — ტიბარენების, მუშქების — ძესხების) მუსიკალურ-სანახაობრივი ხელოვნება, ეტყობა, უმაღლეს საფეხურს აღწევდა. იგი გამოყენებული ყოფილა, როგორც სატაძრო და მეფის სასახლის კარის დღესასწაულებზე, ასევე სახალხო-სანახაობრივ შეჯიბრებებშიც. განათლებული ებრაელებისა და ბერძნების მოწმობით ქართველთა ტომები საკრავიერი მუსიკის გარკვეულ დარგების (სიმებიანი და ჩასაბერი საკრავების) გამოძგონებლად არიან აღიარებული. ბერძნული წყაროები ახასიათებენ ტიბა-

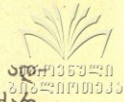


რენებს, როგორც თამაშობა-ცეკვის დიდად მოყვარულ რომელსაც იგი თავის უდიდეს ბედნიერებად, კეთილდღეობად და ნეტარებად მიაჩნდა. მუშქების სახელმწიფოში ეწყობოდა დიდი სანახაობრივი-მუსიკალური შეჯიბრებები. თვით მუშქების მეფე მითითვლებოდა მრავალღეროვან სალამურების გამომგონებლად და გამავრცელებლად, მასზე დაკვრის ხელოვნების ქომაგად და მსაჯად. ასეთი მითოლოგიური გადმოცემები იმის ახარეკლი უნდა იყოს, თუ რაოდენ დიდი საკულტო-სახელმწიფოებრივი მნიშვნელობა უნდა ჰქონოდა მინიჭებულ ქართველ ტომთა მცირეაზიურ გაერთიანება-სამეფოებში სანახაობრივ-მუსიკალურ ხელოვნებას.

რამდგომარეობაა ამ მხრივ საქართველოს მიწა-წყალზე მცხოვრებ ქართველ ტომთა გაერთიანებისათვის?

მცირეაზიულ მუშქების სამეფოს დაცემის შემდეგ, მუშქების (მესხების) ნაწილმა, ეტყობა, ასიმილაცია განიცადა, ხოლო ნაწილი თავის ქვეყნიდან გამოდევნილ იქნა. მათ ეტყობა ჩრდილოეთ აღმოსავლეთ მხრით შეაღწიეს და დასახლდნენ ისტორიულ საქართველოს ტერიტორიაზე. შემდეგ მესხებმა კიდევ უფრო ჩრდილოეთისკენ იწყეს მოძრაობა, ისინი ჩნდებიან აღმოსავლურ ქართულ სამეფოში — ქართლში (იბერიაში), რის მოწმობასაც 'შეიცავს თვით ამ სამეფოს დედაქალაქის სახელწოდება „მცხეთა“, რაც, როგორც ვარაუდობენ, წარმოშობილია მესხების ტომობრივ სახელწოდებიდან (მცხეთა — სა-მცხე). რომ ეს მესხები ნამდვილად შეადგენდნენ იმ მცირეაზიულ მუშქების ნაწილს, ამას ამტკიცებს ქართლის (იბერიის) სამეფოში მცირეაზიულ-ხეთური ელემენტები. ძველი ქართლის სამეფოს წარმართული პანთეონის სათავეში იყო მთვარის ღვთაება არმაზი, ერთ-ერთი მთავარი ღვთაება იყო ზადენი. „არმას“ ხეთური სახელწოდებაა მთვარისა და ღვთაება მთვარესი, ხოლო „ზადენში“ მეცნიერები ხედავენ მცირეაზიული ღვთაება „სანდონს“ (სანტაშს). ისე, რომ აღმოსავლეთ საქართველოში ქართლის სამეფოს შექმნასა და მის კულტურულ ცხოვრებაში, ეტყობა, დიდი როლი უთამაშნია მცირეაზიულ-ხეთური ტრადიციების მატარებელ მუშქებს-მესხებს (Г. Меликишвили, К истории древней Грузии, стр. 229).

რომ წარმოვიდგინოთ თუ როგორი იყო ეს ტრადიცია, უნდა გავითვალისწინოთ წინა აზის ხალხთა თეატრალური ტრადიცია. ეგვიპტელები ძველი სამეფოს ხანაში (ე. ი. ძვ. წ. 30—25 საუკუნეებში) უკვე წარმოადგენდნენ მითების სიუჟეტებზე აგებულ წარ-



მოდგენებს — მისტერიებს. შუა სამეფოს ხანაში (20 საუკუნით ადრე ჩვენს წელთაღრიცხვამდე), რელიგიური მისტერიები წარიმართნენ მეფის (ფარაონის) სადიდებლად, მისი ავტორიტეტის განსაზღვრავდა. ჰეროდოტე (ძვ. წ. V საუკ. ისტორიკოსი) ძველ ეგვიპტურ სანახაობებს აღარებდა ძვ. ბერძნულ დიონისეს მისტერიებს და მიდიოდა იმ დასკვნამდე, რომ ბერძნებმა ეგვიპტელებისაგან გადაიღეს მათი დღეობები და ჩვეულებანი (II, 48—58); (M. Коростовцев, В. Соловьев, Египетский театр и драматургия, ТЭ, II, სვ. 628—629). თუ ამაზე ადრე არა ეგვიპტელებს ძვ. წ. XVI საუკუნიდან მაინც გაჩნდათ საერთო თეატრი პროფესიული მსახიობებით, ამას მოწმობს ემხებას სტელა ედფუდან, რომელიც მიეკუთვნება XVIII დინასტიის დასაწყის ხანას (ძვ. წ. XVI საუკ.); ამ სტელიდან ჩანს, რომ ემხები იყო შოხეტიალე მსახიობი და მუსიკოსი. ამ დროიდან უკვე არსებობდა მსახიობის პროფესია (იქვე, გვ. 630).

ჩემს საკანდიდატო დისერტაციაში („ქართული თეატრის ხალხური საწყისები“) ვეცადე ნათელმეყო, რომ წინააზიური სანახაობრივი ხელოვნების გამოძახილი ჩანს ძველ ქართულ სანახაობრივ კულტურაში. მუშქებმა ხომ ხეთებისაგან მემკვიდრეობად მიიღეს, შეითვისეს და განავითარეს მათი შემოქმედებითი მონაპოვარი. ხეთების ქვეყანაში დრამატული განსახიერების განვითარებას (მისტერიებიდან საერო ხასიათის დრამატულ წარმოდგენამდე) უნდა გამოეწვია ღრმა ცვლილებები სანახაობრივ კულტურაში. სწორედ ამის აღმნიშვნელი უნდა იყოს ის ფაქტი, რომ ხეთების ქვეყნის — მარაშის მეფე თავის ტიტულატურაში მოიხსენიებს მოცეკვავეთათვის ამაღლებული ადგილის შექმნას. წინა აზიაში სანახაობრივი კულტურის განსახიერება იმ დონემდე ასულა, რომ ქურუმებს გილგამეშის ეპოსის დრამატული განსახიერება დაუწყიათ (ჯანელიძე დ. ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, თბილისი, 1948, გვ. 5—16).

ყოველივე ამის შემდეგ შემთხვევითად არ უხდა ჩანდეს, რომ უფლისციხეში, სადაც ანტიკური ხანის უძველესი თეატრალური ნაგებობა არის შემონახული, აღმოჩნდა ნიღბოსანი მეჩანგის ქანდაკება, — თავისებური პარალელი სტეფანწმინდაში, გასული საუკუნის 70-იან წლებში, ნაპოვნი განძიდან მოცეკვავე-მუსიკოს-მომღერლის ქანდაკებისა. ორთავე ქანდაკი ძვ. წ. VII—VI საუკუნეებით თარიღდება. ძველი სამყაროს მუსიკალური კულტურის მკვლევარი პროფ. რ. გ რ უ ბ ე რ ი ქართული კულტურის საწყისებში პოულობს ძვ. აღმოსავლეთის კულტურული მემკვიდრეობის გამაგრძელებელ



ხაზს («История музыкальной культуры», М.-Л. 1941, т. I, стр. 164). ნიღბოსანი მეჩანგის ქანდაკების აღმოჩენა ქართული იბერიული კულტურის უძველეს ცენტრში უფლისციხეში იმის მანიშნებელია, რომ ქართული მუსიკალური და სანახაობრივი კულტურის საწყისების ახსნისას მეტად ფრთხილი უნდა ვიყოთ და არ უნდა გავგიტაცოს იოლმა დასკვნებმა, რაც ბერძნულ-რომაული კულტურიდან ნასესხობის გაბატონებული თეორიით შეიძლება მივიღოთ.

ჩვენთვის საინტერესო ნიღბოსანი მეჩანგის ქანდაკება აღმოჩნდა ბამბების ნამოსახლარის გათხრებისას, რაც 1958 წლიდან დაიწყო. ბამბები მდებარეობს უფლისციხის კლდეში ნაკვეთი ნაქალაქარის დასავლეთით 0,5 კმ. სოფ. უფლისციხის ქ. გორთან დამაკავშირებელ გზასა და მდინარე მტკვარს შორის. ბამბებში დადასტურდა, რომ არსებობს ძვ. წ. V—IV საუკუნეების სამაროვანი და მომდევნო პერიოდის ნამოსახლარი. ამ ნამოსახლარის ერთ-ერთი ნაგებობის თიხატყეპნილ იატაკის ქვეშ 1961 წ. აღმოჩნდა ნიღბოსანი მეჩანგის თიხის პატარა ფიგურა.

ეს ძეგლი პირველად გამოაქვეყნა არქეოლოგმა დავით ხახუტაიშვილმა თავის მონოგრაფიულ ნარკვევში: „უფლისციხე, 1957—1963 წწ. არქეოლოგიური კვლევა-ძიების შედეგები“, წ. 1, თბილისი, 1964 გვ. 73—75 და ტაბ. XLIII, 2; სურ. 5).

დავით ხახუტაიშვილი ამ ქანდაკების აღწერილობის დასასრულს შენიშნავს: „სპეციალურ ლიტერატურაში მსგავს ქანდაკებებს არა ერთხელ მიექცა ყურადღება... წინანტიკური და ანტიკური ხანის ქანდაკებებს და ნიღბებს, ქართული თეატრის ისტორიასთან დაკავშირებით სპეციალურად შეეხო ქართველი ხელოვნებათმცოდნე დ. ჯანელიძე. ჩვენი ქანდაკების შესწავლასთან დაკავშირებით, როგორც ჩანს, შეიძლებოდა არა ერთი საყურადღებო საკითხი დასმულიყო, მაგრამ, ვფიქრობ, მათზე მსჯელობა სათანადო დარგის სპეციალისტებისათვის უფრო შესაფერი იქნება“ (იქვე, გვ. 75). დავით ხახუტაიშვილი ეხება რა უფლისციხის მახლობლად ბამბებში აღმოჩენილ ქანდაკებას, შემდეგ მოსაზრებას გამოთქვამს: „იგი (ქანდაკება ნიღბოსანი მეჩანგისა — დ. ჯ.) ძვ. წ. VII—VI საუკუნეს მიეკუთვნება და ამ ხანის ქართლის (იბერიის) სახვითი ხელოვნების ერთ-ერთი საყურადღებო ძეგლია. მაგრამ მისი მნიშვნელობა მარტო ამით არ ამოიწურება, რადგან იგი გარკვეულ წარმოდგენას გვაძლევს ქართული სიმებიანი საკრავების, მუსიკალურ კულტურისა და აქტიორული ხელოვნების მდგომარეობაზე (გვ. 74).

დ. ხახუტაიშვილსაც რომ არ გამოვეწვიეთ, ეს ძეგლი არ შეიძლება ძეგლი ქართული თეატრის ისტორიის მკვლევარის ყურადღებას არ იპყრობდეს. პირველ ყოვლისა იმით, რომ მეჩანგე წარმოდგენილია როგორც ნიღბოსანი და ამნაირად თრიალეთის ვერცხლის სასმისზე გამოხატული მისტერიული ქმედობა ნიღბოსან მრგვალის მომვლელთა (ანუ მეფერხულეთა) შესრულებით და სოფ. მელაანის მახლობლად მელი-ღელეში აღმოჩენილი ცხვრის ნიღბოსან შიშველ მოცეკვავე ქალთა ქანდაკებანი, რომლებიც, აგრეთვე მეორე ათასწლეულის შუა ხანით თარიღდება (კ. ფიცხელაური, ახალი არქეოლოგიური აღმოჩენები, ვაზ. „კომუნისტი“, 1967, № 34; ვაზ. „თბილისი“, 1966, № 302) გამოძახილს პოულობენ VII—VI სს. იბერულ-ქართულ ქანდაკებაში, რაც იმას ნიშნავს რომ მეორე ათასწლეულის შუა ხანიდან მოყოლებული გარდასახვის კულტურა მთელი ათასი წლის მანძილზე ვითარდება. ეს განვითარება იმით არის მნიშვნელოვანი, რომ ნიღბოსანთა ხელოვნება მითოლოგიურ ცხოველის სახოვან არსებათა წარმოსახვიდან მუსიკის დამკვრელი არსების გამოხატვამდე არის ამალღებული.

რომ ნათლად გავერკვეთ უფლისციხეში აღმოჩენილი ნიღბოსანი მეჩანგის ქანდაკება თუ რას გამოსახავს, თეატრალურ-მუსიკალური კულტურის განვითარების რა დონეს გამოხატავს, ისევ გავიხსენოთ თუ როგორი იყო სანახაობრივ-მუსიკალური კულტურა და როგორი ხასიათი ჰქონდა მის გამოყენებას წინააზიურ სამყაროში. ვ. ვალპინს თავის შრომაში სუბარეთის, ბაბილონისა და ასურეთის მუსიკის შესებ (The music of the sumerians and their immediate successors bobylominus a assiryans, Cambridge at the university Press, 1937) გამორკვეული აქვს: ა) მუსიკის განვითარების ცენტრს წარმოადგენდა ღვთისმსახურება — ღვთისთაყვანისმცემლობა, მუსიკა ღვთისმსახურების ერთ-ერთ საშუალებას წარმოადგენდა; მუსიკა დაკავშირებული იყო ტაძრის რიტუალებთან და ცერემონიებთან (გვ. 51).

ბ) ამასთანავე მუსიკას მნიშვნელოვანი როლი ეკუთნებოდა წინააზიის მეფეთა სასახლის კარის გარიგებით. მუსიკოსებს იწვევდნენ სასახლის კარის ზეიმებზე (გვ. 52);

გ) მუსიკოს-მომღერლები დაკავშირებული იყვნენ მიცვალებულის კულტთან, მეფსალმუნეები და მედოლეები მონაწილეობდნენ

დაკრძალვაში თავიანთი საგოდებელი მუსიკითა და მასზე
ბული მოთქმით (გვ. 53);

დ) მეებნე (მეჩანგე), მეფსალმუნე — სიბრძნის განსახიერებად
იყო მიჩნეული. გალა (მეებნე, მეჩანგე, მეფსალმუნე) უნდა ყო-
ფილიყო ღრმად და ფართოდ განათლებული; ასურელი მწერალი გა-
ლას სახავს სიბრძნედ (გვ. 54)¹.

ე) საინტერესოა, რომ ორფესვის წინამორბედი სახიერება მო-
მღერალ-მუსიკოსისა, რომლის ხელოვნება გარეულ ცხოველთა მო-
მთვინიერებელია, უკვე შექმნილი ჰქონდათ წინააზიურ ხალხებს
(გვ. 51).

რაც ჩვენი თემისათვის ყველაზედ მეტად საინტერესოა, ეს
არის ტრადიცია ნიღბოსან მუსიკოსის მსახიობობისა. გა ლ პ ი ნ ი
აღნიშნავს: წინააზიურ ხალხთა მუსიკალურ პრაქტიკაში „ცხოველთა
გამომსახველ დამკვრელთა ორკესტრი დაკავშირებული იყო თაყვა-
ნისცემის რიტუალის ცერემონიასთან — ეწყობოდა წარმოდგენები
შენიღბული ადამიანებით, რომლებიც განსახიერებდნენ ცხოვე-
ლებს და ფრინველებს (გვ. 57). კაცი, რომელსაც ახურავს ჩიტის
ნიღაბი, ხელში უჭირავს მშვილდის ფორმის ჩანგი აკომპანიმენტს
უწევს სოლო პარტიის მომღერალს. ფილა, რომლიდანაც ეს სურა-
თია გადმოღებული, თარიღდება ძვ. წ. III საუკუნით. იგი უკავშირ-
დება დედაღვთაების სიმბოლიურ გამოსახულებას ახალი წლისა და
ბუნების გამოცოცხლების დღესასწაულებში (იქვე).

„ქართული თეატრის ხალხურ საწყისებში“ ვეცადე, ხალხურ
ზღაპრებსა და თქმულება-ლეგენდებში დაცულ მითოლოგიურ მო-
ნაცემთა საფუძველზე, გამეთვალისწინებია ქართველ ტომთა უძვე-
ლესი შეხედულებანი სიმებთან საკრავებსა და მათ დამკვრელ-მომ-
ღერლებზე (გვ. 78—84).

ხევისურთა უძველესი რწმენით ოქროს ჩონგური დაკა-
ვშირებულია განაყოფიერებისა და შვილიერების მფარველი ღვთაე-
ბის (ხახმატის ჯვარი) ვედრებასთან (გ. თ ე ვ დ ო რ ა ძ ე, ხუთი წე-
ლი ფშავ-ხევისურეთში. თბილისი, 1939 წ., წიგნი 2, გვ. 23—25).
იბერიაში, რომლის წარმართულ პანთეონში წინააზიური წარმომავ-
ლობის ღვთაებანი შედიოდნენ (არმაზი, ზადენი), არმაზის ღვთის-

¹ ასეთივე შეხედულებისა ძველი ებრაული მწერლობა: „მოუძიოთ უფალ-
სა ჩუენსა კაცი მეცნიერი ებნითა გალობით“ (მეფეთა 1, 16,26). გალა-მგალო-
ბელზე, რომელიც უმცროს ქურუმთა წრეს ეკუთვნოდა, წინააზიის ხალხებს
ანდაზებიც ჰქონდათ გამოთქმული: დაწუნებული მგალობელი მესაყვირედ
ხდებაო“ (И. Дьяконов, Общественные отношения в шумерском и вави-
лонском фольклоре. ВДИ, 1966, № 1, стр. 23):

მსახურებაში ეწყობოდა მისტერია-წარმოდგენა, ნიღბოსნებისა და მეჩანგე-მენესტვეებისა „განცხრომანი... როკვითა ფერხისათა, სახიობითა და ძნობითა“ (ვახუშტი, „ზნენი და ჩვეულებანი საქართველოსანი. იხ. „აღწერა სამეფოსა საქართველოსა“, თ. ლომოურის და ნ. ბერძენიშვილის რედაქციით, თბილისი 1941, გვ. 18—19). ლეონტი მროველის აღწერით, არმაზის დღეობა-მისტერიაში „გამოვიდა მირიან მეფე საზარელითა და თუალშეუდგამითა ხილვითა“ („ქართლის ცხოვრება“, ს. ყაუხჩიშვილის რედაქციით, ტ. 1, გვ. 88). ეს ფრაზა შეიძლება ისე გავიგოთ, რომ თვით მეფე ამ დღესასწაულში არმაზ ღვთაების ნიღბოსნად გამოდიოდა და ქრისტიან ავტორისათვის ამ შემთხვევაში მეფე მიჩნეული უნდა ყოფილიყო „საზარელითა და თუალ შეუდგამითა ხილვითა“¹. ე. ი. მეფე თვით მონაწილეობდა შენიღბული არმაზ ღვთაების სადიდებელ მისტერიაში. მეფე ისეთ სანახაობას წარმოადგენდა, რომ განცვიფრებული ნინო კითხულობს „რა არს ესე?“ — და ამაზე პასუხობენ: „ღმერთი ღმერთთა არმაზ მიუწესს“, ე. ი. თვით მთავარი ღვთაებისაგან არის ასე დაწესებულები, თანაც მეფის „ღვთის სახით გამოჩენას თან ახლავს „ზარი“, „კმანი ნესტუსანი“. ეს ადგილი არსენ ბერს ასე აქვს გადმოცემული: „და შემდგომად მისსა გამოვიდა მეფე მირიან და იქმნეს კმანი ებნებისა და ნესტუებისანი“ (ს. ყუბანეიშვილი, ძვ. ქართული ლიტერატურის ქრესტომათია, ტ. 1, თბილისი, 1946, გვ. 221). ამგვარად, ნიღბოსნათა და მეჩანგეთა ხელოვნება ძველ საქართველოში, ხალხური გადმოცემებით, მითოლოგიურ წარმოდგენებითა და ისტორიული წყაროებითაც დაკავშირებული ყოფილა ღვთისმსახურებასთან.

ქართველ მეფეთა სასახლის კარზე მსახიობ-მუსიკოსების გამოსვლა ჩვეულებად იყო ქცეული და ეტყობა იგი ძველთაძველი ტრადიციით იყო შენარჩუნებული. იოანე რუფუსის გადმოცემით მეხუთე საუკუნის საქართველოს „ბევრ წარჩინებულს. ამა ქვეყნისას, ამ უზრუნველებს და სიამუფნებათა მამებართ, ჩვეულებად ჰქონდათ მიეწვიათ თავისთან მაშრიბნი და მუტრიბნი¹, ამა სოფლის ეს ნაძირალები (თუ არარაობანი — ს. ყ.), რათა ემღერათ სიამოვნების და წარმავალი განცხრომის მოსაგვრელად“ („პეტრე იბერის... ცხოვრება“. გეორგიკა, ტ. 11 ტექსტები ქართული თარგმანიტურთ გამოსცა და განმარტება დაურთო ს. ყაუხჩიშვილ-

¹ ივ. ჯავახიშვილი თარგმნის: „ბევრ დიდებულებს დროს გასატარებლად მგოსან კაცთა და ქალთა სიმღერების მოსმენა ჩვეულებად აქვთ“. („ქართული ბუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები“, თბილისი, 1938, გვ. 228).



შ. ა. თბ., 1965, გვ. 252). ლეონტი მროველის ცნობით მეფეთა სისახლის კარზე განცხრომა ეწყობოდა ჩვ. წ. II საუკუნეში (დ. ჯანელიძე, ქართული თეატრის ისტორია, ტ. 1, გვ. 135—138), განცხრომა ძვ. ქართულით ეწოდებოდა: ფერხელის სიმღერა-თამაშს; განცხრომას ნიღბოსანი მსახიობები ასრულებდნენ („...სიმღერით განცხრომელები შეიმოსოს პირი“, იქვე, გვ. 136), ტერმინი „სიმღერით განმცხრომელი“ აღნიშნავდა მსახიობს განცხრომა გულისხმობდა მუსიკალურ საკრავებზე აყოლებით თამაშსა და როკვას („იმღერიან და განსცხრებიან ნესტუებითა და ქნარებითა“ (იქვე). „განსაცხრომელი ურწმუნოთაჲ... წარმოხდეს მროკვალნი როკვად და მახიობელნი... თრიატონისა შეიქმნა სახლი იგი სამეუფოჲ (იქვე) „განცხრომა“ მიმოსთა წარმოდგენების აღმნიშვნელიც ყოფილა („მიმოსთა თანა განმცხრომელთა“, იქვე, გვ. 137).

საქართველოში სიმებიანი საკრავები, როგორც ეს ეთნოგრაფიული მასალებითა და მითოლოგიური გადმოცემებით ჩანს, მიცვალებულის კულტანაც ყოფილა დაკავშირებული. თავდაპირველი ჩანგი უდროვოდ დაღუპული ვაჟაკის ან მზეთუნახავის ხელისა და თმებისაგან გაკეთდა, უბედური მამისა და ბედშავი მზეთუნახავის ცრემლები ჩანგის სიმების მეოხებით მწუხარე ხმებად ქცეულან. მოკლული ადამიანის სულის სახლში დაბრუნება, ზევით გატანილი კაცის გვამის პოვნა მხოლოდ სიმებიანი საკრავის დაკვრით შეიძლება. ჭიანჭური მიცვალებულის სულის წინამძღოლი საკრავია (დ. ჯანელიძე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, გვ. 78—84).

მეჩანგენი და მემგოსნენი ქართული „ბალავარიანის“ მოწმობით პანტომიმებს წარმოადგენდნენ: ქალნი, მემგოსნენი და მეჩანგენი „მოსწრაფე იყვნეს აღსრულებად ბრძანებასა მეფისასა. და ოდესმე ეჩუენნიან სამოსელითა და სახითა მამაკაცობრივითა და ოდესმე საჭურველითა შეიმკვინიან და ვლენედ წინაშე მისსა და ოდესმე სახითა მონადირეთაჲთა, ოდესმე ქნართა და ნესტუთა და წინწილითა და თითო-პირითა სახიობითა შემკობილნი აწყინებედ, და ოდესმე ებრძვიედ და ზედა მიეჭრებიედ განწმინდებულნი და ეტყვიედ მრავალსა სიტყუასა აღძვრისასა“ („ბალავარიანი“, ილია აბულაძის გამოც., თბილისი, 1957, გვ. 124, დ. ჯანელიძე, ქართული თეატრის ისტორია, ტ. 1, გვ. 162—173). მემგოსნენი და მეჩანგენი უფლისწულს „წინა უროკვიდეს და სტვრითა და ჩანგებითა ქებასა შეასხმიდეს“ („ბალავარიანი“, გვ. გვ., 50, 124; დ. ჯანელიძე, ქართ. თეატრის ისტორია, გვ. 256). ჩანგით ქების შესხმა „რუსუდანიანი“-თაც არის დამოწმებული: „შეიქმნა ლხინი. მორთეს ჩანგისა ძალნი და ათქმევდეს შაირთა ხელმწიფეთა ქებისასა და ზავის გამარ-

ჯგუბისასა“ („რუსუდანიანი“, ილია აბულაძის და ივ. გიგინეიშვილის რედაქციით, თბილისი, 1957, გვ. 73).

ნიღბოსან-მეჩანგეთა ხელოვნების ტრადიცია საშუალო საუკუნეებშიაც შენარჩუნებული ჩანს. „რუსუდანიანი“ ვკითხულობთ: მოთამაშეებს „რალაც თეთრი დაფარებინათ პირზედა. წმიდა რამ იყო ასეთი, რომ ისინი ყველას ხედვედნენ და ჩვენ ვერას ვხედვედით მათსა სახესა;... ოროლნი გამოვიდიან ერთრიგად, ითამაშიან, და კიდევ სხვა ორნი გამოვიდიან სხვარიგად. რამდენი გამოვიდა, სხვარიგად ითამაშეს, სხვარიგი საკრავი დაუკრეს და სხვა ხმა თქვეს“ („რუსუდანიანი“, გვ. 483). ისე, რომ თუ „რუსუდანიანის“ ცნობას რეალური სინამდვილის ასახვად მივიჩნევთ, ნიღბოსან-მეჩანგეთა ხელოვნება მოყოლებული ძვ. წ. VI—VII სს-დან ელინისტური ხანის გამოვლით, შენარჩუნებული და განვითარებული ჩანს საშუალო საუკუნეებსა და შემდეგ ხანაშიაც.

ამასთანავე უნდა აღინიშნოს. რომ თვით ქანდაკებაც თავის შესრულებითა და შინაარსით ხალხურია და გამომხატველია დაბალსოციალურ ფენათა ხელოვნების, ე. ი. ხალხურ მოქანდაკეს გამოუქანდაკებია ხალხური სახიობის შემსრულებელი ნიღბოსანი მემღერე-მგოსანი. თუ შევადარებთ ამ ნიღბოსან-მეჩანგეს ანტიკური ხანის ქართულ ძეგლებს: მსახიობის და მოცეკვავის გამოსახულებას, ვანის ნიღაბს, სუროსფოთლებით შემკულ მესახიეს გამომსახველ კამეიას, აშკარა ვახდება, რომ უფლისციხის ნიღბოსანი მეჩანგე ჯერ ერთი, ქრონოლოგიურად წინ უსწრებს ამ პროფესიული კულტურის მაღალ დონეზე გამომსახველ ქანდაკებებს და მეორე მხრივ, ხაზგასმით ხალხურია, ამ არტისტული კულტურით აღბეჭდილ ძეგლებთან შედარებით. ნიღბოსანის-მეჩანგის გამოსახულება საწესო დანიშნულების ამსახველი უნდა იყოს და ამდენად ხელოვნების განვითარების გარკვეულ დონეს წარმოგვიდგენს. უფლისციხის ნიღბოსანი მეჩანგე პარალელს პოულობს სტეფანწმინდის განძში აღმოჩენილ მეჩანგის ქანდაკებასთან და განირჩევა ამავე ხანის კოლხურ მონეტაზე გამოხატული ნიღბოსანისაგან — ეს ნიღბოსანი გამოხატულია ხელოვნების განვითარების უფრო მაღალი დონის შესაბამისად, — მაგრამ მასთან საერთო აქვს: ერთიცა და მეორეც ნიღბოსანია. კოლხურ მონეტაზე უფრო ძველი ტრადიციაა — ცხოველის ნიღბოსანი, მაგრამ უფრო მაღალი არტისტულ კულტურით შესრულებული, უფლისციხის ქან-



დაკზე უფრო ახალი საფეხურია ნიღაბის საშუალებით გარდამავალი (ადამიანის მსგავსის წარმოსახვა), მაგრამ მხატვრული შესრულების უფრო დაბალი დონით.

აქვე არ შეიძლება არ გავიხსენოთ შემდეგი: უფლისციხესთან ყათნალიხევის ბორცვზე აღმოჩნდა ქანდაკი, რომელიც დ. ხ ა ხ უ - ტ ა ი შ ვ ი ლ ი ს გამორკვევით, უნდა იყოს ქალღმერთის მზექალას. ბარბარეს გამოხატულება.

არ შეიძლება ეს ჰორელიეფი არ შევადაროთ სვანეთის სოფ. მეცხვარიშის ეკლესიის კარზე გამოხატულ მეჩანგეს, რომელიც შესაძლებელია ასევე ღვთაება იყოს, რადგან მათ ორთავეს შემოვლებული აქვს ღვთაებრივობის შარავანდედის აღმნიშვნელი ზოლი-არშია. თანაც მეცხვარიშის ქანდაკებას პირდაპირ უზის მზის გამოსახულება — მაგრამ ეს საკითხი განსაკუთრებულ შესწავლას მოითხოვს.

ამისდა მიხედვით ხომ არ უნდა ვიფიქროთ, რომ უფლისციხის ნიღბოსან მეჩანგის ქანდაკება წარმოადგენს მისტერიული ქმედობის ასახვას, როდესაც მსახიობი ნიღაბში გამოხატავს მუსიკის და ხელოვნების მფარველი მზის ქართულ ღვთაებას. ხელოვნების მფარველი ღვთაება საგულისხმებელია ქართულ წარმართულ პანთეონში. ამაზე მეტყველებს მითიურ „წიქარა“-ში დაცული მითების დანაშრევი და „ოქრომუსიკელ“ აპოლონის ტაძრის არსებობის ფაქტი კოლხთა სავაჭრო ცენტრში — ფაზისში. წინა აზიის ხალხთა წარმოდგენითაც მათ ღმერთებს არა მარტო უყვარდათ მუსიკა, არამედ თვით მუსიკოსობდნენ. სახელმწიფო იერარქიაშიაც ღმერთების და მეფეების შემდგომი საფეხური მუსიკოსებს ეკავათ (Курт Закс, Музыкальная культура Вавилона и Ассирии, сб. Музыкальная культура древнего мира, стр. 103).

დასკვნები:

1. არქეოლოგიური გათხრებით დღითი-დღე ივსება საქართველოს უძველესი სანახაობრივი კულტურის მასალები. ერთ-ერთ ასეთ საინტერესო მონაპოვარს წარადგენს უფლისციხის ბამბებში აღმოჩენილი ნიღბოსანი-მეჩანგის ქანდაკება, რომელიც თარიღდება ძვ. წელთაღრიცხვის VII—VI საუკუნით.
2. უძველესი სამყაროს თვალში, განათლებულ ებრაელებისა და ბერძნების მოწმობით, ქართველ ტომთა სანახაობრივ-მუსიკალური ხელოვნება დიდად განვითარებული ყოფილა.

3. უფლისციხეში აღმოჩენილი ნიღბოსანი-მეჩანგის ქანდაკება უნდა განვიხილოთ ძვ. წ. XII საუკ. მცირე აზიის აღმოსავლეთ ნაწილში დამკვიდრებული ქართველი ტომების მუშეების-ტაბალების მერმინდელი მესხებისა და ტიბარენების კულტურული ვითარების შუქზე, ამასთანავე მხედველობაშია მისაღები, რომ მუშეების (მესხების) ნაწილმა თავის ქვეყნიდან გამოდევნის შემდეგ შეაღწიეს და დასახლდნენ ისტორიული საქართველოს ტერიტორიაზე და საგულისხმოა, რომ თან მოიტანეს თავიანთი მუსიკალურ-სანახაობრივი კულტურის ტრადიცია.

4. განათლებული ებრაელებისა და ბერძნების ნაწერებში შემონახული მითოლოგიური გადმოცემები იმის ანარეკლია, თუ რაოდენ დიდი საკულტო სახელმწიფოებრივი მნიშვნელობა უნდა ჰქონოდა მინიჭებული ქართველ ტომთა მცირე-აზიურ გაერთიანება-სამეფოებში სანახაობრივ-მუსიკალურ ხელოვნებას.

5. წინააზიური სანახაობრივი ხელოვნების გამოძახილი ჩანს ძველ ქართულ სანახაობრივ კულტურაში. მუშეებმა ხეებისაგან მიიღეს, შეითვისეს და განავითარეს მათი შემოქმედებითი მონაპოვარი. ქართული სანახაობრივ-მუსიკალურ კულტურის საწყისებში ჩანს ძველი აღმოსავლეთის კულტურული მემკვიდრეობის გამგრძელებელი ხაზი (პროფ. რ. გრუბერი).

6. ნიღბოსანი-მეჩანგის ქანდაკების აღმოჩენა ქართულ-იბერიული კულტურის უძველეს ცენტრში — უფლისციხეში იმის მანიშნებელია, რომ ქართული მუსიკალური და სანახაობრივი კულტურის საწყისების ახსნისას მეტად ფრთხილი უნდა ვიყოთ და არ უნდა გაგვიტაცოს იოლმა დასკვნებმა, რომელნიც ბერძნულ-რომაული კულტურიდან ნასესხობის გაბატონებული თეორიით წარიმართებიან.

7. უფლისციხის ნიღბოსანი-მეჩანგის ქანდაკების (ძვ. წ. VII—VI სს.) შეჯერება თრიალეთის ვერცხლის სასმისზე გამოსახულ ნიღბოსან-მეფერხულეთა მისტერიულ ქმედობასთან (ძვ. წ. II ათასწლეულის შუა ხანა და აგრეთვე, ამავე ხანის მელი-ღელის ნიღბოსან ქალთა ქანდაკებებთან) საფუძველს გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ ქართული გარდასახვის კულტურა, მეორე ათასწლეულის შუახანიდან მოყოლებული, მთელი ათასი წლის მანძილზე ვითარდება — მითოლოგიურ ცხოველსახოვან არსებათა წარმოსახვიდან მუსიკის დამკვრელი ადამიანის (ან ადამიანური სახის მქონე ღვთაების) გამოხატვამდე.

8. ნიღბოსან-მეჩანგეთა ხელოვნება, მოყოლებული ძვ. წ.



XII—VI სს-დან, ელინისტური ხანის გამოვლით, შენარჩუნებული და განვითარებული ჩანს ისტორიული საქართველოს მიწა-წყალზე საშუალო საუკუნეებსა და შემდეგ ხანაშიაც.

9. შესაძლებელია ვიფიქროთ, რომ უფლისციხის ნიღბოსანი მეჩანგის ქანდაკება წარმოადგენს მისტერიული ქმედობის ასახვას — ნიღბოსანი მსახიობ-მუსიკოსი გამოხატავს მუსიკის, სანახაობრივი ხელოვნების მფარველ ღვთაებას — მზის ქართულ ღვთაებას.

10. უფლისციხეში, სადაც მიკვლეულია ანტიკური ხანის თეატრის ნაგებობის ნანგრევები, ნიღბოსანი მეჩანგის ქანდაკების აღმოჩენას გარკვეული მნიშვნელობა აქვს ძველი ქართული თეატრის ისტორიის შესწავლის თვალსაზრისით. შესაძლებელია ბამბების ნიღბოსანი-მეჩანგე უფლისციხის თეატრის წარმოდგენის ერთ-ერთი პერსონაჟის ხალხური გამოხატულება იყოს.

სასცენო მეტყველების კათედრა

ბარბარე ნიკოლაიშვილი

ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი, დოცენტი

მოსაზრებანი „ვეფხისტყაოსნის“ მხატვრული კითხვის გარშემო

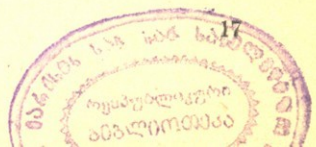
„ვეფხისტყაოსანი“, როგორც პოეტური გენიის ნაყოფი, დღეს განსაკუთრებით იზიდავს ხელოვნების ყოველი დარგის მუშაკს და აფიქრებინებს მის მხატვრულ შესრულებას. შემსრულებლური ხელოვნების წარმომადგენლები ცდილობენ და იღწვიან, რომ ჩასწვდნენ ამ ჯადოსნური ნაწარმოების მხატვრულ ღირსებებს და თავიანთი გამომსახველი საშუალებებით გამოხატონ, აამაღლონ და ამეტყველონ იგი.

ქართული სასცენო მეტყველებისა და მხატვრული კითხვის უპირველესი ამოცანაა „ვეფხისტყაოსნის“ სცენიდან ამეტყველება. დასტურდება, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ მხატვრულ კითხვას ქართულ მეტყველებაში გარკვეული ტრადიცია ჰქონდა. იგი წარსულში მომეტებულად საკრავზე დაკვრითა და ზედ დამღერებით სრულდებოდა, შემდეგ ერთგვარი დადიღინებით უსაკრავოდ.

საქართველოში XVIII საუკუნეში ვხვდებით ლექსის მხატვრული შესრულების ორ სახეს: დამღერებას და სასაუბრო ენასთან დაახლოებულ წარმოთქმას, რომლის დროსაც შენარჩუნებული იყო ლექსის მუსიკალური ბუნება.

XIX საუკუნის დასაწყისში კი საქართველოში უკვე მკვიდრდება ლექსის წარმოთქმით შესრულება, თუმცა მის პოაოლეულურად არსებობას განაგრძობს ლექსის დადიღინებით წარმოთქმაც. ლექსის წარმოთქმის ეს წესი XX საუკუნემდე აღწევს და 1907 წელს მ. კელენჯერიძე წერდა რომ „ვეფხისტყაოსნის“ ლექსს „ეწოდება შაირი და კითხვაც შაირული, საზანდარის მსგავსი უნდა“. საფიქრებელია, რომ ავტორი აქ შაირის მხატვრული წარმოთქმისას გულისხმობს ლექსის მუსიკალური მხარის ისეთ წამოწევას, რომ იგი მუსიკალური საკრავის გაბმულ მელოდიას შეესატყვისებოდეს.

5009



1867 წელს პლატონ იოსელიანი მეტად საგულისხმო ცნობას გვაწვდის ვეფხისტყაოსნის კითხვის თავისებურების შესახებ. აღწერდა რა გიორგი XIII-ის ცხოვრებას, იგი აღნიშნავდა, რომ „სიყრმიდან განსწავლული საღმრთოთა და საეროთა წერილითა, უყვარდა დიდად კითხვა ვეფხისტყაოსნისა, ზეპირად, ძველ დროთა ჩვეულებრივი წესითა, წარმოთქმიდა ოცდაათსა და მეტთა მუხლთა, ეტრფოდა ლექსთაწყობასა და გულმხიარულებითა გასაგონად, ტკბილად აბოლებდა შოთასა ტკბილთა ნათქვამთა“.

„ვეფხისტყაოსნის“ მხატვრული ტრადიციის შესახებ 1937 წელს გაზეთი „მუშა“ აქვეყნებს ი. ნიკოლაიშვილის სტატიას, რომელშიაც ნათქვამი იყო, რომ „ამ სამოცი წლის წინად ქართულ ენას მასწავლიდა აწ განსვენებული პოლ. კვიციანიძე, ქართულის კარგი მცოდნე და მეტად დაკვირვებული მკვლევარი... მისი სიტყვით „ვეფხისტყაოსნის“ ძველად სიმღერით კითხულობდნენ და გვიმღერა კიდევაც. კლასშიაც ის სიმღერით გვაკითხებდა ჯგუფობრივად და ცალკეულადაც. კარგად მახსოვს ეს კილო და პატივცემული პროფესორის რჩევით ფართო საზოგადოებისათვის გასაცნობად გადავიტანე ნოტებზე.“

ნოტები დაწერილია მინორულ ტონალობაში დაბალი შაირის ტექსტზე. ნოტები დაწერილია 5/4 საზომით. მელოდია მეტად მარტივი და მონოტონურია და დარღვეულია სიტყვებში ქართული ბუნებრივი აქცენტუაცია, რაც გამოწვეულია იმ გარემოებით, რომ ტექტის ბოლოს, სუსტ ნაწილზე, ნახევარი გრძლიობის ნოტები მოდის, მაშინ, როდესაც წინა ძლიერ ნაწილზე მეოთხედებია. გრძელი ნოტები სიტყვის მახვილებს არ ხვდება და იწვევს სიტყვების ქართული აქცენტუაციის დარღვევას დამღერების დროს შემდეგნაირად:

იყო არა'ბეთს როსტევ'ან მეფე მღრთისა'გან სვიან'ი
მაღალი, უხვი, მდაბალი, ლაშქარ მრავალი ყმიანი
მოსამართლე და მოწყალე მორჭმული განგებიანი
და თვით მეომარი უებრო, კვლა მოუბარი წყლიანი

ქართული აქცენტუაცია კი შემდეგნაირი უნდა იყოს:

1 პლ. იოსელიანი, ცხოვრება გიორგი მეცამეტისა, ტფ. 1936 გვ. 181.

„იყო აბეთს რ'ოსტევან, მე'ფე ღმრთი'საგან სვ'იანი
მაღალი, უხვი, მდაბალი, ლაშქარ-მრავალი, ყმიანი,
მოსამართლე და მოწყალე, მორჭმული, განგებიანი,
და თვით მეომარი უებრო, კვლა მოუბარი წყლიანი.

საფიქრებელია, რომ ავტორის მიერ „ვეფხისტყაოსნის“ დადილი-
ნებული წარმოთქმის ნოტებზე გადატანა სიზუსტეს მოკლებულია
და ვერ იძლევა დადილინების ჭეშმარიტ სურათს.

გასული საუკუნის 80-იან წლებში ქართულ პრესაში დაისვა
კითხვა, თუ როგორ უნდა იკითხებოდეს მხატვრულად ქართული
პოეზიის უმიდირესი საგანძური „ვეფხისტყაოსანი“ და როგორია
ქართული ლექსის მხატვრული კითხვის წესი და რიგი. ამ საკითხზე
გაზეთი „დროება“ წერდა: „ორიოდ სიტყვა „ვეფხისტყაოსნის“ კი-
თხვაზე. მე ვფიქრობ, რომ კერ კიდევ არ დაბადებულა ის კაცი, რო-
მელმაც „ვეფხისტყაოსანი“ კი არა, უბრალო ქართული ლექსი წაი-
კითხოს, როგორც რიგი და წესია კითხვისა. დაბადების კი, მართლა
რა მოგახსენოთ, მაგრამ ეს კი ნამდვილია, რომ სწავლით არავის და-
უსწავლია რიგიანი კითხვა ამ პოემისა. ილია ჭავჭავაძე, რომელიც
ამ საღამოს კითხულობდა „ვეფხისტყაოსანს“, საზოგადოდ კარგი
მკითხველია. იმას მშვენიერი ხმა აქვს, მშვენიერი გამოთქმა; ჩინე-
ბული კილო, მის კითხვაში ნამდვილი ქართული სიმების ჟღერა ის-
მის, მაგრამ, თითონ კითხვაში კი, იმას ხელოვნება აკლია. რაღაც
გამოუთქმელ სიამოვნებას ვპოვებ მე ჭავჭავაძის კითხვაში, როდესაც
ის თავისი ხმის სასიამოვნო ტემპრით შემოსძახებს:

„მაგას ნუ ბრძანებ, მეფეო, ჯერ ვარდი არ დაგჭკნობია.“

რაღაც დიდებული, რაღაც გრძნობისათვის სასიამოვნო რამ ის-
მის ამ ხმაში, ამ ერის გულიდამ გამოსულ სიტყვების გამეორებაში.
მაგრამ რა გინდა, რომ სულ ამ ბუნებით კილოს, ამ გულის ხმას მის-
დევს ბატ. ილია და ყველა ადგილებს ერთი და იგივე გვარად ამ-
ბობს.“¹

ეს საბუთი იმის დამადასტურებელია, რომ გასული საუკუნის
დასასრულს ქართული კულტურის წარმომადგენლები დიდ მოთხოვ-
ნილებებს უყენებდნენ „ვეფხისტყაოსნის“ მხატვრული კითხვის ხე-
ლოვნებას და თვით მაღალი ოსტატობის დროსაც კი დაუშვებლად
თვლიდნენ ერთი რომელიმე მხატვრული ხერხის განმეორებულ გა-
მოყენებას.

მეტად საყურადღებო ცნობებს იძლევა „ვეფხისტყაოსნის“ მხა-

¹ გაზ. დროება. 1888 წ. № 36.



ტვრული კითხვის შესახებ ი. მეუნარგია, როდესაც აგვიწერდა, რომ გოლ დადიანის მიერ „ვეფხისტყაოსნის“ მხატვრულ კითხვას. იგი წერს: „ჯერ კიდევ შორს არ წავსულვართ ჩვენ იმ დროიდან, როცა „ვეფხისტყაოსანს“, თუ შეიძლება ასე ითქვას ღიღინებდნენ ჩვენში და არა კითხულობდნენ. ახალმა დრომ კითხვა დაუწყო „ვეფხისტყაოსანს“, მაგრამ გალობის ტონი ჯერ კიდევ არ გამოხელება... დადიანი „ვეფხისტყაოსანს“ მშვენივრად კითხულობს. აი რაგვარად იწყებს ის პოემას:

„იყო არაბეთს როსტევან, მეფე ღვთისაგან სვიანი,
 მაღალი
 უხვი, მდაბალი,
 ლაშქარ-მრავალი, ყმიანი.“

როსტევან მეფის დამახასიათებელ ეპიტეტებს ის ამგვარად ცალცალკე იტყვის, დიდი პაუზით მათ შორის. ეს პაუზა მსმენელის გამოხატულებას უფრო ნათლად წარმოუდგენს არაბეთის მბრძანებლის ვინაობას, ვიდრე ჩვეულებრივი:

„მაღალი, უხვი, მდაბალი“.

ამასთან ამ სამ ეპიტეტს უფრო დაბალი ხმით იტყვის და „ლაშქარ-მრავალში“ ოდნავ ხმას აუწევს, თითქოს ლაშქრით აგრძობინებს მსმენელს როსტევან მეფის ძლიერებას.

არ ვიცი რომელი ერთი ადგილი წარმოუდგინო მკითხველს „ვეფხისტყაოსნიდან“, რომელსაც ზედმიწევნით კარგად კითხულობს დადიანი. „ვეფხისტყაოსანი“ წიგნია და არა მცირე ლექსი, რომლის თითოეულ ტაეპზე შეიძლება ილაპარაკოს კაცმა — რა ხმით, რა მიმიკით და რა მიხვრა-მოხვრით წარმოსთქვამს მკითხველი ამ ტაეპს. მე რომ ლიტონი სიტყვით ვიძახო „მშვენივრად“, „კარგად“, „ზედმიწევნით“ კითხულობს დადიანი ამა და ამ ადგილს მეთქი, ამით ხომ ვერავის გავაგებინებ მართლა როგორ კითხულობს ის „ვეფხისტყაოსნის“ ადგილს“.

მოყვანილი აღწერიდან ჩვენთვის საყურადღებოა, რომ გრიგოლ დადიანის მხატვრული კითხვა ერთგვარი გარდამავალი საფეხურია დალიღინებით წარმოთქმიდან წმინდა სამეტყველო წარმოთქმამდე. როგორც ჩანს, გრიგოლ დადიანის მხატვრული კითხვა ხასიათდებოდა ღრმა აზრიანობით და ემოციურობით და იგი შესანიშნავად იყენებდა სალექსო პაუზას, როგორც ტაეპის ბოლოს, ისე მის შუაგულში ცეზურის ალაგას, და ეს პაუზა გააზრებული და მხატვრული ჰერეტიკით აღვსილი იყო, რაც თავის მხრივ დიდ ემოციურ შთაბეჭდილებას ახდენდა მსმენელზე.



„ვეფხისტყაოსნის“ მხატვრული კითხვის ისტორიისათვის მეტად საინტერესო მასალა გვაქვს დატოვებული ი. მეუნარგიას მიერ, რომელიც აგვიწერს მამია გურიელის მხატვრულ კითხვას:

„მამია ჩინებული მკითხველი იყო.

კარგი კითხვა, როგორც კარგი სიმღერა, უნდა თვითონ გაიგონოს კაცმა, თორემ აღწერით ძნელია იმის სიმშვენიერის ვადმოცემა. აღწერას მხოლოდ გარეგანი ნიშნების წარმოდგენა შეუძლია: კითხვა-გალობის ალი და მომხიბლავი ძალა კი ქრება იმავე წამს, რა წამსაც დაიხშო პირი მგალობელისა ან მკითხველისა.

მე სანამ მისი კითხვა არ გავიგონე, არ ვიცოდი, რას ნიშნავს მეფე გიორგის სიტყვა „მსუქნად იტყვის“, რომლითაც იგი უწონებდა კითხვას მის კარისკაცს ივანე აფხაზს... მამიას სიტყვა სადღაც პირის სიღრმეში იბადებოდა... სწორედ რომ მსუქნად, ღრმად, მთელის პირით... მშვენიერი იყო ის, როცა კითხულობდა „ვეფხისტყაოსნიდან“... ქაჯეთის ციხის იერიშით აღებას იმ ადგილიდან, საცა რუსთველი ამბობს:

ანაზღად ცხენი გაქუსლეს, მათრახმან შეჰქმნა წორილი!

იმ ხანამდის, საცა ავთანდილ და ფრიდონ შეეყრებიან ტარიელისგან ნალეწ აბჯარს და რუსთველი იტყვის იმაზე:

ჰსცნეს ნაქმრად ტარიელისად, სთქვეს, საქმეა მისეული.

სანამ მამია ამ ტაეპის პირველ ნახევრამდის ჩამოვიდოდა, მისი ხმა თვითონ ბრძოლის ხატი იყო: ძლიერი, სწრაფი, მრისხანებით სავსე, მაგრამ რა აქ ჩამოაწევდა, ის ცოტა ხანს შეჩერდებოდა, ხმას დაუწევდა და ცოტა აჩქარებულად, მუსაიფის კილოზე, თითქო განზე, წასევით წაილაპარაკებდა:

. სთქვეს, საქმეა, მისეული.

მამიას კითხვაში შესახიშნავი ის იყო, რომ რაც უნდა გაცხარებული კითხვა ჰქონოდა იმას, რაც უნდა დრამატული მოძრაობა ყოფილიყო ლექსში, ფრაზასა და ფრაზას შუა მამიაში სრულიად დამშვიდებულ და თავისუფალ არტისტს გრძნობდი.“¹

მამია გურიელის მხატვრული კითხვა დალიდინების არავითარ ნიშანს აღარ შეიცავს, მისი კითხვა წმინდა სამეტყველოა და იგი სრულყოფილად იყენებს ძლიერი ემოციის სამეტყველო ინტონაციით გამოსახვას. ამასთან ერთად გურიელის მხატვრული კითხვა, როგორც ჩანს, მეტყველების ბუნებრივი კილოთი და სისადავით ხასიათდებოდა. „ვეფხისტყაოსნის“ ბუნებრივი მეტყველების კილოთი კითხვა თანდათან მკვიდრდება ქართულ სასცენო ხელოვნე-

¹ იონა მეუნარგია. ქართველი მწერლები. I. თბ. 1954 წ. გვ. 365, 366, 367.



ბაში, ხოლო დალიდინებით კითხვა დროთა განმავლობაში მივიწყებ
ბას ეძლევა.

„ვეფხისტყაოსანმა“ თავისი დასაბამიდან დღევანდლამდე მხატვრული კითხვის სხვადასხვა საფეხური გავლო. პირველად იგი საკრავზე დამღერებით იკითხებოდა, შემდეგ დალიდინებით და დღეს კი მეტყველებით სრულდება.

ვფიქრობთ, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ მხატვრული კითხვის დროს უდიდესი მნიშვნელობა აქვს შაირის რიტმის სწორ მიგნებას, ვინაიდან სწორად მიგნებული რიტმი ყოველთვის უშუალო კავშირში იმყოფება შაირის აზრობრივ-ემოციური ბუნების სწორ შეგრძნებასთან.

„ვეფხისტყაოსანი“ დაწერილია თექვსმეტმარცვლიანი საზომით, რომელსაც შაირი ეწოდება და რომელშიაც ვარჩევთ „დაბალ შაირს“ როდესაც ლექსი ქორე-დაქტილური ლოგაედებით არის დაწერილი:

ვინ არ ყოფილა მიჯნური, ვის არ სახმილნი სდებიან?
ვის არ უნახვან პატიჟნი, ვისთვის ვინ არა ბნდებიან?
მითხარ, უსახო რა ქმნილა, სულნი რად ამოგზდებიან?
არ იცი, ვარდნი უეკლოდ არავის მოუჟკრეფიან!

2 3 3 2 3 3
2 3 3 2 3 3
2 3 3 2 3 3
3 2 3 3 5

და მაღალ შაირს, როდესაც ლექსი ქორეული ან მეორე პეონური პოლიმეტრებით არის დაწერილი:

ვარდსა ჰკითხეს: „ეგზომ ტურფა რამან შეგქმნა ტანად, პირად?
მიკვირს, რად ხარ ეკლიანი? პოვნა შენი რად არს ჭირად?“

მან თქვა: „ტუბილსა მწარე ჰპოვებ, სჯობს, იქმნების რაცა ძვირად;
ოდეს ტურფა გაიფდღეს, არღარა ღირს არცა ჩირად“.

2 2 2 2 2 2 2 2
2 2 4 2 2 2 2
2 2 2 2 4 2 2
2 2 4 4 2 2

შაირის მხატვრული კითხვის დროს საჭიროა დაცული იქნეს ლექსის რიტმის არსებითი კანონები, სახელდობრ, შაირის ყოველი

ტაეპის ბოლოს აუცილებელია შესვენება, რომელსაც აუცილებელ
პაუზასაც ვუწოდებთ ხოლმე. აუცილებელი პაუზა ბუნებრივი და
ტაეპში მოთავსებული აზრით გამოწვეული უნდა იყოს და არა სა-
მეტყველო ნაკვეთის მექანიკური შეჩერებით.

ისმინე ჩემი თხრობილი, შეჯე, წავიდეთ ნებასა",
ნუ მოჰყოლიხარ თავისა თათბირსა, ვაგონებასა,"
რაც არა გწადდეს, იგი ქმენ, ნუ სდევ წადილთა ნებასა",
ასრე არ სჯობდეს, არ გეტყვი, ნუ მეჭვ რასაცა თნებასა".

აღვნიშნავთ ტაეპის ბოლოს აუცილებელ შესვენებას.

შიაირის მხატვრული კითხვის დროს ყოველ ტაეპს თავისი სპე-
ციფიკური ინტონაცია უჩნდება. ამ სპეციფიკურობას იწვევს ყოვე-
ლი ტაეპის ბოლოს აუცილებელი პაუზა, რომელიც თვითეულ ტაეპს
ინტონაციურად გამოყოფს და ტაეპში მოთავსებული სიტყვების ერთ
ინტონაციურ რკალში აერთიანებს. შაირში ყოველი ტაეპის ინტო-
ნაციას ახასიათებს მოლოდინი შემდგომი ტაეპისა, გარდა მეოთხე
ტაეპისა, რომელიც სრულ კადანს იძლევა და სამეტყველო ინტო-
ნაციას წერტილს უსვამს.

შიაირის ტაეპის ინტონაციის საფუძველს მასში ჩაქსოვილი აზ-
რი წარმოადგენს. ამიტომ მკითხველი კარგად და ღრმად უნდა ერ-
კვეოდეს ტაეპში მოთავსებულ აზრში, ბოლომდე ესმოდეს სიტყვე-
ბის და წინადადებების, ან შესიტყვების მნიშვნელობა და არ უნდა
წარმოთქვამდეს მათ აზრმოკლებულად, როგორც ტერფების მონა-
ცველობის რიგს.

ტაეპების ინტონაციაში ადგილი არ უნდა ქონდეს წამღერებას.
ტაეპში ჩაქსოვილი აზრი სათანადო ემოციით წარმოთქმული გვაძ-
ლევს გამომსახველ ინტონაციას, რომელშიაც აზრის სითბო შეხმა-
ტკბილებულია მეტყველების მუსიკალობასთან.

„ვეფხისტყაოსნის“ მხატვრული კითხვისათვის საჭიროა ღრმად
და საფუძვლიანად გავერკვეთ აზრის ლოგიკურ განვითარებაში.
ამისათვის უპირველესად ყოვლისა, უნდა ვიზრუნოთ, რომ კარგად
გვესმოდეს ყოველი სიტყვის მნიშვნელობა, განსაკუთრებით ისეთი
სიტყვებისა, რომლებიც დღევანდელ ქართულ ყოველდღიურ მეტყ-
ველებაში არ იხმარება. ავიღოთ, მაგალითად 654 სტროფი:

ესე ქვაბნი უკაცურნი ვპოვენ, დევთა შეეკაფნეს;
შემოვები, ამოვწყვიდენ, ყოლა ვერას ვერ მეხაფნეს,
მათ მონანი დამიხოცნეს, ჯაჭვნი ავად მოეკაფნეს.
საწუთრომან დამადრიჯა, ცქაფნი მისნი კვლა მეცქაფნეს.

ხაზგასმული სიტყვების მნიშვნელობა ასეთია: ხაფება — შეშინებას; მოქაფვა — მოჭურვას, შეჭურვას; ყოლა — ცქაფვა — მოტყუებას; შეკაფვა — გამოჩეხვას; ქვაბი — გამოქვაბულს; საწუთრო — წუთისოფელი; დამადრიჯა — მოწყენა, დადარდიანება; მოყვანილი სტროფის აზრი დღეს შეიძლება ასე გამოვთქვათ:

ვიპოვე გამოქვაბული უკაცრიელი, რომელიც დევებს
გამოუჩეხავთ;
დევებს შევები, ამოვწყვიტე ისე, რომ სრულებით არ
შევშინებულვარ.
დევებმა მონები დამიხოცეს, ვინაიდან ჯავშნით ცუდად
იყვნენ შეჭურვილები.
წუთისოფელმა დამადარდიანა, ვინაიდან მისი მოტყუებით
კვლავ მოგტყუვდი.

„ვეფხისტყაოსანის“ შაირი ყოველთვის გარკვეული აზრის გადმოცემას ემსახურება, ამიტომ მხატვრული კითხვის დროს **ლოგიკური მახვილის** ხმარება აუცილებელია. მაგრამ ლექსში ლოგიკური მახვილის ხმარება გარკვეული სპეციფიკურობით ხასიათდება, რაც ლექსის რიტმით და ტაეპის მელოდიით არის განპირობებული. შაირის მხატვრული კითხვის დროს ლოგიკური მახვილის ხმარების სპეციფიურობა იმაში გამოიხატება, რომ მისი სიძლიერე ნებისმიერი არ არის ისე, როგორც პოზიციაში ხდება. ტაეპში ლოგიკური მახვილის ქვეშ მოქცეული სიტყვა ტაეპის მელოდიურ სურათს არ უნდა არღვევდეს, იგი ამოვარდნილი არ უნდა იყოს. შაირში ლოგიკური მახვილის ხმარება მეტ სირბილეს მოითხოვს, ვიდრე ეს პროზაშია ხოლმე. მოვიყვანთ ლოგიკური მახვილის ხმარების მაგალითს:

თუცა ქალია, ხელმწიფედ მართ ღმრთისა დანაბადია:
არ გათნევთ, იცის მეფობა, უთქვენოდ გვითქვამს კვლა დია;
შუქთა მისთებრ საქმეცა მისი მზებრ განაცხადია.
ლეკვი ლომისა სწორია, ძუ იყოს, თუნდა ხვადია.

(ხაზგასმული სიტყვები ლოგიკური მახვილის ქვეშ არის)
შაირის ხმარების დროს ლოგიკური მახვილის ხმარება ინდივიდუალური ხასიათისაა. ამაში მქლავნდება მკითხველის მიერ ტექსტის გაგება და ამოხსნა.
შაირის სწორი წარმოთქმის დროს ტაეპში მერვე მარცვლის

შემდეგ ცეზურა იხმარება. ცეზურა მხატვრულ კითხვაში მცირე პაუზა არის, რომელიც გაცილებით ნაკლებ გრძლიობისა არის ტექსტის ბოლოს მოთავსებულ აუცილებელ პაუზასთან შედარებით; შაირის ტექსტში, უმეტეს შემთხვევაში, ცეზურა სიტყვების აზრობრივ დაჯგუფებით გამოიყოფა და ამიტომ აზრობრივ პაუზას ქმნის წარმოთქმის დროს და არა ხელოვნურ შეჩერებას. შაირის წარმოთქმის დროს ცეზურის ალაგას ადგილი აქვს აგრეთვე ტექსტის ინტონაციაში მელოდიურ ცვალებადობას, რასაც ძველად „ხმის-საქცევს“ უწოდებდნენ. მოგვყავს ცეზურის ხმარების მაგალითი:

ნახეს უცხო მოყმე ვინმე, ჯდა მტირალი წყლისა პირსა,
შავი ცხენი სადავითა/ ჰყვა ლომსა და ვითა გმირსა//
ხშირად ესხა მარგალიტი/ ლაგამ-აბჯარ-უნაგირსა.
ცრემლსა ვარდი დაეფრთვილა./ გულსა მდულრად ანატირსა.//

მოყვანილ სტროფში აღვნიშნავთ ცეზურას, ხოლო — ტექსტის ბოლოს აუცილებელ პაუზას. მხატვრულ კითხვაში ყოველი ცეზურა და აუცილებელი პაუზა აზრის ბუნებრივი დინებით და სიტყვათა დაჯგუფებით არის გამოწვეული.

იმისათვის, რომ „ვეფხისტყაოსანი“ გასაგონი და მოსასმენი გავხადოთ დიდი აუდიტორიისათვის, მხატვრული მკითხველი სრული ანუ საფეხ-სტილით უნდა მეტყველებდეს, რომლის დროსაც მეტყველება დარბაისლური და მკაფიო, მსუქანი წარმოთქმით ხასიათდება. მეტყველების მხოლოდ ასეთი ხასიათი შეიძლება იმ დიდი აზრობრივ-ემოციური ტვირთის აწევა, რომლითაც გამოირჩევა „ვეფხისტყაოსანი“.

რუსთაველის რითმები ყოველთვის სწორი და ბუნებრივია, მასში არ გვხვდება ნაკიანი რითმა. შაირის წარმოთქმის დროს რითმის ხაზგასმით წარმოთქმა მიუღებელია, ვინაიდან იგი დაარღვევს ტექსტის აზრის დინების მუსიკალობას. ტექსტის საერთო მკაფიო წარმოთქმაში რითმა თავისთავად გამოჩნდება ვინაიდან რითმის მუსიკალობაზე და მის მრავალსახეობაზე საკმაოდ ბევრი უზრუნია რუსთაველს; მხატვრულ მკითხველს ისლა დარჩენია, რომ ტექსტში აზრი მკაფიოდ ამოიკითხოს, რის შედეგადაც ცოცხალ მეტყველებაში რითმა თავის მხატვრულ ფუნქციას შეასრულებს.

რამდენიმე სიტყვით გვინდა შევეხოთ შაირის პროსოდიულ „და“-ს. ამ საკითხის გარკვევას მთელი შრომა მიუძღვნა პროფესორმა შოთა ძიძიგურმა ახლად გამოცემულ წიგნში: „შოთა რუსთაველის ენის საკითხები“. აქ მოყვანილია აკადემიკოს ნიკო მარის



შეხედულება ამ საკითხზე: „და“ მხოლოდ იმას უჩვენებს, რომელიც თხე სტრიქონით, რომლის წინაც იგი დგას, მთავრდება რიტმული პერიოდი; მაგრამ უიმისოდაც აშკარაა რუსთაველის პოეზიის ლექსის სტრუქტურა. ეს კავშირი „და“ გადმონაშთი დამატება, დეკორაციულია შოთასთან; ხალხური ზომისათვის კი, საიდანაც იგი რუსთაველმა შეითვისა, კონსტრუქციული იყო მის პირველყოფილ მდგომარეობაში, როცა ჯერ კიდევ არ იყო ლექსის რითმა, კიდევ მეტი: არ იყო სიმეტრია, თანასწორმარცვლიანობა“.¹ ამასთანავე ნ. მარი მიუთითებს რომ პოეზიის განვითარების უძველეს საფეხურზე ლექსს სიმღერა და ცეკვა ახლდა, მის ნაწილებს წარმოთქვამდნენ გუნდის მთქმელი (სოლო) და გუნდი; ამ ორი ნაწილის გამართიანებელია ის „და“.

პროფესორი ვუკოლ ბერიძე იზიარებს ნიკო მარის დებულებას, რომ „ვეფხისტყაოსანში“ „და“ კავშირი ხალხური წარმოშობისაა და მას ლექსის აუცილებელ ნაწილად თვლის და აცხადებს, რომ არავითარ სამკაულზე ლაპარაკი არ შეიძლება. „რაკი „ვეფხისტყაოსანში“ სტროფთა წინადადებები უკავშირობითაა გაერთიანებული, ყოველი უკანასკნელი დასკვნითი წინადადება ბუნებრივად „და“ კავშირით უნდა დაიწყოს. იგი აერთიანებს დასკვნას წინა ნაწილთან! შოთამ ეს „და“ წმინდა ტექნიკური მოსაზრებით გარეთ გამოიტანა და მე-17 მარცვლად დააყენა, მაგრამ ამით მისი კონსტრუქციულობა მაინც ძალაში დარჩა, „და“ კავშირის გამოყენებით რუსთაველი ქართული ხალხური ლექსის პოზიციაზე დარჩა“².

ახალგაზრდა მკვლევარმა კ. დანელიამ არ გაიზიარა ვუკოლ ბერიძის შეხედულება, რადგან პოემის სტროფთა დიდი ნაწილი არის დასკვნითი ხასიათისა, ხოლო იქ, სადაც, თითქმის დასკვნითობა უნდა იყოს, „და“-ს ხმარება გაუმართლებელი ჩანს... „და“-ს სინტაქსურად უფუნქციობის ზედმეტობას მკვეთრად გახაზავს შემდეგი გარემოება: პოემის მრავალი სტროფის მეოთხე ტაეპი იწყება სხვა კავშირებით (მაქვემდებარეელი, გაპირისპირებული).

„და“ კავშირის შესახებ გ. იმედაშვილი მოსაზრებას გამოთქვამს ვარაუდის სახით: ჰიმნებში ვამჩნევთ „და“-ს სტროფთა დაბოლოებებში, სისტემატურად კი რეფრენის დასაწყისში; მას შესაძლოა ქონდეს პაუზის დაცვის დატონური ფუნქცია და

¹ შოთა ძიძიგური. შოთა რუსთაველის ენის საკითხები. თბ. 1966 წ. გვ. 50.

² იქვე. გვ. 52.

წარმოშობილი იყოს საგალობლების მუსიკალური ფრაზის, მუხლიც დადციის საჭიროებით, „და“ სტროფების გამმიჯნავია.

შოთა ძიძიგური გამოთქვამს იმ მოსაზრებას, რომ „პროსოდიული „და“ მაინც უნდა მივიჩნიოთ სიმღერიდან მომდინარედ; გენეზისურად იგი მუსიკალური ფრაზის არქიტექტონიკასთან არის დაკავშირებული. „და“ კავშირი ოდესღაც ნაწილაკი იყო და შემდეგ მიიღო მან ახალი ფუნქცია. ნაწილაკი „და“-ს მაგვარი შემდეგ კონტექსტების მსგავსად: „ოჰ რა არზა დაუწერე,, და?!“ (ნ. ერისთავი); „ჩვენ კი გული გადაგვიტრიალდა — და!“ (აკაკი); „ჰე, რა სეირია — და!“ (ვაჟა) და სხვა.

„და“ კავშირის ხმარება დისკუსიას იწვევს იმ განხრითაც, თუ კონკრეტულად სად უნდა იხმარებოდეს: მესამე ტაეპის დასასრულს, როგორც ამას აკადემიკოსი ნიკო მარი ხმარობდა (ასევე იხმარა „და“ კავშირი პროფესორმა სიმონ ყაუხჩიშვილმა, რომელიც ამ საკითხს შეეხო თეატრალურ ინსტიტუტში რუსთაველის იუბილესადმი მიძღვნილ სამეცნიერო სესიაზე, 1966 წლის 7 ოქტომბერს) და ბეჭდავდა კიდევაც:

იყო არაბეთს როსტევან, მეფე ღმრთისაგან სვიანი,
მალალი, უხვი, მდაბალი ლაშქარ-მრავალი ყმიანი,
მოსამართლე და მოწყალე, მორჭმული განგებანი

-და

თვით მეომარი უებრო, კვლა მოუბარი წყლიანი.

თუ მეოთხე ტაეპის დასაწყისში, როგორც ამას ბეჭდავენ?

ვინაიდან „და“ კავშირის საკითხი მეცნიერებაში დისკუსიას იწვევს, ჩვენ ვფიქრობთ, რომ „ვეფხისტყაოსანის“ მხატვრულ კითხვაში მას უნდა მიენიჭოს მხოლოდ ისტორიული ფუნქცია, რომლის ხმარება დღევანდელ კითხვაში აუცილებელი არ არის.

„ვეფხისტყაოსანი“ რიტმულად ორგანიზებული მეტყველებაა, რომელშიაც მდიდარი შინაარსი მკაცრად მოწესრიგებულ შაირის ფორმით არის გადმოცემული. მხატვრულ მეტყველებაში „ვეფხისტყაოსანის“ წარმოთქმა მოითხოვს ლექსის შინაარსისა და ფორმის სრულ შეხმატკბილებას, ერთ მთლიანობაში გადმოცემას. ამის მისაღწევად კი საჭირო იქნება მკითხველი საფუძვლიანად გაერკვეს „ვეფხისტყაოსანის“ იდეაში, თემაში, სახიერებაში, ერთი მხრივ, და შაირის რიტმში, მეორე მხრივ.

„ვეფხისტყაოსანის“ მხატვრული კითხვის დროს მკითხველმა გარკვეული ზემოცანა უნდა დაისახოს, ამაში გამოვლინდება

მკითხველის მსოფლმხედველობა, ნაწარმოების იდეის სწორი გაგება. საჭიროა ლექსის შინაარსობრივი ანალიზი, რათა მკითხველმა დაადგინოს ნაწყვეტში აზრის თანმიმდევრული განვითარება, გამოყოს მონაკვეთები და ამოიცნოს ტექსტში ნაგულისხმევი ქვეტექსტი, რის შედეგადაც მივიღებთ ცოცხალ, აზრიან, გრძნობიერ და გამიზნულ მეტყველებას. და ბოლოს, მკითხველმა გარკვეული დამოკიდებულება უნდა დაამყაროს წასაკითხად შერჩეულ ნაწარმოებთან და გამოავლინოს იგი.

ვფიქრობთ, რომ ლექსის მხატვრული კითხვის ჩამოთვლილი პირობების გათვალისწინება ხელს შეუწყობს მკითხველს „ვეფხისტყაოსნის“ მხატვრული შესრულების პროცესში თანამედროვე მოთხოვნილებების შესაბამისად.

თეატრის ისტორიის კათედრა

ნადია ზალუთაშვილი

ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი, დოცენტი

ილია ჭავჭავაძის რეალისტური ესთეტიკა და ქართული თეატრი

დიდ ქართველ მწერალს, მოაზროვნესა და საზოგადო მოღვაწეს ი. ჭავჭავაძეს უდიდესი ღვაწლი მიუძღვის ქართული კულტურის წინაშე.¹

ი. ჭავჭავაძე ქართველ „მესამოციანელთა“ იდეური წინამძღოლიც იყო. თავისი მოღვაწეობით მან მოძრაობა, სიცოცხლე და საბრძოლო სულისკვეთება შეიტანა იმ დროის საზოგადოებრივ ცხოვრებაში.

ეპოქაში, როდესაც საქართველოში გაძლიერდა ეროვნული და სოციალურ-განმათავისუფლებლური იდეალები, ახალგაზრდა „თერგდალეულები“ საზოგადოებრივ სარბიელზე გამოვიდნენ როგორც მწერლები და პოეტები, პუბლიცისტები, კრიტიკოსები, როგორც ეპოქის მოწინავე იდეებით შეიარაღებული პოლიტიკური მოღვაწეები.

რუსეთის მოწინავე რევოლუციურ-დემოკრატიულ აზროვნებით შთაგონებულებმა, მათ მამულის სამსახურისათვის ლიტერატურული სარბიელი აირჩიეს. სწორედ ამიტომაც იყო, რომ დაბრუნდნენ რაპეტერბურგიდან საქართველოში, სასტიკი ბრძოლა გამოუცხადეს „მამების“ საზოგადოებრივ და შემოქმედებით კონსერვატივს, „ერის ტანჯვათა“ და „ერის წყლულთა“ მიმართ გულგრილობას.

¹ უნდა აღვნიშნოთ, რომ ი. ჭავჭავაძის საერთო ლიტერატურული მემკვიდრეობის შესწავლის საქმეში დიდი დამსახურება მიუძღვით მთელ რიგ ქართველ მეცნიერებს—ა.ლ. ხახანაშვილს, ს. ხუნდაძეს, ვ. კოტეტიშვილს, პ. ინგოროყვას, შ. რაღიანს, მ. დუდუჩავას, დ. გამეზარდაშვილს, კ. მეძველიას, ა. გაჩეჩილაძეს, ს. ზუციშვილს და სხვებს, განსაკუთრებით საინტერესო გამოკვლევები მისი ესთეტიკის თეატრთან კავშირის შესახებ მოგვაწოდეს აკად. გ. ჯიბლაძემ, ნ. გურაბანიძემ და სხვ.



ჯერ კიდევ „მგზავრის წერილებში“ ი. ჭავჭავაძემ თავისი ცხოვრუ-
ბის დევიზად მუდმივი, შეუჩერებელი მოძრაობა აირჩია, ბრძოლა
გამოუცხადა ცხოვრებისაგან განდგომასა და მღორე მორევში არსე-
ბობას. ი. ჭავჭავაძეს და მის თანამოაზრეებს მიზნად ჰქონდათ და-
სახული იმდროინდელი საზოგადოებრივი ცხოვრების გარდაქმნა,
მისთვის ახალი გეზის მიცემა. ახალმა ეპოქამ ახალი ამოცანები და-
უსახა ქართულ ლიტერატურასა და ხელოვნებას, ამიტომაც იყო,
რომ ასე ილწვოდა ი. ჭავჭავაძე იმისათვის, რათა ლიტერატურა თა-
ვის მოწოდების სამალღებზე დაებრუნებინა, გაეხადა იგი სინამდვი-
ლის ჰემმარიტ სარკედ. სწორედ ეს იყო მიზეზი იმისა, რომ დიდმა
მწერალმა თავის თანამებრძოლებთან ერთად, ჟურნალ „ცისკრის“
ფურცლებზე ესოდენ ცხარე, შეურიგებელი პოლემიკა გააჩაღა.
1861 წლის ჟურნალ „ცისკარი“-ს აპრილის თვის ნომერში მან გა-
მოაქვეყნა ცნობილი წერილი „ორიოდე სიტყვა თავად რევაზ შალ-
ვას ძის ერისთავის მიერ კოზლოვის „შეშლილის“ თარგმანზედა“. ამ
წერილში, რომელმაც კონსერვატიული ლიტერატურული წრეების
აღშფოთება და გაშმაგებული წინააღმდეგობა გამოიწვია, ახალგაზრ-
და ი. ჭავჭავაძე მკვეთრად ილაშქრებდა კლასიციზმისა და კრიზი-
სის გზაზე დამდგარი რომანტიზმის წინააღმდეგ.

ავტორი, აკრიტიკებდა — რა კარამზინის სენტიმენტალურ სკო-
ლას და მის საკმაოდ უნიჭო წარმომადგენელ პოეტ კოზლოვს, თა-
ვის შეხედულებებში იმავე აზრს ადგა, რასაც „მგზნებარე ბესარი-
ონი“, დიდი რუსი კრიტიკოსი ბ. ბელინსკი. გამომდინარეობდა —
რა ხელოვნების უტილიტარული პრინციპიდან და, ამკვიდრებდა —
რა რუსულ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში კრიტიკული რეალიზ-
მის საფუძვლებს, ბ. ბელინსკი თავის პირველსავე წერილებში გამო-
ვიდა ფრანგული კლასიციზმის წარმომადგენლების რასინისა და
კორნელის წინააღმდეგ, უარყოფითი შეფასება მისცა ა. სუმარო-
კოვის და ხერასკოვის მემკვიდრეობას.¹

სრულიად „უნიჭო“, „გაბერილ“ პიროვნებებად მიაჩნდა იგივე
პოეტები ი. ჭავჭავაძესაც, მისი აზრით ამ უნიჭო მწერლებს თა-
ყვანისმცემლები მხოლოდ გაუნათლებელ საზოგადოებაში ჰყავ-
დათ.²

იზიარებდა — რა ბ. ბელინსკის ძირითად შეხედულებებს იმ-
დროინდელ რუსულ ლიტერატურასა და ხელოვნებაზე, ი. ჭავჭავა-

¹ Белинский В. «С.А.П.», кн. I, стр. 25.
² ჟურ. „ცისკარი“, 1861, აპრილი, გვ. 563.

ქე სწორედ ამ პოზიციებიდან აფასებდა კოზლოვის „შეშლილის“¹ თარგმანს ქართულ ენაზე. იგი უარპყოფდა პოეტ კოზლოვის „ვაწა ნიჟს“, და მიაკუთვნებდა მას „სენტიმენტალურ, ყალბ გრძნობათა, მტირალა და წირპლიანი მწერლების“ იმ რიცხვს, რომელთა მეზობრახტრე კარამზინი იყო.

ძირითად ნაკლად პოემა „შეშლილისა“ ი. ჭავჭავაძეს, ისევე როგორც ბ. ბელინსკის, მიაჩნდა ის, რომ კოზლოვმა ვერ შესძლო ვერც რუსული სინამდვილის აღწერა და ვერც ადამიანის წრფელი გრძნობების გამოხატვა. „თუმცა „შეშლილის“ ქვეშ აწერილია რუსული მოთხრობა, — შენიშნავდა ი. ჭავჭავაძე, — მაგრამ ამ მოთხრობაში მარტო ენა, ზარი, მარხილი და იამშჩიკი თუ არის რუსული, თორემ სხვა არაფერი... ბევრიც რომ წაიკითხოთ, მაინც ქართველი ვერ გაიცნობს... რუსის სოფლის გოგოსა, იმიტომ რომ ეს შეშლილი გოგო, თუმცა კოზლოვი ამბობს რუსისააო, მაგრამ რუსის სარაფანიც არ აცვია ზედა; ეგ რაღაც ურუსო რუსია, კოზლოვის ფანტაზიის შვილი, და არა რუსის ცხოვრებისა. მაგრამ ვინ ჩივის, რომ პოემის გმირი არ არის რუსი, „ერთი ბეწო დრამატიზმი და ხელოვნება მაინც იყო.“¹

მიაჩნდა — რა სენტიმენტალიზმი განვილილ ეტაპად, ი. ჭავჭავაძე ბელინსკის მსგავსად, აკრიტიკებდა მის სიყალბეს, სინამდვილიდან შორსდგომას, იმას, რომ სენტიმენტალისტები, ბ. ბელინსკის სიტყვით რომ ვთქვათ, „აზრსა და გრძნობას დაეძებდნენ მალაღფარდოვანი ფრაზისათვის“, რომ არაფერი იყო ჭეშმარიტად, ეროვნული და მართალი მათ ნაწარმოებებში. არ ურიგდებოდა — რა ანტირეალისტურ მიმართულებებს, ი. ჭავჭავაძე ქართულ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში თანმიმდევრულად იცავდა კრიტიკული რეალიზმის პრინციპებს.

ი. ჭავჭავაძე უარყოფდა შიშველ ტენდენციასა და რიტორიზმს ლიტერატურაში, მწერლისაგან მოითხოვდა ობიექტური სინამდვილის, საზოგადოებრივი ცხოვრების ასახვას.

ჯერ კიდევ ბ. ბელინსკი წერდა, რომ «чтобы уметь изображать действительность, мало даже дара творчества, нужен еще разум, что-н понимать действительность»².

ი. ჭავჭავაძე შესანიშნავად, ღრმად ერკვეოდა იმდროინდელი საზოგადოებრივი, პოლიტიკური და კულტურული ცხოვრების ყვე-

¹ ე. „ცისკარი“, 1861, აპრილი, 570—571 გვ.
² Белинский В. Г., Полн. собр. соч., под ред. С. А. Венгерова, т. VIII, стр. 234.

ლა სფეროში და ამიტომაც იყო, რომ სწორედ ამ სინამდვილეს და-
ლაღმხატვრულ ასახვისათვის იბრძოდა.

მთელ რიგ წერილებში ი. ჭავჭავაძემ დავიტოვა საინტერესო
აზრები სინამდვილისა და ხელოვნების ურთიერთდამოკიდებულების
შესახებ. ამ მხრივ, პირველ რიგში უნდა აღინიშნოს ის, რომ დიდი
მწერალი იმ მატერიალისტური დებულებებიდან გამომდინარეობდა
რომელიც ამტკიცებდა იმას, რომ ხელოვნება სინამდვილის მხატვ-
რული ასახვის ფორმაა. ი. ჭავჭავაძის ესთეტიკური მსოფლმხედვე-
ლობას ძირითად საფუძველს ცნობიერებისა და სინამდვილის
ურთიერთობის მატერიალისტური გაგება შეადგენს.

ი. ჭავჭავაძის აზრით ბუნება ობიექტურად, ადამიანისაგან და-
მოუკიდებლად არსებობს, იმავე კანონზომიერებით, როგორც ამ
ბუნების ნაწილი, ხასიათდება კერძო ცხოვრებაც, ცნობიერება კი
სინამდვილის, „ცხოვრების გამხილავია და გამომხატველი“.¹

ხელოვნება, როგორც ცნობიერების სპეციფიური ფორმა
ი. ჭავჭავაძის შეხედულებით ცხოვრებისაგან იბადება და მისივე
ასახვაა, ამიტომაც მის ნიშანდობლივ თვისებას ადამიანთა ცხოვრე-
ბისა და ამ უკანასკნელთან უშუალოდ დაკავშირებული ბუნების მო-
ვლენების მხატვრული „ხატებითა და სურათებით“ გამოსახვა წარ-
მოადგენს. ამავე დროს მას მიაჩნდა, რომ „ხელოვნება არის გან-
ხორციელება სახეში იდეისა, აზრისა. მუსიკა, მხატვრობა, პოეზია—
ესენი სულ სახეში გამოთქვამენ იდეას, ხოლო იმით განიყოფებიან,
რომ თავის იდეის გამოსათქმელად სხვადასხვა მასალებს ხმარო-
ბენ.“²

ი. ჭავჭავაძეს ღრმად ესმოდა ხელოვნების აქტიური, გარდამ-
ქმნელი როლი საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, იგი სთვლიდა რომ მე-
ცნიერება და ხელოვნება წარმოიქმნებიან — რა სინამდვილის ასა-
ხვის საფუძველზე, გულგრილნი როდი რჩებიან ამ სინამდვილის
მიმართ — „მეცნიერება და ხელოვნება, — წერდა იგი, — ახსნის
ცხოვრების მოთხოვნილებასა, ცნობაში მოიყვანს „ახალსა“ და ამათ
შემწეობით გადადის ეს „ახალი“ ისევ ცხოვრებაში და სცვლის ცხო-
ვრებას“.³

ი. ჭავჭავაძე ხელოვნების დანიშნულებას მხოლოდ „სარკესავით
ცხოვრების გადმოცემა“-ში კი არ ხედავდა, მას საჭიროდ მიაჩნდა

¹ ი. ჭავჭავაძე, თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად პ. ინგო-
როყვას რედაქტორობით. საქ. სახ. გამომცემლობა. ტ. III. 1959, გვ. 466 (შემ-
დეგში ყველგან ციტირებულია ეს გამოცემა).

² ი. ჭავჭავაძე, ტ. IV, გვ. 75.

³ ი. ჭავჭავაძე, თხზ. სრული კრებული, ტ. III 1959 გვ. 466.

ცხოვრების მრავალმხრივობაში, მოძრაობაში გადმოცემა, მისი და
დებითი და უარყოფითი მომენტების ასახვა, შემოქმედის მისი
აქტიური დამოკიდებულება. იგი თვით ცხოვრების მორევში, მის
შუაგულში ჩასვლას მოითხოვდა მწერლისაგან და ამიტომაც სწერ-
და, რომ „დროა ხელოვნებამ თავი დაანებოს უგემურ ღმეჭასა და
თვალების სრესასა, ეგება ცრემლი გამოვიდესო; დროა ჩავიდეს
ცხოვრების მდინარის ძირშია, იქ მონახოს შიგ-მდებარე აზრი თა-
ვის ცხოველ სურათებისათვის. იქ, ცხოვრების ძირში; იქ იპოვის
ბევრ მარგალიტსა და უფრო ბევრ ლექსა და ლაფსა: არც ერთის
გამოხატვა უნდა აშინებდეს ხელოვნებასა და არც მეორისა...“

ი. ჭავჭავაძე სთვლიდა, რომ ხელოვნებასაც და მეცნიერება-
საც ზუსტად უნდა დაეცვათ თავისი კანონები, არ მორიდებოდნენ
ცხოვრების ნაკლოვანებათა მხილებასა და გაკიცხვას, ევლოთ
„ცხოვრების მდინარეში“ და იქ, ლაფსა და ჭუჭყში, მოენახათ ის
მარგალიტები, რომელნიც ხალხს დარჩებოდა მისი ცხოვრების სა-
დიდებლად.

ხელოვნება ი. ჭავჭავაძისათვის ცხოვრებისა და ჭეშმარიტების
განსახოვნებას წარმოადგენდა. დიდი მწერალი რეალისტურა ხე-
ლოვნების ერთერთ ძირითად საკითხში, ტიპურობის საკითხის და-
სმასა და გადაჭრაში თანამედროვეობას უახლოვდება.

მისი აზრით, თუ მეცნიერებაში ერთეული გამოდის განზოგა-
დებულის ფორმაში, ხელოვნებაში განზოგადებული გამოდის
ერთეულის ფორმაში. „გარეგანი მხარე საგანში, — წერდა ი. ჭავ-
ჭავაძე, — მხოლოდ სათქმელია მისი, რასაც კაცის ჭკუა და საჭი-
როება მოითხოვს“. ამასთან საგნების, საერთოდ სინამდვილის არსი
შედგება კერძო და ზოგად თვისებებისაგან, რომელთა შორის ჭეშ-
მარტი ხელოვნების საგანს უკანასკნელი წარმოადგენს. მას მაგა-
ლითად მოჰყავდა კაცის ქანდაკება, რომელიც „უსიტყვოდ, უთქმე-
ლად“ გაგრძნობინებთ იმ აზრს, რომლის გადმოცემაც მოქანდაკეს
სურდა. ი. ჭავჭავაძის აზრით, მოქანდაკე ამას აღწევს იმით, რომ ეს
სახე ვაჟკაცობაში, დიდებულებაში, თავგამოდებაში კიდევაც ჰგავს
და კიდევაც არ ჰგავს თქვენს ნაცნობ სახეებს, კიდევ მეტიც „მოე-
ლი ქვეყნის ვაჟკაცების, დიდებულების და თავგამომდებლების სა-
ხეები ამ მარმარილოს სახეს რომ შეადაროთ, არც ერთი არ ეგვანე-
ბა და ეგვანება კიდევ“... ამის მიზეზი ილიას აზრით იმაშია, რომ „რ
ასაც საზოგადო ნიშნები ჰქონდათ მთელი ქვეყ-
ნის ვაჟკაცებს, დიდებულებს, თავგამომდებ-

1 ი. ჭავჭავაძე ტ. III, 1953, გვ. 68—69.



ლებს, ისინი სულ არიან გამოკვეთილნი (საზღვარსა ჩვენია—მ. შ.) ამგვარად, ი. ჭავჭავაძისათვის მთავარია მოკლენის არსის დაჭერა და მხატვრულ სახეში განხორციელება, მაგრამ, კონკრეტული, მხატვრული სახე, წარმოადგენს რა იმ ფოკუსს, რომელიც თავს უყრის უარესობითესს ნიშნებს, ამასთან ინარჩუნებს თავის კონკრეტულობას. ი. ჭავჭავაძეს კონკრეტული პიროვნება ლუარსაბ ფათქარიძე მიაჩნია ინდივიდათ, რომელიც მთელის სისრულით გამოხატავს მისი სოციალური ფენის არსს („იმიტომ არ გაგიშვებ, — მიმართავს ავტორი ლუარსაბს, — რომ ნიმუშად მინდობარ: შენ ათასს ჰგვანებიხარ და ათასი შენა“)¹. ლუარსაბი სრულყოფილად გამოხატავს გადაგვარებული ქართველი თავადაზნაურობის არსს და ამავე დროს განსაკუთრებული, ინდივიდუალური, პირადად მისთვის დამახასიათებელი შტრიხები გააჩნია.

რასაკვირველია, ი. ჭავჭავაძე ვერ ამალღდა ტიპიურობის დღევანდელ, ყოველმხრივ განსაზღვრამდე, მაგრამ მის შეხედულებებში ბევრი რამაა ისეთი, რაც მას დღევანდელ ესთეტიკურ აზროვნებასთან აახლოვებს.

დიდ ქართველ მწერალს ბევრი რამ აქვს დაწერილი რეალისტური ხელოვნების თეორიის საკითხებზე, მას სამართლიანად მიაჩნდა, რომ ჭეშმარიტების ხელოვნებაში განსახიერებისას საკმარისი არ არის გამოსახვა იდეის სისწორე, რომ ამისათვის საჭიროა თვით სინამდვილის წარმოსახვის, განზოგადების სისწორეც. ი. ჭავჭავაძე არ გამორიცხავდა ხელოვნების ეროვნულ ბუნებას, ყოველი ერის ცხოვრებისა და „სულიერი მოძრაობის“ თავისებურებას. კოზლოვის პოემა „შეშლილს“ „უეროვნო“ ნაწარმოებად იგი სთვლიდა იმის გამო, რომ ეს ნაწარმოები მოკლებული იყო ეროვნულ თავისებურებას.

ი. ჭავჭავაძისათვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ხელოვნების ესთეტიკურ მიზანსა და დანიშნულებას, ესთეტიკური გრძნობის საიდუმლოებას, ფორმისა და შინაარსის ურთიერთ დამოკიდებულებასა და სხვა. სამწუხაროდ პატარა წერილში ძნელია ყველა ამ რთული და სერიოზული საკითხების გარჩევა და ანალიზი, აღვნიშნავთ მხოლოდ, რომ გვაქვს — რა საქმე ი. ჭავჭავაძის ესთეტიკურ თვალსაზრისთან, ჩვენ კრიტიკული რეალიზმის ჭეშმარიტ თეორიას უკავშირდებით. ეს გასაგებიცაა, რადგანაც საერთოდ თეორიული შეხედულებანი, ესთეტიკური მრწამსი მისთვის მჭიდროდ იყო და-

¹ ი. ჭავჭავაძე, ტ. II, 1959, გვ. 570.

კავშირებული „პრაქტიკულ ინტერესთან“, „საქმესთან“, იმ თანმიმდევრულ ბრძოლასთან, რომელსაც ის და მისი თანამოაზრენი ქართულ ლიტერატურაში და ხელოვნებაში კრიტიკული რეალიზმის დამკვიდრებისათვის ეწეოდნენ.

ი. ჭავჭავაძის კრიტიკულ ნააზრევში დიდი ადგილი აქვს დათმობილი თეატრისა და დრამატურგიის პრობლემებს.

გამომდინარეობდა — რა ხელოვნების უტილიტარული პრინციპებიდან, ი. ჭავჭავაძე თეატრს ხალხის აღზრდის უმძლავრეს იარაღად სთვლიდა. ისევე როგორც ბელინსკის, გოგოლს, ჩერნიშევსკის, შჩეპკინს მასაც თეატრი ხალხის აღმზრდელ სკოლად, ტრიბუნად მიაჩნდა, ამიტომაც იყო რომ ასეთი ენთუზიაზმით შეუდგა იგი ამ თეატრის აღდგენის საქმეს, არ ინანებდა შრომას, ენერჯიასა და ნიჭს ქართული კულტურის ამ ჩამქრალი კერის გამოცოცხლებისათვის, ამიტომ იყო თავის მრავალრიცხოვან წერილებში იგი ქადაგებდა ამ აზრს, რომ თეატრი დიდ როლს თამაშობდა ხალხის ეროვნულ მოძრაობის განვითარებაში, „სულიერი ვითარებისა და ავითცნობიერების გაღვიძების საქმეში“.

1882 წ. ი. ჭავჭავაძე წერდა: „გაბედვით ვიტყვი, ჩვენში დიდებისათვის, ისეთივე მნიშვნელობა აქვს ქართულ თეატრს, როგორც პატარებისათვის სკოლას“... იგი „ცხოველის სურათებით ელაპარაკება კაცის გულსა და ჭკუას... ამ თავის თვისებით კაცის გუნებაზე უფრო მედგრად მოქმედებს, ვიდრე სხვა რამე. ამ მხრით არის იგი სანატრელი, ამ მხრით არის იგი კაცის გრძნობასა და ჭკუის გამაფხიზლებელი, გამწმენდელი. სცენა ხალხის მწვრთნელი, ხალხის გამზრდელი უნდა იყოს“.¹

ი. ჭავჭავაძე თეატრს დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა ეროვნულ თვალსაზრისით. იგი სამართლიანად სთვლიდა, რომ ქართული სცენა ხელს შეუწყობდა ერთიანი ქართული ენის დამკვიდრების საქმეს, განამტკიცებდა ხალხში ეროვნულ თვითშეგნებას. ი. ოქრომჭედლიშვილისადმი მიწერილ წერილში იგი მღელვარედ წერდა — „ზომ იცი თეატრი რა დიდი რამ არის ჩვენისთანა დაცემული ხალხისათვის. მაგის მეტი ნაციონალიზმის ნიშანწყალი ჯერჯერობით ჩვენ არა გვაქვს რა. ეგ ერთი ადგილია საცა ჩვენი ენა საჯაროდ ისმის და საჯაროდ მოქმედებს, ესეც საკმაოა, რომ კაცმა თავი გამოიღოს, თორემ თეატრს ზომ სხვაც ბევრი სიკეთე მოსდევს“.²

1 ი. ჭავჭავაძე, ტ. 3, გვ. 311.

2 ი. ჭავჭავაძე, წერილები, სოხუმი, 1949, გვ. 62



ანიჭებდა — რა თეატრს ესოდენ დიდ საზოგადოებრივ მნიშვნელობას ი. ჭავჭავაძემ თავისი ორგანიზაციული მოღვაწეობით, თავისი უშუალო დახმარებით დიდი ღვაწლი დასდო 1879 წელს აღდგენილ ქართულ თეატრს. იგი იღწოდა მისთვის როგორც დრამატული საზოგადოების თავმჯდომარე, როგორც დრამატურგი, (თუმცა დრამატურგია არ იდგა მისი შემოქმედებითი ინტერესების ცენტრში, მაგრამ თეატრისათვის მან მაინც დაწერა ისეთი ნაწარმოებები როგორიცაა „ქართლის დედა“, „გლეხთა განთავისუფლების პირველი დროების სცენები“ და სხვა), მან. ივ. მაჩაბელთან ერთად, თარგმნა უ. შექსპირის „მეფე ლირი“, მიიღო მონაწილეობა მის დადგმაში და როგორც მისი თანამედროვენი აღნიშნავენ, იგი „შემკობილი“ იყო „ბუნებრივი მკითხველის ღირსებით“¹. მხატვრული კითხვის ეს ნიჭი და ოსტატობა ი. ჭავჭავაძეს დიდად დაეხმარა მსახიობთა ხელოვნების შესწავლაში, იმ რჩევა-დარღვევათა სარგებლიანობაში, რომლებითაც იგი თავის კრიტიკულ წერილებში ქართული სცენის ოსტატებს მიმართავდა.

ი. ჭავჭავაძეს, მიაჩნდა — რა თეატრი ხალხის ზნეობის ამამაღლებლად და საზოგადოების მრწვეთნელად, ცხადია, დიდი ყურადღება უნდა გაემახვილებინა რეპერტუარის საკითხებზე. მართლაც ი. ჭავჭავაძე ვრცელ წერილებში თანმიმდევრულად იხილავს ქართული თეატრის მიერ დადგმულ პიესებს. მას, ისევე როგორც მის თანამოაზრეებს და ქართული სცენის გამოჩენილ მოღვაწეებს, ვერ დააკმაყოფილებდა ის მდგომარეობა, რომ ამ დროის ქართული სცენა ძირითადად თარგმნილი და გადმოკეთებული რუსული და უცხოური ვოდვეილებითა და პიესებით კმაყოფილდებოდა. დიდი ინტენაციონალისტი, ი. ჭავჭავაძე სრულიადაც არ იყო მომხრე იმისა, რომ ქართული თეატრი მხოლოდ ეროვნული პიესებით შემოფარგლულიყო, მაგრამ იგი კატეგორიულად წინააღმდეგი იყო იმისა, რომ ქართულ სცენაზე დაედგათ „გულისა და ენის გამრყენელი“ პიესები, ამიტომაც, უარპყოფდა — რა ისეთი ნაწარმოებების ქართულ სცენაზე დანერგვას როგორც იყვნენ — „მშვენიერი ელენე“, „გეომინას და კამპანია“, „უნდა გავიყარნეთ“, „ბუტილობა“ და სხვა, იგი მხარს უჭერდა იდეური, მაღალმხატვრული და შინაარსიანი პიესების თარგმნას. შექსპირის, მოლიერის, გოგოლისა და სხვა დიდ დრამატურგთა ნაწარმოებები მიაჩნდა მსახიობთა და მყურებელთათვის უაღრესად სასარგებლოდ. კერძოდ, გამომდინარეობდა — რა თავისი რეალისტური ესთეტიკური მრწამსიდან, იგი წერილში

¹ იხ. „ივერია“, 1000, № 73; ი. გრიშაშვილი. ლიტერატურული ნარკვევები, თბზ., 1952, გვ. 271.

„გოგოლის „რევიზორის“ საიუბილეოდ“ მხარს უჭერდა ამ პიესის ქართულ სცენაზე დადგმას, რადგანაც ხედავდა როგორც ამ ნაწარმოების განუმეორებელ — სრულყოფილ მხატვრულ ფორმას, ისე მის ღრმა შინაარსს. „ამასთან კაცნი, — წერდა ი. ჭავჭავაძე გოგოლის შესახებ, — მით არიან სახელოვანნი, რომ თუმცა სისხლით და ზორციით ერთ რომელსამე გვარტომობას ეკუთვნიან, მაგრამ თავისის ღვაწლით ამასთანავე გვაჩვენებენ ხოლმე, რით არის მათი გვარტომი თანამოზიარე მთელ კაცობრიობისა და რაგვარი ნაკადული შეაქვს იმ დიდ ზღვაში, რომელსაც კაცობრიობას ეძახიან, რა განძსა და საუნჯესა სდებს იმ ბეცნიერებისა და ხელოვნების ტაძარში რომელიც ყველას ეკუთვნის და რომლის კარი მუდამ ღიაა ყველასათვის ერთნაირად და თანასწორად, მიუხედავად რჯულისა, გვარტომისა და დიდ-პატარაობისა“¹.

აღნიშნავდა — რა უცხოური პიესების ქართულ სცენაზე დადგმის მიზანშეწონილობას, ი. ჭავჭავაძე, ამასთან ყურადღებას ამახვილებდა თარგმანებისა და გადმოკეთებების ხარისხზე. იგი ამტკიცებდა, რომ უცხოურ პიესაში სახელების, გვარებისა და გეოგრაფიულ სახელწოდებათა შეცვლა ვერ გააქართულებს პიესას. დიდ მწერალს მიუღებლად მიაჩნდა ზერელე, გარეგნული ხასიათის „გადმოკეთება“. მისი აზრით სხვისი ცხოვრების სცენაზე გადმოტანისათვის საჭირო იყო იმ ერის ხასიათების, ზნე-ჩვეულებების, ისტორიის, საოჯახო და საზოგადოებრივი წყობილების ღრმად შესწავლა, რომელსაც ეს დრამატურგული ნაწარმოები აღწერდა. მას სამართლიანად მიაჩნდა, რომ „გადმომკეთებელს უფრო დიდი საგზალი უნდა, უფრო მეტი ღონე სჭირია, უფრო მეტი ცოდნა, უფრო მეტი ნიჭი, ვიდრე მთარგმნელსა“².

ამასთან, რაგინდ მნიშვნელოვანი და მაღალხარისხოვნად შესრულებული არ უნდა ყოფილიყო თარგმნილი პიესები, ეროვნული თეატრის მასაზრდოებლად ი. ჭავჭავაძე მაინც ქართულ დრამატურგიას სთვლიდა. იგი ნათლად ხედავდა რა რიგ ღარიბი იყო ამ მხრივ ქართული თეატრი და ყოველ ღონეს ხმარობდა რათა მხარი დაეჭირა ყოველი ახალი ქართული პიესისათვის, თუმცა ამისათვის არასოდეს შეუსუსტებია მომთხოვნელობა და არ წასულა კომპრომისზე. ყურადსაღებია ის ფაქტი. რომ ი. ჭავჭავაძის მიერ დაწერილ კრიტიკულ წერილებში მთავარი მაინც კრიტიკაა, დიდი მწერალი

1 ი. ჭავჭავაძე, ტ. III, 1953, გვ. 87.
2 იქვე, ტ. III, გვ. 125.

დრამატურგთა ყურადღებას ამახვილებდა მათ ნაწარმოებთა სუსტ-
მხარეებზე და მკაცრი და მომთხოვნი იყო ყველას მიმართ, თუნდაც
ეს მისი მეგობრები ყოფილიყვნენ.

ი. ჭავჭავაძეს დრამატურგული ქანრი ყველაზე რთულ ქანრად
მიაჩნდა. „ერთობ დრამის შექმნა დიდად ძნელი რამ არის, —
სწერდა ი. ჭავჭავაძე, — იმიტომ რომ დრამა სულისა და გულის
ცხოვრებაა, სულისა და გულის დიდ ძვრახეა ასაგებელი და ასა-
შენებელი. მეტის-მეტი მჭრელი, მეტის-მეტი მსიბლავი ნიჭი უნდა,
მეტის-მეტი ნათელი გონება, რომ კაცი მისწვდეს... იმ უცნაურ საი-
დუმლოებას, რომელსაც ადამიანის სულისა და გულის ძვრა ჰქვია,
და რომელიც იმდენად უფრო დიდ საიდუმლოებად გვევლინება,
რამდენადაც უფრო ახლო მიუვალთ. ამიტომაც დრამის შექმნა ყვე-
ლა სხვაგვარ პოეტურ თხზულებაზე გაცილებით ძნელია და ყველა
მწერალი — თუნდაც ნიჭიერიც — ვერ ბედავს ხელი შეჰმართოს“¹.

„სულისა და გულის უდიდეს ძვრას“, ადამიანის ცხოვრებისა
და განცდების, მისი ხასიათის რეალისტურ ასახვას მოითხოვდა
ი. ჭავჭავაძე ქართველ დრამატურგთაგან, ამ პრინციპებს ანხორ-
ციელებდა თავის შემოქმედებით პრაქტიკაში და სწორედ ამ პოზი-
ციებიდან გააკრიტიკა მან ი. ლაზარაშვილისა და ა. ცაგარელის ის-
ტორიული დრამები — „მტარვალი“ და „ქართველი დედა“.

წერილში „ისტორიული დრამების გამო“ იგი დაწვრილებით
იხილავს ამ ნაწარმოებებს. ეხება — რა დრამის ისტორიულობის
საკითხს ის არ გამორიცხავს იმას, რომ ავტორმა შეიძლება აღწე-
როს მოგონილი ამბავი, თავისი ფანტაზიით შექმნას პიესის სიტუა-
ციები და მისი გმირები, მაგრამ, ამასთან, მას აუცილებლად მიაჩ-
ნია, რომ პიესაში ნაჩვენები იყოს ისტორიული ეპოქა, „გულის-
ტკივილი“, „სწრაფვა სულისა“, ზნე-ჩვეულებები, ყოველივეს ის
რაც პიესაში აღწერილ ეპოქის საზოგადოებრივ და კერძო ცხოვრე-
ბას წარმართავდა. აკრიტიკებდა — რა ამ საჭირო მომენტის უგუ-
ლვებელყოფას ი. ლაზარაშვილისა და ა. ცაგარელის ისტორიულ
პიესებში, ი. ჭავჭავაძე არსებით ნაკლად სთვლიდა იმასაც, რომ ამ
პიესებში მოცემული იყო ყალბი პატრიოტიზმი, ერთმანეთს უპი-
რისპირდებოდნენ მხოლოდ უარყოფითი გმირები (მტერი) და და-
დებითი (ქართველები). პერსონაჟების ამგვარი დაყოფა ი. ჭავჭა-
ვაძეს თავიდან ბოლომდე ყალბად და ბავშვურად მიაჩნდა. მისი აზ-
რით არ არსებობენ ქვეყნად მარტო ავი და მარტო კარგი ერები, ან
ადამიანები.

¹ ი. ჭავჭავაძე, ტ. III, გვ. 186.

ყალბი ისტორიული დრამის დაწერა, მყვირალა პატრიოტიზმი მისი აზრით, გრძნობათა ჭეშმარიტ გზაზე დაყენებას კი არ წარმოადგენდა, არამედ გრძნობების წაწყმედას, გაყალბებას, დაბრმავებას“. „ეგ ცეცხლია ჩალაში გაჩენილი, — წერდა იგი, — რომელიც აპრილების უმაღლვე ჩაქრება და ხელში მარტო ფერფლი გვრჩება და ჰაერში — ნატისუსალი. ყალბად და, მაშასადამე, უქმად აპრილებულ გრძნობაზე უსაძაგლესი არა არის-რა ქვეყანაზე და მით უფრო მოსარიდებელია, რომ წამტყუებელია, მაცდურია ყოველ გაუწურთნავ და გონება-გაუხსნელ კაცისათვის“.¹

უარჰყოფდა — რა ცრუპატრიოტიზმს და ამგვარ პიესების ყალბ პათოსსა და ცარიელ ეფექტებს, ი. ჭავჭავაძე ყურადღებას ამახვილებდა მომქმედ პირთა სახეთა, ხასიათთა სქემატურობაზე. მან კონკრეტული ანალიზი გაუკეთა ყოველ სახეს პიესისა „ქართველი დედა“ და მივიდა იმ დასკვნამდე, რომ არც ერთი მათგანი არ წარმოადგენს ცოცხალი აზრებითა და გრძნობებით გამთბარ რეალისტურ სახეს, რომ ისინი მხოლოდ ავტორის აზრების რუპორებია. ი. ჭავჭავაძე ა. ცაგარელს უსაყვედურებდა იმას, რომ მისი გმირი, ქართველი დედა მთელი პიესის მანძილზე უგრძნობლად გაიძახის, რომ მან სამშობლოს გაუზარდა ხუთი შვილი, ხუთი ვაჟ-კაცი და მუდამ მზადაა მათი შეწირვისათვის. ი. ჭავჭავაძე ამტკიცებდა, რომ ეს ხასიათი უნდა ყოფილიყო რთული, ღრმა განცდების, შინაგანი კონფლიქტების მატარებელი. განა დასაჯერებელია ის, რომ დედამ, რარიგ არ უნდა უყვარდეს სამშობლო ასე ადვილად, უყოყმანოდ, სასიკვდილოდ გაიმეტოს თავისი პირშშო. დიდ ქწერალსა და ფსიქოლოგს ადამიანის ხასიათის სიმართლიდან გამომდინარეს, საჭიროდ და აუცილებლად მიაჩნდა დედის გულში დედაშვილური და მამულისშვილური სიყვარულის ჭიდილი.

ასევე მშრალნი სქემატურნი არიან პიესაში გამოყვანილი ომში მიმავალი ვაჟკაცებიც, ისინი ი. ჭავჭავაძის სიტყვით „გულის საგრძნობელს არას წარმოადგენენ“, რადგანაც ყოველი მათგანი თავიდანვე, გამოვლენ თუ არა სცენაზე გასაგები არიან იმით, რომ თავიდანვე მაყურებელმა იცის ის, თუ „ვის რა კაცობის ბილეთი აკრავს შუბლზე ავტორისაგან“. პერსონაჟების ამგვარი ზერე-ლე, არაბუნებრივი, წინასწარი ტენდენციით წარმოსახვა, ი. ჭავჭავაძეს განხილული დრამების დიდ ნაკლად მიაჩნდა. იგი ხაზს უსვამდა იმას, რომ „მტარვალი“ და „ქართველი დედა“ წარმოადგენდნენ ავტორის მიერ აღებულ ტენდენციის ილუსტრაციას, რომ ამ

¹ ი. ჭავჭავაძე, ტ. III, გვ. 189.



პიესებში წაშლილია გრძობათა ჭიდილის ბუნებრივი განწყობა, ხოლო საქმეს, მოქმედებას, ნამდვილ ხასიათებს სიტყვიერი დეკლარაცია, სქემები, ჩონჩხად ქცეულ გმირთა უღიმამო ბოვინი სცვლის. ეს პიესები მოკლებული იყო დამაჯერებლობას, ემოციური ზემოქმედების უნარსა და მხატვრულ ღირსებას და სწორედ ამიტომაც უარპყო ისინი ი. ჭავჭავაძემ.

ი. ჭავჭავაძე მხატვრული წარმოსახვის სპეციფიური "შეშეცხვებითი არსის სწორი გაგების საფუძველზე იდგა და თავგამოდებით იცავდა იმ რეალისტურ პრინციპებს, რომელთა თანახმად მხატვრულ ქმნილებაში ავტორის იდეა (ტენდენცია) და ხასიათების ბუნება შინაგანად უნდა გამომდინარეობდეს სიტუაციებისა და მოქმედების განვითარებიდან, სინამდვილის მხატვრული გარდასახვის სიღრმიდან, მხატვრული სახეების შინაგანი არსიდან.

როგორც აღვნიშნეთ, ი. ჭავჭავაძეს თანმიმდევრულად იბრძოდა ქართულ სცენაზე ღრმა იდეური, ცხოვრების სინამდვილის ამსახველი, მაღალმხატვრული რეპერტუარისათვის. მას მიუღებლად მიაჩნდა უიდეო, გამართობი და უხამსი ვოდვეილებისა და კომედიების დადგმა, თუმცა თავისთავად იგი ყველა დრამატული ჟანრის მომხრე იყო, ოღონდა ეს ნაწარმოებები „სულისა და გულის უდიდეს ძვრაზე“ ყოფილიყო აგებული.

უაზრო, უგემური, უმარილო პიესის მიერ გამოწვეული სიცილი მხოლოდ „მჭვარტლს მოჰკიდებს ადმიანის გულს“-ო, ასე ამტკიცებდა ი. ჭავჭავაძე და ავითარებდა — რა თავის აზრს წერდა: „იგი სიცილი, მაშხალასა ჰგავს, რომელიც მინამ ანთია კიდევ ჰო, როცა კი დაიწვის და ჩაქრება, დამწვარი ჩვარი-ლა დარჩება და ცხვირის მოსარიდებელი ნატისუსალი... სიცილი მხოლოდ სიცილისათვის, მხოლოდ გასართობია უსარგებლო და ფუჭი“...!

ილიასათვის სიცილი უნდა ყოფილიყო „გამკითხავი, გამკიცხავი და ბასრ ხმაზე უფრო მჭრელი“, „ცრემლზე უფრო მწარე და ბოროტის საკლავად შხამზედ უარესი“...²

აძლევდა — რა მაღალ შეფასებას გ. ერისთავის სატირიკულ ნიქს ი. ჭავჭავაძე წერდა — „გ. ერისთავი, როგორც პოეტი, იმითა შესანიშნავი, რომ ჩვენს პოეზიას ჩაუმატა ის პირწვეტიანი ეკალი, რომელსაც „სატირას“ ეძახიან და რომელიც ზოგჯერ გამოსაკეთებლად აწყლულებს ხოლმე იმას, ვისაც კი დაეძგერება და სხვას ყოველთვის აფრთხილებს“³.

¹ ი. ჭავჭავაძე, ტ. III, გვ. 112.

² იქვე.

³ იქვე, გვ. 222.

ლიტერატურული მკვლევარი იბ. ვართაგავა თავის წიგნში „ილია ჭავჭავაძე თეატრალური კრიტიკოსი“, ახდენს — რა ი. ჭავჭავაძის თეატრალურ-კრიტიკული მემკვიდრეობის ანალიზს, ჩვენის აზრით შეცდომას უშვებს, როცა სწერს, რომ თითქოს ი. ჭავჭავაძე გ. ერისთავის დრამატურგიის მნიშვნელობას ქართული თეატრისათვის არ აფასებდა ჯერონად.

კერძოდ, ხსენებული ავტორი წერს — „ილია ხომ უმოძრაობის, ერთ ადგილზე გაჩერების გაყინვა-გარინდების დაუნდობელი მტერი იყო! ქართული დრამატურგიის მდგომარეობაშიაც მოძრაობას, განვითარების სიახლეს მოითხოვდა და ნატრულობდა. ილია თავისი ეპოქის მაჯისცემის გამომსახველი, — გ. ერისთავის და ზ. ანტონოვის თეატრის რეპერტუარით არ იყო კმაყოფილი და საჭიროდ სთვლიდა ახალი თეატრისათვის შესაფერისი რეპერტუარი შექმნილიყო“¹. (ხაზგასმა ჩემია ნ. შ). საინტერესოა რის საფუძველზე აყენებს ავტორი საკითხს იმის შესახებ, რომ ი. ჭავჭავაძე არ იყო კმაყოფილი გ. ერისთავისა და ზ. ანტონოვის რეპერტუარით, მაშინ როდესაც, როგორც ზემოთ მოყვანილიდან ნათლად სჩანს, ი. ჭავჭავაძე მაღალი აზრისა იყო გ. ერისთავის სატირულ დრამატურგიაზე, ამას გარდა, განა დასაშვებია ვიფიქროთ ის, რომ რაკი ილია მომხრე იყო მოძრაობის, წინსვლის, განვითარების, ამიტომ უარს იტყოდა მემკვიდრეობაზე, ტრადიციებზე?!. რომ ეს მცდარი აზრი ავტორს შემთხვევით არა ექვს მოყვანილი, ამას ისიც ადასტურებს რომ იმავე წიგნის 42 გვერდზე ი. ვართაგავა უარყოფს 80-იანი წლების ქართული თეატრის მიერ გ. ერისთავის თეატრის რეალისტური ტრადიციების გაგრძელებას, რაც ასევე მცდარია.

შესაძლოა ი. ჭავჭავაძეს სპეციალური წერილი არ დაუწერია გ. ერისთავის თეატრსა და დრამატურგიაზე, მის პიესათა სცენურ განხორციელებაზე, მაგრამ ის ფაქტი, რომ ილია გ. ერისთავის დრამატურგიას შესანიშნავად, სამაგალითოდ სთვლიდა მისი სატირული მიმართების გამო, იმ დროს როდესაც უშინაარსო, უაზრო კომედიებს აკრიტიკებდა, ნათელი საბუთია იმისა თუ როგორი კომედია მიაჩნდა მას სანიმუშოდ ქართული სცენისათვის,, როგორ ტრადიციას იცავდა იგი ქართულ დრამატურგიასა და თეატრში.

¹ იბ. ვართაგავა, ი. ჭავჭავაძე თეატრალური კრიტიკოსი. „ხელოვნება“ თბ., 1958, გვ. 43.



ი. ჭავჭავაძე, თავის მრავალმხრივ მოღვაწეობაში, გვევლინება როგორც პირველი თეატრალური კრიტიკოსი. მისი ღრმადკვლილი ფიცირებული, მაღალპროფესიული წერილები, ქართული თეატრისა და მის მოღვაწეთა შესახებ, კიდევ ერთი გამოვლინებაა დიდი მწერლის ბრძოლისა ქართულ ხელოვნებაში კრიტიკული რეალიზმის დამკვიდრებისათვის.

გამოდინდა-რა მაღალი იდეებისა და მაღალმხატვრული მისი მატარებელი თეატრის შემოქმედებითი პრინციპების დამცველად, ი. ჭავჭავაძე სასტიკად აკრიტიკებდა ქართული თეატრისადმი მიმართულ არისტოკრატიულ მაყურებელს. იგი ამტკიცებდა იმას, რომ თეატრი ხალხისათვისაა, შექმნილი, რომ მის ამოცანას არა ერთი მუჟა გადაგვარებულ, უქნარა, მოყირჭებულ მდიდართან გართობა შეადგენს, არამედ ხალხის უანგარო სამსახური, მას ღრმად სწამდა, რომ თეატრის ამოცანაა იმათი სამსახური, ვისაც „დღისითი მუშაობით დაღალულს და დაქანცულს, სულისა და გულის ჭეშმარიტი გასართობი, ადამიანურად დროის გატარება“ თეატრში უნდა მოენახა.

ადამიანთა თანასწორობის იდეისადმი ღრმა თანაგრძნობის შედეგი იყო, ის რომ ი. ჭავჭავაძე ბაიარისა და ვარერბუხის ორმოქმედებიანი კომედიის „პარიზელი ბიჭის“ გარჩევასას, განსაკუთრებულ აქცენტს აკეთებდა იმ სცენაზე, რომელიც სოციალური უთანასწორობის წინააღმდეგ იყო მიმართული და რომელიც უფრომკარგად ჰქადაგებდა „ადამიანთა თანასწორობას, ვიდრე განგებ აზრის განსამარტებლად შეთანხმებული ფრაზები“.

ჩვენ ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, თუ რა აზრისა იყო დიდი ილია თეატრზე და მის საზოგადოებრივ დანიშნულებაზე. თავის თეატრალურ რეცენზიებში იცავდა რა ამ შეხედულებებს, იგი იღვწოდა კრიტიკული რეალიზმის დამკვიდრებისათვის აქტიურულ ხელოვნებაში; იგი ღრმა ანალიზს უკეთებდა ქართული სცენის ისეთ კორიფეთა შემოქმედებას როგორც ვ. აბაშიძე, ნ. გაბუნია, მ. საფაროვა-აბაშიძე, კ. ყიფიანი, ლ. მესხიშვილი ვ. გამყრელიძე და დ. აწყურელი იყო. ი. ჭავჭავაძე სთვლიდა, რომ სამართლიან, პროფესიულ კრიტიკას მსახიობისათვის მხოლოდ სარგებლობის მოტანა შეუძლია, რომ „დიდ ნიჭს მეტი მოეთხოვება“ და ამიტომაც „სულ უმნიშვნელო სამართლიანი და ფსიქოლოგიით გამართლებული შენიშვნა მას უფრო ზრდის, უფრო სრულყოფილს ქმნის“.1 ამიტომაც მიუდგომელი, პირუთვნელი და მომთხოვნი კრიტიკოსი, ი. ჭავ-

1 ი. ჭავჭავაძე, ტ. V, გვ. 40.

ვაგაძე მსახიობთაგან მოითხოვდა მათი პროფესიის ყველა მხარის
ხელმწიფებით დაუფლებას, მაღალ გემოვნებას, მეტყველების, მი-
ჩივის, პლასტიკის სრულყოფას. შეიძლება ითქვას, რომ არ იყო
ახარე მსახიობის შემოქმედებისა, რომელსაც ა. ჭავჭავაძე არ შე-
გებოდეს თავის წერილებში. მისი წერილი დ. ერისთავის „სამშობ-
ლოში“ ვ. გამყრელიძის მიერ სვიმონ ლეონიძის როლის შესრულე-
ბის შესახებ, ქართული თეატრალური კრიტიკის შესანიშნავი ნიმუ-
შია. ი. ჭავჭავაძე, ისევე როგორც ხელოვნების სხვა სახეობაში
მსახიობის თამაშშიც ღრმა იდეურობას მოითხოვდა. იგი ამტკიცებ-
და, რომ მსახიობი დრამატურგის მიერ დაწერილი ტექსტის უბრა-
ლო გადმომცემი კი არ უნდა ყოფილიყო, არამედ მისი ღრმა ინტერ-
პრეტატორი, პიესის აზრის სწორად გამხსნელი, მხატვრული სიმარ-
თლის მატარებელი. მხატვრული სიმართლის ძირითად ფაქტორად
ი. ჭავჭავაძეს განსახოვნების ბუნებრივობა, ზომიერება მიაჩნდა,
იგი მსახიობისაგან მოითხოვდა როლის „უმეტნაკლებო აღსრულე-
ბას“, გმირის განწყობის, სულიერი მდგომარეობის ემოციურად
სრულქმნილ გადმოცემას, ხასიათის განვითარების თანმიმდევრუ-
ლობასა და დამაჯერებლობას.

მსახიობის მთავარ ღირსებად იგი სთვლიდა მის „თვითყოფ-
ობა“-ს, ამიტომ იყო, რომ გ. სუნდუკიანის „ხათაბალაში“ მან
ისაიას როლის შესრულება დაუწუნა დ. აწყურელს, დაუწუნა რად-
გან ეს მსახიობი თავის თამაშში ვ. აბაშიძეს ბაძავდა ისე, რომ სა-
კუთრივ არაფერი ჰქონდა მონახული.

ი. ჭავჭავაძე საჭირო შემთხვევაში თვით სახელმოხვეჭილ მსა-
ხიობებსაც-კი მიუთითებდა მათი თამაშის ნაკლზე, იგი აკრიტი-
კებდა კ. ყიფიანს იმის გამო, რომ მას ზოგჯერ ენა ებმოდა სიტყვე-
ბის ბოლოებს ყლაპავდა, რომ „თამაშის დროს ხშირად ხელებს და-
თითებს უთავბოლოდ ამოძრავებდა“, რომ ვ. აბაშიძემ დაამახინჯა
ეჭიმის როლი პიესაში „შეშლილი“ და იგი მოულოდნელად კომი-
კური გახდა, რომ ნ. გაბუნია „ხშირად თავიდან ბოლომდე თავის
როლს ვერ ატარებდა“ მას არ მოსწონდა ის, რომ ლ. მესხიშვილს
ქართულ სცენაზე მოღვაწეობის პირველ წლებში რუსული აქცენ-
ტი ჰქონდა, რომ სცენაზე ჩურჩულობდა („დრამატებური ყელში
ლაპარაკი“) და სხვ.

კრიტიკოსის გამჭრიახ თვალს არაფერი გამოჰპარვია არც მსა-
ხიობთა ტანსაცმელი, არც გრიმი, არც სხვა კომპონენტები როლისა.
მისი კრიტიკა პირდაპირი მკვახეც-კი, მაგრამ მუდამ სამართლიანი
იყო, და ამ სამართლიანობას მოწმობს ის სიხარული, რომლითაც
დიდი ილია ეგებებოდა ქართველ მსახიობთა ყოველ შემოქმედე-

ბით გამარჯვებას, მაშინ იგი მათთვის არ იშურებდა ეპიტეტებს — „ბრწყინვალე“, „გასოცარი“, „მადლიანი“, „მარლიანი“ და სხვა. კრიტიკის გვერდით, რომლითაც იგი მათ ნაკლოვანებებზე მიუთითებდა, რა დიდი ფასი ეძლეოდა ამ შექმებას!...

გამომდინარეობდა — რა რეალიზმის პრინციპებიდან, ი. ჭავჭავაძე მსახიობის უმნიშვნელოვანეს ღირსებას, „შემოქმედებითი ნიჭის ძალას“ ტიპების შექმნაში ხედავდა.

ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ ის, თუ როგორ ესმოდა ი. ჭავჭავაძე ტიპურობის პრობლემა, სწორედ ამ გაგებით აფასებდა იგი დიდ ქართველი მსახიობის ვასო აბაშიძის თამაშსაც როდესაც სწერდა:

„არ გაგონილა იმისთანა კომიკი, როგორც ბ-ნი აბაშიძე. როცა თავის როლშია და გუნებაზედაც არის, ნამდვილი არტისტი ბ-ნს აბაშიძეს ერთი ისეთი შემოქმედების ნიჭი აქვს, რომელი იშვიათად ექნება ხოლმე გამოჩენილ არტისტსაც და რომელი ჩვენს არტისტებში არ შეგვინიშნავს. ყოველ მომქმედ პირს, თუ კისი შესაფერის როლისა, იგი განასახოვნებს ხოლმე და „ტიპად ვადაქცევს, რაც უფრო ცოტა სახსარი ჰქონდეს შოცემული ავტორისაგან არტისტს ამისათვის. უყურებთ ბ-ნს აბაშიძეს სცენაზე და ჰფიქრობთ, — რა ექნა, ამისთანა კაცი სადღაც მინახავს და არ მაგონდება კი სადა ან ვინ არისო. არტისტის სახის მეტყველება, ჩაცმა და ხურვა, მიხრა-მოხრა, ყოველი გადადგმა ფენისა, ყოველი სიტყვისე შეწყობილი და შეზავებული და შემოქმედებლობის ნიჭით ის გარდაქმნილია, რომ გულში კაცი იტყვის: აი, ეს ახლა მომავონდა ვიცნობო“¹.

ამგვარად, ი. ჭავჭავაძე დიდი ნიჭის ნიმუშად ტიპურობას სთვლიდა. სწორედ ტიპის შექმნა მიაჩნდა მსახიობის შემოქმედებითი თვითმყოფადობის, „თავისთავადობის“ დამამტკიცებლად და ამიტომ წერდა ვ. აბაშიძეს „თქვენს მიერ შექმნილი ტიპებით თქვენ დაგვიმტკიცეთ, რომ ჭეშმარიტი არტისტი იგივე შემოქმედია“.

ი. ჭავჭავაძემ საკუთარი აზრი გამოსთქვა იმ კამათის გამო, რომელიც „განცდისა“ და „წარმოსახვის“ აქტიორული შემოქმედების მომხრეთა შორის იყო გამართული. დიდ მწერალს არამართებულად მიაჩნდა თვით პრობლემის ამგვარად დაყენება, მისი აზრით ემოციური შემოქმედება მაყურებელზე იბადება გონიერებისა და გრძობების, ნიჭისა და ტექნიკის, ტემპერამენტისა და შინაგანი კონტროლის

¹ ი. ჭავჭავაძე, თეატრის შესახებ, გამ. „ხელოვნება“ თბ., 1955, გვ. 10.

ლის ერთიანობაში. ჩვენს მიერ უკვე ხსენებულ წერილში „ბ-ნი გამყრელიძე სვიმონ ლეონიძის როლში“, იგი წერდა: „არ შეგვიძლია არ აღვნიშნოთ ის ფრიად ჭკვიანი ური, გრძნობიერი, უმეტნაკლებო აღსრულება როლისა. რომლის მაგალითი თვალწინ გავგიტარა ბ-ნმა გამყრელიძემ“¹. (ხაზგასმა ჩვენია ნ. შ.).

ი. ჭავჭავაძე მკაცრად მოითხოვდა განცდის რეალიზმს, მსახიობთაგან ავტორის ჩანაფიქრის, როლის ძირითადი მარცვლის, გმირის განწყობილებების და თავისებურებების სრულფასოვან ჩვენურ ჩორცმესხმას. იგი ცდილობდა თეატრში დაენერგა ის ტენდენცია, რომ მსახიობს განვითარებოდა ქართული სიტყვისადმი სათუთი გრძნობა, მოწიწება, ენის დაფარული ნიუანსების ამოცნობის უნარი. ცოდნოდა განსასახიერებელი სახის ყოველი დეტალი, გმირის ბუნება საკუთარ თავში გადმონერგვა.

ეხებოდა — რა ლ. მესხიშვილის თამაშს მელოდრამაში „შეშლილი“, დიდ მსახიობს მან მოუწონა როლის ღრმა ფსიქოლოგიური დამუშავება, ე. წ. „მეორე პლანის“ გახსნა, რაც ილიას „მეტისმეტად ძნელად მიაჩნდა“, მით უფრო რომ ამ შემთხვევაში, დიდი მსახიობისათვის ავტორს საჭირო მასალა არ ჰქონდა მიცემული.

ჩვენ არ შეეჩერდებით ი. ჭავჭავაძის ყველა რეცენზიაზე, ყველა იმ შენიშვნაზე, რომლებიც მან ამა თუ იმ სპექტაკლის გამო გამოსთქვა. აღვნიშნავთ მხოლოდ, რომ მისი ქება არასოდეს არ ატარებდა უბრალო კომპლიმენტის სახეს. თუ ვ. აბაშიძის თამაშში მას ატყვევებდა მის მიერ განხორციელებულ სახეთა ტიპიურობა, მაღალი კომიზმი, ნ. ვაბუნიამ იგი აღფრთოვანებაში მოიყვანა თავის თამაშის ზომიერებით, საოცარი უშუალობითა და გულწრფელობით. მ. საფაროვას „დიდ არტისტ ქალად“ იგი მისთვის სთვლიდა, რომ მან შესანიშნავად იცოდა ადამიანის სულის შინაგან ზვეულებში ჩაწვდომა, „ორიოდე სიტყვის თქმაში და გამოთქმაში“ ცალკე სიხარულისა და ცალკე მორცხვობის, „ცალკე ჰოს და ცალკე არას“, გაბედვის და გაუბედავობის, ტოკვის, ჭოჭმანის გადმოცემა. „გონებაგაჩნილი“, „ღრმად განვითარებული“ მსახიობის ლაღო მესხიშვილის თამაშში იგი აღნიშნავდა გონიერებას, ჭეშმარიტ არტისტიზმს, ღრმა ფსიქოლოგიზმსა და განცდის სიმძლავრეს. ყოველი მსახიობი ი. ჭავჭავაძისათვის თვითმყობადი, დამოუკიდებელი, სხვებისაგან განსხვავებული შემოქმედი იყო, თავისი კრიტიკული მოღვაწეობით იგი მათში სწორედ ამ მხარის — მკვეთრი ინდივიდუალობის, თავისებურების, ორიგინალობის განვითარებას

1 ი. ჭავჭავაძე, ტ. III, გვ. 96.



უჭერდა მხარს, მაგრამ ყველა ამ შემოქმედთათვის მისი ისტორიკური თვალსაზრისი ემყარებოდა იმ სიკეთას, იმ ძალის მნიშვნელობას, რომელიც მსახიობთა შემოქმედებას ადამიანებისათვის მოაქვს, როდესაც ეს შემოქმედნი სათანადო ნიჭითა და პროფესიონალიზმით შეიარაღებულნი, რეალიზმის ნიადაგზე დგანან და მხატვრულ წარმოსახვას ემსახურებიან.

ი. ჭავჭავაძე მუდამ ამტკიცებდა, რომ „ჭეშმარიტი გრძნობების სიმების აღდგენა“ შესაძლებელია მხოლოდ როლის სწორი იდეური გააზრების დროს, როდესაც მხატვრული სიმართლით წარმოსახვა ჭეშმარიტ ესთეტიკურ სიამოვნებას იწვევს.

ი. ჭავჭავაძის ესთეტიკური მრწამსი, მისი წერილების ციკლი ქართულ ხელოვნებაში რეალიზმის დამკვიდრებისათვის ბრძოლის საუკეთესო მაგალითია და ის სამოქმედო პროგრამაა, რომელზე დაყრდნობითაც XIX საუკუნის ქართულ სასცენო ხელოვნებაში საბოლოოდ დამკვიდრდა კრიტიკული რეალიზმი.

მსახიობის ოსტატობისა და რეჟისორის კათედრა

ანბონ თავჯარაჯვილი

მსახიობის შემოქმედების სპეციფიკის განხილვა

ი. ჭავჭავაძის ესთეტიკის უწყვეტი

დიდი ილიას ესთეტიკური მემკვიდრეობის უმდიდრეს საგან-
ჭურში თეატრალური ხელოვნების სპეციფიკის საკითხებს ერთ-ერთ-
თი მთავარი ადგილი მიეკუთვნება. ილია ჭავჭავაძის შეხედულებანი
თეატრალურ ხელოვნებაზე, ილია ჭავჭავაძე და ქართული თეატრის
განვითარების პრობლემები, დღემდე წარმოადგენენ ქართული სა-
ბჭოთა თეატრმცოდნეობის სამეცნიერო კვლევისა და შესწავლის
ერთ-ერთ მთავარ საკითხს. და მიუხედავად იმისა, რომ ბევრი რამ
მნიშვნელოვანი ითქვა და დაიწერა ილია ჭავჭავაძის თეატრალური
ესთეტიკის შესახებ, მისი სრულყოფილი შესწავლა, მაღალ მეცნიე-
რულ დონეზე გაანალიზება და განზოგადოება მომავლის საქმეა.

რაც შეეხება წინამდებარე ნაშრომს, მისი მიზანია მსახიობის
შემოქმედების სპეციფიკის რამოდენიმე საკითხის განხილვა ილია
ჭავჭავაძის ესთეტიკის უწყვეტი. იგი არავითარ შემთხვევაში არ წარ-
მოადგენს ცდას იმ დიდი მემკვიდრეობის მთლიანი, თუნდაც ზერე-
ლე გაანალიზებისა, რაც ილიამ დაგვიტოვა თეატრალური ესთეტი-
კის სფეროში. მსახიობის შემოქმედების სპეციფიკის ის საკითხე-
ბი, რომელთა შესახებაც ჩვენ გვაინტერესებს ილია ჭავჭავაძის,
როგორც დიდი მხატვრისა და მატერიალისტი მოაზროვნის აზრი
შემდეგია: ლიტერატურულ-დრამატული ნაწარმოების, როგორც
მსახიობის შემოქმედებითი საგნის, ქმედითობის საკითხი, მსახიო-
ბის შემოქმედებითი მეთოდის ილიასებური გაგება, ილია მსახიო-
ბის სპეციფიკური ნიჭის, სასცენო უნარიანობისა და მისი აღზრ-

დის შესახებ, ილია ჭავჭავაძე, როგორც მსახიობის შემოქმედების ერთ-ერთი ძირითადი პრინციპის — „მეორე პლანის“¹ აღმომჩენი და განმმარტებელი.

ჩამოთვლილი საკითხების გაშუქების მიზნით მოგვიხდება მოკლედ შევეხოდ ილია ჭავჭავაძის საერთო ესთეტიკურ პრინციპებს გადავხედოთ ხელოვნებისა და მეცნიერების სპეციფიკის ილიასებურ გაგებას.

უდიდესი ქართველი განმანათლებელი ილია ჭავჭავაძე მეცნიერებისა და ხელოვნების, არსის შეცნობის საკითხში გამოდის მატერიალისტური პოზიციებიდან და გვაძლევს მეცნიერებისა და ხელოვნების, როგორც შემეცნების თავისებური სახეების სპეციფიკურ კანონზომიერებათა საყოველთაო ბუნების ღრმა განმარტებას. ილიას აზრით, როგორც მეცნიერება, ასევე ხელოვნება როგორც ობიექტური სინამდვილის შემეცნების ფორმები, გამოწვეული არიან ცხოვრებისაგან და არსებობენ ცხოვრებისათვის ილიას სავსებით სწორად ესმის მეცნიერებისა და ხელოვნების საზოგადოებრივი დანიშნულება, მისთვის სავსებით ნათელია, რომ მეცნიერება და ხელოვნება ობიექტური სინამდვილის მხოლოდ შემეცნებით კი არ კმაყოფილდებიან, არამედ აქტიურ შემოქმედებას ახდენენ ცხოვრების პროცესებზე და ხელს უწყობენ მის განვითარებას. „ცხოვრება ძირია, ხელოვნება და მეცნიერება მასზედ ამოსული შტოები არიან. როგორც მიწიდან ამოხეთქილი შტოები ისხამენ ნაყოფსა და სათესლედ მოჰსწევენ, ისევე ცხოვრებასვე გადაზოსცემენ ახალი ცხოვრების გამოსაკვანძავათ“¹. მეცნიერებისა და ხელოვნების ცხოვრებასთან ურთიერთ კავშირის სავსებით სწორ გაგებიდან გამომდინარეობს ხელოვნების, კერძოდ, თეატრალური ხელოვნების, დანიშნულებისა და მისი თავისებურების ილიასებური გაგება. მისი აზრით, ხელოვნების საზოგადოებრივი დანიშნულება ცხოვრების სურათების რეალურ ასახვაში და მის ჩვენებაში მდგომარეობს. „... ხელოვნებასაც იმას მოვთხოვთ, წერს ილია რომ სარკესავით ცხოვრება გარდმოიციეს, რათა ჩვენი თავი მის მომხიბლავის კალმით ცხოვლად იყოს წარმომდგარი ჩვენ წინა. რათა სიცუდუც და სიკეთეც ჩვენი დავინახოთ“². ხელოვნების დარგებს შორის ილია თეატრს განსაკუთრებულ ადგილს მიუჩნევს. მას კარგად ესმის თეატრის სპეციფიკური არსი და აქედან გამომდინარე მისი შემოქმედების თავისებურება. „...სცენა იგივე შკოლაა, —

¹ ი. ჭავჭავაძე, თხზულებათა სრული კრებული, ტ. IV, გვ. 73.

² იქვე, გვ. 83.



ამბობს ილია, — რომელიც ცხოველის სურათებით ელაპარაკება კაცის გულსა და ჭკუასა, იგი ამ თავის თვისებით კაცის გუნებაზედ უფრო მედგრად მოქმედებს, ვიდრე სხვა რამე. ამ მხრით არის იგი სანატრელი, ამ მხრით არის იგი კაცის გრძნობისა და ჭკუის გამაფაქიზებელი, გამწმენდელი. სცენა ხალხის მწვრთნელი, ხალხის გამზრდელი უნდა იყოს და ამასთანაც იმისთანა შემაქცევარიც არის, რომ უკეთეს მხარეს ადამიანისას ფეხს ადგმევინებს, ფრთას აშლევინებს, უკეთესი შესაქცევარი, უკეთესი დროს-გასართობი, სულისა და გულის ამაღელვებელი, სხვა ისეთი არა ვიციოთ რა, სცენის მეტი“¹.

ამგვარად, ილია ჭავჭავაძე თეატრის ძირითად დანიშნულებას ადამიანის გრძნობასა და გონებაზე ზემოქმედებაში, მათ აღზრდასა და გავწრთნაში ხედავს. ილია არ უარყოფს თეატრალური ხელოვნების სანახაობით ხასიათს, პირიქით, ამაში იგი ხედავს მისი ძლიერების კიდევ ერთ მხარეს, მაგრამ მისთვის თეატრალური ხელოვნების მთავარი არსი მის იდეურობასა და მხატვრობაშია. ამიტომ იყო, რომ ილია შეურიგებლად იბრძოდა უაზრო, შინაარსს მოკლებული, მხოლოდ გასართობი, ზერელე ნაწარმოებების წინააღმდეგ და ყოველმხრივ მხარს უჭერდა მაღალიდეური ხელოვნების დამკვიდრებას.

ილია ჭავჭავაძე თეატრალური ხელოვნების თავისებურებების დადგენისას, პირველ რიგში მიუთითებს დრამატურგიის, როგორც თეატრალური ხელოვნების საფუძვლის სპეციფიკაზე. დრამატული ნაწარმოები, ილიას აზრით, ადამიანის სულისა და გულის დიდ ძეგრაზე უნდა აიგოს და შუქს უნდა ჰფენდეს ადამიანის შინაგან საბყაროში ჩამარხულ საიდუმლოებებს. ილია დრამატული ნაწარმოების შეფასებისას გადამწყვეტ მნიშვნელობას ანიჭებს მისი შინაარსის თავისებურებას და დიდი სარკაზმით ლაპარაკობს იმ დრამატურგებზე, რომლებსაც დრამის შექმნა იოლ საქმედ მიუჩნევიათ და თავიანთი თხზულებები, რადგანაც დიალოგის ფორმაში დაუწერიათ, სცენებად და მოქმედებებად დაუყვიათ, შიგ ორიოდ აღგილას ქალისა და კაცის სიკვდილიც ჩაუყერებიათ, საქმე დაძაგრებულად მიუჩნევიათ და უცდიათ, რომ თავიანთი ნაწარმოებები დრამად გაესაღებინად.

ილიას აზრით, დრამატურგი დაჯილდოებული უნდა იყოს განსაკუთრებული ნიჭით. აღჭურვილი უნდა იყოს მოვლენების შერჩე-

¹ ი. ჭავჭავაძე თეატრის შესახებ, კრებული შეადგინა, შესავალი წერილი და შენიშვნები დაურთო ნ. გურაბანიძემ, „ხელოვნება“ 1955 წ., გვ. 57.

ვისა და მათი თავისებური განჭვრეტის უნარით, მას უნდა შეეძლოს აღწერილ ამბავში, ილიას სიტყვებით რომ ვთქვათ, „სული და გული ეპოქისა ჩანასკვოს, ჩაჰსახოს და დრამის სვლაში გადაგვიხსნას, გადაგვიშალოს საგრძნობლად და დასანახავად“¹, ილია დრამას მიიჩნევს ყველა სხვაგვარ პოეტურ თხზულებებზე გაცილებით უფრო რთულ ქანრად და დაჟინებით მოითხოვს დრამატული მწერლისაგან დრამაში ასახული ამბის მაქსიმალურ ემოციურობას. „... დრამა,—ამბობს ილია,—... სულისა და გულის უდიდეს ძვრაზეა ასაგებელი და ასაშენებელი უნდა იყოს აგებული და აშენებული... და ეს უდიდესი ძვრა სულისა და გულისა ერთადერთი საგანია დრამისა, ერთადერთი ბუნებაა მისი. ამით იცნობა იგი დრამად სხვა წყარო არა აქვს და არც სხვა მიზეზი არსებობისა“².

ამგვარად, ილია ჭავჭავაძე, მისი წინამორბედი მატერიალისტი ფილოსოფოსების მსგავსად, დრამის ასახვის წყაროდ მიიჩნევს ობიექტური სინამდვილის ისეთ მხარეს, მის ისეთ გამოვლინებებს, რომლებიც ხასიათდებიან მაქსიმალური ემოციურობით და მთელის სიღრმით გამოხატავენ ადამიანის სულიერ მოძრაობას, მის გულის ძვრას.

დრამის სპეციფიკურ ნიშანს ილია ხედავს სიტუაციებისა და მოქმედი პირების ხასიათების ისეთ განვითარებაში, როდესაც ისინი ორგანული აუცილებლობის გამო, თავისთავად და არა ავტორის კარნახით, „იშლებიან და იხსნებიან“ მოქმედებაში.

ილია ჭავჭავაძე აკრიტიკებს რა იაკობ ლაზარიშვილის ისტორიულ დრამას „მტარვალს“ და ა. ცაგარელის ისტორიულ დრამას „ქართველის დედა“-ს, პირველ რიგში, უსაყვედურებს ავტორებს, რომ მათ პიესებში ხასიათები არ იშლებიან მოქმედებაში, რაც დრამის აუცილებელ პირობას, მის სპეციფიკურ თავისებურებას შეადგენს. ილია წერს — „არც ერთს დრამაში სული და გული ადამიანისა თვისდით არა მოქმედობს. თვისდა ბუნების სამებრ არ იშლება, არ იხსნება მოქმედებაში (ხაზი ჩემია — ა. თ.). თითონ ავტორები მოქმედდა პირით გვეუბნებიან, ეს ასეა, ეს ისეაო, მაშინ, როდესაც ამაებს ჩვენ თითონ უნდა ვხედავდეთ, ჩვენ თითონ უნდა ვგრძნობულობდეთ საქმითა და არა ავტორების სიტყვითა. კაცი თუ ქალი თავიანთ ავკარგიანობას თვითონვე მოგვითხრობენ—მე ასეთი და ასეთი ვარო და თავიანთ ასეთ-ისეთობას ან სულ არ გვიჩვენებენ საქმითა, ან

1 ი. ჭავჭავაძე, თეატრის შესახებ, გვ. 120.

2 იქვე, გვ. 121.

ძალიან იშვიათად, ისიც მეტისმეტად მკრთალად და გაკვრით, თითქმის ღრამისთვის ამისთანები მეტი ბარგი იყოს“.¹

ილიას ზემოდ მოტანილ ნააზრევში იშვიათი სიცხადით არის გამოხატული ღრამის, როგორც ლიტერატურული ქანრის სპეციფიურობის ერთ-ერთი მთავარი ნიშანი. ილია უდიდესი დამაჯერებლობით გვარწმუნებს, რომ ღრამა წარმოადგენს მოქმედებას, რომელიც წარმოიშვება გარემოებებისა და ხასიათების ურთიერთ ზემოქმედების პროცესში, წარმოიშობა თავისთავად ბუნებრივი აუცილებლობის გამო.

ილია განსაკუთრებული გულისყურით, უდიდესი მზრუნველობითა და გამჭრიახობით ადევნებს თვალს მისი თანამედროვე თეატრის ყოველ ნაბიჯს. იგი, როგორც უდიდესი რეალისტი მხატვარი და მოაზროვნე, რომელშიაც საუკეთესოდ იყო შერწყმული ლიტერატურისა და თეატრის გრძნობა, იბრძვის მაღალმხატვრული ლიტერატურისა და თეატრის ორგანული ერთიანობისათვის. მას ძალიან კარგად ესმის, რომ ამ კოლექტიურ შემოქმედებით თანამშრომლობაშია თეატრალური ხელოვნების წარმატების უტყუარი საწინდარი.

ღრამატული ლიტერატურისაგან, ასევე თეატრისაგან, ილია მოთხოვს მათი ნაწარმოებების მკაფიოებელზე დიდ იდეურ-ესთეტიკურ ზეგავლენას, ამის გამო უპირველეს პრინციპულ მოთხოვნილებად აყენებს მათ წინაშე ხელოვნების ემოციურობის საკითხს.

ილია ერთ-ერთ უბრწყინვალეს წერილში ქართული თეატრის საკითხებზე, რომელშიდაც იგი აყალიბებს თავის შეხედულებას ადამიანის გრძნობების გამოვლინების, კერძოდ სიცილისა და ტირილის, ესთეტიკური ბუნების შესახებ, ხაზგასმით მიუთითებს ღრამატიულ ხელოვნებაზე და განსაკუთრებით თეატრზე, როგორც ყველაზე ემოციურზე ხელოვნების დარგებს შორის. ილია, აწვითარებს რა აზრს ხელოვნების ემოციურობის, როგორც მისი სპეციფიკურობის ერთერთი მთავარი ნიშნის შესახებ, აღნიშნავს, რომ ხელოვნების ნაწარმოების უდიდესი ემოციური ზემოქმედების გამო ენიჭება ადამიანს უზენაესი ესთეტიკური სიტკბოება. იგი დასძენს, რომ „...იგი უზენაესი სიტკბოება, რომლის ფრთებიცაა ჭეშმარიტი და უდიდესი ხელოვნება ადამიანისა თავის უმწვერვალეს სიმალეზედ აზიდავს ხოლმე კაცსა, და გონება-მიუწვდენელის თი-

¹ ილია ჭავჭავაძე თეატრის შესახებ, გვ. 121.



ლისმითა დიდს ბოროტსაც, დიდს მწუხარებასაც, როგორც დიდს კეთილსა და დიდს ბედნიერებას, ადამიანის გულში ჩააფენიანებს ზოლმე მაღლის მაცხოვარს შუქს სათნოების კვირტის გამოსაკვანდავად და მერე მშვენიერ ყვავილის გარდასაშლელად „ამაშია მომხიბლავი ძალა და არსებობის მიზეზი ხელოვნებისა საზოგადოდ და სათეატროსი საკუთრივ“¹.

ილია ჭავჭავაძე თავგამოდებული იბრძვის თეატრალურ ხელოვნებაში ცხოვრების სინამდვილის რეალისტური ასახვისათვის. იგი ყველა საშუალებას ხმარობს იმისთვის, რომ ქართველ მსახიობებს შეაგნებინოს თეატრალური ხელოვნების ჭეშმარიტი არსი. მისი დიდი საზოგადოებრივი დანიშნულება. ილია იბრძვის მაღალი იდეებისა და ძლიერი ემოციების თეატრისათვის, ამიტომ მსახიობისაგან, პირველ რიგში, იგი მოითხოვს, რომ მისი თამაში, ილიასვე სიტყვებით რომ ვთქვათ, იყოს „გამომსახველი გულის მოძრაობისა“, ზერელედ კი არ წარმოგვიდგენდეს მოქმედი პირის ცხოვრებას, არამედ შემოქმედებაში აქსოვდეს თავის მთრთოლვარე გრძნობას. თავისი შინაგანი სითბოთი ათბობდეს მოქმედი გმირის სცენიური ცხოვრების ყოველ წუთს. მხოლოდ ამ შემთხვევაში შეეძლება მსახიობს „ცხოველის — სურათებით ელაპარაკოს კაცის გულსა და ჭკუას“².

ილია ჭავჭავაძეს მსახიობური ხიჭის ძირითად ხიშხად მიაჩნია ღრმა ემოციონალური განცდის უნარი. მისი აზრით, ასეთი უნარით დაჯილდოებული ადამიანი თუ დაეუფლება მსახიობურ ტექნიკას და შეიძენს განათლებას, ჭეშმარიტი არტისტი გახდება. „ნიჭი და ხელოვნება განუყრელი და-ძმანი არიან და აუცილებელი საჭიროებაც არის კარგის არტისტისათვის. ნიჭი არ-დახელოვნებული, არ-გაწურთვნილი, ხელოვნება — ნიჭით შუქ არ-შესხმული და არ გაბრწყინვალებული გვერდ ჩამოთლილი სიკეთეა არტისტისა, ცალკერძია, და ერთის მქონებული კაცი უმეოროდ ნახევარ-არტისტია... ნიჭი ხელოვნებას ეკრთება თავის საზღვარს და ხელოვნება ნიჭსა მსთხოვს სითბოს და ბრწყინვალებასა“³.

ზემოთ ნათქვამიდან ბუნებრივად გამომდინარეობს დასკვნა იმის შესახებ, რომ ილია ჭავჭავაძე მსახიობურ ხელოვნებაში უარყოფს როგორც რაციონალურ ტექნიციზმს, მხოლოდ ხელოვნურო-

1 ილია ჭავჭავაძე თეატრის შესახებ, გვ. 89.

2 იქვე. გვ. 66.

3 იქვე.

ბას, ასევე მარტო ნიჭზე და ინტუციაზე მინდობას. ილია, დგას რა ხელოვნების ემოციურობის პრინციპზე, მსახიობისაგან მოითხოვს როლის განცდას, რომელიც უნდა ემყარებოდეს მის დახელოვნებულ ნიჭს.

ილია ჭავჭავაძეს კარგად ესმის მსახიობის ხელოვნების თავისუფლება და თავგამოდებით იცავს მისი შემოქმედების თვითყოფადობის პრინციპს. ამ აზრს იგი დიდის დამაჯერებლობით ადასტურებს თავის დროინდელი ქართული თეატრის უდიდესი კორიფეების შემოქმედების მაგალითებით. ვასო აბაშიძის ქართულ სცენაზე მოღვაწეობის ათი წლისთავისადმი მიძღვნილ მისალოც წერილში ილია ჭავჭავაძე წერს: „ათი წლის მოღვაწეობამ თქვენმა სცენაზე ნათლად დაგვანახა ყველას, რა შეუძლია თქვენისთანა ნიჭს. უკეთესნი წუთნი ჩვენს ქართულ თეატრში ჩვენ მიერ გატარებულნი ისე არ წარმოგვიდგება, რომ თქვენ მიერ შექმნილი ტიპნიც თვალწინ არ გამოგვესახნენ. ამით თქვენ დაგვიმტკიცეთ, რომ ჭეშმარიტი არტისტი იგივე შემოქმედია, როგორც სხვა ჭეშმარიტი ხელოვანი“¹.

ილიას აზრით, ჭეშმარიტი მსახიობი, რომელიც მოწოდებულია დრამაში ასახული მოქმედება გადაგვიშალოს საგრძნობლად და დასაყნაყნად, არ კმაყოფილდება იმის ილუსტრაციით, რაც გამოხატულია დრამატურგის მიერ მოქმედი პირის სიტყვებში, არამედ იგი თვალს გვიხსნის იმ ცხოვრებაზე, რაც იმალება მოქმედი პირის სიტყვისა და გარეგნული მოქცევის მიღმა. ილია მსახიობის დიდ ნიჭსა და დახელოვნებას, მსახიობის თავისთავად შემოქმედებას იმაში ზედავს, როცა მას შეუძლია შექმნას მხატვრული სახის განვითარების საინტერესო პერსპექტივა, როცა ავტორის ტექსტსა და მის მიერ მიჩნეულ მოქმედებებს მიღმა გამოსჭვივის ჯერ კიდევ ამოუხსნელი, მაგრამ გრძნობადი, მოქმედი პირის სულის სიღრმეში ღრმად მიმდინარე პროცესი, რაც პირდაპირ არ გამოიხატება არც მის სიტყვებში და არც საქციელში.

ამ თვალსაზრისით საინტერესოა ილიას მიერ ვლადიმერ მესხიშვილის შესრულებით ერთი სცენის გარჩევა მანფელდის მელოდრამიდან „შეშლილია“, რომელიც გადმოკეთებული იყო ვასო აბაშიძის მიერ და რომელშიც ვლადიმერ მესხიშვილი შეშლილის როლს თამაშობდა. ილია აგვიწერს სცენას პირველი მოქმედებიდან, სადაც

¹ ილია ჭავჭავაძე თეატრის შესახებ, გვ. 135—136.



ავტორი არაფრით, არც სიტყვით, არც რამე სხვა მინიშნებით არ ამყდვენებს „ნამდვილი“ შეშლილის ვინაობას. ვლადიმერ მესხიშვილის თამაშში ამ სცენის შესრულების დროს ილიას ყურადღებას (ისევე როგორც ყველა მაყურებლის ყურადღებას) იპყრობს მსახიობის (უფრო სწორად მსახიობ-როლის) შინაგანი ცხოვრება, რომელსაც არც მისი სიტყვები გამოხატავს, არც მოქმედებაა მისი შესაბამისი. „მით უფრო ღრმად აღსაბეჭდია, — ამბობს ილია, — ადამიანის გულზედ იგი სულის მოძრაობა, რომელიც არც სიტყვით, არც მოქმედებით განგებ არა თქმულა და უნდა კი ითქვას იმოდენად, რამდენადაც შესაძლოა კაცმა უთქმელი საგულებლად გაჰხადოს მაყურებლისთვის. (ხაზი ჩემია — ა. თ.) ეს შეუძლიან მარტო ჭკვიანს, გონებაგახსნილს და ღრმად გამკითხავს არტისტს და სწორედ ამისთანა არტისტად გვეჩვენა ჩვენ ბ-ნი მესხიევი... იმ სცენაში, როცა ექიმს ჭკვიანად უამბობს თავისის ცოლის ჭკუიდან შეშლილობას, მაშინ როდესაც თვითონ არის შეშლილი და ავტორი კი ამას ჰმალავს, თითქოს არტისტს ეუბნებოდეს, შენ იცი და შენმა ნიჭმაო, მე თქმაც მინდა და არა თქმაცო, და ეს, თუ არტისტი ხარ, შენ მოახერხეო. გულწრფელად ვიტყვით, რომ ბ-ნმა მესხიევმა მოახერხა... ეს სცენა, ჩვენის ფიქრით, ერთი იმისთანა სცენაა რომელსაც მარტო ნიჭი და ცოდნა არტისტისა შესწვდება ხოლმე და სხვა ყოველივე ამისათვის უღონოა“¹. (ხაზგასმა ჩემია — ა. თ.)

ილია აღარ გვიშიფრავს ქვევით, თუ ვის გულისხმობს იმ „უღონოთა“ შორის, რომელთაც არ ძალუძთ „უთქმელი“ საგულებლად გახადონ მაყურებლისთვის, ერთი კი ცხადია, რომ ამ თვისებას იგი მხოლოდ ნიჭიერსა და დახელოვნებულ მსახიობს აწერს და ამას ზედისეულ ორჯერ იმეორებს.

ჩვენ ვფიქრობთ, რომ ვლადიმერ მესხიშვილის შემოქმედებაში დიდი მხატვრისა და მოაზროვნის, ილიას, თვალმა აღმოაჩინა მსახიობის შემოქმედების სპეციფიკის ფრიალ საგულისხმო ნიშანი, რომელიც მრავალი წლის შემდეგ ახლად იქნა შეცნობილი, დასაბუთებული და დამკვიდრებული თეატრალურ პრაქტიკაში დიდი რუსი რეჟისორის ვ. ი. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს მიერ „მეორე პლანის“ სახელწოდებით.

„მეორე პლანი“ ვ. ი. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს გაგებით ეს არის შინაგანი „ტვირთი“, დიდი ვანცდებისა და გრძნობების ანარეკლი,

¹ ილია ჭავჭავაძე თეატრის შესახებ, გვ. 75.

რომელიც ადამიანში გამოსჭვივის, როგორც წარსული ცხოვრების მიერ დასმული დადი. „მეორე პლანი“ შეიძლება იგულისხმობდეს ადამიანში ჯერ კიდევ ამოუხსნელი რთული ფსიქოლოგიური ამოცანის სახით, რომლის გადასაწყვეტად ჯერ არ შექმნილა საჭირო სიტუაცია. ამიტომ პერსონაჟი ატარებს მას თავის შინაგან ბუნებაში და ელოდება მომენტს, როცა შესაძლებელი გახდება „მეორე პლანის“ შესაბამისი მოქმედება.

„მეორე პლანი“, როგორც ადამიანების დამახასიათებელი ერთერთი საინტერესო თვისებთაგანი, ყოველთვის იპყრობდა ხელოვანთა ყურადღებას და მის მხატვრულ ასახვას ცდილობდა და ცდილობს რეალისტური ხელოვნების ყველა დარგი. მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ „მეორე პლანის“ ისე თვალსაჩინოდ და ღრმად ჩვენება და რაც მთავარია მისი განვითარების პროცესში გადმოცემა არ შეუძლია ხელოვნების არცერთ სახეს ისე სრულყოფილად, როგორც მსახიობის ხელოვნებას.

მართლაც, ილიას გამოთქმით რომ ვთქვათ ის, რომ „უთქმელი საგულებლად გახადო მაყურებლისათვის“, მხატვრულ ლიტერატურაში კი მკითხველისათვის, მწერალის გამოსახვის შასალით — სიტყვით, თითქმის შეუძლებელია. ერთადერთი საშუალება მწერლისათვის „მეორე პლანის“ გადმოსაცემად არის პერსონაჟის გარეგნობის დახატვა, რასაც მხატვრული ლიტერატურა თავისი სპეციფიურობის გამო სრულყოფილად ვერ აღწევს. თუ მწერალი შეეცდება „მეორე პლანის“ შინაარსის გადმოცემას თავისი, ან უშუალოდ მოქმედი პირის სიტყვების საშუალებით, მაშინ ის უკვე „უთქმელად“ აღარ რჩება და კარგავს მკითხველისათვის „საგულებლის“, ე. ი. საინტერესო, ამჯერად შეუცნობელი და დამაინტერესებელი საიდუმლოების ხასიათს.

„მეორე პლანის“ ასახვას ყველაზე ხშირად მიმართავს სახვითი ხელოვნება და უნდა ითქვას, რომ ამ ხელოვნების ჭეშმარიტი ნაწარმოებები სწორედ „მეორე პლანის“ ღრმა და რეალური ასახვით ხასიათდებიან, მაგრამ სახვითი ხელოვნებაც, თავისი სპეციფიკური შეზღუდულობის გამო, „მეორე პლანის“ გადმოცემას ახერხებს ერთ მომენტში, „გაქვავებულ“ მდგომარეობაში, და რადგანაც მას არ შეუძლია მოქმედების, როგორც მიძღინარე პროცესის ასახვა, ამიტომ „უთქმელი საგულებელი“ მაყურებლისათვის, ბოლომდე რჩება „საგულებლად“ და ამოუხსნელად. ყველა მაყურებელმა შეიძლება თავისებურად ამოხსნას სურათის „მეორე პლანი“, მაგრამ მისი შინაარსის ერთიანი დადგენა შეუძლებელი ხდება, ისე როგორც დღემდე არ არსებობს ლეონარდო და ვინჩის „ჯოკონდას



„მეორე პლანის“ — მისი საოცარი ღიმილის საიდუმლოებები
 თიანი ამოხსნა.

ამიტომ სრულებით მართალია ილია ჭავჭავაძე, როცა იგი მხოლოდ მსახიობის შემოქმედებას ანიჭებს „მეორე პლანის“ შექმნისა და მისი მოქმედებაში ახსნის სრულყოფილობის უნრას.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ილია ჭავჭავაძის თეატრალური მემკვიდრეობიდან ყურადღება შევაჩერეთ მხოლოდ ჩვენ მიერ დასმულ ზოგიერთ საკითხზე და მიუხედავად მათი განსაკუთრებული სპეციფიკური ხასიათისა, დიდი მოაზროვნის ნაშრომებში აღმოვაჩინეთ ამ საკითხების ღრმა თეორიული გაანალიზება. თუ მხედველობაში მივიღებთ თეატრალური ხელოვნების მთელ რიგ პირველ მნიშვნელობის საკითხებს, როგორცაა რეპერტუარის, მხატვრობისა და ტიპიურობის, კოლექტიურობისა და ანსამბლურობის, თეატრალური კრიტიკის, მსახიობის შინაგანი და გარეგნული ვარდასახვის, განსაკუთრებით მეტყველების და სხვ. საკითხებს, რომლებსაც ჩვენ არ შევხებივართ და რომლებიც წარმოადგენენ ილიას თეატრალურ-კრიტიკული ნაშრომების ძირითად არსს, გასაგები გახდება იმ უდიდესი საგანძურის მნიშვნელობა, რომელსაც უხვად ეწაფებოდა ქართული თეატრი წარსულში და რომელიც კვლავაც დიდ სამსახურს გაუწევს მის შემდგომ აღმავლობას.

КАФЕДРА ДВИЖЕНЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН

НАТЕЛА ИОНАТАМИШВИЛИ

Кандидат искусствоведения

К ВОПРОСУ О СОЧЕТАНИИ РЕЧИ С ДВИЖЕНИЕМ

«То, что так хорошо нам известно, что в подлинной жизни приходит естественно, само собой, то бесследно исчезает или уродуется, лишь только артист выходит на подмостки. Нужны большая работа, изучение, привычка и техника, для того, чтоб вернуть на сцену то, что в жизни так нормально для каждого человека».

К. С. Станиславский¹.

Новая Программа КПСС поставила перед работниками Высшей школы задачу максимального приближения педагогического процесса к нуждам профессии и полного научного обоснования этого процесса.

В свете этих решений педагоги вспомогательно-тренировочных дисциплин театральных ВУЗ'ов должны еще больше приблизить подготовку актеров и режиссеров к требованиям мастерства актера и режиссуры. Для решения этой задачи в театральных ВУЗ'ах должны вести учебный процесс, опираясь на последние достижения физиологии, психологии и педагогики, выполняя требования предъявляемые к искусству учением К. С. Станиславского, сила системы которого

¹ К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. III, М., Изд-во «Искусство», 1955, стр. 271.

в ее научной обоснованности, в научном определении явлений актерского творчества. Только научно-обоснованная программа и передовая методика педагогического процесса поставит воспитание актера на верную основу, уберекет от ошибок и создаст в кратчайший срок верный результат, соответствующий задачам советской театральной педагогики и методу социалистического реализма.

Наиболее сложным вопросом в воспитании драматического актера сегодня, как и много лет назад, является вопрос воспитания пластической культуры актера, т. е. вопроса сценического движения.

В свое время театральная практика обнаружила, что степень движенческой культуры актеров, как правило, отстает от запросов профессий. Наблюдения же показали, что выразительное исполнение движений на сцене требуют специальной профессиональной подготовки, поскольку такие предметы как ритмика, танец, сценическое фехтование, которые способствуют развитию физического аппарата будущих актеров, не могут решить в полной мере всех задач по воспитанию пластической культуры. Целый ряд важнейших для актера качеств и навыков не находят места в практике перечисленных дисциплин. Ни один из этих предметов не тренирует умения говорить или петь во время активного движения, а это едва ли не самое трудное. В них нет обучения переноскам партнера, бою без оружия, обучения сценическим падениям, умению пользоваться различными принадлежностями исторического костюма, а также манерам, характерным для поведения людей исторических эпох.

Исходя из этого в программу театральных ВУЗов и училищ был введен новый предмет «Основы сценического движения». Таким образом, предмет «Основы сценического движения» является самой молодой специальной дисциплиной, преподаваемой в наших театральных ВУЗ'ах и училищах (ему всего 30 лет). По-видимому, этим объясняется наличие в этой дисциплине целого ряда актуальных проблем, требующих решения.

Научной основой предмета «Основы сценического движения», является то, что открыл в этой сложной области К. С. Станиславский, который предложил очень хорошую и



полноценную программу для воспитания пластической культуры актера.

К. С. Станиславский предлагал изучать и тренировать:

1. Процесс самостоятельного создания нужных для сцены действий.
2. Развивать движенческую память.
3. Совершенствовать бытовую ловкость.
4. Совершенствовать ритмичность, развивать музыкальность.
5. Совершенствовать пластичность.
6. Развивать быстроту и силу.
7. Развивать смелость и решительность.
8. Воспитывать волю.
9. Совершенствовать скульптурность.
10. Исправлять походку и научиться владеть ею в разных темпах.
11. Развивать пластичность рук
12. Выучиться танцевать.
13. Выучиться фехтовать.
14. Выучиться приемам борьбы без оружия.
15. Научиться носить костюмы различных исторических эпох.
16. Научиться правилам поведения, типичных для различных слоев общества, различных национальностей и различных исторических эпох.
17. Учиться технике владения различными принадлежностями туалета, типичными для периода 15—19 столетий.

Это не полный перечень того, что предлагал К. С. Станиславский, предполагая всесторонне совершенствовать движение актера.

Как видно из вышеизложенного, К. С. Станиславский поставил перед нами целый ряд различных задач и мы должны из всего многообразия средств воспитания движений человека выбрать то, что ведет к цели самым коротким путем. Однако, проблема воспитания пластической культуры актера не может быть решена только хорошей программой и верно поставленными задачами. Каждая проблема, каждая задача требуют своего решения. Конкретных решений в системе Станиславского почти нет. «Следует признать, что практически разрешить до конца вопрос о физическом и пластическом воспитании актера К. С. (Константину Серге-

евичу — Н. И.), так и не удалось»¹. И не удивительно. Один человек, за одну жизнь не может осилить и изложить такой огромный исследовательский и педагогический материал. Но всегда предлагая конкретные упражнения, Станиславский чаще предлагал идеи упражнений, что по сути дела важнее, чем конкретная форма. Однако, идея остается идеей если ее не облечь в определенную форму. В связи с этим перед советской театральной практикой встала задача создать конкретный предмет, который решит проблему воспитания пластической культуры будущего актера в верном педагогическом процессе, с учетом всех требований, предъявляемых к актеру системой Станиславского и советским театральным искусством. Исходя из этого, как было отмечено выше, в программу советских театральных ВУЗов был введен новый предмет «Основы сценического движения». Наибольшего развития предмет достиг в Ленинградском институте театра, музыки и кинематографии, где он создавался педагогом сценического движения профессором И. Э. Кохом в тесном сотрудничестве с кафедрой мастерства актера, руководимой профессором Б. М. Сушкевичем, а впоследствии проф. Л. Ф. Макарьевым. Однако, несмотря на наличие в педагогической практике стройной, проверенной на практике системы, в предмете есть разделы, которые требуют специальной научной разработки, в частности такой важный раздел предмета, как рече-двигательная координация (терминалогия И. Э. Коха) т. е. сочетание речи с движением. Разработка этой проблемы имеет существенное значение для решения ряда задач, связанных с практикой обучения студентов театральных ВУЗов училищ.

«Искусство драматического актера — искусство внутреннего и внешнего действия», — пишет Станиславский². В действии объединяются в единое целое мысль, чувство и физическое поведение актера-образа. Через действие происходит воплощение сущности явлений, которое является основой

¹ Г. В. Кристи, «О воспитании актера». Ежегодник МХАТ, 1941 г. стр. 324.

² К. С. Станиславский, Собрание сочинений т. III, стр. 360.



ным средством в актерском искусстве. Процесс этот может быть полноценно выражен только при взаимодействии словесного и физического действия. «Двигатели психической жизни актера в роли порождают психо-физические действия и словесные действия; чередуясь они создают движение мысли и движение актера в сценическом пространстве — пишет А. Д. Попов. — Верное сценическое самочувствие, целенаправленное и продуктивное действие возможно лишь при верном взаимодействии и взаимоотношении двух выразительных средств актера — физического действия и словесного».¹

В обыденной жизни сочетание бытовых физических действий с речью не представляет для людей никаких затруднений, так как оно является продуктом исторического развития человека. Театральная и педагогическая практика показали, что в сценических обстоятельствах эта способность сама по себе не проявляется и требует тренажа в виде специальных упражнений. Оказывается, что как только функция взаимодействия речи и движений попадает в условия сценического воплощения жизни образа, так естественная гармоническая координация между этими функциями нарушается. Эти нарушения вызываются условиями сцены противоестественными нормальной жизни человека: подмостки, глаза зрителей, а главное не подлинные, а вымышленные обстоятельства. Станиславский отмечает: «В жизни почти всегда говорят то, что нужно, что хочется сказать ради какой то цели, задачи, необходимости, ради подлинного, продуктивного и целесообразного словесного действия. На сцене не то. Там мы говорим чужой текст, который дан нам автором. Часто этот текст не тот, который нам нужен и который хочется сказать.

Кроме того в жизни говорят о том, и под влиянием того, что мы реально или мысленно видим вокруг себя, то, что подлинно чувствуем, о чем подлинно думаем, что в действительности существует.

На сцене же нас заставляют говорить не о том, что мы сами видим, чувствуем, мыслим, а о том, чем живут, что видят, чувствуют, думают изображенные нами лица».¹

¹ А. Д. Попов, «Художественная целостность спектакля». Изд-во Всероссийское театральное общество. М., 1956, стр. 138.

Особенно бывают трудны совмещения речи и движения в пьесах со стихотворным текстом. В этом случае актер начинает ломать форму стихотворного текста, читает без соблюдения цезур, охраняющих ритм и подчеркивающих рифму.

Всю деятельность актера на сцене с физиологической точки зрения можно определить как координацию речи и движениями, обусловленную авторским текстом, партитурой роли и рисунком мизансцены. «Неполноценность этих двух (словесного и физического действий — Н. И.) выразительных средств ведет к снижению уровня пластических возможностей актера и разрушает темпо-ритм спектакля», — пишет Кох¹.

Готовящийся к изданию учебник И. Э. Коха «Основы сценического движения» содержит большое количество специальных упражнений на совершенствование навыка сочетания речи с движением и их методику. Однако, книга недостаточно раскрывает психо-физиологические процессы, лежащие в основе практически доказанных положительных результатов, получаемых актерами и режиссерами при занятии этими упражнениями.

Учение И. П. Павлова о высшей нервной деятельности и современные достижения в области физиологии, психологии и особенно нейро-физиологии дали возможность поставить на повестку дня ряд вопросов, которые являются актуальными, как для театральной педагогики так и для театральной практики, и по мере возможности, понять и раскрыть психо-физиологические процессы, лежащие в основе сценического движения.

Одним из таких вопросов является вопрос рече-двигательной координации.

Учение Павлова и его школы, двинув развитие физиологии гигантскими шагами вперед показало, что учение о высшей нервной деятельности, несомненно, является физиологической основой для понимания таких сложных функций, какими являются речь и движения.

¹ И. Э. Кох, «Основы сценического движения». Рукопись.



Изучение физиологии за последние десятилетия показало, что в механизмах движения и речи первенствующую роль играет высшая нервная деятельность. Функциональные системы, к которым относятся речь и сознательные движения, выполняются всеми отделами центральной нервной системы под ведущим влиянием коры больших полушарий.

В результате современных исследований и наблюдений, накопленных, преимущественно в клинике очаговых поражений мозга, установлено, что кора больших полушарий состоит из различных дифференциальных полей, имеющих разное строение и разное функциональное значение. Сигналы от разных рецепторов направляются к разным областям коры больших полушарий, которые называются проекционными зонами и в которых расположены высшие отделы различных анализаторов. Так, например, в задней части полушарий, располагающейся позади центральной извилины находятся зрительный анализатор, слуховой и кожно-кинестетический. В передней части мозга находится корковый конец двигательного анализатора. Несмотря на черты сходства передней и задней части мозга, имеются и существенные различия, которые характеризуются некоторыми структурными и функциональными чертами. «Эти существенные различия, — пишет А. Р. Лурия, — обусловлены тем, что в организации коры передней части мозга основной акцент падает на осуществление координированных и целенаправленных воздействий на внешний мир в ответ на воспринимаемые задней частью мозга комплексы раздражений»¹.

Поскольку целью нашей работы является рече-двигательная координация, остановимся подробнее на структурной и функциональной организации двигательного анализатора.

Современная физиология утверждает, что корковые концы анализаторов имеют сложное строение. Они состоят из нескольких дифференцированных полей и имеют разное функциональное значение. Таким образом, различные поля, входящие в состав коркового конца анализатора не равнозначны. Среди остальных полей одно является центральным

¹ А. Р. Лурия, «Высшие корковые функции человека». Изд-во МГУ, 1962, стр. 51.

(первичным) полем. Важнейшая черта его выражается в том, что отдельные точки периферии проецируются (отражаются) в строго отграниченные соответствующие точки центральных полей коры. Отдельные участки тела представлены в первичном поле коры не пропорционально их величине, а пропорционально их физиологическому значению. Например, в кожно-кинестической зоне относительно больше протяженностью отличаются участки, куда проецируются кожные и мышечные рецепции пальцев и кистей. Таким образом, чем больше функциональное значение имеет тот или иной орган, тем более богаты его связи и чем больше его участие в системе произвольных движений, тем большую площадь занимает его проекция в коре мозга (Большое место занимают рука и органы речевого аппарата. Туловище, бедра и ноги занимают меньше места). Центральное поле двигательного анализатора расположено в передней части центральной извилины. Характерной особенностью центрального моторного поля является то, что двухсторонняя связь между центральным (первичным) полем и воспринимательной поверхностью соответствующего органа происходит наиболее коротким и прямым путем. Такая «конструкция» благоприятствует быстрой «отдаче» на двигательную периферию тела всех сигналов, приходящих в данное место коры из подкорки. Нарушение работы первичной зоны ведет к резкому падению мышечного тонуса и невозможности произвольно возбудить соответствующие мышцы.

Однако, моторное поле является лишь пусковым аппаратом произвольных движений, своеобразными «входными воротами» для двигательных импульсов. Оно носит эффекторный характер. Еще И. П. Павлов высказал мысль, что эффекторные механизмы двигательного акта являются лишь последним исполнительным звеном его организации. Вслед за И. П. Павловым, Н. А. Бернштейн выдвинул положение, согласно которому произвольные движения не могут управляться только эффекторными импульсами. Для того, чтобы сложные движения могли быть управляемыми Н. А. Бернштейн считает необходимым постоянный приток афферентных импульсов не только от внешних объектов, с учетом которых строится движение, но, прежде всего, от собственного дви-

гательного аппарата. Сигнализация, исходящая из разных органов во время их деятельности, называется термином заимствованным из кибернетики «обратные связи».

Благодаря обратным связям, осуществляемым через анализаторы, центральная нервная система непрерывно оповещается о характере выполняемой двигательной функции. Это используется как для коррекции продолжающейся, так и для улучшения последующей деятельности.

«Можно предположить, — пишет А. Р. Лурия, — что вырабатываемые на этой основе «программы» определенных действий сопоставляются затем с последующей по ходу действия обратной сигнализацией, (сигналами эффекта», т. е. успеха или неуспеха производимого движения). В результате сравнительной оценки того, что запланировано с тем, что реально осуществляется, происходит либо дальнейшее продолжение начатого действия, либо прекращение или изменение».¹ Таким образом, решающим фактором построения движения выступают не столько эффекторные импульсы, которые носят скорее чисто исполнительный характер, сколько та система, которая уточняет состав двигательного акта и обеспечивает широкую корреляцию движений. Значительную роль в коррекции движений играет кинестетическая часть двигательного анализатора. При нарушении работы этой части двигательного анализатора движения лишаются четкости и направленности. Двигательные импульсы теряют свою изобразительность и не находя нужного адресата, вызывают сокращение как агонистов так и антогонистов. Все это говорит о большой роли кинестетической части двигательного анализатора в осуществлении движений. Однако, для правильного построения координированного двигательного акта еще недостаточно того, чтобы кинестетический анализ позволил этим движениям найти точный адрес к соответствующим мышечным группам; нужно чтобы движения были построены в системе четких внешних пространственных координат, т. е. необходимо, чтобы было выделено то направление во внешнем пространстве, в котором должно быть проделано движе-

¹ А. Р. Лурия, «Высшие корковые функции человека». Изд-во Моск. Университета, 1962, стр. 36.



ние. Эту сторону двигательного акта Н. А. Берштейн называет «пространственным синтезом» движений. При нарушении пространственного синтеза движения выполняются, но направление движения в пространстве не различается.

Описанные выше отделы коры не исчерпывают всех условий, необходимых для организации движений. Проекционная двигательная кора обеспечивает лишь отдельные изолированные движения, но не интегрирует мышечные реакции в сложные системные двигательные акты, охватывающие целую серию мышечных групп, и еще не обеспечивает сложные серии движений, координируемых во времени. Для осуществления таких сложных систем движений необходимо, чтобы работа двигательного анализатора была организована каким-то более высоким аппаратом, который превращал бы единичные импульсы в стройно организованные системы. Современная физиология имеет ряд оснований предполагать, что роль такого коркового аппарата играет премоторная зона коры головного мозга.

На функции этой зоны мы остановимся подробно.

Премоторная зона коры расположена непосредственно спереди от передней центральной извилины.

Известно, что каждое произвольное движение представляет собой серию последовательных инервации, протекающих во времени. Это можно наблюдать почти на любом движении и особенно отчетливо на каждом сложном двигательном акте, который состоит из серии последовательно меняющихся движений, составляющих единую «кинетическую мелодию». Эта сторона двигательного акта осуществляется в основном за счет премоторной области. Поэтому выпадение функции премоторной зоны не ведет к выпадению отдельных движений, связанных с изолированными мышечными группами. При этом страдают сложные двигательные системы. Как отмечает американский ученый Ферстер при торможении премоторной зоны страдает прежде всего единство двигательного акта, «ломается тот плавный, текучий характер, которым отличается каждое сложное действие, составленное из отдельных компонентов. Эти компоненты действия начинают протекать изолированно, некоторые из них могут выпадать и начинают нуждаться для своего выполнения в особых во-



левых импульсах. Движения при этом отличаются нерасчлененностью. Человек ходит почти не сгибая туловища, с выпрямленными, почти не сгибающимися в коленях ногами и вся походка его производит впечатление механической»,¹ (как это похоже на некоторых актеров!). Если нужно написать письмо, то человек не дифференцированно сгибается всем туловищем и в его моторике трудно выделить отдельные дифференцированные системы. Необходимо отметить, что локомоторные акты и выполнение простых, хорошо упроченных движений остаются относительно сохраненными, человек передвигается, но проявляет неловкость. Неловкость эта объясняется тем, что действие не вовлекает системы движений, служащих динамическим фоном для данного движения. Поэтому движения состоящие из изолированных компонентов и лишенные пластического динамического фона протекают нормально, в то время как движения, требующие динамического фона не удаются т. е. выполняются «главные» движения, а «вспомогательные» отсутствуют. Например, человек идет, он передвигает ногами (главное движение), но руки, голова, туловище у него скованы т. е. отсутствуют «фоновые» или так называемые «вспомогательные» движения. Таким образом, при нарушении работы премоторной области сложный двигательный акт вовлекает лишь ту группу мышц, которая непосредственно выполняет нужное действие, в то время как участи в движении всей фоновой системы мышечных групп выпадает. Отсюда скованность движений актера, как бы чтение по складам, и каждая мелочь в движении требует от него и акта внимания, и отдельного акта воли. При нарушении функции премоторной зоны пропадают все приобретенные в предшествующей жизни навыки и сноровки.

Наряду с описанными симптомами в экспериментальных и клинических наблюдениях над патологией премоторной зоны выступает вторая группа симптомов, которая оказывается наиболее демонстративной. Эти симптомы сводятся к появлению двигательного беспокойства, импульсивности и

¹ Цит. по книге А. Р. Лурья, «Высшие корковые функции человека». Изд. МГУ, 1962.



особенно резко выражаются в насильственном схватывании (актрисы обычно хватаются за юбки, сжимают кулаки) с одной стороны, и в нарушении торможения раз возникших двигательных реакций с другой. (Это особенно бросается в глаза во время эстрадного чтения, когда актер назойливо повторяет рукой одно и то же движение. Это характерно и для вокалистов). Таким образом, при нарушении функции премоторной зоны происходит оживление элементарных автоматизмов, вследствие которых каждое возникшее движение начинает много раз повторяться, возникают отчетливые двигательные персеверации. Мы подробно остановились на патологии премоторной зоны, так как нам кажется, что симптомы, возникающие при нарушении функции этой зоны очень напоминают те явления, которые мы наблюдаем у актеров, недостаточно владеющих внешней техникой. Наши предположения о причинах нарушения работы этой области мы попытаемся изложить ниже в связи с функцией речи.

Однако, работа двигательного анализатора не ограничивается описанными выше функциями. Это лишь «технические» условия.

Известно, что каждое сложное действие имеет определенную цель, которая может быть сформулирована в словесной инструкции. Поэтому сохранение избирательности движения, соответствие его поставленной цели, подчинение его регулирующим влиянием тех словесных связей, которые формулируют цель действия и обеспечивают сравнение эффекта действия с имевшимся намерением, являются важнейшим условием, обеспечивающим нормальное протекание сложных двигательных актов. Большое участие в обеспечении такой избирательности сложных действий принимают аппараты лобных долей мозга. При их нарушении интеллект остается сохраненным, но нарушается осмысленное поведение.

Мы привели некоторые факты, показывающие как представляется сейчас учение о корковых отделах двигательного анализатора и о той роли, которую играют отдельные области мозговой коры в осуществлении двигательного акта.

Весь комплекс взаимодействующих отделов коры больших полушарий надстраивается над более элементарными уровнями организации движений.

Для нарушения двигательного акта достаточно чтобы выпало любое звено сложной функциональной системы, иными словами — лишившись любого необходимого для выполнения функции звена, функциональная система распадается в целом или ее работа происходит с дефектами.

Из отмеченного выше мы хотим попытаться сделать некоторые выводы, носящие характер предположений, поскольку вопрос требует дополнительной разработки.

Прежде всего необходимо установить в каком звене происходит нарушение у актера при его творчестве на сцене.

Педагогическая и театральная практика показывает, что наиболее характерным для невладеющего внешней техникой актера является неловкость, угловатость движений, отсутствие плавного, пластичного перехода от одного движения к другому, т. е. отсутствие «кинетической мелодии», отсутствие «фонов» движений. Актером выполняются «главные» движения, а «вспомогательные» отсутствуют.

«Рабочие движения — пишет Кох, — приходится делить на главные и «вспомогательные». Выполнением «главных» рабочих движений актер практически осуществляет логику и последовательность физического поведения своего героя. Поэтому важно, чтобы зритель их видел и понимал. «Вспомогательные» движения служат для того, чтобы обеспечить удачное исполнение «главных». Например, для того, чтобы руки попарно могли удобно и точно работать, туловище принимает различное положение, ноги производят соответствующие перемещения тела»¹. Автор приводит пример со слесарем, рабочие движения которого, обтачивающие на станке деталь являются главными, а различные положения туловища и движения ног «вспомогательные», поскольку последние не выполняют работу, а только помогают удобно работать.

Нормальное физическое поведение человека, не может быть осуществлено без «вспомогательных» движений. Они органично переплетаются с «главными». Люди в жизни не замечают их выполнения, но в логической связанности «главных» и «вспомогательных» движений заложено проявление высокой координации, свойственной человеческому организму.



Человек выполняющий только «главные» движения, неуклюжим, угловатым. Пропадает естественность движений. «Актёр чувствует это, — пишет Кох, — старается сознательно восстановить «вспомогательные» движения, что практически невозможно, ибо они всегда возникают произвольно. Как правило в этих случаях делает движенческие нелепости, становится еще более неловким и, понимая это, совершенно теряется»¹.

Отсутствие «вспомогательных» движений у актёра в свое время было подмечено В. Э. Мейерхольдом, который пытался этот вопрос разрешить с помощью, придуманной им и названной, как нам кажется, неудачно, «биомеханики».

Изложенное выше дает нам возможность предполагать, что нарушение двигательной функции у актёра происходит в премоторной области, поскольку клинические симптомы нарушения функции этой области очень схожи с теми, с которыми мы сталкиваемся в педагогической и театральной практике, при отсутствии у актёра верной физической подготовленности телесного аппарата. Движение актёра не выразительны и отличаются однообразием внешнего пластического рисунка. Это то, что в драматическом искусстве называют мышечным зажимом.

Чем объяснить нарушение этого звена двигательного акта? Попробуем высказать ряд предложений. Как известно наряду с физическим (в смысле телесным) действием выразительным средством актёра является и словесное действие.

Речь представляет собой сложный вид человеческой деятельности. Речевые движения еще более сложны, чем движения общей скелетной мускулатуры. Речь представляет собой сложнейшую совокупность нервных процессов, осуществляемых при совместной деятельности различных участков головного мозга. В отличие от других анализаторов, речевой анализатор не имеет ни своих только ему принадлежащих рецепторов, ни особых проводников, ни отдельных эффекторов. Известно, что И. П. Павлов отказался от представления о локализации речи только в лобовых долях мозга.

¹ И. Э. Кох, «Основы сценического движения». Рукопись.



В состав мозговых концов анализаторов, участвующих в регулировке речевого процесса, входит по меньшей мере три — двигательный, слуховой и зрительный. Следовательно, речевой анализатор не имеет своей собственной особой территории. Он вклинивается, надстраивается в разных областях мозга, пользуется уже существующими путями передач импульсов и регулирует эффекторы, выполняющие кроме речи и другие, важнейшие для организации функции.

Современная физиология предполагает, что речедвигательный анализатор в основном состоит из трех зон. Наиболее важной областью для речи американский ученый Пенфильд считает заднюю височно-теменную область или, как ее называют — поле Вернике. Следующей по значению Пенфильд считает область Брока, расположенную впереди нижней части передней центральной извилины, т. е. в нижних отделах премоторной зоны левого полушария. Наименее необходимой Пенфильд считает дополнительную речевую зону.

Рече-двигательный анализатор анализирует и обобщает в совместной работе всех вышеописанных зон деятельность головного мозга путем образования речевых условных рефлексов со всех анализаторов.

Из учения А. А. Ухтомского о доминанте известно, что сильный процесс возбуждения, возникший в одной из областей коры головного мозга, образует доминантный очаг, представляющий собой временно господствующий очаг возбуждения в центральной нервной системе, который определяет характер ответной реакции организма на внешнее и внутреннее раздражение. Для доминирующего нервного центра характерно, во-первых: привлекать к себе импульсы возбуждения из других, одновременно с ним работающих нервных центров, суммировать в себе эти импульсы возбуждения и тем самым все более усиливаться за их счет.

Во вторых: доминирование такого очага возбуждения заключается в том, что он тормозит способность других центров реагировать на импульсы, имеющие к ним прямое отношение. Этот процесс торможения более всего выражен вблизи пункта возбуждения.

Благодаря этим двум свойствам доминанта, пока она



существует по-своему направляет всю нервную систему доминанта высшего порядка, образующаяся в коре больших полушарий мозга, составляет физиологическую основу внимания, которое представляет собой избирательное отношение к объемам психической деятельности. Она характеризуется тем, что из разнообразных действующих в данный момент раздражений (внешних и внутренних) объектом отражения являются лишь немногие из них.

Попытаемся изложить некоторые предположения по интересующему нас вопросу.

Известно, что во время пребывания актера на сцене у него два основных объекта внимания: физическое действие и словесное. (Объектов внимания у актеров больше, но нас в данном случае интересуют упомянутые выше два объекта). Словесное и физическое действия являются выразительными средствами актера, через которые он доносит до зрителя «жизнь человеческого духа». Однако, из этих двух средств, во время его творческой работы на сцене, одно оказывается в преимущественном положении, имеется в виду речь. Внимание актера, в основном, направлено на словесное действие. Это объясняется тем, что актер любой ценой должен точно произнести текст роли. Он может не доделать какое-нибудь физическое действие, но не досказать текста пьесы не имеет права. В связи с этим у актера появляется страх забыть текст роли, пропустить реплику партнера и все его внимание поэтому в основном сосредотачивается на словесном действии. Вследствие этого можно предполагать, что в речевом анализаторе, в частности в зоне Брока (премоторная зона речевого анализатора) возникает сильное возбуждение, образующее в этой зоне доминантный очаг. Это возбуждение, по закону отрицательной индукции, вызывает торможение, непосредственно граничащей с этой зоной премоторной зоны двигательного телесного анализатора. Торможение последнего вызывает нарушение функции премоторной зоны телесного анализатора, что в свою очередь приводит к неловкости угловатости, к отсутствию «кинетической мелодии», т. е. двигательный акт совершается, но с определенными дефектами.

Таким образом, сильный компонент (в данном случае речь) нарушает нормальное функционирование более слабого



(движение тела), что выражается в том, что сильный компонент вызывает соответствующую реакцию с большей интенсивностью, чем слабый. В результате, двигательный акт совершается, но с определенными дефектами.

Еще Павлов указывал, что нормальная деятельность коры головного мозга зависит от силы, подвижности и уравновешенности и при чрезмерном усилении или ослаблении процессов торможения и возбуждения может произойти срыв нервной системы.

Таковы наши представления о причине нарушения у актера на сцене рече-двигательной координации.

Развиваемые в данной работе мысли и положения, хотя и основываются на некоторых фактических данных, однако требуют дальнейшей разработки и проверки. Поэтому какие-либо окончательные и далеко идущие выводы пока нам не представляется возможным делать. Не случайно о них здесь говорится лишь в предположительном плане.

КАФЕДРА ИСТОРИИ ТЕАТРА

ЭТЕРИ ГУГУШВИЛИ

Кандидат искусствоведения, доцент

**КОТЭ МАРДЖАНИШВИЛИ В МОСКВЕ
И ПЕТРОГРАДЕ В ГОДЫ ГРАЖДАНСКОЙ
ВОЙНЫ, ПЕРЕД ВОЗВРАЩЕНИЕМ В ГРУЗИЮ**

Покинув Киев, Марджанишвили направляется на Север. Сначала он едет в Москву, где сразу же попадает в самую гущу театральной жизни. Как человек, уже прошедший определенную школу организационного управления театрами, он активно включается в работу Центротeatра, в обязанность которого входило «высшее руководство» всеми театрами страны.

Трудно переоценить значение этого факта в биографии Марджанишвили. Активное вторжение режиссера в жизнь, так превосходно проявившееся в его организаторской деятельности на Украине, нынче как бы вступало в свою новую стадию. Расширились масштабы управления, шире становились перспективы и размах для деятельности. Вступление Марджанишвили в сферу работы Центротeatра ставило его заведомо в самую гущу государственного руководства театральным делом в стране, сталкивало с наиболее важными проблемами, всплывающими на поприще театра, помогало лучше и вернее ориентироваться в далеко еще не легкой обстановке организации театрального дела. Здесь, в Центротeatре Марджанишвили представилась счастливая возможность ближе познакомиться с А. В. Луначарским и подойти,

тем самым, вплотную к его мудрым, тонким и поистине подвижническим методам проведения в жизнь ленинской политики в области театрального искусства. Можно сказать смело, что работа Марджанишвили в Центротeatре явилась для него еще одной существенной вехой на пути сближения с новым социалистическим миром.

Но одной организаторской работой Марджанишвили удовлетвориться не мог. Не мог и не умел он жить без пламенной стихии театра. И берется он за постановки не в одном, а сразу в трех театрах, осуществляя их с присущим ему азартом и вдохновением.

Все три — разные по жанру и тематике. Одна из них — философская комедия, другая — оперетта, третья — трагедия.

Первую — «Человек и сверхчеловек» Б. Шоу Марджанишвили осуществил в Новом театре. (театр ХПСРО), организованном в 1918 году Ф. Ф. Комиссаржевским, который, также как и Марджанишвили вынашивал в эти годы мечту о создании синтетического театра. Театр ХПСРО был, собственно говоря, и создан с этой целью, и приглашение в него Марджанишвили отнюдь не носило характер случайный.

Марджанишвили осуществил свою постановку пьесы Шоу осенью 1919 года. Философский характер пьесы во многом predetermined ее сценическое решение. Действие пьесы начинается в современную эпоху в подчеркнuto комедийном плане. Затем следует интермедия, рисующая ад и действующих в нем известных литературных героев — Мефистофеля, Дон Жуана, Донны Анны, статуи Командора. Финал снова возвращает зрителя в современную эпоху. В спектакле было много необычного, специфически театрального, рожденного от тонкого и вдумчивого понимания режиссером манеры драматурга. Марджанишвили впервые применил здесь прием, так называемых, «оживленных ремарок». Пространные ремарки драматурга режиссер обращал в текст, который проносился лицом «от автора». В его исполнении подчеркивалось своеобразие иронического отношения Шоу к событиям. Текст звучал, как пристрастные «комментарии к действию».

В связи с отъездом за границу руководителя театра Ф. Комиссаржевского, естественно, встал вопрос о новом



руководстве. 1 декабря 1919 года состоялось заседание Центротейатра под председательством А. В. Луначарского, на котором предлагалось ввиду наступивших холодов и неотапливаемости помещения предоставить театру отпуск в счет летних месяцев, а за это время начать творческое обновление театра, используя все то ценное, что было заложено в нем его бывшим руководителем. За эту точку зрения высказался, в частности Вячеслав Иванов, бывший членом научно-художественной коллегии Центротейатра. На этом же заседании и было выдвинуто предложение назначить руководителем театра Марджанишвили. Здесь, на заседании, быть может впервые, прозвучала официальная оценка А. В. Луначарским творческой личности Марджанишвили, которого он назвал в своем выступлении «одним из лучших современных русских режиссеров»¹ и высказал уверенность, что вынужденная замена Ф. Комиссаржевского Марджанишвили отнюдь не будет означать какого-либо понижения художественного уровня, достигнутого театром.

Одновременно с работой над пьесой Б. Шоу Марджанишвили осуществляет постановку оперетты Э. Одрана «Маскотта» («Красное солнышко») в Никитском театре, известном как театр «Парадиз».

Снова встретился Марджанишвили с опереттой, окунувшись в стихию жанра, так властно завоевавшего его симпатии. Снова, как прежде, предъявлял он к оперетте требования повышенные, несовместимые с компромиссным, поверхностным к ней отношением. Можно сказать, что нынче требования эти стали еще более определенными. В беседе с корреспондентом прессы Марджанишвили четко сформулировал свои соображения на этот счет: «Современному опереточному актеру, — говорил он, — не хватает знания современной театральной культуры, в особенности в тех ее формах, которые связаны с опереттой, являющейся по существу синтетическим искусством, необычайно трудным и сложным по составу входящих в него элементов речи, жеста, мимики, пения и танца»².

¹ «Вестник театра» 1919 г., № 4, стр. 10.
² Там же № 39, стр. 10.

Марджанишвили не переставал ратовать за **высокую** профессиональную актерскую культуру, способную подняться до уровня задач, выдвигаемых временем. Быть может никогда прежде с такой четкостью не ставил он в тесную взаимосвязь эти два момента: время, эпоху — с одной стороны и мастерство, культуру актера современного театра — с другой. Если в дореволюционные годы, в бытность свою в петроградской оперетте он говорил о чистоте жанра, о серьезном отношении актеров к своим обязанностям, а требования его определенной тенденциозности спектаклей были связаны с его желанием так или иначе придать опереточному жанру злободневное звучание, то теперь, в новых исторических условиях Марджанишвили связывает свои требования к этому жанру с требованиями, которые рождает современная советская действительность. Выдвигая как основной принцип опереточного актера его способность быть на сцене не только заразительным, но и выразительным, обладать врожденным остроумием и ловкостью, Марджанишвили требовал от актеров умения **«найти соответствующую форму для выражения общественной сатиры»**². Он выдвигал как острую необходимость «заставить современного опереточного актера забыть о том, что он актер повседневной комедии с музыкой и внушить ему, что его назначение, как хорошего сатирического журнала, обслуживать современность с сатирической точки зрения, развивая в себе прежде всего дар импровизации и совершенствуя в самом себе все элементы сцены и актерского дарования»¹.

В этих высказываниях режиссера сконцентрированы, как сгусток целого, две существенные проблемы актерского творчества — сугубо социальная (сатирическая точка зрения на современность) и специфически театральная, вбирающая в себя сознательное и совершенное владение «элементами сцены» и даром импровизации. Последнему, как известно, Марджанишвили поклонялся еще со времен общения со Станиславским, в бытность свою в «Свободном театре».

Свои теоретические воззрения на жанр оперетты Марджанишвили не замедлил воплотить на практике. «Маскотта»

¹ «Вестник театра», 1919, № 39, стр. 10.

² Там же.



в его постановке демонстрировала это блестяще. Режиссер привлек к работе Г. Ярона (Лоран XVIII), Н. Тамара (Маскотта), Днепров (Пико) и др. Спектакль был поставлен как острая, яркая, хлесткая сатира на аристократию. Все симпатии режиссера были на стороне крестьян, которых он изобразил здоровыми и сильными людьми, наделенными смекалкой, юмором и любовью к жизни.

Впрочем, не следует предполагать, что такое толкование людей из народа было продиктовано желанием режиссера как-то идеализировать их быт. Напротив. Как отмечали рецензенты, эта полярность двух миров определялась острой социальной подоплекой: какое преступное недоразумение, что над этой грубой, но сочной жизненной основой возвышается верхушка людей — все эти «марионеточные вырожденцы», вся эта «фикция власти!».

«Подлинность народа и фиктивность всех этих Лоранов XVIII» — так охарактеризовал рецензент «Вестника театра» смысл марджановского замысла. Снова контраст! Снова противопоставления! Непримируемое, бескомпромиссное, открыто тенденциозное. Режиссер был вполне последователен в выборе средств сценической выразительности. Так же, как совсем недавно, в своем «Фуэнтэ Овехуна» он выводил карикатурно-марионеточные фигуры королевской четы и противопоставлял им живую и действенную народную массу, так и здесь представители двора были показаны им в обличьи марионеточном, «нарочито подчеркнуто, гротескно и со значительной долей такой уместной здесь «буффонадности»¹. И хоть содержание «Маскотты» далеко не обесепчивало того общественного резонанса, который возимел в руках Марджанишвили текст Лопе де Вега, тем не менее спектакль, поставленный Марджанишвили на сцене Никитского театра давал основание рецензенту сделать следующий вывод: «...«Маскотту» без страха и сомнения можно смело включить в тот революционный репертуар, об отсутствии якобы которого печалются многие»².

Трудно удержаться от соблазна не рассказать о некото-

¹ «Вестник театра», 1919, № 44, стр. 8.
² Там же, стр. 9.

рых сценах спектакля, сославшись, при этом на Г. Ярона, красочно и живо воспроизводящего детали марджановских выдумок. Спектакль, по словам Ярона, начинался с того, как крестьяне ногами давили виноград в огромном деревянном чане. Режиссер ничего не менял в музыкальной партитуре оперетты. Ее начало предусматривало хор крестьян. И этот хор оставался в спектакле неизменным. Режиссер лишь придавал музыкальной стороне действенное сценическое начало — крестьяне были заняты делом, они давили ногами виноград, иными словами, изображали на сцене процесс изготовления вина. Выдумка режиссера была рождена ассоциациями его юности — известно, что в Грузии именно так изготавливают вино. Но перенесение на сцену детали национального быта должно было обрести театральную образность. И Марджанишвили, понимая это, развивает свою находку, «расцветчивает» ее специфическими приемами собственного жанра. «В конце первого акта, — пишет Ярон, занавес опускался не до конца, и долго еще были видны танцующие, без туловища ноги»¹. Здесь бытовая деталь перестала в чисто опереточный танцевальный прием, который воспринимался в соединении с общим строем спектакля, и в его жанре. «Во втором акте, — продолжает Ярон, — у герцога Лорана была огромная горностаевая мантия. Весь хор, изображающий двор герцога Лорана, помещался в этой мантии. Видны были только головы придворных в уборах, просунутые в специально прорезанные отверстия. Когда герцог Лоран двигался, двигался за ним и весь двор, бежал — бежал и весь двор, садился — садился весь двор»². И здесь пытался режиссер вложить определенный смысл в весьма причудливую сценическую форму. В приеме опереточного жанра стремился он к насыщению формы смыслом и содержанием.

А марджановское солнце! Как часто случается в практике наших театров, что постановщики изображают на заднике аляповатый круглый шар, изображающий якобы солнце (порою и луну). Безжизненно повисший шар, обычно мало

¹ Сб. «Котэ Марджанишвили», Творческое наследие, т. I. «Заря Востока», Тбилиси, 1958, стр. 542. Дальнейшие ссылки приводятся по тому же изданию.

² Там же.



что выражает по существу, он лишь подчеркивает убожество
бутафорских театральных средств. У Марджанишвили в
«Маскотте» солнце поистине жило жизнью спектакля. Ре-
жиссер не старался его сделать «похожим» на подлинное
солнце. Напротив, он подавал его в подчеркнуто лубочном
приеме — игрушечное, детское солнце. Оно смеялось, плака-
ло, веселилось, огорчалось, раздражалось неподдельным захо-
том в финале. Хохот сопровождался музыкальным звучанием
духовых инструментов.

И так все время. Много выдумки, фантазии. Но выдумки
и фантазии, направленных на раскрытие сущности явления,
а не просто как очередной буфонадный трюк.

Спектакль имел огромный успех. В Марджанишвили ви-
дели «умного комментатора современности». Театру предре-
кали обновление. По словам Ярона «Маскотта» был первый
советский опереточный спектакль. Положительную оценку
спектаклю дали «Известия ВЦИК»¹.

Линию, так остро намеченную в «Маскотте», Марджани-
швили продолжил в своем следующем, прямо противополож-
ном по жанру, спектакле — в постановке трагедии П. Шелли
«Беатриче Ченчи» на сцене театра б. Корш. Постигание
сложных психологических коллизий пьесы не существовало
для режиссера независимо от тех острых социальных проб-
лем, которые должны были определить звучание спектакля в
целом. «Сатирической точке зрения» на жизнь отводилось
здесь решающее место. Спектакль получился политически
острым, страстным, боевым. Беспощадно и гневно разоблачал
постановщик лживость, лицемерие и произвол клерикального
мира, не оставляя ни малейшей лазейки для смягчения ак-
центов, отвергая всякую возможность изображения траге-
дийных ситуаций, как ситуаций личного, интимного харак-
тера.

В работе над спектаклем Марджанишвили снова встре-
тился с В. Юреновой, которая исполняла роль Беатриче.
Партнерами ее оказались Н. Рыбников и молодой В. Топо-
роков. В этом же театре Марджанишвили встретился с А. И.
Южиным, Н. А. Поповым и Н. М. Радиным.

¹ См. «Известия ВЦИК» № 266, 1919 г.

1920 год... Марджанишвили — снова в Петрограде. Он ехал сюда не зная точно где, в каком театре предстоит ему работать, но точно знал, что без работы его не оставят.

И, действительно, уже в первые же дни пребывания в этом городе, давно ставшем ему родным, Марджанишвили получает максимум возможностей приложить свои силы к занятию любимым делом. Он начинает преподавать в театральной студии при Малом драматическом театре, которым руководил Н. В. Петров. Силами актеров этой студии Марджанишвили как раз и осуществил спектакль «Фуэнтэ Овехуна», повторив, по существу, свой киевский спектакль¹.

В этот же период Марджанишвили принимает участие в создании так называемого Показательного Эрмитажного театра (театр этот не был создан), работает в «Большой коммунальной опере, где ставит «Демона» и «Сказки Гофмана» и возобновляет «Пиковую даму». Спектакли эти не стали событием в театральной жизни Петрограда, да и для самого Марджанишвили они были «проходными».

Спустя много лет, уже в тридцатые годы в советской театроведческой литературе можно встретить весьма тенденциозные в своем наступательном пафосе характеристики деятельности Марджанишвили этого периода. Марджанишвили, — автора киевской постановки «Фуэнтэ Овехуна» безоговорочно относили к миру эстетов, считали его одним из идеологов рафинированной части буржуазной интеллигенции. «Летом и осенью 1920 года, — читаем в первом томе

¹ В связи с этим необходимо уточнить один момент. В своих воспоминаниях о совместной работе с Марджанишвили, опубликованных в сборнике «Котэ Марджанишвили» «Творческое наследие» т. II «Литература да хеловнеба», Тбилиси, 1966 г., Н. В. Петров на стр. 409 пишет: «Вскоре в Киеве взяв за основу данный спектакль, рассматривая его как творческий эскиз, К. А. Марджанов создал великолепный, боевой спектакль «Фуэнтэ Овехуна», который вошел в историю советского театра, как первый подлинно революционный спектакль». Мнение это ошибочно, ибо киевский спектакль был создан как известно раньше петроградского, послужив как раз основой для повторного опыта Марджанишвили.



ՀԱՅԿԱՍՏԱՆԻ
ՆԱԽԱՐԱՐԱԿԱՆ

«Истории советского театра» издания 1933 года, — в период постепенной ликвидации фронтов, в Петроград с юга приезжают Н. Н. Евреинов, К. М. Миклашевский, К. А. Марджанов и др. Силы буржуазного сектора театра заметно пополняются, и в преддверии НЭПа начинается оживление деятельности буржуазных театральных идеологов, пытающихся удержать и возобновить прежние творческие установки в новой революционной действительности»¹.

Снова, как и тогда, в период его работы над «Фуэнтэ Овехуна», несправедливость подобных оценок в отношении его деятельности очевидна. И снова, как тогда, представляется необходимым внести ясность в характеристику творчества Марджанишвили этого периода, ибо многое из того, что впоследствии писалось о нем как об эстете и формалисте, возникло именно в эти первые послереволюционные годы, как неприятный рецидив прошлого.

Марджанишвили в своей творческой практике этих первых лет революции утверждал идею героического народа, поднявшегося против угнетателей, высмеивал в постановках аристократов и королей, выступал с программными мыслями о современном звучании театра и ратовал за «сатирическую точку зрения» на те моменты жизни, которые направлены против интересов народа. А его упрекали в приверженности к лагерю буржуазных идеологов! Что может быть нелепее этих упреков, идущих вразрез с конкретными фактами из его биографии. И не было бы смысла спорить сегодня с этими положениями, которые давно уже опровергнуты самой жизнью (большую роль сыграло здесь опубликование двухтомного «Творческого наследия» Марджанишвили), если бы не чувство досадного недоумения — откуда, по какой причине должно было им родиться и в те далекие годы? Ведь именно в этот период, летом 1920 года Марджанишвили принимал участие в одном из самых революционных начинаний молодого советского театра — в создании массовых зрелищно-инсценировок на площадях города Петрограда — колыбели революции.

¹ «История советского театра» Л. т. 1, ГИХЛ, 1933, стр. 211.

Марджанишвили всегда был за то, чтобы театр улавливал «темп современной жизни», чтобы темп этот, биение пульса современности, непременно ощущались в спектаклях, были бы определяющими и решающими условиями любого театра, любой постановки.

Марджанишвили чувствовал, что искусство театра не может существовать вне времени, вне эпохи с ее своеобразными отличительными приметами, ибо совершенно бесспорно, что «каждая эпоха имеет свой театр, как и свою действительность».

Даже в самых своих рафинированных, порою «оснащенных» эстетскими элементами постановках, Марджанишвили не забывал думать о высоком гражданском звучании театра. Он думал об этом и на заре своей режиссерской деятельности, когда обращался к пьесам Чехова и Горького; и в годы реакции, когда давал свое знаменитое киевское интервью, в котором отстаивал принципы реализма, идейности и народности театрального искусства; и в период, когда соединил свою судьбу с Художественным театром, и в пору создания своего «Свободного театра». С этой мыслью шел он работать над легкой, задорной опереттой, руководствовался ею же при осуществлении своего причудливого замысла «Саломеи» (другое дело, что замысел не удался) и, наконец, в суровые дни гражданской войны с мыслью о высокой миссии театра осуществил свой революционный спектакль «Фуэнте Овехуна».

Забота о высоком гражданском звучании театра была определяющей в работе Марджанишвили и тогда (или тем более тогда), когда находясь в революционном Петрограде он принимал самое активное участие в грандиозных народных празднествах, вошедших в историю советского театра под названием инсценировок.

Говоря об этой стороне деятельности Марджанишвили необходимо уточнить два существенных момента: во-первых самую природу собственно зрелищ — инсценировок и во-вторых меру участия в них Марджанишвили, или точнее почему



и как Марджанишвили пришел к зрелищам, на площадь, к народу.

Создание массового агитационного театра в Советской России теснейшим образом связано с творческой потенцией народа, с его прогрессивными устремлениями. Еще в дореволюционные годы сама жизнь порождала в массах, в среде рабочих и крестьян тягу к зрелищам. Неиссякаемые творческие возможности народа рвались наружу. Они находили себе выход в песнях, которые слагались и распевались в массах, в стихах пролетарских поэтов, которые печатала большевистская «Правда», в самодеятельных рабочих театрах, которые организовывались силами рабочих. И, когда свершилась Великая Октябрьская социалистическая революция и на повестку дня встала задача создания нового советского театра, исторически закономерно и логически вполне оправдано было рождение массовых площадных зрелищ, этой особой и весьма специфической формы самодеятельного театрального представления первых лет революции. Как выразился однажды на страницах газеты «Жизнь искусства» В. Шкловский, драматические самодеятельные кружки «плодятся, как инфузории, — ни отсутствие топлива, ни отсутствие продовольствия, ни Антанта — ничто не может задержать их развитие»¹.

Массовые празднества-зрелища не были вообще новшеством. Традиция шла издалека. Из древней Греции, из мистериального театра Средневековья, из Франции эпохи революции... Она была связана в целом с истоками народного, площадного театра... Об этой преемственности хорошо писал в свое время А. В. Луначарский в статье «О народных празднествах», вошедшей в его книгу «Театр и революция».

Празднества и массовые зрелища-инсценировки эпохи гражданской войны и военного коммунизма в Советской России, разумеется были явлением качественно новым. Они были теснейшим образом связаны с породившей их эпохой. Пафос их и боевая направленность несли на себе печать великих преобразований Октября и в своей откровенной тенденциозности были устремлены на утверждение силы и мощи рево-

¹ «Жизнь искусства», 1921, № 688—689—690, стр. 1.

люционного народа. Неслучайно А. В. Луначарский назвал народные массовые празднества «главным художественным порождением революции»¹.

В этих массовых агитационных празднествах-инсценировках, разыгрывавшихся на улицах и площадях города, воплощалась, прежде всего, идея революции. На первых порах советский театр не располагал еще, реалистическими полотнами-пьесами, в которых крупно, масштабно и широко отображалась бы эпоха и ее величайшие исторические перспективы. Форма зрелищ, вбиравшая в себя четкую позитивность тенденции, открыто и в лоб демонстрировавшая высокую классовую сознательность пролетариата, была в те годы одним из самых гибких и самых подходящих средств выражения большой идеи революции. Сила тенденции усугублялась ее откровенной актуальностью. Обнаженность приема не требовала комментариев. Более того, она была сутью, основой, на которой строилась вся грандиозность замысла.

Здесь, в этих массовых народных зрелищах, в этой своеобразной театрализации живых исторических событий не было места ни будням, ни бытовизму. События получали свое обобщающее, эпическое выражение. При этом не исключался момент преувеличения, связанный с нарочито условными приемами, и характер обобщений был разумеется далек от какой бы то ни было художественной типизации. Конкретность, четкость, подчеркнутая ритмизация движений, некоторая безапелляционность в показе событий, контрастность эффектов, момент импровизации определялись не житейской правдивостью, не глубинным психологическим анализом образов. Они рождались через осмысление самой сущности героического, возведенного до степени монументального и символического. Индивидуализация действующих лиц, психологизм, уступали место массовой безликости персонажей, типизация — аллергической схеме. При этом реализм и символика, сосуществующие в этом показе, отнюдь не противоречили друг другу, взаимно не исключали друг друга, напротив, выступали, как части единого целого, как слож-

¹ А. В. Луначарский «Театр и революция», Госиздат, М., 1929 г. стр. 63.



ный комплекс контрастов, создающих особый, зрелищный колорит.

Нетрудно догадаться, что содержание инсценировок (речь идет вообще об этом жанре массового театра периода гражданской войны) предполагало показ событий, связанных с проблемами классовыми. Однако, как всякое массовое зрелище, объединенное одной сквозной идеей, оно несло на себе печать механистического действия, страдало некоторой отвлеченностью, абстрактностью воплощения идеи и, в этом смысле, не было лишено формалистического налета, о чем не раз писалось в критике и театроведении.

Массовые празднества, о которых идет речь, это — не просто демонстрация, не просто торжественное скопление народа. Это — зрелище. Это — театр. Пусть поданный в своей разновидности, но непременно — театр, ибо в нем существует нечто такое, что составляет неповторимую особую специфику театра — наличие сценического действия, творимого на основе одного продуманного сценария, связанного одной темой, одним сюжетным стержнем, одним содержанием, подчиненного одной идеей. При этом наличие определенной композиционной стройности, ритмического начала, музыкального сопровождения и разнообразного изобразительного фона порождают в своем комплексе соответствующее эстетическое восприятие зрителя, подразумевают (как в любом театре) процесс общения и контакта создателей зрелища со зрителем, этим неизменным компонентом театрального представления, который кстати сказать в жанре массового действия обретает своеобразную и необычайно значительную функцию. Говоря о массовых зрелищах Луначарский отмечал, что «если организованные массы проходят шествием под музыку, поют хором, исполняют какие-нибудь гимнастические маневры или танцы, словом устраивают своего рода парад, но парад не военный, а по возможности насыщенный содержанием (следует обратить внимание, что Луначарский ведет речь о содержании массовых зрелищ, а не просто об их организаторской, коллективизирующей сущности — Э. Г.), которое выражало бы идейную сущность, надежды, проклятия и всякие другие эмоции народа, то те, остальные, неорганизованные массы, обступающие со всех



сторон улицы и площади, где происходит праздник, ются с этой организованной массой целиком и таким образом, можно сказать: весь народ демонстрирует сам перед собой свою душу».¹

Поддерживая самую тенденцию массового пролетарского творчества, его торжественность, приподнятость стиля, героический дух и тематическую злободневность, партия, тем не менее, предостерегала деятелей театра тех лет от вредных проявлений формализма, от тенденции вульгаризаторства, от «пролекультовщины», проникавших в эту область искусства.

Не следует думать, что массовые празднества, как и вообще самодеятельное творчество (драматические кружки и т. д.) развивались стихийно и только стихийно. Возникая то тут, то там, они порождали вокруг себя споры и полемику. Находились сторонники крайних точек зрения. Яркие апологеты массового агитационного театра противопоставляли этот театр театру профессиональному. Более того, противопоставляя, они предрекали гибель последнему. «Газета «Жизнь искусства» писала в 1921 г. в статье «Не к театру, а к празднеству» о том, что ближайшие судьбы нашего искусства в большей степени определяют эти самодеятельные кружки, нежели «академические театры вместе взятые»². Перегибы шли по линии голого зачеркивания старых традиций, за счет утверждения нового ради нового. В. Волькенштейн писал в эти годы в журнале «Вестник жизни»: «Теперь, когда этот закоренелый быт рухнул, окончилась русская реалистическая литература, русский бытовой театр»³. И далее, там же: «Старое — в развалинах; нового еще нет...». И как один из определяющих тезисов — безапелляционно провозглашался конец реалистического искусства и реалистического театра.

Деятели Пролеткульта, отрицая классическое наследие, дезориентировали народ своими левацкими лозунгами, тор-

¹ А. В. Луначарский, «Театр и революция», Госполитиздат, М., 1924 г., стр. 63.

² «Жизнь искусства», 1921 г., № 697—698—699, стр. 1.

³ «Вестник жизни», М., 1919, № 30, стр. 3.



мозили развитие реалистического искусства. Ошибочность точки зрения, что зрелища на площадках явятся единственным путем к созданию социалистического театра¹ была очевидна, и также очевидна была необходимость решительного отпора всякому проявлению подобных «теорий». Известное письмо ЦК РКП(б) «О Пролеткультах» сыграло в этом смысле решающую роль.

Однако, критика пролеткультовских встроений, проникавших в сферу массовых зрелищ, не должна восприниматься сегодня односторонне.

В современной театроведческой литературе мы порою встречаемся с резко отрицательным отношением к массовым народным представлениям, с попыткой под видом солидарности с правильной критикой пролеткультовщины зачеркнуть и то положительное, что несли в себе эти грандиозные народные начинания. Ссылаются часто при этом и на известное высказывание В. И. Ленина в котором он, резко критикуя самую идею лженоваторства как в области философии, так и в области культуры, говорит о недопустимости такого положения, когда «сплошь и рядом самое нелепейшее кривляние выдавалось за нечто новое, и под видом чисто пролетарского искусства и пролетарской культуры преподносилось нечто сверхъестественное и несуразное»².

Вряд ли, говоря о сверхъестественностях и несуразностях проникавших в сферу искусства, Ленин безоговорочно мог иметь ввиду именно массовые зрелища на площадях. Если и рождалась критика по отношению к зрелищам, то шла она несколько в ином ракурсе, с позиций отрицания их исключительной монополии в области путей развития искусства и неприятия в них известной доли схематизма, механистичности, порождающих проявление формалистических элементов. К тому же хорошо известно определение Лениным формы зрелищ, данное им в беседе с Кларой Цеткин, когда

¹ Эта точка зрения была высказана В. Керженцевым в его книге «Творческий театр». Пути социалистического театра. Изд-во Всероссийского Центрального Исполнительного Комитета Советов РСФСР депутатов, М., 1919 г.

² В. И. Ленин, Полное собрание сочинений. Изд. 5-е, т. 38, стр. 330.



06.03.63.550
20.09.2010

Ленин высказал свое, вполне лояльное отношение к этому жанру искусства, сделав при этом весьма существенное предостережение от чрезмерного увлечения этим и только этим видом представлений.

Что же касается опасности проникновения вредных и ложных концепций в практику массового агитационного театра, борьба с этими концепциями была достаточно четко определена в самом существе советской театральной политики, претворяющей в жизнь предначертания партии и ее вождя.

Для Марджанишвили встреча с жанром народного площадного театра не была неожиданной или случайной. Достаточно сказать, что еще в бытность свою в Грузии Марджанишвили имел возможность близко познакомиться с зрелищными элементами древне-грузинского массового искусства, вошедшими в историю театра под названием кееноба. Как известно кееноба — это массовое народное зрелище, изображавшее борьбу грузинского народа за свою национальную независимость и свободу. Ведущее место в кееноба занимали мотивы гражданского патриотизма, а иногда в них проникали и настроения революционного характера. Неслучайно кееноба подвергалось гонениям со стороны царского правительства, пускавшего в ход в борьбе с этим видом зрелища, порою и оружие.

В год отъезда Марджанишвили в Россию в 1897 году в Грузии состоялось грандиозное представление кееноба, о котором прогрессивная газета того времени «Иверия» поместила статьи в двух своих номерах. Марджанишвили знал обо всем этом, не мог не быть свидетелем этих зрелищ.

О том, как тонко разбирался Марджанишвили в вопросах, связанных с истоками народного театра, видно хотя бы из его статьи «Вопросы грузинского театра», опубликованной им в журнале «Кавкасион» в 1924 году, уже после его возвращения из России в родную Грузию. Здесь, в этой статье, говоря о положении современной грузинской драматургии, о проблемах, связанных с национальной формой театра, со средствами внешней выразительности и образности, Марджанишвили ссылается на массовые действия на улицах и площадях, в осуществлении которых


так преуспел за последние годы русский театр. Он призывает деятелей грузинского театра вспомнить о тех замечательных истоках грузинского национального театра, которые уводят нас к далекому прошлому, к таким зрелищам, как храмовые празднества, шаироба¹, перхули с двумя состязающимися полухорами, макроба², берикаоба³ и, наконец кееноба, остатки которого у всех на памяти. Марджанишвили делает вывод: «Это был настоящий театр, который, к сожалению так беспощадно был уничтожен царским указом. И возможно, исследование его истоков, путей его развития, его природы приведет к таким неожиданным заключениям, которые помогут не только заложить новые основы, но и продолжить линию развития ныне утраченного, но некогда настоящего национального театра»⁴.

Конечно, из сказанного вовсе не следует делать вывод, будто влияние грузинского народного театра, и его зрелищных элементов было определяющим в обращении Марджанишвили к жанру революционных инсценировок, хотя известная доля этого влияния безусловно была. Во всяком случае оно обусловило его искреннюю тягу к подобного рода экспериментам, заставив его еще раз убедиться в силе воздействия массового народного представления на рост самосознания народа. В тяге к массовому народному действу Марджанишвили оставался верен своему творческому кредо-высокой идейности искусства и смелому сближению с широким зрителем.

По духу и пафосу своему массовые зрелища-инсценировки вполне отвечали тому приподнятому, оптимистическому, мажорному взгляду на театр, на искусство театра, которые всегда отличали Марджанишвили и были сформулированы в его замечательных словах о театре радости, бодрости и жизнеутверждения, о театре-празднике.

Марджанишвили не мыслил себе театра замкнутого, втиснутого в узкие рамки житейских, будничных интересов. «Пос-

1 Состязание в стихосложении.
2 Свадебное шествие.
3 Грузинский народный импровизационный театр масок.
4 Сб «Котэ Марджанишвили», т. 1, стр. 134.



ле мировой войны, — писал он, — во время величайшей революции, и искусство мыслиться монументальным. Мадо одних ритмов современности, их еще надо повторить в будущем. Как это станет выявляться? Будет ли это в массовом празднестве — вернется ли театр к подобию олимпийских игр Греции, или великие творцы театра — автор, актер, художник, музыкант, режиссер — сумеют и в той коробочке, которую мы называем театром, глубоко и радостно потрясти зрителя, слив его со сценой, — не знаю. Знаю только одно, что подошло время в искусстве, когда оно должно быть так же крупно, как велика наша современность, и, ей богу, плохо верится, что после столкновений миллионных армий, после тысячных уличных манифестаций возможно сидеть в театральной каморке и наслаждаться крохотной драмой»¹.

Думая и размышляя о театре будущего, Марджанишвили беспокоится, что «театр, пойманный на площади запирается в специально выстроенные для него «тюрьмы», что «строятся прекрасные дворцы, где бесполезно мечется обездоленная Мельпомена, а зритель спокойно развалившийся в кресле, удовлетворен не столько радостью восприятия творимой перед ним легенды, сколько пищеварением»².

В этих высказываниях вовсе не следует усматривать левацкого оригинальничания режиссера, стоящего на точке зрения голого отрицания старины. Напротив, если вдуматься и вчитаться в строки Марджанишвили, в них нетрудно заметить известную преемственность во взглядах на театр выдающихся представителей прогрессивной русской мысли, которые высказывали в разное время свой протест против сковывающих рамок сценической условности. Достаточно вспомнить тут гениального Пушкина с его решительным неприязнем современного ему театра. Пушкин писал о театре переселившемся с площади в чертоги, с глубокой неудовлетворенностью говорил о театре замкнувшемся в четырех стенах, и высказывал неприязнь к «скучающей публике партера» Достаточно вспомнить тут и смелые высказывания больше-

¹ Сб. «Котэ Марджанишвили», т. I, стр. III.

² Там же.



вистской «Звезды» в дореволюционные годы, когда она писала о высоком назначении театра обслуживать широкие слои населения, и о том, что современный театр «суживает свою деятельность до обслуживания беззаботной части населения, ищущей в театре только легкой забавы, веселья, полезного для пищеварения»¹ И, разумеется, дело тут не в почти буквальном совпадении текстуальных оценок театра, скажем, газетой «Звезда» и режиссером Марджанишвили (Марджанишвили мог и не знать этой статьи большевистского органа печати), а в самой сути, в самой позиции режиссера, в его отношении к фактам и явлениям жизни, в точности и **политичности** его оценок.

В точке зрения Марджанишвили проскальзывает мысль об отрицания так называемой сценической коробки, иными словами театрального здания в его обычном, традиционном понимании. И снова, следует учесть, что здесь нет ни крайности, ни «загиба». Смелость и дерзновенность мысли уносят Марджанишвили к масштабному, площадному театру, к театру эпическому, необъятному в своих возможностях и средствах выразительности. И не о таком ли (или во всяком случае о чем-то приближающемся к нему театре мечтал и писал, как о реальной возможности уже в наши дни один из самых выдающихся режиссеров советского театра Н. П. Охлопков? И снова напрашивается мысль об известной преемственности самой идеи масштабного, эпического, монументального в искусстве, о той великолепной традиции, которая живет в веках. И не может никогда угаснуть. И пусть инсценировки-празднества на площадках революционного Петрограда не были, да и не могли быть, идеальным воплощением этой мечты (хотя бы потому, что не было в них той крепкой, реалистической основы, которая могла бы обеспечить не только их высокую политическую актуальность, но и художественную ценность), тем не менее необычность их, грандиозность и необъятность открывающегося в них простора, масштабная и героическая поступь их, привлекли внимание Котэ Марджанишвили и привели его в 1920 году на площадь, к зданию Фондовой биржи в Петрограде.

¹ «Звезда», 23 декабря, 1910 г.

Крутость и решительность, с которыми режиссер Марджанишвили окунулся в новую для него стихию, отнюдь не несли в себе элементов случайности, необдуманности порыва. Напротив, для Марджанишвили театр на площади был своеобразной разновидностью в понимании им синтетического театра, как театра отражающего **многообразие жизни**, как театра, насыщенного ее неисчерпаемостью. Три годами позже он восторженно писал в цитированной выше статье «Вопросы грузинского театра» о попытках русского театра создать массовые действия на улицах и площадях и связывал эти попытки с горячим стремлением театральных деятелей России вынести за пределы театра «всякую вульгарную фотографичность...», «изгнать со сцены филистерство и **создать жизнерадостный синтетический театр**»¹ (подчеркнуто мною — Э. Г.). Добавим к сказанному, что разворот и масштабность событий и действий в массовых зрелищах, давали огромный простор фантазии режиссера, и, если и лишали его возможности индивидуального подхода в работе с отдельными исполнителями (психологическая оправданность, глубинные подтексты и т. д.), то обеспечивали эксперименты в области поисков ритма, темпо-ритма, композиционной стройности, разнообразия средств внешней выразительности. При этом, не в отрыве от содержания, а в тесной, органической связи с ним. Более того, в логической обусловленности формы и содержания, т. е. в их единстве.

Да, Котэ Марджанишвили был внутренне подготовлен к приходу в массовый народный театр. В первые годы революции в них он видел ту самую отдушину, тот выход на свежий воздух, к которым так тянулся он всегда и которые с такой неистовой жадной искал в современном искусстве. Вполне закономерно, что обращение Марджанишвили к жанру инсценировок на площадях наступило в его биографии спустя год после постановки им киевского «Фуэнтэ Овехуна». Это было логическое продолжение линии сближения его с современностью, с новой социалистической эпохой. Закономерно

¹ Сб. «Котэ Марджанишвили», т. 1, стр. 132.



и то, что приход Марджанишвили к площадному театру совпал хронологически с его работой в театре Комической оперы. Здесь в этом театре, где Марджанишвили работал с июня 1920 года по декабрь 1921 г., искал и утверждал он праздничное, здоровое и бодрое искусство комедийного жанра, обращался к оперной классике и музыкальной комедии, мечтая через их осмысление притти к созданию синтетического театра. И снова напрашиваются обобщения, сравнения и параллели — конечно же совмещая два, казалось бы столь несовместимые начинания, как массовые инсценировки и жанр комедии, Марджанишвили искал возможность постичь жизнь во всей ее сложной и необъятной пространности, во всем богатстве ее разнообразных проявлений. И если для целого ряда деятелей театра тех лет идея массового самодеятельного театра превращалась в удобную лазейку для утверждения порочной теории оранжерейной «пролетарской культуры», если эта теория и нашла объективно свое отражение в практике массового театра, то Марджанишвили, всегда стоявший на точке зрения уважительного отношения к драматургическому наследию, к классической культуре прошлого и никогда не отрицавший высокий профессионализм актерского искусства, не мог быть причастен к этим крайне левым настроениям. Он по-просту стоял всегда в оппозиции к ним.

Приходу Марджанишвили в театр инсценировок предшествовал целый ряд моментов и событий. Еще в апреле 1919 года (Марджанишвили был в то время в Киеве), существовавший в Петрограде Высший совет отдела театров и зрелищ Петроградского Совета организовал редакционную коллегию по инсценировке истории культуры. В ее состав входили М. Горький (председатель), академик С. Ольденбург, А. Тихонов, М. Андреева, А. Блок, Н. Гумилев, Е. Замятин, К. Чуковский и К. Марджанишвили, В. функцию этой комиссии входил непосредственный контроль за проведением инсценированных начинаний, за организацию тематического материала, за его политическую созвучность времени.

Совет был организован в апреле, а еще 12 марта в зале Рождественского Совета была показана массовая инсценировка «Свержение самодержавия» в исполнении театраль-

драматической мастерской Крайной Армии¹. С этой инсценировки начинается целая полоса в создании жанра массовых народных зрелищ, которые на определенном этапе составили целую эпоху в советском театре и были, как уже отмечалось, своеобразным выражением духа и пафоса времени.

1 Мая 1919 года было осуществлено «Действо о третьем интернационале»; 2 мая 1919 года — «Петрушка» А. Луначарского в исполнении летучей труппы на улицах праздничного Петрграда, 22 января 1920 г. — массовая инсценировка театрално-драматургической мастерской Красной Армии «Кровавое воскресенье», в Железном зале Петроградского народного дома, 23 февраля 1920 г. — «Меч мира» в исполнении той же мастерской в помещении петроградского цирка, 18 марта 1920 года — «Гибель Коммуны» в оперном театре Петроградского народного дома; 1 мая 1920 года — «Гимн освобожденного труда» у здания б. Фондовой биржи, 1 мая 1920 года — «Борьба труда и капитала» (масс. инсц. в Иркутске, на берегу Ангары), 2 мая 1920 года — «Последний царь» (масс. инсц. в Петрограде), 20 июня 1920 г. — «Блокада России (массовая инсценировка на Каменном острове в Петрограде) и, наконец, марджановская — «К мировой коммуне», 19 июля 1920 г.².

Инициатива поручить постановку этого действия именно Марджанишвили принадлежала Марии Федоровне Андреевой, бывшей тогда комиссаром зрелищ в Петрограде.

Андреева отлично знала бунтарский, решительный и сме-

¹ Через восемь месяцев, 7 ноября 1919 г., инсценировка эта была исполнена на Дворцовой площади в расширенной редакции под названием «Красный год».

² После этой инсценировки был осуществлен еще целый ряд инсценировок-празднеств: Красносельский праздник (8/VIII-1920 г.) — массовое зрелище в красносельских лагерях; «Взятие Зимнего Дворца» (8 ноября 1920 г.); Кровавое воскресенье (22/I-1921); «День Парижской коммуны» (21/V-1921), массовое зрелище на площади Восстания; «Пятилетие Советской власти» (7 ноября 1922 г.) — на площади Урицкого и др., «За отсутствием средств, ввиду тяжелого военного положения республики, — писал Луначарский, все это (имеется ввиду массовые зрелища) осталось в зародышевом состоянии» (А. Луначарский ст. «Театр РСФСР» в кн.: «Театр и революция», Госиздат, М., 1924 г., стр. 100).



мый нрав Марджанишвили — режиссера «Дачников», помнила его отвагу и стойкость при аресте Горького, его самоотверженность и бесстрашие в критические минуты столкновений с полицейской охраной, его страстные выступления на митингах против самодержавия. Андреева знала, что Марджанишвили великолепно чувствовал дух эпохи, что тяга к осмыслению крутых поворотов истории всегда приводила его к самому передовому и самому прогрессивному, что именно эта тяга привела его и к дружбе с Горьким и к тому, что именно он, Марджанишвили осуществил в Незлобинском театре постановки трех горьковских пьес в пору, когда обращение к пьесам Горького могло навлечь неприятные последствия.

Все это вместе взятое — доверие к Марджанишвили, вера в его неумный, дерзновенный режиссерский талант, дало основание Андреевой остановиться именно на нем при выборе организатора-режиссера-постановщика одной из самых грандиозных массовых инсценировок «К мировой коммуне», которая была предназначена к созыву Второго конгресса коминтерна. На торжества должен был приехать В. И. Ленин.

В своих интересных воспоминаниях о М. Ф. Андреевой, видный театральный критик Евг. Кузнецов рассказывает о том, как Мария Федоровна долго колебалась в выборе режиссера для грандиозной массовой постановки у здания Фондовой биржи. Наконец выбор ее пал на Марджанишвили — «Бунтарь... Более других чувствует пафос революционной борьбы...» — вспоминает Евг. Кузнецов слова комиссара. И далее заключает: «К мировой коммуне» несомненно относилась к числу наиболее удавшихся, политически целесообразных массовых постановок, показанных в те годы в Петрограде».¹

Что же представляла из себя эта инсценировка?²

¹ М. Ф. Андреева. Переписка. Воспоминания. Статьи. Документы. Воспоминания о М. Ф. Андреевой. Изд. «Искусство», М. 1961 г., стр. 214—215.

² Подробное описание постановки «К мировой коммуне» не раз давалось в театроведческой литературе. Однако автор настоящей работы счел необходимым вновь воспроизвести это зрелище, ссылаясь при этом на авторитеты, а также комментируя от себя эти ссылки.



Нетрудно догадаться, что содержание этой инсценировки захватывало широкий разворот событий. «К мировой коммуне» — это означало — и использование конкретно-исторических фактов революционной борьбы и обобщение их в каком-то отвлеченно-символическом плане. Это означало не только прошлое и настоящее, но в известной мере и будущее потому что именно будущему было дано осуществление этой конечной цели борьбы народа.

Диапазон событий логически обуславливал их масштабность. Тематическая злободневность порождала остро политическое звучание. Революция, или точнее, этапы революционного движения, осмысливались в этой инсценировке, как составные части одного единого исторического процесса, как поступательное движение к одной, единой конечной цели — коммунизму. Отсюда рождалось членение на главные, узловые сюжетные эпизоды. Инсценировка начиналась показом событий, связанных с «Парижской коммуной» и возникновением коммунистического интернационала (I часть инсценировки условно называлась «Парижская коммуна»), затем шло изображение империалистической войны и событий связанных с Февральской и Октябрьской революцией (II часть инсценировки так и называлась «Империалистическая война»), и, наконец, следовала III, заключительная часть, которая называлась условно «Февраль-Октябрь» — «Победа в гражданскую войну». Режиссерами были назначены Н. В. Петров (I часть), С. Э. Радлов (2-я часть), В. Н. Соловьев и А. И. Пиотровский (3 часть). Начальником постановки был К. А. Марджанишвили, художником Натан Альтман, дирижером Г. Варлих. Действие, как уже отмечалось, происходило у здания б. Фондовой биржи. При этом, как указывает один из режиссеров III части постановки — А. Пиотровский, постановка инсценировки «К мировой коммуне» по сравнению с предшествовавшими ей инсценировками была особенно грандиозной. Если, скажем, в первомайской инсценировке «Гимн освобожденному труду», осуществленной там же, у здания Биржи за полтора месяца раньше, участвовало 2 тысячи человек, то в инсценировке Марджанишвили было занято 4 тысячи человек. Если площадкой для первомайского зрелища служили лишь портал и ступени лестницы на здании



Биржи, то теперь «празднество разбросалось не только на портале Биржи, но захватило и боковые ее парапеты, и ростральные маяки, и круглые сходы к Неве, и оба моста, Республиканский и Строителей»¹, добавим тут же — зрелище переходило и на Неву, где, находились миноносцы, и на Петропавловскую крепость. Прожектора, помещавшиеся там включались в общий ход событий, освещая их снопом своих ярких лучей.

Поистине величественно выглядело это зрелище! Тот, кто бывал в Ленинграде и видел здание б. Фондовой Биржи, подтвердит, что вряд ли можно было найти место более подходящее для подобного зрелища. Грандиозное, напоминающее античный храм, здание Биржи, с его монументальным порталом, величественными белыми колоннами и торжественными широкими лестницами оказалось весьма удобной «сценической площадкой» для расположения действующих лиц. Огромные красные и оранжевые драпировки обрамляли здание. На них начертаны лозунги — «Да здравствует III Коммунистический интернационал!», «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!». Напротив здания Биржи, в сквере были расположены трибуны для зрителей. Их, зрителей было в этот день 45 тысяч. Специальная трибуна была отведена для делегатов конгресса. С ними вместе находился В. И. Ленин.

Представление было назначено на 18 июля. Массы народа были собраны на площади у здания Фондовой биржи, и на прилегавших улицах. Все было подготовлено к началу. Как рассказывает Н. В. Петров в своих воспоминаниях о М. Ф. Андреевой, не хватало только Марджанова и Андреевой. Наконец они приехали и сообщили, что представление надо отложить на завтра, т. к. Ленин и члены конгресса приезжают только завтра. Нелегко пришлось организаторам зрелища убедить многотысячную толпу, в том, что собрались они сегодня зря, что придется вторично собраться завтра. Помогло лишь одно, — выступление М. Ф. Андреевой и упоминание ею имени Ленина. «Имя Ленина, — пишет Петров, — подействовало на наших артистов». Назавтра к семи

¹ А. П и о т р о в с к и й. «Хроника ленинградских празднеств 1919—22 г.». В сб. «Массовые празднества» изд. Академия, Л. 1926 г., стр. 62.



часам все представление было «приведено в боевую готовность» и мы ждали приезда Ленина и делегатов, чтобы начать пантомиму»¹.

Это грандиозное представление начиналось несколько необычно. По предварительной согласованности организаторов зрелища необходим был сигнал к началу представления, которое должно было быть приурочено как раз к приезду В. И. Ленина.

Из-за белой колонны на середину лестницы выходила женская фигура, одетая в черное платье и мягким движением руки взмахивала белым платком. Женщина эта была комиссар зрелищ М. Ф. Андреева, Взмах ее руки означал начало представления. В действие вступали фанфары. Их торжественный звук был сигналом к началу.

С самого же начала давал о себе знать сам принцип общего замысла постановки — наглядность, конкретность, плакатность, которые обуславливали четкую расстановку действующих лиц, или точнее, действующих в инсценировке групп. При этом с начала и до самого конца конкретизация шла по линии подчеркивания диаметрально противоположных, противодействующих друг другу, борющихся групп-сил. Элемент борьбы, т. е. присутствовал все время. Уже в начале само расположение групп участников как раз и подчеркивало эту тенденцию. Внизу расположены были — «рабы», наверху — «господа». Различие их проявлялось не только в расположении (внизу и наверху!), но и во внешнем их виде. Одетые во фраки и цилиндры, в длинные и пышные платья (среди участников были и женщины) «господа», всем своим чопорным видом и горделивой осанкой как бы подчеркивали свое материальное превосходство перед, расположенными на высшей ступени лестнице и просто одетыми, «рабами».

Но вот внешний контраст вдруг нарушался стремительным движением «рабов» вверх по лестнице. Они наступали организованным натиском на сникших в расстерянности господ. Временная победа «рабов» символически знаменовала торжество Парижской коммуны. Звучат торжественные звуки

¹ «М. Ф. Андреева». Переписка. Воспоминания. Статьи. Документы. Воспоминания о М. Ф. Андреевой. Изд. «Искусство», М., 1961 г. стр. 456.



Карманьолы. Эпизод, или, говоря словами К. С. Станиславского «кусок» действия, окончен. За ним следует новый эпизод, новый действенный кусок.

Вот как описывают его Анд. Пиотровский и А. Гвоздев: «Поперек лестницы и вдоль ее тремя узкими синими лентами появляются «солдаты Версаля». Расстрел. Вдоль фасада Биржи встают густые столбы дымовой завесы; пиротехника артиллерийских шашек была здесь применена для создания своеобразного траурного занавеса под открытым небом. В черном дыму, пронизываемом снопами прожекторов, — погребальная пляска женщин»¹.

Здесь следует дать некоторое разъяснение.

Дело в том, что Марджанишвили и режиссер I части Н. Петров отлично понимали, что механическое действие, взмахи рук, хоровые возгласы и статуарная организованность массовки не в состоянии создать ту силу зрелищного эффекта, которая необходима театру, пусть даже в его, столь необычном облики. Думая не только о массовости и организованности зрелища, не только о его идейно-политической направленности, но и о его художественной образности, о его театрализации, Марджанишвили решил придать действию черты этой образности. Он дал простор своей режиссерской фантазии, и шла она не в разрез с содержанием, а в тесном с ним единстве и логической последовательности. Так родилась дымовая завеса (логически она была предопределена расстрелом восставших «рабов»). Она, эта завеса, служила в то же время своеобразным завершением куска-эпизода и способствовала образному восприятию событий. Так родились и погребальная пляска женщин, и застывшие, как изваяния фигуры расстрелянных коммунаров, — моменты, которые навлекали упреки критики, склонной рассматривать это, как результат проникновения в зрелище эстетствующих настроений. «Пляска женщин в синей мгле, — пишут А. Гвоздев и А. Пиотровский — напоминала марджановскую «Саломею» и «Фуэнте Овехуна»...²

Здесь нет нужды доказывать обратное, тем более, что

¹ История советского театра. т. I, ГИХЛ. Л. 1933. стр. 272.

² Там же.

сходство в приемах действительно было, а сам прием существования и использования собственных режиссерских виде-ний вполне допустим.

Следует поговорить лишь о том насколько правомочна в этом контексте ссылка на оба марджановских спектакля. Не говоря уже о несправедливости отнесения «Фуэнтэ Овехуна» к разряду спектаклей несущих на себе отпечаток эстетствующих настроений, заметим, что и «Саломея» О. Уайльда осуществленная Марджанишвили тремя годами раньше в Троицком театре, воспринималась самим режиссером далеко не как повод для рафинированных эстетских изощрений. Спустя два года, уже будучи в Грузии, и, работая в театре имени Руставели, Марджанишвили писал в письме к Ахметели о своем понимании этой пьесы. В письме он советует Ахметели искать глубину «трагического протеста человеческого духа (подчеркнуто мною — Э. Г.), который пожелал обрести счастье на земле, который не захотел дожидаться, пока он получит его на небесах». И делал далее вывод: «...Так будем же искать мужественный театр, театр, утверждающий жизнь на земле»¹ (подчеркнуто мною — Э. Г.).

Не этими ли мыслями, руководствовался режиссер Марджанишвили, когда использовал женские фигуры и их пляску, видя в них трагический протест человеческого духа против произвола и несправедливости, протест против страшной расправы над восставшими. Не в этой ли пляске вновь пытался выразить он свое понимание синтеза театрального действия? И пусть строгий глаз критика коробила неожиданность возникновения танцевальных линий в момент, когда казалось бы, трагизм развязки требовал дальнейшего напряжения и подъема событий. Режиссер усматривал в этой своеобразной «разрядке» вполне допустимый образный контраст, который не только не нарушал напряженности ситуации, но как бы продолжал тематически ее развитие. Пляска женщин в синей дымке звучала, как скорбная песнь над погибшими, как символ печали и трагического финала первой части.

Вторая часть инсценировки «14 мировой коммуны» как уже отмечалось рассказывала о войне. Звуки фанфар теперь

¹ Сб. «Котэ Марджанишвили», т. I, стр. 122.




сменялись звуками барабанов и рожков. И это музыкальное сопровождение как бы подчеркивало отношение постановщиков к происходящим событиям. События же разворачивались в плане острой, преувеличенно подчеркнутой каррикулы на деятелей II Интернационала. Снимок запечатлел начало II части инсценировки. На ступеньках лестницы Фондовой Биржи справа и слева расположились 50 лысых фигур. В руках у них огромные книжища, которые покрывают их туловища и колени (они сидят), торчат лишь лысые головы. В центре — те же лысые, с развернутыми газетами в руках. Наверху на постаменте — снова «господа» — разношерстная публика. Над ними развиваются знамена. Внизу, снова, как и в I части, отдельно от «господ» — «рабы». Вот как описывает очевидец последовательный ход действия: «Трубные звуки и парад национальных флагов возвещают о начале империалистической войны. В массе рабочих смятение. Появляется Красное знамя, — одно, большое, передаваемое из рук в руки; оно плывет вверх по лестнице. Лысые лакеи II Интернационала в комическом бегстве разбегаются. Жандармы — грузные, угловатые — разрывают на части красное знамя и бросают вверх лохмотья. Общий тысячеголосный крик толпы — и потом среди внезапно наступившей полной тишины голос одного человека: «как было разорвано сейчас это знамя, так будут разорваны войной тела рабочих и крестьян. Долой войну!»¹.

Нетрудно заметить в этой, второй части инсценировки известную гротесковость и подчеркнута сатирическое осмысление событий и действующих лиц. Такое толкование было вполне оправдано самим содержанием I части.

III часть, наиболее сложная и по охвату событий, и по их политическому значению.

«Под черным орлом, свешивающимся с фронтона, — огромная кукла царя. Справа по диагонали, вниз по ступеням, зигзагами спускаются вереницы серых шинелей. Вдоль площади проезжают обозы, пушки. Обратным зигзагом слева по диагонали поднимаются по ступеням раненные. Негодованные массы. Общий крик. По улице проносятся ошметиненные

¹ «История советского театра», стр. 272—273.



штыками автомобили с красными флагами. Падает над фронтоном орел. На его месте — плакат «РСФСР». Фанфары предвещают новое наступление врага. На ростральных маяках вспыхивают сигнальные огни. На портале Биржи выстраиваются красноармейцы. Вождь прикладывает Красную звезду к их знамени. Дождь красных звезд... Красноармейцы уходят через мосты навстречу неприятелю.

Тут происходит своеобразное переосмысление пространства. Вся площадь Биржи как бы означает теперь осажденную страну, РСФСР. За спиной у зрителей, над рекой — враги. Так, в ночной темноте, за дымовой завесой перекличка сирен, стоящих на Неве, миноносцев. Пушечный выстрел из крепости. Рабочие и женщины на парапетах Биржи в тревоге ожидают исхода войны. И вот победа. На ростральных маяках появляются фигуры девушек с золотыми трубами. Проезжают аллегорические автомобили, разбрасывающие захваченные короны. С мостов через площадь проходит парад красной каваллерии, артиллерии, пехоты — победоносное возвращение войск. Блокада прорвана. Дымовая завеса на реке рассеивается. Через полукруглые сходы от Невы, как с припльвших из-за моря кораблей, к зданию Биржи тянется шествие «народов мира» с эмблемами на плакате, с гроздьями винограда, с цветами, с фантастическими плодами».

Здесь в этой III части инсценировки как бы получал свой обобщающий, символический смысл сам факт торжества победы. Он был осмыслен не только через торжественные возгласы тысячной толпы, не только снопом огней, прожекторов и фейерверков, но и приемами чисто театральной выразительности, как перекличка сирен, висящий над фронтоном, а потом падающий орел (этакий символ царской власти, низверженной революцией), гроздь винограда, женские фигуры — аллегии «Победы» с золотыми трубами, как образ большой наковальни и молота в центре в самом финале, символизирующей собой эмблему труда и мира.

Можно себе представить, какой огромной изобразительности, организаторского таланта, творческой фантазии и политического чутья требовалось от постановщиков, чтобы осмыслить и воспроизвести эту сложную картину борьбы, столкновений, препятствий и их преодолений, чтобы просто



организовать и привести в определенную систему всю эту массу людей, придать действию образность! Здесь нужно было необычайное чувство ритма, чувство композиции сценических ракурсов. Достаточно обратить внимание на диагональные композиции движущихся солдат в серых шинелях и на движение в обратном им направлении и тоже по диагонали, но зигзагами — раненных. При этом композиционная расстановка сил оттенялась и одеянием действующих лиц. Строгие шинели солдат глядели единым серым цветом, шествие раненных оттеняла серовато-белая цветовая гамма, в которой тусклые серые краски одеяний раненных, идущих на костылях или лежащих на носилках, чередовались с белыми одеяниями сестер милосердия. Все было продумано до мельчайших подробностей — и смена ритмов, и смена красок, и звуковые оттенки и музыкальное сопровождение действия.

Как следует из всех этих описаний постановка массового зрелища, вообще, а «К мировой коммуне» в особенности, требовала специального и тщательного разработанного плана, или точнее партитуры — сценария зрелища.

Марджанишвили и его помощники-режиссеры отдали много сил и энергии, чтобы тщательно расписать каждый эпизод, определить назначение каждого куса, каждой детали, каждого костюма в отдельности и в общем комплексе¹. Составление этой скрупулезной партитуры и еще больше ее воплощение на практике требовало необычайно вдумчивого, четкого и планомерного распределения сил, как исполнительских, так и руководящих. Хорошо известные описания очевидцев и некоторых участников постановки сложного механизма при помощи пультов управления, которыми осуществлялось общее руководство, достаточно убедительно говорят об этом. Вот одно из описаний:

¹ Сохранилась схема рабочей партитуры, в которой подробно описано действие каждого эпизода, указаны фамилии ответственных за каждый кусок, направление движения участников, необходимое количество участников (мужчин, женщин, детей и т. д.), костюмов (в цифрах), бутафории, световых эффектов и т. д. Эта рабочая партитура помещена в кн. О. Цеховицера «Демонстрация и карнавал» Л, 1927 г. стр. 48—49.

«Во время постановки у Фондовой Биржи руководители помещались на вынесенном далеко вперед командном мостике и полевыми телефонами были соединены с отдельными участками широко разбросанных групп участников. В сценарии... были точно зафиксированы отдельные эпизоды — выходы. Руководители на командном мостике подавали сигнал — телефонный и оптический (порядковый номер) — к началу каждого выхода. Руководители групп и отдельных участков принимали сигнал и передавали команду своим группам и десяткам, на которые делилась вся масса исполнителей. Таким образом зрелище было строго централизовано. Темп каждого эпизода, длительных пауз, световых и звуковых эффектов непосредственно зависели от руководящей воли «командующего»¹.

Можно предположить каким неустовым «командующим» был Котэ Марджанишвили, этот неутомимый, исполненный темперамента и воли человек. Вот где поистине был простор его фантазии, энергии, дерзновению!

Постановка массового действия «К мировой коммуне» имела огромный успех. Очевидцы, описывая ее утверждают, что трудно себе представить зрелище более грандиозное и величественное. Грандиозность и разворот событий, казалось, вполне соответствовали той политической широте и безграничности, которые заложены в самом названии инсценировки. Вот уж поистине содержание и форма взаимно обуславливали друг друга.

В своей книге о М. Ф. Андреевой, театроведы А. Григорьева и С. Щирина, рассказывая об этой постановке, особенно отмечают политическую направленность ее и непосредственную связь в ней искусства и политики. Они, ссылаются на воспоминания делегата конгресса, видного деятеля международного рабочего движения Богумира Шмерала, по словам которого, «эта постановка произвела огромное впечатление на представителей коммунистической партии, прибывших со всего мира в Россию»².

¹ О. Цехновицер «Демонстрация и карнавал» Л., 1923, стр. 52.

² «М. Ф. Андреева». Переписка. Воспоминания. Статьи. Документы. стр. 572.



Вдохновенно звучит сегодня и рассказ самого Марджанишвили о своей работе над инсценировкой: «За все последние годы, пишет он, я пережил только один момент истинного театрального восторга, созвучного современности. Мне было поручено в Питере устройство театрального зрелища на площади у Фондовой Биржи. Участниками спектакля являлись десятки тысяч человек, войско и флот. И вот когда вся эта масса, подчиненная единому ритму, проявляющая себя в одной форме, насыщенная одной идеей, предстала передо мной, — да, я пережил незабываемый момент театрального восприятия»¹.

Однако в оценках постановки «К мировой коммуне» встречаются и резко отрицательные отзывы. Слишком резкой категоричностью отличается, например, оценка данная в «Очерках по истории русского советского драматического театра» (т. I), относящаяся, в частности, к роли режиссеров-постановщиков. В этой критической оценке режиссеры-постановщики отнесены безоговорочно к разряду формалистов, которые, якобы еще в период репетиции «убили сразу тот живой творческий порыв исполнителей-красноармейцев, без которого невозможно никакое искусство»².

Представляется не вполне справедливый вывод об отсутствии творческого живого порыва в среде исполнителей. Энтузиазм, окрыленность и воодушевление, которые обуревали участниками инсценировки, гармонировали с пафосом самой идеи, заложенной в ней. Да и вряд ли можно было оставаться равнодушным к этому зрелищу, тем более его участникам. Здесь, даже самые формальные приемы, самый маховый схематизм и механичность действия не могли остановить того внутреннего воодушевления, который должен был рождаться атмосферой всеобщего подъема и энтузиазма. И разве не убедителен в этом смысле рассказ самого Марджанишвили, который приведен был выше? Весьма необоснованно звучит и само определение «режиссеры-формалисты». Не говоря

¹ Сб. «Котэ Марджанишвили, т. I, стр. 114.

² «Очерки по истории русского дореволюционного театра», т. I, АН СССР, М., 1954, стр. 51.

уже о том, что вряд ли следует формалистические элементы, присущие специфике собственно жанра инсценировок, приписывать конкретно режиссуре, заметим, что для режиссеров, принимавших участие в данной инсценировке формализм отнюдь не являлся определяющим и характерным направлением в их творческой практике. И, может быть, в первую очередь сказанное относится к Котэ Марджанишвили, который никогда не был формалистом. Никогда не разделял он и точки зрения пролеткультовцев. Принимая участие в массовых народных празднествах, он увлекался не **идеями оранжевой пролетарской культуры**, не культивированием формалистических приемов режиссуры, а искал во всем этом для себя путей сближения с революционной современностью.

Известно, что Марджанишвили никогда не отрицал роль драматургии вообще и роль классического наследия в частности. Достаточно сказать, что работая в этот период в театре Комической оперы, он осуществлял там свои постановки классических опер — «Дон Паскуале» Доницетти, «Тайный брак» Чимарозо, «Похищение из сераля» Моцарта, работал над «Сорочинской ярмаркой» Мусоргского (спектакль был снят с генеральной репетиции из-за неудачного художественного оформления). В репертуаре театра были оперы Глюка, Россини и других композиторов.

Говоря однажды о великом творении Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре», Марджанишвили высказал такую мысль: «...творение Шота Руставели является достоянием всего человечества, точно так же, как наследие Шекспира, Мольера, Гольдони, Лопе де Вега, Гоцци. Пролетариат не только не собирает сдать эти имена в архив, но и намерен положить их творения в основу великого искусства будущего всемирного коммунистического общества»¹. Выдвигая эти проблемы, связанные с наследием, Марджанишвили советует своим оппонентам обратиться к статьям А. В. Луначарского, который как известно, был в эти годы первым пропагандистом ленинского учения об освоении культурного наследия прошлого.

¹ Сб. «Котэ Марджанишвили», т. I, стр. 150.



Совершенно очевидно, что позиция Марджанишвили, как руководителя постановки «К мировой коммуне» никак не подходила под те формулировки, которыми критика определяла свое отрицательное отношение к жанру инсценировок.

Работа над инсценировками в революционном Петрограде сыграла огромную роль в творческой биографии Котэ Марджанишвили. Она помогла ему глубже окунуться в сложную сферу политической жизни страны, еще теснее сплотила его с идеями современности, помогла прочно утвердиться в поисках мажорного, возвышенного, героического, театра.

Именно эти тенденции стали определяющими в деятельности Марджанишвили, когда он через два года возвращается в родную Грузию и создает здесь грузинский советский театр. Уже в первом своем спектакле, ставшем новым словом в жизни театра молодой советской Грузии, утверждает, он, ведущую тему народа, торжество его подвига в борьбе с насилием и злом, создает героико-романтический спектакль, в котором чувствовался дух революции.

Здесь в Грузии стремится он создать боевой, современный по духу театр и, как одно из самых великолепных своих устремлений провозглашает мысль о постановке «Мистерии Буфф» В. Маяковского на открытом воздухе, на плато фуникулера¹.

И вовсе не удивительно, что Марджанишвили остановил свой выбор именно на «Мистерии Буфф». В этом выборе проявилась не только его тяга к современной тематике, но и его не погасшее желание вновь испытать радость встречи с массовым театральным действием. Произведение Маяковского давало ему возможность создать массовое площадное зрелище с широким, мистериальным охватом событий, с буффонно-сатирическим изображением реального мира².

1924 году приносит Марджанишвили еще одну радость — он осуществляет постановку кино-фильма «Перед грозой», в которую вводит массовое действие — кееноба. Тяга к зрели-

¹ Эта мысль о постановке «Мистерии Буфф» зародилась у Марджанишвили еще в Киеве.

² Постановка «Мистерии Буфф» не была осуществлена.



щам вновь столкнула его с теми истоками грузинского народного искусства, которые на заре его творческой жизни отложили определенный отпечаток в его сознании.

Увлечение традициями народного площадного театра никогда не покидало Марджанишвили. Он использовал эти традиции всегда, при каждом удобном случае. Снимая фильм «Перед грозой», или осуществляя в театре свои подлинно народные, национальные грузинские спектакли, он всегда оставался верен стихии народных истоков, идеям современности и высокой идейности.

Тяга к массовым празднествам проявилась у Марджанишвили еще раз и тогда, когда он загорелся идеей организации в Москве грандиозного праздника революции. Подготовка к этому празднику сказалась прежде всего в создании комиссии, в состав которой вошли Горький, Луначарский, Марджанишвили, а также в реальном и четком плане постановки, осуществленном самим Марджанишвили. Луначарский говорил уже после смерти Марджанишвили об этом режиссерском плане: «Он был у него совершенно превосходно задуман. Предполагалось, что по улицам Москвы должно пройти человечество, начиная от страданий пещерного человека, который должен был начинать шествие на этом празднике; затем великолепно было задумано движение человеческого роста, культуры, — все крупные этапы этого человека, который по мере роста становится свободным и высоким. И все, в конце концов, кончалось невероятным триумфом человека, который утверждает себя, который констатирует, что у него тысячи врагов, но что, несмотря на наступление их со всех сторон, он многого достиг и так велик, что за свое будущее он не боится»¹.

Нетрудно усмотреть в этом описании марджановского замысла всю его грандиозность, масштабность и размах. Известная доля аллегорической отвлеченности, разумеется лишала режиссера возможности глубокого, психологического раскрытия образов, но как и всякая аллегоричность предопределяла зрелищность, яркость, остроту показа. Фантазия

¹ Сб. «Котэ Марджанишвили», т. 1, стр. 405—406.

режиссера получала необъятный простор. Идейность замысла была неоспорима.

Марджанишвили был одержим идеей этого зрелища, носился со своим проектом, убеждал в необходимости его осуществления. Как вспоминает Луначарский из-за недостатка средств на эту грандиозную постановку замысел остался неосуществленным.

Участие Марджанишвили в массовых народных празднествах свидетельствовало о его высокой политической сознательности, о его полной отдаче тому великому историческому процессу, который породила эпоха революционных бурь.

*
* *

25 марта 1920 года Марджанишвили обратился в Петроградское театральное отделение Народного комиссариата просвещения с докладной запиской о создании в России театра комической оперы. Записка была подана на имя Председателя Петроградского ТЕО — М. Ф. Андреевой¹. Докладная записка свидетельствовала о глубокой осведомленности режиссера не только в вопросах музыкального искусства вообще, но и в частности в вопросах жанра комической оперы, в котором, по его мнению, все еще недостаточно места отводится «яркому сюжету» и отдается предпочтение оркестровке. «В комических операх, — пишет Марджанишвили в докладной записке, — как и в оперетте, доминирующее место должна занимать фабула — остроумная, занимательная, сочная, а во второй еще и сатирическая. Все это утрачено, ибо в первой затемнено сложным рисунком оркестра, во второй заменено полностью, — отсюда смерть комической оперы и оперетты, как настоящих самостоятельных видов искусства»².

¹ В 1936 году Андреева передала эту записку известному грузинскому театральному деятелю Платону Кешелава, который, в свою очередь предоставил ее в 1960 году Грузинскому государственному театральному институту имени Ш. Руставели для опубликования во II томе «Творческого наследия» К. А. Марджанишвили.

² Сб. «Котэ Марджанишвили», т. II, 1966, стр. 6.

Спрашивается: неужели Марджанишвили, всегда влюбленный в музыку, глубоко ее понимающий, вдруг выступает против музыки и ее примата в таких музыкальных жанрах, как комическая опера и оперетта?! Но в том то и дело, что Марджанишвили подходит к этим жанрам с позиции их чистоты и защиты от посягательств композиторов, творящих оперы, и, не желающих видеть жанрового различия между оперой и ее, по существу, антиподом. И надо сказать, что категоричность, с которой отстаивает Марджанишвили жанровую независимость комической оперы имеет свою историческую основу, восходящую к XVIII веку, т. е. именно к тому времени, когда в России получил свое развитие жанр комической оперы, став одним из самых популярных театральных жанров века.

Известный советский театровед и историк театра Б. Н. Асеев в своей книге «Русский драматический театр XVII—XVIII веков» пишет: «Комическими операми назывались **драматические представления с музыкой** (подчеркнуто мною — Э. Г.) в виде арий, дуэтов, хоров. Главное место в спектакле принадлежало драматическому, а не музыкальному искусству — основой представления была пьеса, разыгрывавшаяся драматическими актерами, от которых требовалось умение исполнять несложные музыкальные и танцевальные номера. Тексты комических опер представляли собою не оперные либретто, а драматические произведения, имеющие самостоятельную художественную ценность»¹.

Так было в XVIII веке. И Марджанишвили, исходя из исторических фактов, считает, что комическая опера XX века должна развиваться именно на этих, исторически сложившихся традициях жанра. Давая небольшой экскурс в прошлое комической оперы, автор докладной записки в ТЭО с сожалением замечает, что этот специфический, имеющий свои особые законы, жанр, почему-то не получил со времен Аблесимова, Верстовского, а затем и Мусоргского, своего дальнейшего развития.

Но уважительное отношение к опытам прошлого, к тра-

¹ Б. Н. Андреева. «Русский драматический театр XVII—XVIII веков», «Искусство». М. 1958 г., стр. 298.




дициям не мешали Марджанишвили итти в своих воззрениях и требованиях вперед. Требования его вполне обоснованы потребностями времени, они касаются, прежде всего, актерского вопроса. Марджанишвили не может довольствоваться тем критерием актерских возможностей, который характеризовал исполнение актерами комических опер в XVIII и даже в XIX веках. Его не устраивают в этом жанре драматические актеры, от которых в те далекие времена, как пишет в своей книге о русском театре Б. Асеев, «требовалось умение исполнять несложные музыкальные и танцевальные номера». Марджанишвили нужны актеры-универсалы, актеры **синтетические**. В зависимости от этого он и ставит со всей категоричностью вопрос о возрождении жанра комической оперы.

Помытуя, очевидно, свои опыты на сцене «Свободного театра», где как раз отсутствие высокого уровня подготовки актера ко встрече с этим трудным синтетическим жанром, послужила одной из причин бесперспективности дальнейшего существования театра, Марджанишвили выдвигает мысль о том, что на первых порах за неимением актера-универсала, необходимо «создание такого театра, где могли бы слиться в едином творчестве хорошие певицы, не лишенные способностей и в двух остальных областях — актерской и балетной, с драматическими и опереточными артистами с голосовыми данными и подготовкой»¹.

Здесь следует обратить внимание на одну деталь. Марджанишвили отнюдь не ратовал за механическое соединение в одном театре певцов, танцоров, драматических и опереточных актеров. С одной стороны, ему не нужны хорошие певцы, не лишенные способностей и в двух остальных областях — актерской и балетной; с другой — он вовсе не намерен привлекать таких драматических и опереточных актеров, которые не обладали бы приличными голосовыми данными и соответствующей подготовкой. Необходимым условием существования театра Мардажанишвили выдвигает также создание при нем студии, в которой молодежь, подготовленная консерваториями, могла бы пройти практику сценического искусства во всем его синтезе.

¹ Сб. «Котэ Марджанишвили», т. II, 1966, стр. 8.



То же и по линии репертуарной. До создания нового, современного репертуара, рожденного объединенными усилиями литератора и композитора (так и только так представлял себе Марджанишвили профессиональный уровень театра комической оперы), «репертуар театра должен состоять из старой комической оперы или остроумной комедии с приспособленной музыкой»¹, дабы дать возможность артистам развивать и совершенствовать свое вокальное и актерское мастерство на материале добротном и качественном. Для начала репертуар представляется ему в следующем виде: из жанра комических опер — «Дон Паскуале» Доницетти, «Тайный брак» Чимарозо, «Похищение из сераля» Моцарта, «Почтальон из Лонжюмо» Адана; из жанра комедии с музыкой — «Трактирщица» Гольдони, «Золотая Ева» Шентана, «Гений дипломатии» Скриба, «Муж царицы» Габо.

Докладная записка Марджанишвили — это, по существу, программа реформы комической оперы в России. Давнишняя мечта режиссера, его самое заветное в жизни желание, вновь выплывают на поверхность, не дают ему покоя, будоражат мысль. И самое замечательное заключается не в том, что мечта не угасла в нем, что он сумел пронести ее сквозь годы скитаний, разочарований и поисков, а в том, что именно сейчас, именно здесь, в революционном Петрограде с новой силой вдруг дали о себе знать его глубокие эстетические пристрастия, получив, к тому же, свое оформленное теоретическое обоснование.

Марджанишвили шел к своим дерзновенным планам вполне осознанно, со знанием целей и перспектив борьбы. Он ставил теперь эти планы в прямую зависимость от тех социальных преобразований, которые произошли в жизни России. В докладной записке сказано: «Переживаемое ныне Россией время является как нельзя лучше подходящим для осуществления этой идеи. Театр, как один из отделов народного просвещения, изъят ныне из ведения частных предпринимателей, большей частью ведущих дело в расчете исключительно на прибыльность, и взят в руки государства»².

¹ Сб. «Котэ Марджанишвили», т. II, стр. 8.

² Там же, стр. 9.

В словах этих слышатся и ощущение возможности перспектив для обновления театров, и затаенный горький осадок от недавних трудностей и огорчений, которые сполна испытал режиссер в бытность свою на службе у частных предпринимателей. Не имел ли он ввиду написав эти строки и свой печальный опыт в «Свободном театре», где зависимость от «денежного мешка» послужила также одной из причин краха театра?...

Программа, выдвинутая Марджанишвили по вопросу возрождения жанра комической оперы, во многом совпадает с теми эстетическими принципами, которыми руководствовался режиссер при создании «Свободного театра». И, прежде всего, по линии утверждения синтетического театра и воспитания в нем синтетического актера. Но есть и некоторое отличие в самом подходе режиссера к художественной структуре этих театров. Если в «Свободном театре», Марджанишвили отнюдь не ограничивал себя какими-либо жанровыми рамками, и даже напротив, старался в каждом новом спектакле отчетливо подчеркнуть их жанровое своеобразие (в этом он склонен был видеть одну из граней синтетического искусства своего театра), то здесь, в нарождающемся театре комической оперы все было подчинено идее возрождения именно данного жанра — жанра комической оперы. И воспитание синтетического актера предполагалось в рамках именно этого жанра. Идея синтетического театра оставалась неизменной. Менялись лишь подступы к ее осуществлению. Хорошо подметила и прокомментировала эти марджановские увлечения М. Ф. Андреева, в беседе с грузинским театральным деятелем П. Кешелава в 1936 году: «К. А. Марджанов у нас первый выдвинул вопрос создания синтетического театра и практически первый же создал синтетические спектакли еще в 1910—1912 гг.¹. Во МХТ-е особенно интересным опытом синтетического спектакля я считаю «Пер Гюнт» с музыкой Грига. В Московском Свободном театре, созданию которого он отдал всего себя, затем в революционном Петрограде еще до создания Государственного театра комической

¹ М. Ф. Андреева имеет здесь ввиду период пребывания Марджанишвили в МХТ.

оперы, К. А. Маджанишвили создал десятки синтетических спектаклей. Но Государственный театр комической оперы был чрезвычайно интересным явлением в смысле утверждения синтетичности театрального искусства на советской сцене, но беда Константина Александровича была в том, что он не знал границ своим творческим увлечениям, углублял и расширял хорошо начатое дело не в меру. Но честь и слава создания синтетического театра — за ним... Это никто не может оспаривать»¹.

Марджановские увлечения «не в меру», действительно мешали ему порою доводить до конца интересно задуманное начинание и приводили к краху того или иного грандиозного замысла. Здесь же важно подчеркнуть отнесение Марджанишвили к зачинателям идеи синтетического театра в России. В устах такого человека как Андреева мысль эта обретает необычайно весомый смысл.

Начинания Марджанишвили в пору создания театра Комической оперы роднило со «Свободным театром» и еще одно, немаловажное обстоятельство. Речь идет об отношении самого Марджанишвили к этим двум театрам. Оба театра были, по существу, его детищами. И, как к своим кровным детищам относился он к этим театрам. Такое случалось с ним не часто. Даже в Киеве, где он недавно был комиссаром городских театров, придя в бывший Соловцовский театр и ощущая нужность свою коллективу, Марджанишвили понимал, что он попал в коллектив, уже существовавший до него, уже имевший свои, не им заложенные основы — он был в сущности, в этом коллективе режиссером приглашенным. То же в свое время было у Незлобина в Риге и в Москве, и в театре «Соловцов» в 1907 году, и во многих других театрах, не говоря уже о Художественном театре.

Театр Комической оперы, также как некогда «Свободный театр», Марджанишвили организовал сам. Ему принадлежала инициатива создания этих театров, он сам сколачивал труппу, строил планы на будущее, определял направление и эстетические принципы творческого коллектива. Все

¹ Цит. по кн. Сб. «Котэ Марджанишвили», т. II, стр. 592—593.

это не могло не отражаться на его особенно ревностном отношении к этим двум, наиболее любимым своим детищам.

В театре Комической оперы пытался он, на подобии «Свободного театра» сколотить студию для обучения актеров (педагогом-репетитором по сценической речи была Н. Живокини); ввел также, как и там, систему лекций перед началом работы над тем или иным спектаклем. Так, например, приступая к работе над «Малабарской вдовой», он сам прочел лекцию о характере творчества Эрве. Лекции иллюстрировал на рояле великолепный музыкант-дирижер Г. Варлих. В театре Комической оперы Марджанишвили организовал диспут на тему «Оперетта перед судом», в котором кроме него самого, участвовали М. Кузьмин, Н. Евреинов, А. Феона, Н. Стрельников и др. Диспут сопровождался иллюстрациями при участии лучших певцов оперетты. По всему было видно, что и на сей раз режиссер, приступая к делу, рассчитывал на его широкий размах и глубокое, всестороннее постижение всеми участниками этого серьезного начинания.

К своему новому театру Марджанишвили пришел, уже пройдя отличную школу в Кіеве, можно даже сказать — непосредственно под впечатлением киевских событий. Автор постановки «Фуэнтэ Овехуна» не мог не знать, чего ждет от театра эпоха, народ. И, зная это, он писал в своей докладной, что «членами группы» (имелись ввиду творческие работники театра — Э. Г.) руководили и руководят, главным образом, идейные соображения, от которых большей частью так далеки была те люди, в руках которых находились театры до настоящего времени»¹.

Критерий идейности он ставил во главу угла начинающегося дела. «Театр, как один из отделов народного просвещения», должен был стать истинным воспитателем народа. В соединении со спецификой жанра воспитательная роль обрела черты отнюдь не дидактически—назидательные. Она мыслилась режиссеру в тонах просветленных, радужных, жизнеутверждающих. Идея театра—праздника властно заявляла о себе, сливаясь с приметами времени, с его задачами. И тем удивительнее нападки на театр Комической оперы со

¹ Сб. «Котэ Марджанишвили, т. II, стр. 9.

стороны критиков и историков театра по линии позитивности его принципов.

Нападки эти начались с «предистории» театра, с того момента, когда появился рекламный плакат театра Комической оперы — кубическая фигура Арлекина со вздернутым носом. Реклама и впрямь была отнюдь не обыденной, не будничной. Ее угловатые формы не претендовали на академичность. Но как всякая реклама, она допускала известные преувеличения, гротескнуло заостренность.

Впрочем, дело было не в рекламе. Нападки на театр Комической оперы давали о себе знать не только в годы его деятельности, но и значительно позднее, когда театр уже прекратил свое существование и, казалось бы, можно было разобраться в существе его позиции — фактов тому более чем достаточно. В упоминавшейся не раз «Истории советского театра» издания 1933 года, А. Гвоздев и А. Пиотровский пишут, что Марджанишвили с его начинаниями в театре Комической оперы утверждает лишь «чистую театральность», продолжая по существу линию театрального модернизма и, что опыты его поддерживают лишь критики из лагеря эстетов. Приводя несколько тенденциозно «окрошку» из высказываний этих критиков, они считают, что критика оценивала марджановские опыты односторонне, лишь с позиций эстетских. В качестве негативного примера они приводят выдержку из высказываний газетных критиков того времени о том, что в «Похищении из сераля» гротеск смягчился, сдержанность, нежный лиризм, уютное и незлобивое веселье вторили влюбленным звукам Моцарта» и, что «влюбленным в прекрасное искусство открыта дверь в волшебную, чудесную страну поэзии, высоких, чистых чувств и подвигов, божественного смеха и подлинной свободы»¹.

Есть в самом деле нечто одностороннее в приведенной цитате — высказывание пишущих, действительно, не выходят за пределы эстетического критерия. Но, во-первых, Марджанишвили не властен был диктовать критикам форму выражения своих мыслей, а во-вторых, даже в этих, приведенных А. Гвоздевым и А. Пиотровским цитатах, можно уви-

¹ Цит. по кн. «История советского театра», т. I, л. ТИХЛ, 1933, стр. 213.



деть нечто такое, что говорит в пользу Марджанишвили. И «чудесная страна поэзии», и «высокие чистые чувства и подвиги», и «подлинная свобода» (очевидно имеется ввиду свобода актерского творчества) — все это, в известной мере, выражает суть марджановских исканий, его подступы на пути овладения жанром и ни в коей мере не является свидетельством его, якобы, модернистских увлечений.

Обвинения Марджанишвили в отступлении от реализма на поприще театра Комической оперы звучали и в гораздо более поздние годы. Г. Крыжицкий в своей статье о театре Комической оперы, опубликованной в первом томе «Творческого наследия» Котэ Марджанишвили, справедливо спорит с автором книги «Оперетта» М. Янковским¹, который упрекает Марджанишвили в тенденции трактовать спектакли как «сценическую игру», в воскрешении ряда «полузабытых приемов итальянской комедии масок», в превращении актеров в гаеров и трюкачей.


Нет надобности повторять все то, что весьма убедительно пишет в опровержении этих упреков Г. Крыжицкий. Интересно проследить другое: — откуда родились у автора книги «Оперетта» подобные выводы? Спектаклей Марджанишвили он мог и не видеть, в этом нет ничего удивительного. Но в его распоряжении, как впрочем, в распоряжении всякого исследователя, имелась пресса тех лет, рецензии критиков. Ими и пользовался автор книги. Но пользовался, несколько односторонне.

В 1920 году «Вестник театра» писал о марджановской Комической опере: «Это — театр, то чего достиг Марджанов в спектаклях «Дон Паскуале» и «Тайный брак», и такой жизнерадостный очаровательный театр, какого право, пожалуй давно не было в Петербурге. В этом театре — играют. Играют гаеры-актеры, краски декорацией и костюмов, их ритм, их взволнованная веселость.

А у актеров играет каждая интонация, звук голоса, манера музыкальной речи, лицо, глаза, походка, каждое движение, все тело, все существо»².

¹ М. Янковский, «Оперетта». Возникновение и развитие жанра на Западе и в СССР. «Искусство», 1938.

² «Вестник театра», 28 сентября, 1920.



Упоминание об актере-гаере в таком контакте, это подано в статье рецензента из «Вестника жизни», отнюдь не должно было дать повода М. Янковскому (а он по всему видно не мог не знать этой статьи), для упреков актеров марджановского театра в трюкачестве и «гаерстве» (в контексте Янковского это слово обретает отрицательный смысл), а самого режиссера в том, что он не стремится идти путем «поисков реалистических элементов в оперетточном театре».

Право же не от негативного отталкивался автор рецензии в «Вестнике жизни», когда писал о марджановском актере-гаере. Он вовсе не имел ввиду под этим определением нечто пренебрежительно-отрицательное, идентичное трюкачу, фигляру и т. д. Напротив, вчитываясь внимательно в строки статьи, можно заметить, что автор ее как раз и подчеркивает наличие синтетического начала в природе марджановских актеров, соединение в их игре многих «компонентов» в единый, звучный и слаженный ансамбль. И когда далее (коль скоро речь зашла об основных положениях статьи, небезинтересно пересказать их до конца), он заявлял, что театр Комической оперы «зародился от вдохновения юга, влюбленностью его режиссера в гаерство, в затейливую арлекиниаду, в игру в театре, в кровь горения «театрального», здесь снова не следует усматривать противоречия с искусством театра реалистического и увлечений режиссера чисто внешними, формальными приемами. Вся жизнь Марджанишвили в искусстве была полна смелых и необычных находок в работе с актерами. Он мог вести их по самым крутым извилинам театральной образности, никогда не боялся сценической гиперболы. Для него, также как и для Станиславского, в поисках преувеличенной внешней формы, главным и незыблемым было верное внутреннее самочувствие актера. Он всегда искал и умел находить в работе с актером ту самую сценическую **правду**, при которой самое преувеличенное не должно вызывать недоверия зрителя.

«Гаерство» марджановских актеров, о котором пишет — с увлечением и восторгом автор из «Вестника жизни» и с упреком — М. Янковский, стояло тоже в ряду тех принципиальных режиссерских установок, которые насаждались им



в театре Комической оперы, было одной из граней синтетического театра и отнюдь не отрицало реалистического актерского искусства. Гаерство, как актерская свобода, как полная нескованность действующего на сцене человека, как результат высокоразвитой, почти виртуозной актерской техники, как синтез многих и многих граней актерского самовыражения. Ведь в докладной записке Марджанишвили писал и об этом: «Если в опере или драме можно оставаться либо блестящим мастером пения, либо художником образа и переживания, то в комической опере и оперетте надо все сочетать в одном лице: быть и прекрасно владеющим голосом певцом (разверните клавишную доску любой старой комической оперы, и вы найдете там такие вокальные трудности, каких не встретите, пожалуй, ни у Вагнера, ни у Римского), и сочным, ярким актером, умеющим выявить весь юмор фабулы, и человеком с хорошо воспитанным телом, который мог бы воссоздать не только классические красоты балета, но чуть ли не побеждать акробатические трудности циркача»¹.


Немудрено, что человек, написавший эти строки не ограничивал себя какими-либо рамками строгого «академизма» актерской игры и в соответствии с принципами искусства синтетического театра стремился расширить «игровые» возможности актера, нигде не изменяя при этом главному среди всех этих принципов — чувству сценической правды.

* * *

Докладная записка Марджанишвили попала в надежные руки. М. Андреева всячески содействовала его начинаниям. Государственный театр Комической оперы был создан. Ему отдали помещение бывшего «Летнего Буфф» на Фонтанке — того самого театра, где когда-то на поприще оперетты подвизался сам Марджанишвили. В зимние месяцы театр, как и прежде, играл в здании «Палас-театра».

5 июня 1920 года, как и было сказано в докладной записке, состоялся первый спектакль нового театра — «Дон Паскуале» Доницетти. Много восторженных отзывов сохра-

¹ Сб. «Котэ Марджанишвили», т. II, стр. 7.



нилось об этом спектакле. Все пишущие сходились на том, что уже в этой, «первой ласточке» нового театра обращало на себя внимание актерское исполнение. Актеры (в основном — молодежь) все, как один стремились к сочетанию в своей игре словесных певческих, и движенческих элементов, к доведению каждого из них до максимальной отточенности. Актерские достижения, разумеется, определялись не столько уровнем исполнения, сколько самой тенденцией на подступая к воплощению образа. В пределах своих возможностей актеры постигали сложность поставленной перед ними цели. Путь постижения оказывался всякий раз не легким, не поверхностным. Он нес на себе отпечаток кропотливой и вдумчивой работы. И когда был показан второй спектакль театра — комедия Ф. Шентана «Золотая Ева», газеты единодушно отмечали профессиональный **рост** актеров, писали о том, что Марджанишвили добивается от них не только технической выправки, но, что особенно важно — правды переживания, жизненности и, необычной до селе насыщенности и осмысленности исполнения¹. Рецензируя оба спектакля «Жизнь искусства» подчеркивает как неожиданность, что в них, в этих спектаклях, поражает не столько прекрасная выучка молодежи, сколько «отлаз опытных актеров от тех приемов, которые за продолжительный срок их сценической деятельности успели стать их привычной принадлежностью». Иными словами, — от штампов, от «дежурных», уже приевшихся приемов игры «на публику», от всех тех дешевых опереточных трюков, которые действительно подстать актерам-гаерам в плохом значении этого слова и, от которых оберегал своих актеров руководитель театра Комической оперы.

Рецензент газеты «Жизнь искусства» не голословен. Он апеллирует к фактам. В качестве примера он избирает актрису Е. В. Кашницкую, которую знал всегда как типичную опереточную актрису «с шаблонным подходом к исполнению ролей». И вдруг эту самую Кашницкую, Марджанишвили взял, как пишет рецензент, «под увеличительное стекло и нашел в ее даровании едва-едва заметное пятнышко, совсем новое, совсем не опереточное. Под умелым руководством режиссера

¹ См. «Жизнь искусства». 12—13 июня, 1920 г.



пятнышко увеличилось и стало густым румянцем густокомедийной веселости, молодого задора и искренности»¹. То же самое отмечает рецензент и в отношении Н. Тамара («Золотая Ева») и М. Ростовцела (Паскуале, Шветцинген), — это, по его мнению не трафаретные опереточные премьеры, «а первоклассные артисты чистой комедии, тонкие, выдержанные и обаятельные»². В том же Ростовцеве в роли Шветцингена из «Золотой Евы» другой рецензент видит черты шекспировского Фальстафа и подчеркивает, что «подлинный и очень острый гротеск у него ни разу не перешел в шарж»³. Газеты также отмечали кроме Тамары и Ростовцева, молодых актеров А. Тер-Даниелянц (Норина) и М. Осолодкина (Эрнесто) в «Дон Паскуале», Н. Монахова в роли подмастерья Питера, Е. П. Корчагину-Александровскую в роли ключницы Барбары, Б. Горин-Горяинова — графа Цека в «Золотой Еве». К этому перечню актеров — участников двух первых марджановских постановок можно прибавить еще артистов К. С. Исаченко, Н. И. Бихтера, И. С. Вольмана, И. Н. Мозгова, В. В. Максимова, Е. Тиме, Н. Ходотова, дирижера Г. И. Варлиха, композитора В. Бютцова, молодого Ю. А. Шапорина, художников Н. А. Ушина, М. А. Радакова, Б. М. Кустодиева, Ис. Рабиновича, Н. Альтмана, Домрачева, режиссера Г. К. Крыжицкого, словом весь тот костяк, на который в основном опирался Марджанишвили в бытность свою в театре Комической оперы и о которых с восторгом писала петроградская пресса.

Пожалуй лучшей похвалой среди всех, что раздавались в печати в адрес актерского исполнения театра был вывод газеты «Жизнь искусства» о том, что это — «точная копия всего того, что происходит в Московском Художественном театре»¹. Вряд ли что можно еще добавить к этой оценке в смысле позиции режиссера в работе с актером.

Огромный успех имела постановка Марджанишвили пьесы Х. Бенавесте «Игра интересов». Г. Крыжицкий, рабо-

¹ «Жизнь искусства» 12—13 июня 1920 г.
² Там же.
³ Там же, 11 июня 1920 г.
⁴ Там же, № 619—621, 1920 г.

ставший с Марджанишвили в театре Комической оперы, ставит эту постановку самой яркой из всех, осуществленных в театре.

Что было необычного в этом спектакле? Пожалуй, все без исключения. Все, начиная с занавеса, причудливого, необыкновенного, игриво-кукольного. Занавес как бы давал «заявку». Пестрый, искрящийся, чуть-чуть аляповатый в цвете и вместе с тем как нельзя более цельный в своей «дисгармоничной» цветовой гамме. Разноцветные ленточки-бантики, синие фалды, цветочки и бутончики, пляшущие человечики, чертики и фигурки изображенные на занавесе, создавали весьма пеструю и, казалось, бы ничем не связанную между собой «нагроможденность». А чуть правее — огромная клякса — запятая. Трудно было сказать, что она означала, также трудно, как и объяснить назначение всех этих пляшущих фигурок и игривых ленточек. Но было что-то единое во всем этом кажущемся разном, объединяющее все в одно, единое целое. Это был пляшущий ритм рисунка, который вводил непосредственно в действие и через свое цветное и пластическое выражение сочетался со стилистикой и ритмическим строем всего спектакля. Художник Н. А. Ушин выступал здесь в совершенном единстве с режиссером.

Все играло в этом спектакле. Играло и пенилось. Режиссер использовал в нем приемы итальянской комедии масок. Так же, как незадолго до этого в Киеве (но там спектакль не был завершен). В нем соединились и музыка, и балет, и пантомима, и проходы актеров перед занавесом, и выходы актеров из зрительного зала, и многое другое, что составляло суть этого прелестного, по отзыву М. Кузьмина, марджановского спектакля¹. Особо хвалят своеобразный пролог к спектаклю — проход актеров — участников спектакля. Крыжицкий вспоминает: «Предвосхитив вахтанговскую «Принцессу Турандот», Марджанов продемонстрировал в этом прологе великолепный «парад актеров». Оформляли сцену ширмы, их переставляли на глазах у зрителей «слуги» — арапча². С будущей знаменитой вахтанговской постановкой

¹ См. «Жизнь искусства», 19—20 февраля, 1921 г.

² Сб. «Котэ Марджанишвили», т. I, стр. 482.



многое роднило этот спектакль. Вплоть до знаменитых арабчат...

Марджанишвили — режиссер не терпел на сцене пассивного бездействия актера. Они использовались им максимально. Для него не было и не могло быть в Комической опере пустых музыкальных мест. Он заполнял их не только пением-словом, но и действием. И тем, где музыкальные номера не подразумевали какого-либо конкретного действия, Марджанишвили «додумывал» от себя целые пантомимические куски, дабы придать спектаклю более живое, **действенное** начало. Живокини вспоминает как в «Похищении из сераля» Моцарта длинное вступление к арии Констанцы было превращено в миниатюрную пантомиму, в которой участвовали Констанца и Селим.

Надо сказать, что Моцарт очень прочно вошел в эти годы в творческую лабораторию Марджанишвили. Не по количеству поставленных произведений, а по степени проникновения режиссера в мир музыкальных образов гениального композитора.

Марджанишвили поставил в театре Комической оперы всего две моцартовские оперы — «Похищение из серала» и «Cosi fan tutte», что означает «Так поступают все» (или «Таковы женщины») и в обоих этих произведениях обнаружил очень тонкое понимание их музыкальной структуры, сумев сочетать ее со «структурой» своего сценического замысла. Это был именно Моцарт с его сдержанностью и нежным лиризмом, поэтичностью, прозрачностью и чистотой стиля. Атмосфера нежной влюбленности, царившая на сцене, первозданность чувств и искренность переживаний действующих лиц, создавали неповторимую «синхронность» музыкального, словесного и сценического действия.

Критик М. Кузьмин высказывал опасение, что «Похищение на сераля» будет повторением «Дон Паскуале» или «Тайного брака». Но этого не случилось. Марджановский Моцарт не был похож ни на одну из предыдущих постановок. Кузьмин писал в рецензии, что нынче «гротеск смягчился». И, в самом деле, в этом спектакле все было пропитано дымкой поэтической любви, поданной сквозь призму легкого налета восточной сказочности. И над всем этим торжествовала вера

в победу благородных и чистых сердец. От спектакля, лирическим и сказочным музыкально-сценическим строем веяло чистотой, поэзией и искренностью.

То же было и в «Cosi fan tutte». Режиссер не побоялся выбрать эту, почти никогда не ставившуюся в театрах, оперу Моцарта. Осмыслил он ее необычайно своеобразно, великолепно почувствовав ее тонкий, нежный, игривый дух. М. Кузьми отмечал, что «в постановке более всего был передан ветренный и лукавый воздух влюбленности»¹. Марджанишвили добивался всего этого, исходя из природы самой музыки Моцарта, насквозь пронизанной любовной настроенностью. Но осмысливая лирическую тему композитора, режиссер придавал ей несколько более игривую форму, нежели то было у композитора. Налет некоторой кукольности лежал на постановке в целом. Словно угадывая настроение композитора написать шутку на тему любви, режиссер создавал спектакль в игрушечно-кукольном плане. Чуть-чуть ирония, чуть-чуть гротеск, чуть-чуть подчеркнутая угловатость форм, но в целом — мягко, лирично, воздушно и нежно. Или точнее, ажурно и филигранно, как сама музыка Моцарта.

Может возникнуть вопрос — не отступал ли Марджанишвили от своих высоких принципов идейности, ставя комические оперы о влюбленных, предаваясь идиллическим настроениям и нежным чувствам? Не попадал ли он и впрямь в тот лагерь эстетов, к которым его так безоговорочно причисляли историки театра?

Ответом на вопрос может служить лишь сама позиция режиссера в отношении его понимания специфики театра Комической оперы и, в этом смысле, в плане использования классических традиций. Традиции же подразумевали, прежде всего, уважительное к себе отношение. Очевидно отступлением от реализма и чистейшим проявлением эстетства была бы стилизация классики, искажение ее духа (чем, впрочем, грешили в эти годы многие режиссеры левого фронта). Марджанишвили уважал богатые традиции классики. Это стало для него нормой. Он хотел познакомить с ним современного слушателя и подать его в «петронутом», не искаженном виде.

¹ «Жизнь искусства», 28—31 мая 1921 г.

34135320
2022.09.09.33

Вот как пишет об этом Н. Живокини: «Помимо того, что все постановки К. А. Марджанова были интересны, оригинальны и давали возможность талантливой молодежи выявить свои способности, большая заслуга театра Комической оперы была в том, что этот театр развивал художественный вкус и учил публику, приходившую в 1920 году в театр с фабрик и заводов после работы, усталую и голодную, любить театральное искусство и музыку». И если превалировало в той или иной его постановке изящество и грация, аромат влюбленности и изнеженность чувств, то в этом не ощущалось самоцельной манерности и отсутствия вкуса — режиссер лишь соблюдал границы жанра и действовал в согласии со стилистикой авторского письма. И словно об этом написаны слова Луначарского, относящиеся, правда в дореволюционному творчеству Марджанишвили, но с полной мерой применимые именно здесь, в контексте поставленного вопроса: «В ту эпоху, когда иные искали на театре изящества форм, увлекаясь утонченным импрессионизмом, К. А. Марджанишвили прежде всего принес в театр огромную жизнерадостность, яркие краски, страсти и в этом смысле, как режиссер, сразу выдвинулся, найдя свое лицо»¹.

«Изящество» марджановских форм вытекало из его мажорного, оптимистического отношения к жизни, к искусству театра, из его влюбленности в театральный праздник.

Марджанишвили всегда стремился к художественной цельности своих спектаклей. В театре Комической оперы его стремление обретало более сложные формы воплощения, ибо соединение слова и музыки, жеста и пластики требовало особенно тщательной отработки тончайших нюансов и деталей. Здесь интересно привести одно, весьма меткое замечание Иг. Глебова (Б. Асафьева) в связи с постановкой Марджанишвили оперы Обера «Бронзовый конь»: «Надо еще особенно подчеркнуть, — пишет Асафьев, непрерывное наличие связи между ритмом музыкального движения и сценического действия, причем связь эта построена отнюдь не на дословном переводе длительностей нот, а на совпадении важнейших ритмических точек опоры (нервных узлов), чем достигается

¹ Сб. «Котэ Марджанишвили», т. II, стр. 382.



«контрапунктическая» убедительность параллельного движения.

В этом явлении таится наиболее заманчивая для музыканта прелесть всей постановки: объединение движения, звука и жеста дано не в заранее данном предуказанном наперед синтезе, а раскрывается непрестанно во взаимотяготении влиянии в течение самого действия»¹.

Пространная цитата из статьи Асафьева (особенно ценно, что пишет это композитор), как нельзя более точно вскрывает самую суть марджановских поисков гармонии музыкально-ритмической, словесной и пластических сторон. При этом, поисков не простых механических соединений одного, другого и третьего, а органически внутреннего, «синхронного» или точнее «контрапунктического» сочетания и движения параллельных начал. В этом, если угодно, был заложен самый основной принцип марджановской режиссуры на поприще музыкального театра, его идеал.

Г. Крыжицкий в статье, посвященной театру Комической оперы², весьма убедительно доказывает, что именно в своем отношении к синтезу слова, музыки, ритма, движения и пластики Марджанишвили необычайно тесно роднится со Станиславским и Немировичем-Данченко в их творческой деятельности на поприще музыкального театра. Оно и не удивительно. Прошедший отличную школу реализма в сценическом искусстве (в том числе и на поприще Художественного театра), Марджанишвили не мыслил себе в музыкальном театре какой-либо иллюстративности слова музыкой или подчиненности одного другому. Только проникновенное переплетение всех компонентов музыкального театра, только синтез многообразия и органическое слияние в единое целое всех его компонентов могли, по его мнению рождать подлинное сценическое зрелище.

В театр Комической оперы Марджанишвили вложил такое обилие энергии и фантазии, такую безудержную, искреннюю любовь к жизни, к свету и добру, что и сегодня прихо-

¹ «Жизнь искусства» 17 ноября 1921 г. Напечатано также в сб. «Котэ Марджанишвили», т. I, стр. 465—466.

² См. сб. «Котэ Марджанишвили», т. I, стр. 463—505.



дится удивляться откуда брался в нем этот заряд неистощимости, бодрости и ощущение радости бытия. Пожалуй никогда — ни прежде, ни потом, не отдавался он с такой увлеченностью поглотившему его целиком театру. Ни на один театр не возлагал он таких надежд, как на этот, соединяя надежды свои с теми сдвигами, которые несло время.

В его спектаклях бурила жизнь. То заливался он звучным раскатистым смехом, то изощрялся в потоке остроумия, то с головой уходил в изобретение каких-то невероятных, до селе невиданных (и непременно не избитых) приемов, одно преодоление которых уже составляло определенный «Рубикон» для каждого исполнителя.


Здесь, в этом театре было все необычно — играли краски, цвета и свет, играли предметы (ширмы, зонтики и т. д.), играли декорации, играл каждый мускул на лице актеров, не говоря уже о жестах, движениях и мизансценах. А рецензенты, захлебываясь писали о щедрой расточительности мастера — автора этих спектаклей. Так было, например, в «Тайном браке» Чимарозо, где острый гротеск соединился с остроумием режиссера, создавая бесчисленные комбинации сценических положений (игра ширм), не нарушая при этом чувства сценической достоверности и, что самое важное, слитности актерского ансамбля. Спектакль «Дон Паскуале» шел, например, в сопровождении четырех роялей, которые заменяли оркестр и получалось, как пишет Живокини, «весьма звучно и совершенно не было похоже на то, что называется «под аккомпанимент рояля»¹. В «Гейше», осуществленной в 1921 году, режиссер использовал не только сцену, но и зрительный зал, даже купол театра. «Зритель оказывался вовлеченным в самую гущу действия: перед ним, за ним, над ним — везде идет действие», — писала газета «Жизнь искусства»². И далее: «...Над всеми исполнителями, над всей постановкой чувствовалась рука опытного и крупного театрального мастера»³.

Много выдумок было и в постановке «Птичек певчих»

¹ Сб. «Котэ Марджанишвили», т. II, стр. 276.

² «Жизнь искусства» 6-7-8 июля, 1921 г.

³ Там же.



Оффенбаха (над постановкой работал Г. Крыжицкий под руководством Марджанишвили). «Вестник жизни» писал о крайне интересных экспериментах режиссуры в области «практического воплощения всех бесконечных споров о существовании сценической площадки, о необходимости ее коренной реформы, о слиянии ее со зрительным залом, о вовлечении зрителя в самое представление...»¹. И действительно, в действие вовлечен был весь зрительный зал. Три помоста с мебелью и бутафорией, лестница, ведущая на балкон, ложи и партер — все обыгрывалось режиссурой. Зритель окунался в самую гущу действия, зал превращался в игровую площадку. И хоть упрекали режиссуру в несоответствии всех этих превращений характеру музыки «Птичек певчих», принцип использования зрительного зала в качестве игровой площадки не пропал бесследно для последующих поколений. Впоследствии уже в наши дни этот принцип использовал часто в своих постановках Н. П. Охлопков.

Большой успех выпал на долю «Малабарской вдовы» Ф. Эрве. «Очень свежо и разнообразно», по определению М. Кузьмина была поставлена Марджанишвили эта оперетта. Снова действие переносилось на авансцену, шло перед занавесом, снова на сцене оригинальная планировка — три небольших мезонина для султанских жен, снова восточный налет и все это ненавязчиво, пикантно, игриво.

Благородное стремление знакомить зрителя с шедеврами мировой классики, влекло режиссера к Моцарту и Доницетти, Оберу и Россини, Глюку и Чимароза. С этой мечтой обращался он к Мольеру, Гольдони, Шоу и другим представителям мировой классики.

Мольер, Гольдони, Шоу, Шекспир... В театре Комической оперы Марджанишвили ставил, как он и сформулировал в своей докладной записке, кроме комических опер и остроумные комедии с приспособленной музыкой. Так появились на афише «Виндзорские проказницы» и «Мещанин во дворянстве», «Игра интересов» Х. Бенавенте и «Дон Хиль, зеленые штаны» Тирсо де Молина, «Человек и сверхчеловек» Шоу и даже вовсе не комедия — «Саломея» Уайльда. Замышлял осуществить

¹ «Вестник жизни», 1921, № 9, стр. 2.



пантомиму на сюжет сказок Э. Т. А. Гофмана, музыку к которой писал А. К. Глазунов.

Не все из перечисленного репертуара удалось Марджанишвили. Скучной оказалась постановка комедии Шоу «Человек и сверхчеловек». В спектакле был повторен прежний марджановский замысел с «оживленной ремаркой», однако то ли повторение уже пройденного, то ли несоответствие этой пьесы жанровым особенностям театра, а постановка успеха не имела. Не получилась и «Сорочинская ярмарка». То же можно сказать и об уайльдovской «Саломее». Зачем только понадобилась она Марджанишвили здесь, в театре Комической оперы?! «Саломея» никак не «вписывалась» в творческий профиль театра.

Впрочем уж коль скоро зашла речь о некоторых репертуарных срывах режиссера, то слеует заметить, что наряду с очень стройно вырисовывающейся определенной направленностью репертуара, в него проникали явно сомнительные названия.

Можно было бы усмотреть в этом стремление режиссера к широте и размаху в выборе пьес (он не ограничивал себя чисто музыкальным материалом — его по-прежнему влекла и драма, и комедия, и пантомима), логическое обоснование его поисков синтетического начала в театре. Однако, строгость и объективность оценок деятельности режиссера, требуют в данном случае более критического подхода.

Ни запас мастерства, ни изобретательность, помогавшие Марджанишвили в быстрых и удачных переходах от одной формы к другой, не могли уберечь театр от пагубного влияния шаблонных, низкопробных, «кассовых» пьес. Надежды, которые Марджанишвили возлагал на театр Комической оперы по линии качества репертуара, все менее оправдывались. В сезоне 1921 года театры перешли на хозрасчет и появляются на афише театра Комической оперы «Змейка» Рышкова, «Разведенная жена» Л. Фалля, «Принцесса долларов» Л. Фалля, «Черный принц» А. Тоона. И хоть о последней в газете «Жизнь искусства» появляется хвалебная статья в адрес режиссуры («Но бедность фабулы не помешала Государственной комической опере создать поистине художественный шедевр», в котором «даже в самых «опасных» сценах



и местах пьесы граница художественного переиждиве-
ла»¹, тем не менее, ни режиссер, ни театр не обольщались похвалами и знали истинную цену качеству, представленных в репертуаре пьес.

В целях поднятия престижа театра и приближения его к современности, Марджанишвили привлекает к своему театру драматическую студию, в которую входили актеры бывшего Рабочего революционно-героического театра. В этой студии Марджанишвили ставит, уже знакомую себе по Киеву пьесу В. Каменского «Стенька Разин», а вслед за нею инсценировку романа Э. Войнич — «Овод». Выбор материала вполне соответствовал соображениям, которыми руководствовался режиссер. Студия делала выездные спектакли в районы, в деревни.

Второй год уже существовал театр Комической оперы. Перед открытием нового сезона Марджанишвили заявил в интервью с корреспондентом газеты «Жизнь искусства»², что предстоящий сезон будет продолжать начатую линию — наряду с комической оперой театр «будет успешно расширять опереточную часть» держаться в своем выборе в основном классики. Из намеченных к постановке произведений он называет «Летучую мышь» Штрауса, «Мисс Фальер» Одрана, «Фанфрелюшь» Серпетта, комическую оперу Глюка «Пилигримы в Мекку», «Сорочинскую ярмарку» Мусоргского, ряд пантомим и комедий, в том числе, уже упоминавшиеся «Виндзорские проказницы» Шекспира и «Мещанин во дворянстве» Мольера.

Нетрудно заметить из всего изложенного выше, что репертуар театра Комической оперы в итоге оказывался весьма пестрым. Программа, намеченная в докладной на имя ТЕО, согласно которой на сцене театра должны были осуществляться постановки комических опер и комедий с приспособленной музыкой, по существу расширялась за счет привнесения опереточного репертуара. Так появились на афише «Гейша», «Сибила», была до этого «Сильва» и «Бригитта» и кое-что еще (включая и «Черного принца»), которые вольно или

¹ «Жизнь искусства» 20 сентября, 1921 г.

² Там же, 30 августа, 1921 г.



неволью лишали театр его жанровой «чистоты» и превращали в итоге в обычный музыкальный театр.

Впрочем не в этом была главная беда театра Комической оперы. В конце концов, классическая оперетта не могла лишить театр той, высоко намеченной программы, к осуществлению которой стремился Марджанишвили. Очевидно, именно в этом плане и писал критик из «Жизни искусства»: «Комическая опера и оперетта столь близкие друг другу, что перейти от одной формы к другой не представилось трудным исполнителям «Дон Паскуале», «Тайного брака», «Бронзового коня» и «Cosi fan tutte», в особенности под руководством того же К. А. Марджанишвили, еще раз показавшего Петербургу неистощимый запас своего режиссерского мастерства и изобретательности»¹. Очевидно были другие, более веские причины, приведшие театр к краху. Исходилили они поначалу все из тех же репертуарных срывов, вольно или невольно повлекших за собой снижение общего уровня постановок. Один компромисс рождал за собою компромисс второй. Марджанов боролся как мог. Предостерегая актеров от халтуры в низкопробных опереттах, он понимал, что «червоточина» все больше разъедает театр изнутри. «В погоне за пайками актеры халтурят во всю, ищут, где выгоднее», — пишет Г. Крыжницкий в статье о театре Комической оперы².

В целях поднятия материального положения театра Марджанишвили вынужден был прибегнуть к организации театрального кабаре — «Хромой Джэ». Это «спасительное» средство было уже «апробировано» им в прошлые годы. Кабаре давали определенную финансовую выгоду. Нэпмановский зритель был до них большой охотник. Это приносило доход. Но как всегда имело и свою оборотную сторону. Как ни старался Марджанишвили облагородить кабаретный дух, а все-таки вытравить его было невозможно. Пресса подмечала это стремление режиссера: «Слишком много материалистических нот, рассчитанных исключительно на нового буржуа и мало «кабаретного»³, — писал «Экран».

¹ «Жизнь искусства» 6-7-8 июля, 1921 г.
² Сб. «Котэ Марджанишвили», т. 1, стр. 500.
³ «Экран» № 7, 1921 г., стр. 7.

«Кабарэтного», в конечном счете, было более, чем достаточно. Вот к примеру программа одного из обычных вечеров:

1. Китайский рай.
2. Вас. остров, 13-я линия.
3. Пьеса Мюссара.
4. Мазурка Венявского.
5. Инсценированные романсы.
6. Бой быков в Испании.
7. Рассказы Марадудиной.
8. Хор Хромого Джо.

Или другая программа: 1. «Горе от ума», опера — «Буфф» В. Струве. 2. «Четыре точки зрения», пьеса Арго (финал «Горе от ума» в преломлении американском, французском, немецком, английском). 3. «Американская любовь». 4. Три бандита из Торенто», пьеса Мюссара. 5. «Эволюция любви», пьеса Шмитгофа. 6. Американский танец, и т. д.

Полное разнообразие, широта жанров и тем. Обилие участников (фамилии их приводились под каждым номером), среди них: Тамара, Феона, Лопухова, Астафьева, Мюссар, Вольский, Орлов и другие, которые отыграв в театре Комической оперы спускались вниз и продолжали играть в кабаре — начало представления было в 11 часов вечера. Ничего утешительного для подлинного искусства это не могло принести. Театр Комической оперы и кабаре при нем потерпели полный крах. В декабре 1921 года театр прекратил свое существование.

* * *

Будучи руководителем театра Комической оперы, Марджанишвили участвует в Петрограде еще в одном интересном и необычном начинании. В конце 1920 года он сталкивается с весьма своеобразным театром, который был организован по инициативе Политического управления Балтфлота и ТЕО Петроградского совета и в соответствии с этим имел свое определенное политическое лицо.

Речь идет о театре политической сатиры, который носил несколько причудливое название — «Вольная комедия». Писатель Лев Никулин, принимавший активное участие в организации этого театра, вспоминает: «Однажды ночью к нему (к Марджанишвили — Э. Г.) пришли и сказали, что в под-



вале «Палас-театра»¹ открывается новый театр, он будет называться «Театр вольной комедии».

— «Очень хорошо, — сказал он зажигаясь. «Вольная комедия» — это что-то похоже на «Свободный театр».

— Нет, это не то. Это театр памфлета, театр политической сатиры.

— А что ж, мне это нравится».

В рассказе писателя все просто на первый взгляд: узнал, согласился, зажегся... Схваченное на-лету сходство со «Свободным театром», быстрое согласие с тем, что это «не то», но, что все равно интересно и по душе. Здесь есть доля домысла, фантазии писателя. Но даже сквозь их призму и желание образно, «по-писательски» представить личность Марджанишвили, во всех этих стремительных сменах настроений и впрямь был весь Марджанишвили — быстро возбудимый, экспансивный, темпераментный человек и художник.


И, тем не менее, за всей этой кажущейся легкостью, скрывалось гораздо более осмысленное и вполне последовательное стремление режиссера по-ближе и вплотную соприкоснуться с проблемами, имеющими самое непосредственное касательство к современности.

Марджанишвили уяснил главное: театр, к которому его призывали и, который так неожиданно увлек его одним лишь своим названием, должен был быть по духу своему, по идее необычайно созвучным эпохе. Той самой эпохе, с которой его, Марджанишвили, уже так многое связывало и которой отдал он уже частицу своего сердца.

Театр политической сатиры! В этом крылись и заманчивые перспективы, и определенные границы идейно-эстетической сферы будущего театра. Волновало и настораживало и то, что, театр этот предполагалось открыть к 7 ноября 1920 года — к третьей годовщине Советской власти. Повод для энергичной, интенсивной работы был более, чем достаточный. Времени оставалось немного — меньше месяца.

Театр открылся 8 ноября 1920 года. Совсем недавно от-

¹ Именно в том самом подвале, где спустя некоторое время Марджанишвили организовал кабаре «Хромой Джо».



звучали торжественные фанфары и орудийные залпы массовой марджановской инсценировки «К мировой коммуне», а Петроград усиленно готовился к следующему массовому зрелищу — «Взятие Зимнего дворца», которое, как известно состоялось тоже 8 ноября 1920 года, т. е. в один день с открытием театра «Вольная комедия». А накануне, 7 ноября в Москве спектаклем Мейерхольда «Зори» по Э. Верхарну открылся театр РСФСР I. В этот же день в Москве начал свою жизнь и Теревсат — Театр революционной сатиры. Театр «Вольная комедия» был явно «в русле» всех этих боевых начинаний молодого советского театра.

Во главе нового театра стоял режиссер Н. В. Петров. Совсем недавно Марджанишвили вплотную столкнулся с ним в работе над массовой инсценировкой «К мировой коммуне». Теперь Н. Петров со своим театром «Вольная комедия» обосновался в том же здании, где помещался Государственный театр Комической оперы. Территориальная близость этих двух театров в значительной степени облегчала положение обоих трупп. Порой артисты одного театра могли использоваться в постановках другого.

В правление театра «Вольная комедия» вошли кроме Н. Петрова и К. А. Марджанишвили, Н. Т. Монахов, Л. Никулин. Художником был Юр. Анненков.

Марджанишвили сразу же с головой окунулся в дело, как говорится, ринулся в бой. Работа кипела в его руках. Создавать надо было на голом месте — никакой базы, ничего, кроме четырех пьес и неистового энтузиазма...

Л. Никулин вспоминает о нетопленном сыром подвале, залитом водой — здесь работал Марджанишвили. Ему все было непочем — и сырость, и холод, и нехватка пищи. Его увлекала идея политической сатиры. Она, как быстротечный поток несла его к вершинам фантазии, рождала пламенные разговоры о театре, о его природе, о его настоящем и будущем.

Здесь-то его и увидел вновь Горький. Заинтересованный столь необычным названием и современным идейным профилем театра, великий пролетарский писатель посетил труппу и разумеется свиделся со своим старым другом. Никулин опи-



сывает их встречу: «Сухой, колющий петроградский хлеб, морской паек» того времени, лежал на столе режиссера.

Марджанов говорит об итальянской народной комедии, о сицилианском трагике Джовани де Грассо, — у него на глазах слезы восторга.

Горький глядит на сухой хлеб 1920 года, на изморозь, выступающую на стенах, глядит на человека с сединой на висках и милой радостной улыбкой. И вдруг наклоняется к Марджанову и прижимает к груди, сильно и нежно, как брата:

— Святая душа...»¹.

Право же, эти два горьковских слова стоят многих томов исследований марджановского творчества. В них Горький вложил так много смысла, такое искреннее тепло и тонкое понимание человеческой сути, на какие способен был лишь он, великий человековед. Ничто не могло бы лучше и глубже выразить сущность марджановской натуры. И что в сравнении с ними систематические обвинения Марджанишвили в эстетизме, в приверженности к буржуазной идеологии, раздававшиеся, кстати и в адрес театра «Вольная комедия!»²

Театр этот, также впрочем, как и театр Комической оперы, почти базоговорочно причислялся к разряду буржуазных театров, в которых благодаря деятельности буржуазных театральных идеологов (в том числе имелся в виду и Марджанишвили) налицо рецидивы формалистических, эстетских тенденций.

Так ли это? И можно ли безоговорочно причислить театр «Вольная комедия» с его изначальными политическими тенденциями к разряду буржуазных, антиреволюционных театров? И как в таком случае объяснить деятельность в нем Марджанишвили?

Приход Марджанишвили в театр политической сатиры отнюдь не выглядел случайностью или ошибкой в его биографии. Однажды Марджанишвили уже испробовал в своей творческой практике этот жанр. То было в период его пребывания в Троицком театре. Разумеется сатирическая направ-

¹ Сб. «Котэ Марджанишвили», т. I, стр. 459—460.

² См. «История советского театра», т. I.

ленность Троицкого театра миниатюр весьма отдаленно могла стать вровень с тем, чем должен был быть в условиях советской действительности театр «Вольная комедия». Созданный в годы предшествовавшие революции, театр миниатюр не мог подняться до уровня сатиры **политической, революционной**. Но собственно жанр сатирической миниатюры утверждавшийся Марджанишвили еще в дореволюционные годы, мог отдаленно претендовать на роль предшественника в нынешней его деятельности на поприще сатиры современной, революционной.

Здесь же следует заметить, что обращение Марджанишвили к жанру политической сатиры в период, когда он работал в театре Комической оперы, нельзя рассматривать как проявление с его стороны какой-либо непоследовательности или эклектизма. Его увлеченность политической сатирой, как уже отмечалось, шла в русле тех прогрессивных начинаний, которые сопутствовали ему на заре новой социалистической эры. К тому же Марджанишвили вовсе не пытался обособлять сатирическое начало в театре от своих поисков синтетического театрального искусства. Он стал вводить элементы музыки в политическую сатиру и даже делает попытку, своеобразно соединить известную памфлетность, публицистичность лирической сатиры с опереточным жанром. Так было, например, в постановке сатирической пьесы «Белые и черные» В. Шмидтгофа и С. Тимошенко, пользовавшейся успехом у зрителя. Переплетение музыкального, опереточного начала с сатирической подоплекой драматургии требовало от актеров быстрой смены настроений, предельной отточенности формы, умения легко и верно ориентироваться в предлагаемых обстоятельствах.

Марджанишвили недолго пробыл в театре «Вольная комедия». Точнее сказать, работа Марджанишвили в этом театре, была связана с первым периодом деятельности театра, когда на сцене его шли пьесы агитационного характера, проповедывались темы, по преимуществу, антирелигиозные. Острая, чрезвычайно актуальная проблематика сатирических пьес («Небесная механика» и «Вселенская биржа» М. Рейснера, «Тут и там» и «Хамелеон» Льва Никулина, «Гладья» В. Шмидтгофа и др.) вполне устраивала Марджани-

швили, и его внимание было полностью поглощено организацией спектаклей-миниатюр.

Однако, начав с боевого, злободневного материала, театр «Вольная комедия» вскоре изменил своей первоначальной направленности. Изменение «курса» было связано с усилением влияния буржуазно-эстетских настроений Н. Евреинова, который работал в театре в качестве режиссера¹. Уже в начале 1921 года Евреинов показал на сцене театра свой, нашумевший в те годы спектакль «Самое главное» (пьеса его же), призывающий человека к долготерпению, к надежде, что на том свете ему воздадут должное, а также проповедывавшую некую «очистительную», оздоровительную роль театра в деле избавления человечества от недугов и бед... Такая эволюция театра от прогрессивных, сатирических тенденций до вредоносного мистицизма и утешительства не могли находиться в одном русле с идейно-эстетическими планами Марджанишвили, и он покидает театр.

* * *

Театр Комической оперы прекратил свое существование. «Вольная комедия» — тоже. Марджанишвили не падает духом. Не имея каких-либо конкретных предложений, не зная, где и с кем ему придется работать, он едет в Москву в надежде продолжить дело, начатое в Петрограде по линии создания музыкального театра. Приезд Марджанишвили в Москву не остался незамеченным — пресса восторженно приветствовала его появление. Писали, что приехал «праздничный колдун», «страстный и взыскующий театрал». Приветствия перемежались с предостережениями. Марджанишвили дружески предупреждали о наличии трудностей на перепутьи многих театральных дорог и направлений, писали, что в этой

¹ Интересно и весьма примечательно, что в «Истории советского театра» издания 1933 года имя Марджанишвили в связи с театром «Вольная комедия» вовсе не упоминается, в то время, как о Евреинове сказано достаточно много. (См. «История советского театра», т. I, 1933 г., стр. 214).

сложной обстановке нужен очень зычный голос, чтобы быть услышанным.

Марджанишвили не терял надежды на нахождение своего места в сложном процессе лепки новейших театральных течений. У него была своя столбовая дорога, — дорога реализма. И как бы рьяно не именовали его представителем буржуазной идеологии, он к этому времени уже не раз доказывал свою причастность к прогрессивным театральным начинаниям, был и сейчас верен своим принципам идейности искусства, стремился к созданию театра, несущего людям ощущение радости бытия, бодрости духа.

В феврале 1922 года в журнале «Экран» появляется сообщение о том, что в помещении закрывшегося театра комедии и мелодрамы на Б. Бронной в первой половине марта открывается Театр Комической оперы и оперетты под руководством Марджанишвили. Когда театр уже сформировался и стал функционировать, москвичи окрестили его в обиходе весьма просто: «Оперетта Марджанова».

Надо сказать, что об этой поре творческой жизни Марджанишвили очень мало что известно. Даже Г. Крыжицкий (очевидно скованный к тому же объемом своей книги) уделяет ему всего лишь два абзаца. Вероятнее всего это объясняется тем, что период этот не сыграл существенной роли в жизни самого Марджанишвили. Режиссер не совершил в Москве ничего сколько-нибудь существенного, планы его так и не были реализованы. По существу, этот короткий по времени московский период звился как бы прямым продолжением поисков режиссера на поприще комической оперы и оперетты в Петрограде. И здесь, разумеется, нельзя не признать его упорства и последовательности. Режиссер снова обращается к любимому жинру, в котором надеется продолжить свои опыты воспитания синтетического актера и поднять престиж оперетты, придать ей, как писал все тот же «Экран», классические черты «возрожденной комической оперы»¹.

Неудивительно, что для первой постановки в новом театре Марджанишвили выбирает своего давнишнего и «испытанного» «Боккаччо» Зуппе и ставит его в декорациях

¹ «Экран» 21 февраля, № 22, 1922.



В. Симова. «Опробированная» во всех отношениях оперетта Зуппе, была для режиссера надежной опорой при вступлении в новый театральный коллектив.

К своей работе в московском театре Марджанишвили подходил с такой же деловитостью и серьезностью, как и к театру Комической оперы. Так же как и в Петрограде, когда он сочинял свою программную докладную записку о реформе комической оперы, Марджанишвили в новых условиях собирался сколачивать не коллектив-однодневку, а театр, у которого должна быть своя программа и определенная перспектива движения. Он создает при театре опереточную студию для подготовки молодых творческих кадров.

«Противник школ и студий» (как часто можно встретить в статьях и воспоминаниях о нем подобную мысль!), Марджанишвили упорно, методично, последовательно проводит в жизнь свою идею о воспитании актера, о его всесторонней подготовленности к синтетическому искусству. Поистине непостижимо, откуда брался в нем этот заряд энергии и оптимизма, когда в нечеловечески трудных условиях жизни театров эппмановской поры, добивался он организации, непредусмотренных никакими сметами, студий, внедряя в них занятия с молодежью по вокалу, гриму, пластике, танцу, пантомиме и т. д.! Совсем как некогда в «Свободном театре». Все на серьезных началах, с размахом, с верой в успех.

Может показаться странным, что после революционности массовых зрелищ на площадях Петрограда, после увлечения идеями политической сатиры, он вновь обращается к жанру оперетты. Но в этом обращении, как и в период работы его в театре Комической оперы, дает о себе знать его врожденная тяга к искусству праздничному, звонкому, к театру, утверждающему жизнь.

Пестрит опереточный репертуар. Режиссер иногда повторяется в выборе пьес-оперетт. Снова на афише его «Король веселится», «Елена Прекрасная», «Веселая вдова», «Черный принц». Репертуар не удается склотить таким же высококачественным по своим музыкально-художественным признакам, как то было на первых порах в Государственном театре Комической оперы. Марджанишвили вынужден ставить в погоне за «кассовостью» — «Гоп-са-са» Р. Бадянского на му-

зыку Э. Эйслера, «Наивный маркиз» Шпачека, «Роза Станбула» А. Таупа и т. д.

В новом театре у Марджанишвили не было большого творческого успеха. Ни один из его спектаклей не получил широкого общественного резонанса, не заслужил безоговорочного признания публики и прессы. Из оперетт, идущих в театре, мало что могло взволновать по-настоящему. Проказник и прожигатель жизни Черный принц, влюбленный в мулатку, Ганка, жаждущая танцевать и не способная на какую бы то ни было серьезность чувств («Гоп-са-са») — могло ли это кого-либо взволновать? Разумеется нет. Марджанишвили и сам довольно критически относится к своей работе. В беседе с корреспондентом прессы он называет свои спектакли «Король веселится» и «Веселая вдова» весьма посредственными¹. То, что прежде играло и пенилось, ныне выглядит пресно, без «нерва», без внутреннего озарения. Ему ставят ультиматум: «Или веселая, легкая гротесковая оперетта в скачущем ритме, торопящейся жить одурело-нэпмановской Москвы; или: тщательная художественная постановка классических комических опер для хорошего музыкального вкуса и «спокойной» публики»².

Противоречие назревало само собою. То, что хотелось бы видеть режиссеру в своем художественном арсенале — не могло устроить публику нэпмановской Москвы; то, что хотела эта публика — не хотел и не мог делать Марджанишвили. Искать «середину»? Итти на компромисс? Он пробует и это. Репертуар его все более пестрит названиями низкопробных оперетт, которые он хочет «причесать», пригладить, облагородить. Компромисс не остается незамеченным. Его попрекают и «справа», и «слева». Поистине заколдованный круг, из которого трудно было найти выход!

Что и говорить, в сложных условиях приходилось работать режиссеру. Шатко выглядело само начинание, рискованно было в эти годы замахиваться высоко (а иначе он не умел) с гарантией на безусловный успех.

Среди окружающих не все относились к нему преданно

¹ См. «Эрмитаж», 1922, № 4, стр. 10.

² «Экран», 1922, № 26, стр. 8.



и с одинаковой верой. Группу людей, на которых он мог бы опереться составляли Н. В. Алексеева-Месхиева (дочь Ладо Алекси-Месхишвили), В. Хенкин, А. Д. Кашевский, М. В. Михайлов, Е. В. Зброжек-Пашковская, М. А. Руджиери, И. И. Радошанский, заведующие музыкальной частью В. В. Бакалейников и З. Коган, режиссер Фушлин и перешедшие из Петрограда Н. Тамара и А. Феона. Их было не так уж много, этих «единоверцев» и сподвижников. Они готовы были идти рука об руку с руководителем, верили в успех его затеи, не боялись трудностей в дороге и готовы были пробивать все сложности и препятствия на пути к победе.

Другие, — их было к сожалению большее число, — пришли в оперетту в поисках иных путей. Они добивались успеха полегче и потому не могли без оглядки назад, беззаветно, доверительно и смело идти за дерзновенным искателем по непроторенным дорогам подлинного искусства. Были и такие, которые становились в позу иронических скептиков и издеваясь «со стороны» над самой затеей режиссера, подтачивали всякую возможность рождения в коллективе оптимизма и веры в возможность совершения реформы. Пожалуй, именно они-то, эти скептики и составляли самую большую опасность для театра и его будущего. Скептики порой предпочитали оставаться не признанными. Скрываясь за инициалами они обстреливали театр из засады, били в самую сердцевину, по самому больному месту. «Я, — писал некто М. З., — готов тысяча раз поверить Марджанову, что халтурная мещанская и увеселительная оперетта ему до чортиков надоела и, что он готов всячески идти навстречу Главполитпросвету в его просветительских и революционных заданиях. Но, ведь для этого необходимо одно лишь, совсем пустяковое условие: быть подлинным... революционером и в форме и в быте, быть подлинным человеком нашего времени, наших дней, нашей эпохи»¹. Автор заметки, написанной с чистейших пролеткультовских позиций утверждал далее, что Марджанишвили вовсе не из числа тех, кто мог бы в эти дни воздвигнуть «твердый бастион революционного искусства, ибо, ока-

¹ «Театральная Москва», 1922, № 24, стр. 6—8.

зывается, он органически чужд революции, новому ритму жизни, новой форме, отражающей лик современности.

Вот, оказывается, в чем было дело! Принципы Марджанишвили, его искреннее, давнишнее и глубоко выстраданное за все эти годы желание оздоровить оперетту, избавить ее от халтуры, оказывается воспринималось как пустая красовка, как нечто не имеющее под собой никакой основы, ибо он, не принадлежал к лагерю людей, сотворивших революцию! И это писалось после того, как он, этот режиссер, дважды заявил о себе как человек эпохи, как художник, поверивший в самую идею революции, в ее победу! «Фуэнтэ Овехуна» в Киеве и массовое зрелище «К мировой коммуне» на площади у здания Фондовой биржи в Петрограде — разве не стали они вровень с тем, что делали в эти годы самые передовые силы революционного фронта искусства?

Несправедливость обвинений критика, непечатавшего свою заметку в довольно популярном для того времени органа печати, усугублялась еще и тем, что появилась то она, эта заметка, по весьма незначительному поводу. Шел спор о помещении театра, о том кому оно должно принадлежать — «Оперетте Марджанова», которая в данный момент занимала его, или Театру Мейерхольда, который претендовал на то же. Именно в связи с этим спором вокруг помещения, автор заметки и делает свои грубые выводы в адрес Марджанишвили и приходит к заключению, что помещение (на основании вышеизложенного) должно быть отдано Мейерхольду, как единственному режиссеру, созвучному современности, являющемуся «конструктором и планировщиком» современного театра.

Противопоставление Мейерхольда и Марджанишвили в таком плане не только не правомочно, но и оскорбительно для обоих. При всей несхожести творческих индивидуальностей этих двух крупнейших советских режиссеров, их многое роднило. И, прежде всего их отношение к революции, к современной эпохе. Оба они воспринимали революционную современность в плане осмысления методов борьбы за новый театр, с его новым революционным содержанием и новой

¹ «Театральная Москва», 1922. № 24, стр. 6-8.


формой, оба старались встать вровень с ее масштабами, нащупать в своем искусстве пути сближения с ее идеями; оба испытывали еще в дореволюционные годы сложные, порой мучительные противоречия — их пути менее всего были «гладко причесанными». И как бы ни сложно было их восхождение, как бы ни складывались их судьба в дальнейшем, бесспорно — оба они навсегда связали себя с идеями революции и Советской власти и ставили на службу этим идеям свои эстетические принципы. И, как не вяжется со всем тем, что сегодня широко известно о деятельности Мейерхольда и Марджанишвили, та категоричность и безапелляционность, с которой авторы одной из глав «Истории советского театра» — («Петроградские театры от февраля к Октябрю») относят Марджанишвили и Мейерхольда к группе эстетов в области театра, считая, что они занимают враждебную позицию по отношению к искусству «академистов» и «при всех своих новаторских претензиях, сами... лишены всякой революционности и выражали в основном ретроспективные, пассивистические тенденции, отмежевываясь от общественной жизни, от классовой борьбы»...¹.

Подобные оценки давно канули в вечность. И Мейерхольду, и Марджанишвили при всем их различии отведено свое особое место в истории режиссеры XX века. В предисловии сборника «Встречи с Мейерхольдом», вышедшем в 1967 году сказано, что без учета деятельности Мейерхольда нельзя представить становления искусства режиссеры на рубеже XIX—XX веков в ее новом качестве, как нельзя его представить без К. С. Станиславского, Вл. И. Немировича-Данченко, Е. Б. Вахтангова, К. М. Марджанишвили, М. Рейнгрдта и Б. Брехта².

Но вернемся к бесплодному спору о помещении. Разумеется повод был частый. За ним крылась откровенное желание дискредитировать деятельность Марджанишвили, сорвать его начинание. И нет нужды опровергать и без того опровергнутое жизнью предвзятое мнение критика-пролет-

¹ «История советского театра», ГИХЛ, т. I, 1933, стр. 50.

² См. «Встречи с Мейерхольдом». Сборник воспоминаний, ВТО, М., 1967, стр. 6.



культовца в отношении Марджанишвили. Однако, мы об этой заметке не зря. Она как бы выражала в эти годы крайнюю точку зрения на творческие искания Марджанишвили. Добавим к сказанному, что нападки критика велись и по линии чисто художественной. Стараясь сорвать марджановское начинание, автор заметки упрекал режиссера в непонимании законов опереточного театра, сущностью которого должен стать канкан. Марджанишвили же, по его мнению, старается ее пригладить «ханжествующей и лицемерной чинностью». Это был еще один незаслуженный упрек. Серьезное отношение режиссера к самой природе жанра объявлялось ханжеством и лицемерием! Марджанишвили был бит в самое сердце!

«Крайность» критика активно поддерживала редакция «Театральной Москвы». На страницах этого органа печати появляется даже пренебрежительный термин — «марджановщина». Под этим критик А. Абрамов подразумевал вытравление из оперетты «ее очарования и прелести», в то время, как она, оперетта, по его мнению «боится всякого облагораживания как огня и из очаровательной проказницы превращается в добродетельную пенсионерку»¹.

Критика, начатая М. З., продолжала активизироваться. Вскоре появилась еще одна статья, в которой развивались положения М. З. с той лишь разницей, что в критике новой статьи не содержалось упрека Марджанишвили в чуждости его революции. Оно и понятно. Автором статьи оказался Эм. Бескин, не занимавший пролеткультовских позиций. Но Бескин, так же как и М. З. обрушивался на Марджанишвили за отступление от «специфики» оперетты, за то что он, Марджанишвили, многое в ней «пригладил, отпалировал» и оттого представление потеряло «эту своеобразную халтуру, этот опереточный душок, это боккачевское «фирлюри-фирлюьера»².

Явная тенденция развенчания позитивных марджановских принципов, нежелание разобраться в его прогрессивных устремлениях налицо. Марджанишвили, действительно, ста-

¹ «Театральная Москва», 5 июня, 1922 г.

² Там же, 1922 г., № 32.

рался облагородить оперетту, уходил как мог от пустой развлекательности, изгоняя из оперетты канкан и дух халтуры, а его постановки упрекали в отсутствии в них именно этих примет дешевого бульварного вкуса! В чем же дело?

Трудно и невозможно представить себе, что такой опытный театральный критик как Бескин вдруг выступает с требованием сохранения на опереточной сцене халтуры и пошлости. Здесь можно было бы предполагать, что критик пытается встать на «крайнюю» точку зрения и нарочито сгущает краски, дабы защитить «неприкосновенность» специфики жанра, остоять его «чистоту». У нас для этого предположения есть достаточно оснований — Бескин пишет: «Это все равно, как если бы цыганский хор решили облагородить и научили бы петь по-настоящему правильно. Он не стал бы хором и перестал бы быть «цыганским»¹. Снова заколдованный круг! Режиссера упрекают в халтуре с позиций его же отказа от этой халтуры и тут же попрекают в отсутствии «этой своеобразной халтуры» и «опереточного душка». Как должен был разобраться он в этих взаимно-исключающих друг друга положениях? Где было пытаться ему найти выход из создавшегося вокруг него спора? Как мог он, не изменяя самому себе и не впадая в халтуру угодить своим грозным оппонентам? Да и надо ли было угождать и отступать? Он и так в значительной мере поступился своими принципами, когда оказался вынужденным обратиться к репертуару, мало отвечавшему его целям. Сдавать позиции и по линии художественного воплощения спектаклей — это было для него невозможно.

Впрочем, чтобы до конца разобраться в сущности вопроса, необходимо обратиться к финалу статьи Бескина. Его весьма противоречивые доводы, «разбиваются» им же самим, когда он безмерно хвалит марджановский оркестр под управлением дирижера Бакалейникова за то, что он не пытается «симфонировать», а дает в звучании «какое-то нужное опереточное чувство акцентированного каскада,... резкость нужного «брио» и мягкость комедийной лирики»². «Он, — пишет

¹ «Театральная Москва», 1922, № 32.

² Там же.



303.000.00.13

Бескин там же об оркестре, — по-опереточному темпераментен и по-опереточному музыкален».

Здесь все помимо воли автора статьи становится на свои места. Оказывается суть марджановских нововведений кроется именно в этом. Великолепно ощущая музыку, он понимает ритм оперетты, ее «нерв» не по линии внешних дешевых опереточных приемов, а за счет ощущения пульсации музыки, ее внутренней действенности и своеобразного «опереточного» ритма. И то, что критик подметил в финале именно эту сторону марджановских спектаклей, хотел он того или не хотел, — а финал статьи звучал как самая высшая похвала постановщику.

Пристранная характеристика выступлений тогдашней московской прессы по поводу марджановских работ на поприще оперетты проливает свет на то позитивное, что содержала в себе позиция режиссера, а также на те трудности, с которыми приходилось сталкиваться ему на пути своих смелых и энергичных поисков в области облагораживания жанра оперетты. Марджанишвили никогда не мыслил себе оперетту «очищенной» от тех ее специфических особенностей и примет, которые характеризуют ее жанр и обеспечивают ему определенное и вполне самостоятельное место в театрально-музыкальной сфере. Но он умел ощущать различие между существенным и наносным в оперетте. Глубоко и тонко ощущаемое им различие это, не всегда принимало в его практике свои конкретные формы. Порою (в особенности в бытность в дореволюционной петроградской оперетте) не удавалось ему до конца преодолевать противоречия между исконной опереточной легкостью, жизнеобилием, звонкостью и той тенденцией, которая как бы исподволь влекла участников опереточного спектакля к легковесности, «обмельчанию» жанра, к лобовому осмыслению его приемов. Это грубое вторжение халтуры в сферу собственного жанра и некоторая «поддатливость» оперетты компромиссу коробили и глубоко возмущали его. Как мог, он боролся с этим. Еще в 1917 году он говорил с возмущением о пошлости, «густым слоем осевшей за долгие годы на жизнерадостную природу оперетты». В своей докладной записке о театре Комической оперы он протесто-



вал против quasi-оперетты, против ее превращения в пош-
 лый берлино-венский фарс.

Таковы были принципы с которыми не мог и не желал расстаться Марджанишвили, придя в московскую оперетту. Критика обстреливала его по всем направлениям. «Оперетта Марджанова» не смогла продержаться долго. В августе 1922 года газеты уже оповещают о крахе этого театра, объясняя дело таким образом, будто бы, стоявшие во главе театра два его директора — братья Николай и Всеволод Васильевы привели театр к окончательному финансовому краху.

Из всего изложенного выше становится ясно, что не один финансовый крах оказался решающим в печальном финале театра (хотя в описываемую эпоху шаткость финансового дела и могла сыграть решающую роль в его закрытии). Но в том то и дело, что финансовые неполадки были лишь следствием тех противоречий, которые назрели в театре и преодолеть которые не удалось его художественному руководителю. Он делал все, что только мог: трудился в поте лица, зажигал своим горением всех, кто находился рядом, извергал потоки фантазии, создал студию для обучения молодежи... Он даже предпринял еще одну попытку — открыл при театре новый «Хромой Джо» — кабаре. Посредством него надеялся поправить он финансовые дела. Но все оказалось тщетным. Еще одно марджановское начинание потерпело поражение. В беседе с сотрудником журнала «Эрмитаж» Марджанишвили заявил: «В Москве я провел лишь самый конец сезона, причем меня преследовали неудачи. Начать с того, что оборудование своего театра мне пришлось заложить в ломбарде»¹. Признание это звучит поистине трагической интонацией. Режиссер оказался снова вне театра. И снова приходят на помощь его цепкость, неуспокоенность, готовность биться из последних сил. Неожиданно, словно с отчаяния, он вдруг направляется в Петроград, где успевает за очень короткий срок поставить в «Палас-театре» оперетту Р. Виртенберга «Её адъютант». Затем снова возвращается в Москву. В его неутомной голове уже зреют новые мысли, он носится с идеей организации театра пантомимы, причем снова в духе своих

¹ «Эрмитаж», 1922, № 4, стр. 10.

опытов в «Свободном театре». Намечается репертуар театра: «Манящий свет» на музыку Метцеля. «Слезы» Адольфа Вагнера сенского на музыку И. Саца, «Талант и маска» М. Штейнберга и еще одна пантомима (без названия), которая будет коллективно разработана с труппой (предполагалась по методу импровизации), музыка к которой будет написана композитором В. Бютцевым. Марджанишвили пригласил к работе в этом новом театре мюнхенского, художника Бернгардта и своего давнишнего друга — художника В. Симова. Репертуар был явно не в духе времени, — он как бы подтверждал растерянность режиссера, его, не очень четкие представления о своем завтрашнем дне. Пресса сообщила даже о предполагаемой гастрольной поездке театра, сколоченного Марджанишвили в Константинополь, Неаполь и Германию. Сообщения не подтвердились. Поездка не состоялась.

Но растерянность режиссера? Она ощущалась достаточно явно. Откуда она шла, эта растерянность? От непонимания целей и задач современного театра? От неумения осмыслить свершившиеся в жизни преобразования? Так пытались объяснить марджановские поиски и пролеткультовцы, и критики из правого лагеря. С этим трудно согласиться.

«Новые пути». Это название он дал статье, с которой вступал в новый мир. В ней провозгласил он свои крылатые слова: «Театр — этот великий проводник в массы новых идей...»¹ и настороженно рассуждал о том, как какими путями будет развиваться современный театр. А на практике сам созидал его. Ставил «Фуэнтэ Овехуна», утверждал бодрое, оптимистическое искусство комической оперы и оперетты, пропагандировал политическую сатиру, активно включился в создание массовых празднеств-зрелищ на площадях революционного Петрограда, ратовал за синтетического актера.

Все это не слова — факты. Они свидетельствуют о широте его восприятия современной эпохи, о его глубоком понимании высокой миссии театра нового мира. И растерянность, в которой пробывал Марджанишвили в эту пору не имела ничего общего с идейной его ограниченностью. Расте-

¹ Сб. «Котэ Марджанишвили», т. 1, стр. 98.



рянность эта рождалась скорее всего от несоответствий, которые возникали между его высокими требованиями по отношению к театру и той реальностью, которая лишь подтверждала порой невозможность реализации этих требований. Но он не сдавался. В этот сложный для себя период он совершает, пожалуй самый решительный и смелый в своей жизни скачок, который прозвучал как подтверждение его высоких идейно-эстетических принципов и подлинной гражданской ответственности перед эпохой.

Давно сознавал он в душе, что оставался у него один неоплатный долг. Долг перед его родиной — Грузией. Сознание это, а вместе с ним и острое ощущение своей причастности к новой эпохе, стремление идти в ногу с современностью и беспредельная, почти очистительная жажда созидания нового, привели его в 1922 году в Грузию, где ему суждено было сыграть выдающуюся роль в судьбе национального театра.

Кончалась длительная пора пребывания Константина Александровича Марджанишвили вне пределов своей родины. Сколько городов, сколько театральных коллективов сменил он за эти двадцать пять лет! Сколько перевидел и познал людей! Скольким из них дал «путевку в жизнь»! О нем с благодарностью вспоминают деятели русского, украинского и латышского театров — Марджанишвили навеки связал себя с этими театрами самыми крепкими узами. Будучи в Риге, в эпоху революции 1905 года Марджанишвили оказал огромное прогрессивное влияние на развитие латышского национального театра. «Грузин по национальности, К. Марджанишвили сумел в своих работах объединить темперамент южанина с этой русской душевностью, и добился в своих постановках потрясающего успеха»¹, — пишет известный латышский режиссер Э. Смильгис.

Много сделал Марджанишвили для становления театров Украины. Работая в русском театре на Украине в годы реакции и в первые послереволюционные годы, Марджанишвили прочно связал себя с историей театральной культуры Украины, а следовательно и с историей украинского нацио-

¹ Сб. «Котэ Марджанишвили», т. II, стр. 443.

нального театра. Украинское советское правительство не поставило бы Марджанишвили комиссаром киевских театров в 1919 году, если бы в бытность свою на Украине десятью годами раньше он не зарекомендовал себя как человек смелый и решительный, как художник, понимавший цели и задачи театрального искусства и внесший свою лепту в развитие театральной культуры Украины.

Постановка «Фуэнтэ Овехуна» еще больше сблизила Марджанишвили с украинцами. Спектакль рождал ассоциации с освободительными идеями самого украинского народа и в этом смысле получал свое неповторимое национальное звучание.

Первый комиссар киевских театров, грузин по происхождению, Марджанишвили в стенах русского театра имени В. И. Ленина на земле украинского народа осуществил первый советский спектакль, заложив таким образом первые ростки театральной культуры молодого советского государства.

Подлинной второй родиной стала для Марджанишвили Россия, где он провел большую часть своей творческой жизни. Здесь, в России окончательно сформировался он как художник, здесь развернулся вширь его режиссерский талант, здесь в его творчестве получили развитие те прогрессивные, демократические принципы, которые впитал он от своих первых учителей в искусстве — основоположников реализма в грузинском театре.

Говоря о деятельности Марджанишвили на русской сцене, Луначарский особо отмечал, что «Марджанов, внося свой южный грузинский темперамент, прежде всего принес (в русский театр — Э. Г.) огромную жизнерадостность, яркие краски, реальность, и в этом смысле, как режиссер, он сразу выдвинулся и сразу приобрел свою физиономию»...¹ Об этом же пишет в своих воспоминаниях Э. Смильгис, подчеркивая, что в лице Марджанишвили латышский народ воспринимает не только режиссера, привнесшего в театр Латвии черты и приметы русского реалистического искусства, но и природу и дух своей нации, своего народа. Творческий темперамент

¹ Сб. «Котэ Марджанишвили», т. I, стр. 374.



Марджанишвили, его размах, жизнелюбие, тяготение к яркой и звонкой праздничности театрального искусства, оказались сродни и традициями, которые определяли искусство лучших представителей украинских театров.

«...Он носил родину в себе, он был весь пронизан ею...»¹ — сказал о Марджанишвили Лев Никулин. Это ощущалось всегда, во всех его постановках. Именно эта кровная связь с родной грузинской землей, с народом своей страны, помогла ему лучше и глубже понимать характер и психику других народов, с которыми ему доводилось сталкиваться в работе.

Марджанишвили обладал поистине необъятной натурой. Его широчайший интернационализм, о котором так хорошо сказал впоследствии Луначарский, проявлялся буквально на каждом шагу его деятельности. На примере его жизни великолепно виден тот сложный процесс взаимовлияния национальных культур, который подразумевает прежде всего плодотворное и взаимообогащающее сотрудничество художников-представителей разных национальностей, накладывая свой отпечаток на облик театров в целом.

Щедро раздавая свои «дары», Марджанишвили многое приобретал сам. Вся жизнь его за эти двадцать пять лет была учебой у выдающихся деятелей прогрессивной реалистической культуры, у всех тех, рядовых служителей сцены, с кем приходилось ему работать.

Принеся в Россию горячий темперамент юга, солнце своей родной грузинской земли, он всегда умел необычайно тонко чувствовать русский дух, преклонялся перед великой русской культурой и был навеки благодарен России за все то, что получил от нее. «Спасибо великой России, — писал он в своих мемуарах, — она дала мне великое постижение — умение заглянуть в тайники души человеческой. Это сделал Достоевский. Она, Русь, приучила меня смотреть на жизнь изнутри, глядеть на нее сквозь призму своей души; это сделал Врубель! Она научила меня слышать в груди моей бесисходные рыдания — это сделал Скрябин. Спасибо ей, моей второй родине, спасибо чудесной России. Она ни на минуту не охладила моей кахетинской крови, крови моей матери. Ее чудесные морозные дни не убили во мне воспоминаний о горячем

¹ Сб. «Котэ Марджанишвили», т. I, стр. 460.

камне моих гор. Ее волшебные белые ночи не разжижили густоты темного южного бархатного неба, щедро засыпанного звонкими звездами. Ее спокойное добродушие ни на минуту не задержало родные ритмы, грузинский темперамент, необузданный полет фантазии — это дала мне моя маленькая, моя любимая Грузия.

Воистину, все, что я до сих пор созидал, мое творчество на сцене, было русским, получено мной от России»¹.

Двадцать пять лет назад из Грузии уезжал молодой актер, прошедший первые основы актерской профессии, а возвращался человек, глубоко и всесторонне познавший жизнь, людей, культуру других народов. Луначарский писал: «...Константин Александрович вернулся в Грузию не только с тем запасом знаний, умения и культурных струн в себе, которые он имел первоначально, когда приехал к нам; через русский театр, хотя бы и дореволюционный, он соприкоснулся со всем мировым искусством и мировой культурой, он уже испробовал свои силы по части воплощения самых разнообразных театральных систем, и вот с этой огромной культурой он вернул свой гений Советской Грузии...»²

Художник познается лучше, полнее и глубже только в связи со своим народом, на родной почве, вместе с запахом родной земли. Десять недолгих лет, которые провел Марджанишвили в Грузии на закате своих дней — это самый зрелый и плодотворный период его режиссерской деятельности, самый большой его творческий подвиг.

¹ Сб. — «Котэ Марджанишвили», т. 1, стр. 65—66.

² Там же, стр. 375.

თეატრის ისტორიის კათედრა

ეთერ ჯავითაია

უმცროსი მეცნიერი მუშაკი

კობე ყიფიანი მსახიროვის უმეოჰმეღების შესახებ.

ჩვენი ერის ისტორიაში არიან ისეთი ადამიანები, რომელთა ღვაწლმა და თავდადებამ დიდი როლი ითამაშა ქართველთა ეროვნული სახისა და კულტურული დონის ჩამოყალიბების საქმეში. ასეთ მოღვაწეთა რიცხვს ეკუთვნის დიმიტრი ივანეს ძე ყიფიანი, რომელსაც თავისი ღვაწლისა და თავდადებისათვის „დიმიტრი თავდადებულს“ უწოდებდნენ. ქართველი ერის ამ დიდებული შვილის სიკვდილით დამწუხრებულმა სამშობლომ მას სამუდამო სავანედ მთაწმინდის წმინდა მიწა მიუჩინა და დიდმა აკაკიმ კი შემდეგი ლექსები უძღვნა:

„მთაწმინდა ჩაფიქრებულა
შეჰყურებს ცისკრის ვარსკვლავსა;
მნათობი სხივებს მალლით ჰფენს
თავდადებულის საფლავსა.
დადუმებულა მთაწმინდა,
ისმენს დუდუნსა მტკვრისასა;
მდინარე ნანას უმღერის
რაინდსა ურჩსა მტრისასა...
მთაწმინდა გულში იხუტებს
საშვილიშვილო სამარეს,
მამა დავითსა ავედრებს,
აბარებს ქვეყნის მოყვარეს.“¹

¹ აკ. წერეთელი, „ასი ლექსი“, „განთიადი“. თბ. „საბჭოთა მწერალი“
1960 წელი, გვ. 159.

დომიტრი ყიფიანის ღვაწლი თავისი ხალხისადმი მრავალმხრივ და მნიშვნელოვანია; იგი ეკუთვნოდა იმ ქართველ მოღვაწეთა რიცხვს, რომლებიც იბრძოდნენ თავისი ქვეყნის ეროვნული სახის შენარჩუნებისა და ქართული კულტურის წინსვლის საქმისათვის. დომიტრი ყიფიანის ღვაწლი ძალზე მნიშვნელოვანი და დიდია ქართული თეატრის წინაშეც. იგი იყო მოთავე თბილისში რეგულარული სცენისმოყვარული წარმოდგენების გამართვისა. 1871 წლიდან მისი და იოსებ მამაცაშვილის თაოსნობით დაარსდა სცენისმოყვარეთა წრე, რომლის შემადგენლობაში შედიოდნენ: დომიტრი ყიფიანი, ანტონ ფურცელაძე, ვახტანგ თულაშვილი, ნიკო ავალიშვილი, პეტრე უმიკაშვილი, ანტონ ლორთქიფანიძე, ლადო აბაშიძე, კოტე მაისურაძე, ალექსანდრე ინაშვილი, კნ. ნინო ორბელიანისა, ბაბო ხერხეულიძისა, ელენე ბროძელი-ანტონოვსკისა, იოსებ მამაცაშვილის ქალები, ოლიკო გურამიშვილი, დომიტრი ყიფიანის შვილები: ნიკო, ელენე და კოტე.¹ წრის რეჟისორები იყვნენ ხან დომიტრი ყიფიანი, ხან ანტონ ფურცელაძე და ხან კიდევ ვახტანგ თულაშვილი. რეპეტიციები იმართებოდა დომიტრი ყიფიანის, იოსებ მამაცაშვილის, ანდრია ხერხეულიძის, პეტრე უმიკაშვილის, ანტონ ფურცელაძის, ა. გურამიშვილის და სხვათა ოჯახებში.² ამ წრემ დიდი ღვაწლი გასწია, არა მარტო თეატრალური ხელოვნების განვითარების საქმეში, არამედ საქველმოქმედო მიზნითაც. დომიტრი ყიფიანი არაფერს იშურებდა საზოგადო საქმის გაშლისათვის და საკუთარ შვილებსაც მოუწოდებდა სახალხო საქმისათვის უანგარო მოღვაწეობისაკენ და ისინიც მაჰის ანდერძის ერთგულნი იყვნენ ბოლომდე; ნიკო — ჟან მარტენის სახელით ბრიუსელის უნივერსიტეტის პროფესორი იყო, ელენე — ანტონ ლორთქიფანიძეზე გათხოვების შემდეგ ქუთაისში ცხოვრობდა და დიდ საზოგადოებრივ მოღვაწეობას ეწეოდა, ხოლო კოტე — კონსტანტინე დომიტრის ძე ყიფიანს აღდგენილი ქართული თეატრის ისტორიაში ერთერთ მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს, როგორც რეალისტური სამსახიობო სკოლის თვალსაჩინო მსახიობსა და ამ სკოლის თეორიული პრინციპების განმზოგადოებელს.

კოტე (კონსტანტინე) დომიტრის ძე ყიფიანი დაიბადა 1849 წლის 3 მარტს ქ. თბილისში. მისი ამქვეყნად მოვლინება თავიდან-

¹ ივ. გომართელი, „კონსტანტინე დომიტრის ძე ყიფიანი“, თბ. 1914. კ. ყიფიანი, „ჩემი არტისტული თავგადასავალი“, ჟურ. „ფასკუნჯი“, 1909 წ., № 12, გვ. 10.

² იქვე.

ვე თეატრთან იყო დაკავშირებული; იმ დღეს, კავკასიის მთავარ მართებელს თავად მ. ს. ვორონცოვს თავის სასახლეში წარმოდგენა ჰქონდა, რომელზედაც დაპატიჟებული იყო თბილისის მაღალი საზოგადოება, მათ შორის დიმიტრი ყიფიანიც შეუღლითურთ. მიუხედავად ფეხმძიმობისა ნინომ (იაგორ ჭილაშვილის ასული), თავი ვალდებულად ჩათვალა არ გამოჰკლებოდა ამ მნიშვნელოვან შეკრებულებას და წარმოდგენაზე გაემგზავრა. სპექტაკლის მსვლელობისას უგრძვნია ნინოს მშობიარობის შოახლოვება და სასწრაფოდ შინ გამგზავრებულა და მალე ქვეყანას მომავალი დიდი მსახიობი მოეწვინა.

დიმიტრი ყიფიანმა თავის შვილებს იმ დროისათვის საუკეთესო განათლება მისცა, ჯერ ოჯახში გუვერნიორებისა და კერძო პედაგოგების ხელმძღვანელობით, ხოლო შემდეგში მოსკოვსა და პეტერბურგში. დიმიტრი ყიფიანს შვილების მასწავლებლებად აყვანილი ჰყავდა იმდროინდელი საუკეთესო პედაგოგები: ბესარიონ ლევანის ძე და ნიკოლოზ ბესარიონის ძე დოღობერიძეები, მღვდელი მიცკევიჩი; მონასტირსკი, ფონ დერ-ნინნე, შამაევი, პარიზელი ფრანგი მოსიო სიმონ. ამათ გარდა ვაყებს გუვერნიორებად ჰყავდათ „მოსიო კიკამპუა და მოსიო შარლე“.¹

1865 წელს აგვისტოში დიმიტრი ყიფიანმა კოტე გამოცდების ჩასაბარებლად და სიმწიფის ატესტატის მისაღებად პირველი კლასიკური გიმნაზიის მეოთხე კლასში დასვა. ხოლო იმავე წლის ოქტომბერში, დიმიტრი ყიფიანს, როგორც სამეგრელოს მთავრის ოჯახის აპეკუნს, ამ ოჯახის საქმეთა გამო პეტერბურგს მოუხნდა გამგზავრება და კოტეც თან წაიყვანა. გიმნაზიის ატესტატის მისაღებად კოტე გამოჩენილ პედაგოგ ალექსანდრე დიმიტრის ძე პუტიატისთან მიაბარა. მიუხედავად პუტიატისთან ერთი წლის გულმოდგინე მეცადინეობისა, სხვადასხვა გიმნაზიაში სცადა ბედი კოტემ, მაგრამ გიმნაზიის დასრულების ატესტატი ვერ მიიღო, მათემატიკაში ყველგან ჩაიჭრა. რაკი კოტემ გიმნაზიის დასრულების ატესტატი ვერ მიიღო დიმიტრი ყიფიანმა თავი დაანება მისი უნივერსიტეტში მოწყობაზე ფიქრს და მიაბარა პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიაში ფერწერის კლასში. აღსანიშნავია, რომ კოტეს მხატვრობის ნიჭი ბავშვობიდანვე აღმოაჩნდა და სხვა პედაგოგების გვერდით მას ხატვის მასწავლებლად გამოჩენილი მხატვრის ბრიულოვის მოწაფე ბაბაევი ჰყავდა და გარკვეულ წარმატებასაც აღწევდა. აკადემიაში მოწყობით და საყვარელი საქმის შესწავლის

¹ კ. ყიფიანი „ჩემი არტიტული თავგადასავალი“, „ფასკუნჯი“, № 12, გვ. 10. ი. გომართელი, „კონსტანტინე დიმიტრის ძე ყიფიანი“, გვ. 15.

საშუალებით კოტე დიდად ბედნიერი იყო, მაგრამ ეს ბედნიერება მკვეთრად ხანმოკლე აღმოჩნდა: თვალის მძიმე დაავადების გამო იგი იძულებული იყო აკადემიისათვის თავი დაენებებინა და კვლავ უნივერსიტეტში მოწყობისათვის ეზრუნა; პუტიატის დახმარებით ჩაბარა გიმნაზიაში გამოცდები და სასწავლებლად შევიდა მოსკოვში ახლად დაარსებულ პეტრე ჰირველის სახელობის სამეურნეო-საბუღალტრო აკადემიაში ე. წ. პეტროვო-რაზუმიოვსკის აკადემიაში (ამჟამად ტიმირიაზევის სახელობის აკადემია). კოტემ დაასრულა აკადემიის ოთხწლიანი კურსი და სახელმწიფო გამოცდებისათვის ემზადებოდა როდესაც მამის დეპეშა მიიღო, რომლითაც იგი შვილს სასწრაფოდ შინ იბარებდა. სამშობლოში დაბრუნებულ კოტეს მამის ავადმყოფობის გამო მრავალი საქმე დახვდა და ველარ მოახერხა სახელმწიფო გამოცდების ჩაბარება.

1873 წლიდან კოტე სახელმწიფო სამსახურში შედის. იგი დიპლომანტი კავკასიაში არაყსა და თუთუნზე აქციზის ქუთაისის მესამე განყოფილების სააქციო ზედამხედველის უმცროს თანაშემწედ, ხოლო 1875 წელს, მეფისნაცვალმა დიდმა მთავარმა იგი მიიწვია ბორჯომის მამულების უფროსი გამგის თანაშემწედ.

სახელმწიფო სამსახურში ყოფნის დროს კოტე სცენისმოყვარეობდა კიდევ და ძალიან დიდი მოწონებითაც სარგებლობდა მაყურებელთა შორის. ამ მაყურებელთა შორის იყო თვით დიდი მთავარიც, რომელიც მაღალ შეფასებას აძლევდა კოტე ყიფიანის განათლებას, მის ცოდნას აგრონომიულ დარგში და მით უფრო მსახიობურ ნიჭს. როგორც ივ. გომართელი თავის წიგნში წერს, დიდი მთავარი კოტე ყიფიანის შესახებ თავის მეუღლეს ეუბნებოდა: „ყიფიანი განათლებით აგრონომია, მოწოდებით კი მსახიობიო“¹. ამ სიტყვებიდან ჩანს, რომ მას კოტე ყიფიანი რომელიღაც ქართულ სცენისმოყვარულ წარმოდგენაში ყავდა ნანახი, ვინაიდან ამ დროს კოტე ყიფიანი რუსულ სცენაზე ჯერ არ იყო გამოსული.

დიდ მთავართან სამსახურში კოტე ყიფიანი დიდხანს არ დარჩენილა; მამამისსა და დიდ მთავარს შორის ბორჯომის ხეობის მამულების გარშემო ატეხილი დავის გამო, რომელიც შემდეგში დიმიტრი ყიფიანის სასარგებლოდ გადაწყდა, მან თავი დაანება სამუშაოს და ამის შემდეგ სახელმწიფო სამსახურში აღარ ყოფილა, და მხოლოდ სამშობლო სცენას ემსახურებოდა თავდაპირველად როგორც სცენისმოყვარე, ხოლო 1879 წლიდან კი პროფესიული თეატრის მსახიობი და თეორიული მოღვაწე.

¹ ივ. გომართელი, „კონსტანტინე დიმიტრის ძე ყიფიანი“, გვ. 23.

კოტე ყიფიანი სიცოცხლეშივე სათანადოდ იყო დაფასებული, როგორც ქართული თეატრის ერთ-ერთი საუკეთესო მსახიობი და მოჭირნახულე. იგი სამართლიანად ითვლებოდა ქართული რეალისტური თეატრის ერთ-ერთ დედაბოძად. ყიფიანის თეორიული და პრაქტიკული მოღვაწეობა დიდად უწყობდა ხელს პროფესიული თეატრის განვითარების საქმეს, ამიტომაც არის საინტერესო და მნიშვნელოვანი დღევანდელ დღეს მისი შემოქმედების შესწავლა.

აქ საჭიროდ მიგვაჩნია მოვიყვანოთ ივ. გომართელის სიტყვები, რომლითაც იგი იწყებს 1914 წელს კ. ყიფიანის საიუბილეოდ დაწერილ ბიოგრაფიულ ნარკვევს:

„ქრისტიანულს მოძღვრებაში ყველაზე უფრო ღრმა, მომხიბლავი და წარმტაცია აზრი, იდეია ღვთის ტანჯვისა კაცობრიობის სახსნელად. ვანა ღმერთს არ შეეძლო მარტო თავისი ნებით ეხსნა კაცობრიობა, მაგრამ მან აირჩია თავისი თავისავე მსხვერპლად შეწირვა კაცობრიობის ბედნიერების საკურთხეველზე.

კაცობრიობისათვის ტანჯული ღმერთი — აი უდიდესი სურათი, რომელიც კი შეუქმნია ადამიანის სიბრძნესა და წარმოდგენას.

არც ერთი დიდი საქმე უმსხვერპლოდ არ კეთდება — აი, რას გვეუბნება ეს სურათი.

ვისაც თავისი ხალხის ხსნა უნდა, მან მსხვერპლად უნდა შესწიროს თავი — აი, რას გვიქადაგებს ეს სურათი.

ეს ღრმა აზრი იმდენად ნათელი არსად არ არის, როგორც ჩვენში. მშობელი ერის სამსახური, საზოგადო მოღვაწეობა ჩვენში დიდი მსხვერპლია, სახელითა და დიდება გარდღეული და სამარადისო იმ პირებს, რომლებიც ამ მსხვერპლს არ ერიდებიან და, ჩვენი სამშობლო შავი ბედის უღელში შებმულნი, ერთგულად ეწევიან მას ბრწყინვალე მომავლისაკენ. ასეთი პირების ცხოვრებისა და თავგადასავლის ცოდნა, გარდა იმისა, რომ მოვალეობაა, ყოველი ქართველისა, დიდი გამამხნევებელია და თან ჭკუის სასწავლებელიც.“¹

ჩვენს მიერ მოყვანილ სიტყვებში თანამედროვე ადამიანი შესანიშნავ აზრს ამოიკითხავს, რომელიც უსათუოდ მისაღები და მისაბაძიც არის. ცხადია, ჩვენ შორს ვდგევართ იმ აზრისაგან, რომ ქვეყნად არსებობს ღმერთი, მაგრამ აზრი, რომელიც გომართელმა ღმერთს დაუკავშირა უდაოდ საინტერესოა. თუ თვით ღმერთმაც კი, რომელიც ერთ ღროს აწამდათ როგორც ყოვლის შემძლე, კა-

¹ ივ. გომართელი, „კონსტანტინე დიმიტრის ძე ყიფიანი“, გვ. 78.



ცობრიობის კეთილდღეობისათვის თავი გასწირა და იოღოთაგანაჲ აირჩია, მით უფრო არა ჰმართებს ადამიანს — რეალურად არსებულს, — ხალხს ემსახუროს!? სწორედ ეს აზრი მიგვაჩნია დღეისათვისაც საჭიროდ და აუცილებლად. აი, რა ფასდებოდა ასე დიდად კოტე ყიფიანის მოღვაწეობაში იმდროს და რისთვის დარჩა იგი ასე საინტერესო ჩვენი დროისათვისაც. კოტე ყიფიანმა დიახაც დიდი თავგანწირვა გამოიჩინა, როცა თავისი ამქვეყნიური ცხოვრება სამშობლოსა და თავისი ერისათვის სამსახურში დაისახა. კოტე ყიფიანი იყო ერთადერთი იმათთაგანი, რომლებიც არ შეუშინდნენ შიშველ მიწაზე დიდი ეროვნული კულტურის კერის აშენებისათვის არსებულ სიძნელებებს და პირად ეკონომიურ შევიწროებას. რამ მიიყვანა ისინი ამ თავდადებად? რა თქმა უნდა თავისი ხალხის სიყვარულმა და უდიდესმა რწმენამ, რწმენამ არა რელიგიურმა, არამედ რეალურმა, მომავლის გზის შეგნებულმა განსჭვრეტამ. იმ რწმენამ, რომლითაც კ. ყიფიანსა და მის თანამოაზრეებს სჯეროდათ, რომ პირადული ბედნიერება არაფერია საერთო ეროვნულ ბედნიერებასთან შედარებით, რომ არ შეიძლება პიროვნება იყოს ბედნიერი თუ მისი მშობელი ერი დაჩაგრული და უბედურია. იმ რწმენამ, რომელმაც თითოეულში განამტკიცა ის აზრი, რომ ისინი მოწოდებულნი არიან თავიანთ ერს განათლების ჩირაღდნით ხელში გაუწათონ მომავლის გზა. ამ რწმენამ თითქმის შეუძლებელიც კი გახადა შესაძლებელი. განა არ ჰგავდა შეუძლებელს — თეატრი აღდგა იმ პირობებში, რომელშიაც 1879 წელს პროფესიული თეატრი შეიქმნა, სათეატრო შენობა — არა, ფული — არა, სახელმწიფოს დახმარება — არა, იყო მხოლოდ რწმენა და სურვილი, ამ ორმა გრძნობამ შექმნა ისტორიული მნიშვნელობის ფაქტი — აღსდგა ქართული პროფესიული თეატრი და აღარასოდეს დაცემულა იგი.

არ შეიძლება თანამედროვე თეატრალურმა ახალგაზრდობამ არ იცოდეს როგორ აღსდგა ქართული პროფესიული თეატრი და რა ძალამ მოიყვანა იგი ჩვენს დრომდე. არ შეიძლება მათ არ იცოდნენ თითოეული იმ მოღვაწის საქმიანობა, რომელთაც აღადგინეს, გააძლიერეს მომავლის სწორ გზაზე დააყენეს ქართული პროფესიული თეატრი. აუცილებლად მიგვაჩნია ჩვენმა ახალგაზრდობამ გაიგოს მათი თავდადება საერთო სახალხო საქმისათვის და ამის შემდეგ შეუძლებელია მათ პატივი არა სცენ ამ ადამიანთა ხსოვნას, არ იყოლიონ ისინი თავიანთი ცხოვრებისა და შემოქმედების მისაბამ მაგალითად. ჩვენი წინამდებარე შრომის მიზანია შევეხოთ ქართული თეატრის ისტორიის ერთი დიდი მონაკვეთის ზოგიერთ მნიშვნე-

ნელოვან მომენტს და კერძოდ ამ თეატრის ერთ-ერთი მოამაგისა და მოჭირნახულის კოტე ყიფიანის შემოქმედებას, მის როლს ქართული თეატრის აღდგენის და განვითარების საქმეში.

ქართული პროფესიული თეატრის აღდგენისათვის 70-იან წლებში ერთის მხრივ თავგამოდებით იბრძოდნენ თეორიული მოღვაწენი — ქართული მოწინავე ლიტერატურის წარმომადგენლები და მეორეს მხრივ ნიჭიერი სცენისმოყვარენი, რომლებმაც უკვე მოახერხეს პროფესიული დაოსტატება და ავტორიტეტის მოხვეჭა ფართე საზოგადოებაში. ამ ახალგაზრდებს სწამდათ, რომ თეატრი იყო ქართველთა ეროვნული სიწმინდისათვის ბრძოლის ერთ-ერთი იარაღი და სჯეროდათ, რომ ეს თეატრი მნიშვნელოვან საქმეს გააკეთებდა ერის წინსვლის საქმეში. სჯეროდათ თავიანთი ერთსულოვანი ძალისა და ამიტომაც გადასწყვიტეს თავდადება ამ საქმისათვის. რამდენიმე სცენისმოყვარემ შექმნა საგასტროლო რეპერტუარი, ასე მოიარეს მათ საქართველოს დიდი ნაწილი და შეაგროვეს თანხა, რომლითაც აშენდა ქართული პროფესიული თეატრი. ისეთი მტკიცე იყო მსახიობთა სურვილი ამ თეატრის წმინდად შენახვისა, რომ ყველაფერს აკეთებდნენ მის ასაღორძინებლად, მათ ხშირად საკუთარი კეთილდღეობა ავიწყლებოდათ, თეატრისათვის კარიერაც კი შეუწყირავთ. მათ საკუთარი თავი კი არ უყვარდათ თეატრში, არამედ თეატრი თავიანთ თავში და ამიტომაც შეუნარჩუნეს ერს თეატრი.

მართალია მრავალი სიძნელის გადალახვით შეიქმნა დასა და აღდგა პროფესიული თეატრი, მაგრამ მის წინაშე ერთი ურთულესი დაბრკოლება იყო აღმართული; მას არა ჰქონდა საკუთარი სათეატრო შენობა, რომ არაფერი ვთქვათ რაიმე ფულადი დახმარების შესახებ. მართალია თეატრს დრამატიული საზოგადოება ხელმძღვანელობდა, მაგრამ ამ საზოგადოებას არ გააჩნდა საკუთარი თანხები, რომლითაც შეეძლო სათეატრო შენობის აშენება, ან თუნდაც სპექტაკლის დეკორაციებისა და კოსტუმების შექმნა. ყოველივე ამას თვით მსახიობები და საზოგადოების გამგეობის წევრები საკუთარი თანხებით იძენდნენ ანდა ნაცნობ-მეგობრებში თხოულობდნენ. ასე სიმწრით დადგმული ყოველი წარმოდგენის გამართვისათვის მუდამ დარბაზის ძიებაში იყვნენ. ერთადერთი კეთილმოწყობილი სათეატრო შენობა მთავრობას მიცემული ჰქონდა რუსული დრამატული დასისათვის და საოპერო-საბალეტო თეატრისათვის, კვირაში თითო ღღეს უთმობდნენ ქართულ და სომხურ სპექტაკლებს, მხოლოდ სპექტაკლისათვის და არა რეპიტაციისათვის. ამგვარად შევიწროვებული ქართული თეატრი წარმოდგენებს უმეტე-

სად არწრუნის თეატრში მართავდა, რომელიც ხელსაყრელ პირობებში უთმობდა შენობას ქართულ და სომხურ დასებს.

პირველი სეზონი ამ წვლებაში გაატარეს ქართველმა მსახიობებმა და საზოგადოებას ეგონა მოზეზრდებოდათ ასეთი მუდმივი მათხოვრული მდგომარეობა და დასი დაიშლებოდა. მსახიობები კი თავდადებულად, თუ გნებავთ მოწამებრივადაც იღწვოდნენ საერთო სახალხო საქმისათვის, ამიტომაც არამც თუ დასი არ დაიშალა მეორე სეზონიც გაიხსნა. ამ მოვლენას აკაკიმ დიდი და ვრცელი წერილი უძღვნა და დიდად შეაფასა ქართველ მსახიობთა ღვაწლი. აქ წერეთელი თავის წერილში დაწვრილებით აღწერს იმ დაბრკოლებებს, რომლებიც წინ ედობებოდა ქართველ მსახიობებს და ამბობს: „მაშ რაღა აიძულებთ ჩვენს ტრუპის წევრებს, რომ ასე კერპობენ მაინც თავისას არ იშლიან და კვლავ ახლად დაიწყეს წარმოდგენების მართვა, იმ დროს, როდესაც თითოეულ მათგანს შეუძლია სხვაგან იმსახუროს, მსახიობზე უკეთესად იცხოვროს და დიდი სახელის კაცი გახდეს.“¹ ამ ბუნებრივ და შეიძლება ითქვას ცხოვრებისათვის პრაქტიკული ხასიათის შეკითხვას იქვე თითონვე პასუხობს: „ჩვენ შეგვბოჭეს, ენა ამოგვაცალეს (რუსეთმა). მოგვისპეს სასწავლებლები მშობლიური მწიგნობრობა და თეატრი. ჩვენ ვეღარც გვცნობენ ქართველები ვართ. თუ სხვა ერი...

მხოლოდ ერთადერთი ასპარეზი დაგვრჩენია — თეატრი, საიდანაც შეგვიძლიან გავიგონოთ ჩვენი დედა ენა: ის ენა, რომელზედაც მუსიკობდა რუსთაველი, ბრძანებლობდნენ თამარები, და ჰგალობდნენ ნინოები, და რომელზედაც წამებულნი სიმდაბლით დმერთს ადიდებდნენ ქეთევანები და მათი მსგავსნი!

ჩვენ ამ თეატრის წყალობით, შეგვიძლიან გავიხსენოთ ჩვენი წარსული, დავინახოთ აწმყო და წარმოვიდგინოთ მომავალი!

აი, რასა ჰფიქრობს ქართული ტუბპა და რათ ითმენს ზევერს გასაჭირს!“².

ღიანაც მრავალ გასაჭირს ითმენდა ქართველი მსახიობი და მაინც ეწეოდა თეატრის მძიმე ჭაპანს. ამ კეთილშობილ საქმიანობაში მას ძალას მატებდა რწმენა იმისა, რომ მის შრომას ხალხისათვის ბედნიერება მოაქვს.

როგორც უკვე ვთქვით, დრამატიული საზოგადოება არ იყო ისეთი მდიდარი, რომ შევიწროვების გარეშე წარემართა თეატრალური სეზონები, იყო ისეთი წლებიც კი, როდესაც თეატრი ანტრე-

¹ „ღრობა“, 1880 წ. № 208.

² იქვე.

პრიზის ან კერძო ამხანაგობების სახით ინახავდა თავს. სპექტაკლის შემოსავლით უნდა დაეფარათ ყოველგვარი ხარჯები: შენობის ქირა, დადგმის ხარჯები და მსახიობების ხელფასები. იყო ისეთი შემთხვევები, როდესაც წარმოდგენის შემოსავალი მთლიანად ვერც კი ფარავდა ხარჯებს. 1904 წელს 20 ოქტომბრის წარმოდგენის შემოსავლიდან დარბაზის ქირა რომ გადაიხადეს ერთი შაური-ლა დარჩათ¹. ცხადია ასეთი შემოსავალი ბევრს ვერაფერს გააკეთებდა. ხელფასები ვაი-ვაგლახით თუ დაიფარებოდა, ამიტომაც იყო მსახიობების უმრავლესობა თავის რჩენის მიზნით სხვაგან მსახურობდა. ასეთ პირობებში რა აიძულებდა მსახიობებს თეატრში დარჩენას თუ არა დიდი სიყვარული თავისი საქმისადმი და პატრიოტიზმი.

სპექტაკლების შემოსავლის სიმცირე მათი დაბალი ხარისხით არ იყო გამოწვეული, ძირითადად იყავდა წარმოდგენა თავისი მხატვრული ხარისხით მოწონებას იმსახურებდა. მთავარი მიზეზი მაღალი საზოგადოების უმრავლესობის ქართული თეატრისადმი გულგრილ დამოკიდებულებაში უნდა ვეძიოთ. სამწუხაროდ, ეს მაღალი საზოგადოება პრივილეგიას რუსული დასისა და იტალიური ოპერის წარმოდგენებს ანიჭებდა; ისინი უცხოელი მსახიობების თუნდაც საშუალო ხარისხის შემოქმედებას უფრო აფასებდნენ ვიდრე ჩვენი დიდებული მსახიობების მაღალ ოსტატობას. მაგალითად 1889 წელს კოტე ყიფიანის საბენეფისოდ ქართულმა თეატრმა წარმოადგინა „კარდინალი რიშელიე“, როგორც სპექტაკლი ასევე თვით მობენეფისე მაღალ პროფესიულ დონეზე იყო, მაგრამ დარბაზი მაყურებელთა სიმცირეს განიცდიდა, რაზედაც რეცენზენტმა თავი ვერ შეიკავა და გაზეთში განაცხადა: „ჩვენი საზოგადოება ისე გულგრილად ეპყრობა ქართულ სცენას, რომ ვერც დამსახურებულის არტისტის ბენეფისმა და ვერც სიკარგემ ბიესისამ ვერ შეადგმევინა ქართულს თეატრში ფეხი. ეს გულგრილობა მით უფრო საკვირვლია, რომ ჩვენი არტისტები დიდად სცდილობენ, დიდად ბეჯითობენ და ერთგულად ეკიდებიან თავიანთ მოვალეობას“². ჩვენ კიდევ მოგვეპოვება სხვა რეცენზიებიც, რომელშიაც ავტორები ასევე დიდის გულისტკივილით, თითქმის ცრემლებით, ჩივიან მაყურებლის სიმცირეს თეატრში. ქართული თეატრის წარმოდგენებზე ბალკონი, სადაც იაფფასიანი ბილეთით უბრალო ხალხი ზის, მუდამ გაჭედილია მაყურებლით, ფეხზედაც კი დგანან ხოლმე, პარტერში კი არისტოკრატიისათვის განკუთვ-

¹ „ცნობის ფურცელი“, 1904 წ. № 2647
² „ივერია“, 1889 წ. № 244.



ნილი სავარძლები ცარიელია. ეს არისტოკრატია კი საშობლო სიყვარულზე მაღალფარდოვან ფრაზებს არ იშურებდა, მაგრამ საქმით კი ხელს არ უწყობდა ხალხის გათვითცნობიერების ისეთ დიდებულ კერას როგორც ქართული თეატრი იყო. მაგრამ მიუხედავად ამათი გულგრილობისა თეატრი ძლიერდებოდა მსახიობების თავდადებითა და უბრალო ხალხის მხარდაჭერით.

* * *

თეატრი ყველა ქვეყანაში და ყველა დროს იყო საუკეთესო საშუალება ხალხის გათვითცნობიერებისა, თუ ამა თუ იმ იდეური მიმართულების აგიტატორი და პროპაგანდისტი. ასეთივე მაღალი დანიშნულებას აკისრებდნენ მას ქართველი ერის მოწინავე წარმომადგენლები, როცა იბრძოდნენ პროფესიული თეატრის დაარსებისათვის.

ილია ჭავჭავაძე ხელოვნებას თავისი მნიშვნელობით მეცნიერების სიმაღლეზე აყენებდა — „მეცნიერებასა და ხელოვნებას ჩვენ ვუყუარებთ, როგორც ცხოვრების გასაუმჯობესებელ ღონისძიებათა“,¹ ხოლო თვით ხელოვნების დარგებს შორის თეატრს ყველაზე მეტ მნიშვნელობას ანიჭებს, როგორც საზოგადოების ყველა ფენისათვის ყველაზე გასაგებსა და ხელმისაწვდომს. თეატრი განათლების ყველა საფეხურზე მდგომ ადამიანებს, ერთნაირად გასაგები ენითა და სახეებით, გულში ჩამწვდომად ელაპარაკება. „ამას გარდა — განაგრძობს ილია ჭავჭავაძე — სცენა იგივე 'შკოლაა, რომელიც ცხოველის სურათებით ელაპარაკება კაცის გულსა და ჭკუასა, იგი ამ თავის თვისებით კაცის გუნებაზედ უფრო მედგრად მოქმედებს, ვიდრე სხვა რამე. ჩვენ ჩვენს სცენას ორ ღვაწლს ვთხოვთ პირველი, რომ მართლა განწმენდელი იყოს ჩვენის ცხოვრებისა, ჩვენის ჭკუისა და გულის განმანათლებელი და მწვრთნელი და მეორე — იგი უნდა იქნას იმ ადგილად, სადაც ჩვენი ენა ფეხზედ უნდა წარმოდგეს მთელის თავის შეგნებითა და სიმდიდრითა“.²

არა მარტო ილია ჭავჭავაძეს მიაჩნდა თეატრი ერის სკოლად, არამედ ქართველი ინტელიგენციის მთელი მოწინავე ნაწილი სამშობლოს ეროვნული სახისა და დამოუკიდებლობის ხსნის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ღონისძიებად ქართული პროფესიული თეატრის შექმნას მიიჩნევდა და ფართე საზოგადოებას მოუწოდებდა თავისი

1 ილია ჭავჭავაძე თეატრის შესახებ. გამ. „ხელოვნება“, თბ. 1955 წ. გვ. 50.
2 იქვე, გვ. 57—58.

წვლილი გაედრთ ამ დიდი საქმისათვის — „ჩვენმა საზოგადოებამ ისიც კარგად იცის, თუ რა მნიშვნელობა აქვს ცხოვრებაში თეატრს, ამიტომ სრული იმედი გვაქვს არ დაიშურებს თავის საკუთარი თეატრის დამკვიდრებისათვის რაიმე შემწევობას — შეძლებისამებრ და მით მოუმართავს ხელს იმისთანა საქმეს, რომელიც ხალხოსნური გრძნობების გამამტკიცებელია, გრძნობების ამაძაღლებელი, და ზნეობის განმწმენდელია. სხვანაირად ვსთქვათ: სულის გამაძლიერებელი, გულის გამალმობიერებელი და ვინაობათა დამცველი; სიტყვით — უდიდესი შკოლა საზოგადოებრივი ცხოვრების გახსნისათვის და წარმატებისათვის“—¹ წერდა 1879 წელს გამოჩენილი პუბლიცისტი სერგეი მესხი .ამ შესანიშნავი ქართველი მოქალაქის მოწოდებას უქმად არ ჩაუვლია და ქართველი საზოგადოების მოწინავე ნაწილის ფულადი თუ მორალური ხელისშეწყობით შეიქმნა პროფესიული თეატრი, რომელსაც თავისი მაღალი დანიშნულებისათვის არასოდეს უღალატნია; — „ეროვნული თვით-მეცნიერების გაღვიძება დღეს ყველას პირზე აკრავს და თეატრი, ხომ ერთი ამის საუკეთესო იარაღია“, აცხადებს ჟურნალი „კვალი“.²

ქართველ მსახიობებს, რომლებმაც 1879 წელს საფუძველი ჩაუყარეს განახლებულ ქართულ პროფესიულ თეატრს, ღრმად ჰქონდათ შეგნებული თეატრისა და მსახიობის ეს დიდი მისია და თავიანთ თეორიულ თუ პრაქტიკულ მოღვაწეობაში ამ მაღალი მიზნებით ხელმძღვანელობდნენ.

ამ თეატრის ერთ-ერთი დედაბოძის, როგორც მას უწოდებდნენ, კოტე ყიფიანის ცხოვრება და შემოქმედება სწორედ ამ მაღალი იდეებისადმი სამსახურის საუკეთესო მაგალითს წარმოადგენს. ყიფიანი არა მარტო პრაქტიკულად ახორციელებდა სხვათა მიერ თეატრისა და მსახიობების მიმართ წამოყენებულ მოთხოვნებს, არამედ თითონვე აყალიბებდა თეორიულ პრინციპებს თეატრისა და მსახიობისათვის. ამ პრინციპების ჩამოყალიბებაში იგი იყენებდა არა მარტო ქართველ მოღვაწეთა მიერ გამოთქმულ შეხედულებებს, არამედ ეცნობოდა იმდროინდელ რუსულ და ევროპულ თეორიულ თეატრალურ ლიტერატურას. თავის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ნაშრომში კოტე ყიფიანი პირდაპირ წერს: „არტისტს უნდა ჰქონდეს საფუძვლიანად შესწავლილი და ერთხელ მაინც წაკითხული ლაკონ ლესინგისა და მისივე დრამატურგია; შლეგელის — Ueber

¹ სერგეი მესხი. წერილები თეატრის შესახებ. გამ. „ხელოვნება“, თბ., 1958 წ. გვ. 126.

² ვ. შავდია. ჩვენი თეატრი და დილექტანტიზმი ჟურ. „კვალი“, 1902 წ. № 8. გვ. 135—136.

die dramatische kunst und Literatur (ამ წიგნის თარგმანი არის რუსულად) დიდროს Paradox sur le comedien და სხვა, ამისთანა თხზულებანი¹, ეჭვი არ არის, რომ თითონ ყველა აქ დასახელებული შრომა საფუძვლიანად ჰქონდა შესწავლილი. ამას გარდა ჩვენ გავეცანით კოტე ყიფიანის მოღვაწეობის პერიოდის რუსეთის თეატრალურ მოღვაწეთა შრომებს და მათმა შედარებამ კოტე ყიფიანის წერილებთან დაგვარწმუნა, რომ მისთვის უდავოდ ცნობილი უნდა იყოს 1868 წ. СПБ-ში გამოცემული რეჟისორი ი. ი. ვორონოვის ნაშრომი «Проект драматического класса императорскаго с-петербургскаго театрального училища» და ბობორიკინის წიგნი «Театральное искусство» 1872 და მისივე «Лекции о сценическом искусстве, читаныя въ императорскомъ Масковскомъ театральномъ училище» რომელიც დაიბეჭდა ჟურნალ «Артист»-ის 1891—92 წლების ნომრებში. ვაშბობთ იცნობდა ამ შრომებს და ამავე დროს ნ. გოგოლის წერილებსაც თეატრის შესახებ, ჯერ ერთი იმიტომ, რომ კ. ყიფიანი თავის წერილებში ქართველი მსახიობებისაგან მოითხოვს მათ წაკითხვასა და შესწავლას და რაც მთავარია ჩვენ ვნახეთ დასახელებული შრომებიდან ზოგიერთი აზრებისა და გამოთქმების გაზიარება, მაგრამ ეს ისე კი არ უნდა გავიგოთ, რომ ყიფიანმა ყველაფერი უკრიტიკოდ მიიღო რასაც ვორონოვი და ბობორიკინი ან თუნდაც ლესინგი და დიდრო გამოსთქვამდნენ თეატრისა და მსახიობის შესახებ; მას თეატრის შესახებ აქვს გარკვეული ჩამოყალიბებული შეხედულება და ამის შესაბამისად იყენებს მათ აზრებს, ზოგიერთ შემთხვევაში კი იგი მეტად გაბედულსა და თავისი დროისათვის წინგასწორებულ მოსაზრებებსაც წამოაყენებს ხოლმე.

კოტე ყიფიანისათვის როგორც თეორიულ მოღვაწეობაში ისევე პრაქტიკულ საქმიანობაში მთავარი ის არის, რომ მას თეატრი სკოლად მიაჩნია და მსახიობი კი ამ უდიდეს სკოლის მასწავლებლად. „თეატრი არის უდიდესი სკოლა კაცობრიობისათვის. ეს უზრალო რამ სახუმარო საქმე კი არ არის, ისეთი რამ არის, რომ შიგ თავს იყრის ასი და ათასი სხვადასხვა შეხედულების, სხვადასხვა ხასიათის და მისწრაფების ქალ-კაცი და ეს ამოდენა ხალხი თეატრში ერთი და იგივე ცრემლითა სტირის, ერთი და იგივე სიცილით იცინის! ამ უუდიდეს სკოლაში აღამიანი ბევრს რასმე შეიძენს თავის გონებაგახსნილობისათვის“²,—წერს კოტე ყიფიანი 1909 წელს

¹ კოტე ყიფიანი „თეატრის მნიშვნელობა“ ჟურ. „ივერია“, 1885 წ. № 4—5 გვ. 105.

² კ. ყიფიანი, ჩემი არტისტული თავდასასვალი, „ფასკუნჯი“, № 13, გვ. 11.

თავის მოგონებებში. მიუხედავად იმისა, რომ ყიფიანს ეს სიტყვე-
ბი ბრტყალეებით არა აქვს მოყვანილი და არც მიუთითებია, ვისგან
ისესხა, ჩვენ მიგვაჩნია, რომ იგი არის თითქმის თარგმანი ნ. ვ. გო-
გოლის მიერ 1845 წელს გრაფ ა. პ. ტოლსტოისადმი მიწერილი წე-
რილის ერთი ადგილისა, წერილისა, რომელიც გამოიცა 1889 წელს
ვოგოლის თხზულებათა კრებულის მეათე გამოცემის მეოთხე ტომ-
ში¹. უეჭველია, ყიფიანი, რომელიც სიცოცხლის მთელ მანძილზე
ცოდნის შექენისადმი მიისწრაფოდა, ამ წერილს წაიკითხავდა და
მოსაწონ გამოთქმას გამოიყენებდა, რაც მის ღვაწლს სრულიად არ
აყენებს ჩრდილს, მით უფრო, რომ მთავარი მოსაზრებები, მას
ბევრად უფრო ადრე აქვს ჩამოყალიბებული თავის გამოქვეყნე-
ბულ თუ გამოუქვეყნებელ წერილებში.

მამასადამე როგორც უკვე ვთქვით კოტე ყიფიანისათვის მთა-
ვარი ის არის რომ თეატრი არის სკოლა და მსახიობი მასწავლებე-
ლი. ამიტომაც იგი მსახიობის წინაშე მაღალ მოთხოვნებს აყენებს
როგორც შემოქმედებითი თვალსაზრისით აგრეთვე მოქალაქეობრი-
ვის მხრივაც. მსახიობი უნდა იყოს ნამდვილი შემოქმედი და ამავე
დროს დიდი მოქალაქე; თითონ კოტე ყიფიანი თავის მოღვაწეობა-
ში ნამდვილად იყო საუკეთესო ნიმუში მის მიერ ჩამოყალიბებული
მსახიობი მოქალაქისა.

ერთ-ერთ გამოუქვეყნებელ წერილში, რომელიც ხელნაწერის
სახით ინახება საქართველოს თეატრალური მუზეუმის ხელნაწერთა
ფონდში, კოტე ყიფიანი წერს: **«Искусство изучает жизнь, даёт
людям глубокое познание действительности, художественное
произведение задается целью говорить не только уму, но и
чувству, делать тот понятным, делая его чувственно близким
интимно-открытым, коротко и любовно знакомя с ним. Ис-
кусство требует выразительности. Кто обладает этой выра-
зительностью тот становится великим учителем жизни, пред
которым ни тела, ни души не имеют тайн и который имеет не
только изумительную силу схватывать за сердце каждое**

¹ Н. В. Гоголь о драматургии и театре. Статьи, заметки, письма.
«Гоголь и театр» изд. «Искусство». м. 1952 гг. (отрывок из письма к гр.
А.П.Т...му) «...Театр ничуть не безделица и вовсе не пустая вещь, если
примеш в сображение то, что в нем может поместится вдруг толпа из
пяти, шести тысяч человек, и что вся эта толпа, ни в чем не сходная
между собой, разбирая ее по единицам, может вдруг потрястись одним
потрясением, зарыдать одними слезами и засмеятся одним всеобщим
смехом. Это такая кафедра, с которой можно много сказать миру добра...»
стр. 386.

проявляемое им явление но и обнажать его перед зрителем, дав ему прикоснуться своим сердцем к его таинственному биению.

Театр сцена — само по себе представляют собою целую философию жизни»¹.

ციფიანი სთვლის, რომ მსახიობმა — ცხოვრების ამ უდიდესმა მასწავლებელმა უნდა შეისწავლოს ცხოვრება და შესძლოს მისი გამომსახველად გადმოცემა მაყურებლისათვის. იგი თეატრს ძალზე რთულ ორგანიზმად მიიჩნევს, რომლის მსახურება არ არის ადვილი და მხოლოდ განსაკუთრებული ნიჭს მქონეთა ხვედრია.

ციფიანი აღიარებს — „თეატრი ჩვენს ნამდვილ ცხოვრებას ედრებაო“² და ამიტომაც მიაჩნია, რომ „Театрсцена — само по себе представляют собою целую философию жизни“. რაკი თეატრი ცხოვრებაა „წამისყოფით“ სცენაზე გადმოტანილი, იგი მსახიობისაგან მოითხოვს რეალური ცხოვრების საფუძვლიან შესწავლას. ტერმინი „წამისყოფა“ ციფიანს ეკუთვნის და ჩვენის აზრით ძალიან კარგადაა მიგნებული სცენური ცხოვრების გამოსახატავად „საგანი, რომელსაც თეატრი შეეხება ვრცელია და ფართო, წარსული, აწმყო და მომავალი ემორჩილება თეატრის წამისყოფასო“³—წერს იგი თავის ერთ-ერთ წერილში. თუ ვაღიარებთ, რომ თეატრი ცხოვრების ასახვაა, და რეალურ ცხოვრებას კი ქართველებს წუთისოფელს ეძახიან, ციფიანის მიერ მიგნებული ტერმინი სცენის თავისებურებას მეტისმეტად ზუსტად ასახავს. თეატრის მიმართ ეს ტერმინი ჩვენ სხვაგან არ შეგვხვედრია და მიგვაჩნია, რომ იგი ციფიანის თავისთავადი აზროვნების ნაყოფია, ნასესხები რუსთაველის „ვეფხისტყაოსნიდან“. რუსთაველი ამ სიტყვას თავის ავთანდილს ათქმევინებს როსტევეან მეფისადმი მიწერილ ანდერძში:

„ვინ დამბადა, შეძლებაცა მანვე მომცა ძლევად მტერად;
ვინ არს ძალი უხილავი შემწედ ყოველთა მიწიერთად.

ვინ საზღვარსა დაუსაზღვრებს, ზის უკვდავი ღმერთი ღმერთად,
და იგი გახდის წამის-ყოფით ერთსა ასად, ასსა ერთად“⁴.

¹ კოტე ციფიანი «театр» საქართველოს სახელმწიფო თეატრალური მუზეუმის ხელნაწერთა ფონდი № 6—2020 (ხაზი ჩვენია ე. დ.).

² კ. ციფიანი, „თეატრის მნიშვნელობა“, გვ. 120.

³ იქვე, გვ. 112.

⁴ შ. რუსთაველი „ვეფხისტყაოსანი“. 1966 წლის საიუბილეო გამოცემა, გვ. 152. სარედაქციო კოლეგია: ირაკლი აბაშიძე, ალექსანდრე ბარამიძე, პაულ ინგოროყვა, აკაკი შანიძე, გიორგი წერეთელი.

რუსთაველი წამისყოფით გარდაქმნის უნარს ღმერთს ანიჭებს და რადგანაც ეს ტერმინი გარდასახვასთანაა დაკავშირებული, იგი ყოფიანმა თეატრს მიუსადაგა და ამითი თეატრის უდიდესი ზემოქმედების უნარიც ჩააქსოვა თვით ტერმინში. ყოფიანი ამითი თვლის, რომ თეატრს როგორც ღმერთს აქვს უნარი წამისყოფაში გაუტაროს ადამიანს თვალწინ ნამდვილი ცხოვრება. ნამდვილ ცხოვრებას კი იმ შემთხვევაში წარმოსახავს მსახიობი თუ იგი ნამდვილად იცნობს მას. ყოფიანი მსახიობისაგან უპირველესად ყოვლისა მოითხოვს საკუთარი ხალხის წარსულისა და აწმყოს ღრმა ცოდნას, რათა საჭიროებისას გაუადვილდეს სხვა ხალხის ისტორიისა და ზნეჩვეულებათა შესწავლა, რათა შესძლოს არა მარტო ქართველის, არამედ უცხოელის ტიპური სახის შექმნა. ამ საკითხში სისუსტეს იგი არავის აპატიებდა, თვით დიდ ლაღო მესხიშვილსაც კი და პირდაპირ სწერს: „რა თქმა უნდა, რომ ლაღო მესხიშვილი დიახაც დიდი არტისტია, მაგრამ ედმონდ კინს და საქართველოს თავადიშვილს ერთ ყაიდაზე თამაშობს. ეს მოსდის იმიტომ, რომ თავადის ხასიათი არ იცის“¹. როგორც ვხედავთ ყოფიანი მესხიშვილს მთავარ ბრალდებად უყენებს ქართველი თავადის ხასიათის არ ცოდნას, ასე რომ არ ყოფილიყო მას აღარ გაუჭირდებოდა ედმონდ კინისათვის სხვა გამომსახველობითი ხერხები და საშუალებები ეპოვნა.

ყოფიანი, ყველა სხვა თვისებასთან ერთად თეატრს ადამიანის ცხოვრების, მისი ქცევათა მსაჯულის მოვალეობასაც აკისრებს. მას მიაჩნია, რომ თეატრის სამსჯავრო უფრო ძლიერი და თანაც მოუსყიდველია ვიდრე სახელმწიფო კანონების მართლმსაჯულება. თეატრს შეუძლია ისეთ მოქმედებათა განსჯა და დასჯა, რომელიც კანონით ვერც კი ისჯება: „თეატრი არის საჯარო სამსჯავრო. თეატრის სჯა იწყება იქა, სადაც თავდება ძალა საერო კანონებისა, საერო სამსჯავროს სჯა თუ ოქროთი შეისყიდება და ჩამალული არის ბიწიერებაში: თუ მძლავრის კადნიერება და შეუბოვრობა დასცინის სხვის უძლურებას და შიშისაგან სხვას გულ-ხელს დააკრეფინებს, ჩააჩუმებს სხვას — მაშინ თეატრი იღებს თავის მახვილს და სასწორსა და თავის საჯარო სამსჯავროს წინაშე — ამარცხებს ყოველივეს.

თეატრი მარტო საერო კანონების ძალას არ ემსახურება; თეატრისათვის გახსნილია კიდევ სხვა უფ-

¹ კ. ყოფიანი, ანკეტა. ვაზ. „სახალხო გაზეთი“, 1914 წ. № 7 (ხაზი ჩვენისა. ე. დ.).

რო ვრცელი და ფართო ასპარეზი. ათას ბიწიერებას მელსაც საერო კანონი არა სჯის — თეატრის სჯის, ათასი ძველი მოქმედება რომელზედაც საერო კანონი ჩუმად არის — თეატრში ამალღდება ხოლმე¹, და მართლაც არც ერთი საერო კანონი იმ დროს არ სჯიდა ისე სასტიკად ზიზზიმოვს, ზამბახოვს, ჯამბარაშვილს, ოტია ჯოლიას და სხვათა, როგორც ისინი თეატრში იყვნენ განსჯილნი და დასჯილნი. არც ერთი იმდროინდელი საერო კანონი არ იყო უფლებამოსილი აემალღებინა ქართველ ისტორიულ გმირთა სახელები იმ მწვერვალებზე, რომლებზედაც ისინი ქართულმა თეატრმა და მსახიობებმა აიყვანეს ან დასაჯეს.

„თეატრი მარტო საერო კანონების ძალას არ ეხმარებაო“ — ამბობს ყიფიანი, მაშასადამე იგი თვლის, რომ თეატრი შეიძლება იყოს, არა მარტო გაბატონებულთა იდეების გამომსახველი, არამედ დაჩაგრულთა ქომაგიც, „ათასი ბიწიერების“ დამსჯელი. თეატრისათვის ამგვარი გაბედული მნიშვნელობის მინიჭება არც თუ ადვილი იყო და სხვას არც არავის უკისრია.

საგულისხმოა აგრეთვე ისიც, რომ კოტე ყიფიანი მსახიობის მიერ ავტორისეული სახის შესრულების შესახებ საუბრისას ამბობს — „არტისტი ხალხის მოძღვარია; ის არის მთხვევლ-მწერლის თანამემწე მოკარნახე. მთხვევლის სურათებს არტისტი ახორციელებს და ერთად თავმოყრილს ხალხს ცოცხლად და ნათლად გადასცემსო“². ტერმინი „გახორციელება“ უფრო ადრე აკაკი წერეთელთან გვხვდება და ცხადია იგი სრულიად გაუზიარებია კოტე ყიფიანს, როგორც მსახიობის ხელოვნების თავისებურებების ნამდვილი გამომხატველი. ყიფიანი თვლის, რომ მსახიობმა ხორცი უნდა შეასხას იმ გმირს, რომელიც ავტორმა თავის ნაწარმოებში წარმოსახა, მაშასადამე ავტორისეული გმირი უნდა გაცოცხლდეს სისხლხორციულად. მსახიობმა თავისი სისხლითა და ხორციით უნდა შექმნას ახალი ადამიანი სწორედ ისეთი, როგორც წარმოდგენილი ჰყავდა ავტორს და როგორც იგი იქნებოდა „თუ რომ“ ნამდვილად იარსებებდა. ტერმინი „თუ რომ“ ყოფიანს პირდაპირა აქვს ნახშირი თავის წერილში — «По истине даровитый артист должен обладать той умственной силой, посредством которой он может вполне ясно и живо представить себе образ, задуманный автором и обязан суметь представить его таким, каким бы он был **еслибы** он существовал на самом деле, т. е. должен

1 კ. ყიფიანი, „თეატრის მნიშვნელობა“, გვ. 112.

2 იქვე, გვ. 128.

ვობრაჯაჲთ ეგო სვოიმ ვნეშნიმ ვიდომ, დოღენ მყსლენო
აინმწვოთვოჲთ ეგო დვიჟენიჲ, მანერუ რაზგოვარივოჲთ ი დერჟაჲ
ბენიჲ»¹.



მაშასადამე მსახიობმა თავისთვის, აზრობრივად, გონების და-
სახარებით უნდა დაინახოს ეს გმირი თავისი მოძრაობით, თავდაჭე-
დით, საუბრის მანერით და გონების რომელიღაც უხილავი სასმე-
ნი ორგანოთი მოისმინოს მისი საუბარი, ხმა და შემდეგ ყოველივე
ეს უნდა „ისესხოს“ მისგან და გაიხადოს თავისად. ამგვარად, მსა-
ხიობი გახდება სწორედ ის ადამიანი, რომელიც ავტორმა ჩაიფიქ-
რა, ეს ადამიანი იქნება სწორედ ისეთი როგორც იგი შექნებოდა
„თუ რომ“ ნამდვილად იარსებებდა.

კ. ყიფიანი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს ამ „თუ რომს“, რო-
გორც როლზე მუშაობის მთავარ მომენტს.

როგორც ვიცით ტერმინი „თუ რომ“ არის სტანისლავსკის სის-
ტემის მთავარი მომენტის აღმნიშვნელი და საყოველთაოდ გავრ-
ცელდა ამ სისტემის აღიარების შემდეგ, რაც კოტე ყიფიანის გარ-
დაცვალების შემდეგ მოხდა ფაქტიურად. სამწუხაროდ, კოტე ყიფი-
ანის ეს წერილი დათარიღებული არ არის და ჩვენთვის ძნელია გა-
დაჭრით ვთქვათ საიდან გაჩნდა ეს ტერმინი კოტე ყიფიანთან. შე-
საძლებელია ვიფიქროთ, რომ კოტე ყიფიანი, როგორც ძალიან გა-
ნათლებული და ყოველგვარი სიახლით დაინტერესებული ადამიანი
იცნობდა სტანისლავსკის მოღვაწეობას და ეს ტერმინიც იქედან
მოვიდა. ცნობილი ფაქტია, რომ სტანისლავსკი 1909 წლიდან უკვე
თავისი სისტემით მუშაობს, როგორც თეატრში ისევე სტუდიებში
და შესაძლებელია ყველაფერი ეს ცნობილი იყო ყიფიანისათვის.
მაგრამ ისიც ანგარიშგასაწევიანია, რომ ამ პერიოდში იგი უკვე ისე
აქტიურად არ არის ჩაბმული თეატრალურ საქმეებში, ამიტომ უფ-
რო სავარაუდოა, რომ მან ეს წერილი უფრო ადრე დასწერა, დაახ-
ლოებით 90-იან წლებში და ტერმინსაც თითონვე მიაგნო. ამ პე-
რიოდში იგი აქტიურად მოღვაწეობს თეატრში, უფრო მეტიც შე-
საძლებელია ეს წერილი დაწერილი იყოს 1885—86 წლებში ვინაი-
დან იგი სწორედ ამ სეზონში არის თეატრის რეჟისორი და ზოგი
მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა კიდევ წარმოდგენების დადგმის
ძველ მეთოდთან შედარებით, როგორც მთავარი გმირების გახსნის
საქმეში ასევე სპექტაკლის ანსამბლის შექმნის თვალსაზრისითაც.
შეიძლება სწორედ ამ დროს დაინტერესდა განსაკუთრებით იგი ამ

¹ კ. ყიფიანი, «Заметки Об актерах». საქ. სახელმწიფო თეატრალური
მუზეუმი. ხელნაწერთა ფონდი № 1892 (ხაზი ჩვენია — ე. დ.).

საკითხებით და მსახიობთა აღზრდის მიზნით თავისი შეხედულებები ჩამოაყალიბა წერილობითი სახით. შესაძლებელია სწორედ მსახიობებთან უშუალო მუშაობის დროს გაუჩნდა ეს ტერმინი. ეს არ იქნება გასაკვირი ვინაიდან მისი შეხედულება და პრინციპები აქტიორის შემოქმედებაზე იმაში მდგომარეობს, რომ როლის შესრულებისას მსახიობი უნდა გარდაიქმნას სხვა ადამიანად. ამ გარდაქმნაში მთავარია მსახიობმა ეს ადამიანი იმგვარად უნდა წარმოადგინოს როგორც ავტორმა ჩაიფიქრა. ცხადია ამგვარი პრინციპული შეხედულება წარმოშობდა კიდევ ამ ტერმინის აუცილებლობას. მართალია გადაჭრით ვერ ვიტყვით, რომ ეს ტერმინი ყიფიანმა აღმოაჩინა პირველად ამას ცალკე განსაკუთრებული კვლევა ჭირდება, მაგრამ ვვარაუდობთ, რომ ეს ასეა, ვინაიდან მისი მოღვაწეობის პერიოდის ლიტერატურაში ეს ტერმინი არ არის და სტანისლავსკის კი ამ დროისათვის ჯერ კიდევ არაფერი ჰქონდა დაბეჭდილი. ბობორიკინს ეს ტერმინი არც მოაფიქრებოდა ვინაიდან იგი ამგვარ გარდასახვას არც მიიჩნევს აუცილებლად მსახიობის შემოქმედებაში.

კოტე ყიფიანი მსახიობის შემოქმედებას ძალზე რთულად თვლის, ვინაიდან მას თავის შემოქმედების ნიმუშის შექმნა საკუთარი სხეულისაგან უხდება — «Материалом пианисту служат звуки того инструмента, на котором он играет, певцу — его голос, актёру его собственное тело, его речь, мимика, жесты, то произведение которое исполняет артист, служит формой для его собственного создания»¹, — წერს კოტე ყიფიანი. იგი სთვლის, როგორც ამ სიტყვებშიც გარკვეულად ისმის, რომ მსახიობმა სწორედ ის გმირი უნდა შექმნას, რომელიც ავტორმა გარკვეულ ჩარჩოში მოაქცია; მსახიობი უნდა იქცეს სწორედ ამ ადამიანად. ყიფიანი პირდაპირ ამბობს, რომ მსახიობი არ უნდა ასცდეს ავტორის ჩანაფიქრს, იგი ვალდებულია იყოს ავტორის დამხმარე გმირის გაცოცხლებაში, უნდა უშველოს მას ანდა თუ შეიძლება ითქვას გახდეს მისი თანაავტორი: მაშასადამე მსახიობი მაყურებლის წინაშე წარმოსდგება არა სხვა ადამიანის ნიღბით, არამედ იგი თვითონ გარდაიქმნება იმ ადამიანად, რომელსაც წარმოადგენს. მსახიობმა გონების თვალთ უნდა წარმოიდგინოს ახალი ადამიანი, ჩაუნერგოს მას სწორედ იმისათვის დამახასიათებელი გრძნობები, მაშინ წარმოიშვება ახალი, ცოცხალი ადამიანი იმავე სისხლითა და ხორციით, რომლითაც ეს მსახიობია შექმნილი. რათა შეერწყოს ერთმანეთს მსახიობი და მისი წარ-

¹ კ. ყიფიანი «театр» საქ. სახელმწიფო თეატრალური მუზეუმი. ხელნაწერთა ფონდი № 2020.



მოდგენით შექმნილი სხვა ადამიანი, მას უნდა ჰქონდეს უნარი თავისი სხეული დაიმორჩილოს და იმ ადამიანის სხეულად აქციოს: «Он должен обладать еще тем редким, дарованным небом талантом при помощи которого он в состоянии владеть всем своим внешним существом до такой степени, чтобы каждое самое ничтожное движение и то всецело зависело от его внутренней воле. Разговор, походка, манера (держаться) себя все жесты принадлежат уже не ему, а тому лицу, которое желал предстать актёр, и всё это должно быть представлено с такой живостью и правдивостью, чтобы в том блеске который освещает актёра при подобном исполнении роли, его собственное «я» исчезало, как нечто вполне безцветное и ничего не значущее. От настоящего художника требуется полное отречение от самого себя или вернее, забвение своего собственного «я» —¹ ამბობს კოტე ყიფიანი და ასკვნის — «Артист... должен воплотиться в чужой характер»². ყოველი მოძრაობა სცენაზე მყოფი მსახიობისა არის იმ პიროვნების, რომელსაც იგი განასახიერებს, ან უფრო სწორად, რომელადაც იქცა ამ დროის მოცემულ მონაკვეთში.

ამ მოსაზრებაში ყიფიანი პრინციპულად ეწინააღმდეგება მეცხრამეტე საუკუნის მეორე ნახევრის რუს თეორეტიკოსს ბობორიკინს, რომელიც თავის თეორიულ გამოთქმებში მსახიობის გარდასახვის შესახებ უფრო დიდროს მხარესა დგას და მოითხოვს მსახიობი მუდამ აკონტროლებდეს თავის გმირს ვიდრე მთლიანად გარდასახებოდეს მასში. იგი კარატიგინისა და მოჩალოვის შედარებისას კარატიგინის დამცველად გვევლინება და მის ხელოვნებას ანიჭებს უპირატესობას მოჩალოვისაზე.

კოტე ყიფიანი თვლის, რომ მსახიობი გმირის გახსნისას თავისი ხასიათიდან კი არ უნდა გამოვიდეს, არამედ იმ გმირის ხასიათიდან, რომელიც ავტორმა შექმნა.

მსახიობი სცენური გმირის შექმნისას წინასწარ უნდა წარმოდგენდეს თავის გმირს, ამბობს ყიფიანი. მაშასადამე მსახიობმა უნდა წინასწარ იცოდეს თავისი გმირის არა მარტო შინაგანი ხასიათი, არამედ გარეგნული იერიც. მსახიობმა თავის წარმოდგენაში გონების თვალთ უნდა დაინახოს ეს გმირი და შემდეგ გრიმის საშუალებით დაემსგავსოს მას. კოტე ყიფიანი, მსახიობს შემოქმედე-

¹ და ². — კ. ყიფიანი «театр».



ზაში დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს გრიძის ოსტატობას და საკითხს.

გარდა სახის პორტრეტის შექმნისა გმირის დასრულებისათვის მნიშვნელოვანი როლი ენიჭება მისი ტანის ფორმასაც, ამბობს ყიფიანი. როგორც ჩანს, იგი იზიარებს იმ აზრს, რომ ყოველი ადამიანის ხასიათი უსათუოდ ვარკვეულ გარეგნულ ფორმაში ვლინდება.

სცენური სახის ასეთი სერიოზული და ღრმად ამოხსნისათვის ვიზინია ყიფიანს საჭირო ცხოვრების ცოდნა, ადამიანთა სხვადასხვა ხასიათის შესწასლა, რათა მათი განზოგადოებით შექმნას ახალ-ახალი გმირები.

მსახიობის შემოქმედებაში, ყიფიანი უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებს უსიტყვო მოქმედებას — „სახის გამომეტყველებითა ლაპარაკობდომ, ამაზე იტყვიან; ესე იგი, არტისტი ჩუმიად არის და მაყურებელს კი იმისი სიჩუმე ისე ესმის და ისე გრძნობს რომ — სტირის კიდევ. ნამდვილი არტისტული თამაში ეს არის. „მჭერმეტყველებით ჩუმიად იყო“ — «Красноречиво молчал»¹ — წერს იგი. აქედან ჩანს, რომ ყიფიანი მსახიობისაგან მოითხოვს განსასახიერებელი გმირის სახეში უწყვეტ ყოფნას, სცენური ღროის მოცემულ მონაკვეთში მთლიანად გარდასახვას ამ სახეში. ეს მოთხოვნა თავის მხრივ იქედანაც გამოდის, რომ სცენა ნამდვილი ცხოვრების გამომხატველია. თუ წარმოდგენა იმგვარად არის ნათამაშები, რომ იქ ნამდვილი ცხოვრებაა გადმოცემული, თქმა არ უნდა პაუზები სავსე იქნება შინაგანი მონოლოგობითა და დიალოგებით.

კოტე ყიფიანი თავის წერილებში ხაზგასმით აღნიშნავს თეატრის კიდევ ერთ მნიშვნელოვან ფუნქციას — ეს არის მაყურებლისათვის ესთეტიკური სიამოვნების მინიჭება. ვის ეკისრება თეატრში ეს მნიშვნელოვანი მოვალეობა თუ არა მსახიობს და ამიტომაც ამბობს — „არტისტმა ესთეტიკური სწავლა უნდა შეითვისოს იმიტომ, რომ ყოველი არტისტი არის ესთეტიკის მსახური და მოქმედი. მრავალმა მსახიობმა ეს არ იცის და ამიტომაც იმათ თამაშობაში ესთეტიკა სრულიად დაკარგულია“² მაშასადამე იგი სთვლის, რომ მსახიობი არის შემოქმედი, რომელიც წარმოქმნის ესთეტიკური ტკობის მომნიჭებელ ხატებას, ე. ი. იგი თეატრის განმანათლებელ როლს განუყრელად უკავშირებს სიამოვნების მომგვრელის დამატკობელის ფუნქციას, რომელიც ძირითადადში მოაქვს

1 კ. ყიფიანი. „თეატრის მნიშვნელობა“, გვ. 131.

2 იქვე, გვ. 130.

მსახიობს. მაშასადამე, ყიფიანი მიიჩნევს, რომ მსახიობის მიერ განხორციელებული ყოველი სახე უნდა იყოს ადამიანის გონების გამსახველი, გემოვნების განმავითარებელი და სულიერად დამატკობელი.

ყიფიანი ყურადღების გარეშე არა სტოვებს მსახიობის, როგორც ადამიანის მორალურ-ზნეობრივ მხარესაც და სთვლის, რომ იგი, როგორც ხალხის მოძღვარი და აღმზღელი სანიმუშო უნდა იყოს ამ მხრივაც. თეატრის ყოველ მსახურს, თუნდაც უმნიშვნელოს, ფართო საზოგადოება იცნობს და ყოველი მათი მოქმედება თვალში მოსახვედრია. თუ მსახიობს სურს იყოს ხალხის მოძღვარი, იგი სამაგალითო უნდა იყოს პირად ცხოვრებაში, რომ სცენიდან მისი მოწოდება ხალხმა სწორად აღიქვას და გაკვეთილად მიიღოს.

ყიფიანისათვის თეატრი არის უწმინდესი ტაძარი სადაც შემოსული ყოველი ბიწიერი უნდა განიწმინდოს, სამსჯავრო სადაც უნდა დამარცხდეს ყოველივე ბიწიერი. ვინ უნდა განწმინდოს ეს ხალხი და ვინ უნდა განსაჯოს თუ არა მსახიობმა თავისი მაღალი ხელოვნებით და მაშასადამე თვით უნდა იყოს წმინდა. ასეთ მოძღვარსა და მსაჯულს, ყიფიანი ვალად სდებს პირადულს არა სდიოს და ოქროს სიყვარულმა არა სძლიოს.

ყველა ზემოდ მოყვანილი მოსაზრება ყიფიანს გაბნეული აქვს სხვადასხვა წერილებში, არა აქვს თავმოყრილი და ჩამოყალიბებული და ამიტომაც დღემდე მისი მოღვაწეობის ეს მხარე არც არის სათანადოდ შეფასებული. მართალია ცალკე არ ისწავლებოდა ყიფიანის თეორიული პრინციპები, მაგრამ იგი ქართველ მსახიობთა თაობებს ძვალსა და რბილში აქვთ გამჭდარი და ესთაფეტასავით გადასცემდნენ მომავალ თაობებს. ჩვენ გვინდა ახალმა თაობამაც შეისისხლხორცოს ქართული თეატრის ეს საუკეთესო პრინციპები და იყვნენ ღირსეული მოწაფენი იმ კეთილშობილ წინაპართა, რომლებიც მძიმე დროს მოღვაწეობდნენ, მაგრამ იყვნენ ნამდვილად უანგარო შემომმედნი და პატიოსანი მოქალაქენი.

კოტე ყიფიანი უპირველესად ყოვლისა თითონ იყო ამ პრინციპების საუკეთესო დამცველი და მაგალითი იმ მსახიობისა, რომელსაც იგი მოითხოვდა, ამას ადასტურებს მისი სცენური ცხოვრება, რომელიც ნამდვილად იყო თავისი ხალხისადმი უანგარო მსახურის საუკეთესო მაგალითი. კოტე ყიფიანმა, რომელსაც თავისი ოჯახური მდგომარეობა და განათლება საშუალებას აძლევდა უზრუნველი ცხოვრებისათვის, უარი თქვა პირად კეთილდღეობაზე და მთელი თავისი სიცოცხლე, უკანასკნელ სისხლის წვეთამდე შე-

სწირა ქართულ თეატრს და მისგან კი შესაძლოა იმდენი ვერ მიიღო რამდენიც ვასცა, მაგრამ იგი ამას არა ნანობდა თეატრში უყვარდა თავისი პიროვნება და არა თეატრი მისი პიროვნების განდიდებისათვის.

* * *

ვალერიან გუნია კოტე ყიფიანის შემოქმედების შეფასებისას წერდა: „ყიფიანის ნაკლი დრამატიულ როლებში ჩვენის აზრით, არის ერთგვარად გატარება პათოსიანი ადგილებისა. ერთნაირი ხმის აწევდაწევა, ინტონაცია, თავის დაჭერა, მიხრა-მოხრა, ვნებთა დელგის გამოხატვა, მწუხარება და განრისხება ყველა დრამატიულ როლებში ყიფიანის მიერ ერთნაირად იხატება. ეს შეადგენს მისი ნიჭის სისუსტეს და მისსავე ხელოვნების ნაკლს“ და იქვე აგრძელებს „სამაგიეროდ ყიფიანს აქვს ერთი შესანიშნავი და საპატიო ღირსება: როლების საფუძვლიანად შესწავლა და შეგნება, მომზადება როლისა, თუმცა ამ უკანასკნელ ხანში როლის უცოდინარობა როგორღაც დაუხშირა. ყიფიანისაგან წარმოდგენილი ხასიათი ყოველთვის სრულ შთაბეჭდილებას მოახდენს მაყურებელზე“.¹ ჩვენს მიერ ხაზგასმული წინადადება აბსოლუტურად ეწინააღმდეგება ზემოდმოყვანილ აზრებს ვინაიდან მსახიობის მიერ განსახიერებელი ყოველი გმირი მხოლოდ მაშინ მოახდენს სრულ შთაბეჭდილებას თუ ის ტიპიურია და შექმნილია ახალი, ჯერ არ ნახმარი საღებავებით და არა შტამპებით. ამიტომ ჩვენ ვიზიარებთ სწორედ ხაზგასმულ აზრს მით უფრო, რომ ილია ჭავჭავაძე ყიფიანის შემოქმედების დახასიათებისას ერთ-ერთ თავის წერილში შემდეგსა წერს: „ბ-ნი ყიფიანი საკმაოდ ღონიერი ნიჭია და ნიჭს გარდა დახელოვნებული არტისტიც არის. ნიჭი და ხელოვნება განუყრელი და-ძმანი არიან და აუცილებელი საჭიროებაც არის კარგის არტისტისათვის. ნიჭი არ-დახელოვნებული, არ გაწვრთნილი, ხელოვნება ნიჭით შუქ-არშესხმული და არ გაბრწყინებული, გვედებჩამოთვლილი სიკეთეა არტისტისა, ცალკერძია და ერთის მქონებელი კაცი უმეორედ ნახევარ-არტისტია. ბ-ნს ყიფიანს კი ეტყობა, რომ ორივე სიკეთე სჭირს და ამიტომაც ძნელად შეხვდება კაცი, რომ მან თავისი სათამაშო ოდესმე გააფუჭოს, რაც უნდა არ უხდებოდეს, არ შეესაბამებოდეს იგი სათამაშო ბ-ნ ყიფიანის ნიჭსა და მიდრეკილებას. ხოლო საცა კი ბ-ნი ყიფი-

¹ ვალ. გუნია თეატრის შესახებ. გამ. „ხელოვნება“, თბ., 1953 წ. გვ. 56. (ხაზი ჩვენია ე. დ.).

ანი შეხედება ხოლმე თავის ნიჭის და მიდრეკილების სათამაშოსა.
მშინ იგი სრულად დაატყვევებს მაყურებელთა ყურადღებას და
დატყვევების სამაგიეროს იმითი გადაგვიხდის ხოლმე, რომ ჭეშ-
მარტიის გრძნობის სიმებს ააქლერებს ადა-
მიანის გულში და ესთეტიკურს სიამოვნებას აგრძნობინებს.

ამ ორ სიკეთეს, ერთად ბედნიერად შეერთებულს, უნდა
მიეწეროს ის მუდმივი ღირსება ბ-ნ ყიფიანის
სათამაშოებისა, რომ თავიდამ ბოლომდე მწყობ-
რად, დალაგებულად, თანაბრად გაჰყავს თა-
ვისი სათამაშო მაყურებელთა წინაშე. ნიჭი ხე-
ლოვნებას ეკითხება თავის საზღვარს და ხელოვნება ნიჭსა სთხოვს
სიბზოს და ბრწყინვალებასა. ერთი მეორესა ჰშველის იმოდენად,
რამოდენადაც საჭიროა, არც ერთი ნამეტანობს და კლებულობს და
არც მეორე, ორივე ერთმანეთს ემორჩილებიან ერთისა და იმავე ზე-
მოქმედების მოსახდენად. სამართალი ითხოვს ვთქვათ,
რომ ძალიანი შვიათად შეგხვედრია ბ-ნ ყიფიანს
ეგ ერთიანი მთელი ზემოქმედება არ მოეხდინოს
მსმენელზედ თავისდა სასახელოდ და ჩვენდა
სასიამოვნოდ¹. მამასადამე ილია ჭავჭავაძე ხაზგასმით მიუ-
თითებს, რომ კოტე ყიფიანი დაჯილდოვებულია ბუნებრივი ნიჭითა
და ამავე დროს არის დახელოვნებული არტიტი. ეს კი სწორედ ის
არის, რასაც თვით ყიფიანი მოითხოვს მსახიობისაგან. — „თეატრალ-
ური ხელოვნება, როგორადა სხვა ხელოვნება, უსათუოდ უნდა შე-
იცავდეს შემოქმედებას — (Творчество) ე. ი., იმ ძალას, რომლი-
თაც შეიძლებოდეს იდეალური სურათის გამოხატვა ან გამოსახვა,
და „ხელოვნებას“ — технику — რომლის დახმარებით შეიძლებო-
დეს ასულდგმულოს ეს „შემოქმედება“. ეს თვისება ადამიანს ბუ-
ნებითად უნდა ჰქონდეს გამოყოლილი და მინიჭებული; სკოლა, სა-
დაც ბევრნი მიმმოსთაგანნი თეატრალურს ხელოვნებასა სწავლობენ.
ვერ მისცემს თავისს მოწაფეს ამ შემოქმედებას, — და „ხელოვ-
ნებას“ — კი, რომელსაც რუსულად ჰქვიან «техника», რასაკვირვე-
ლია ჩვენ აუცილებლად მოვითხოვთ მიმმოსებისაგან, არტიტიებისა-
გან; რადგანაც „იელოვნება“ ეძლევა არტიტს — ჯაფით, შრომით,
მოქმედებით. ბუნება სრულად არ გვასაჩუქრებს ხოლმე თვისებე-
ბით; ადამიანი უნდა ეცადოს რიგიანად და ნიჭიერად გამოიყენოს
თავისთვის ის თვისება, რაც ბუნებას მიუნიჭებია“².

¹ ილია ჭავჭავაძე, თხზულებათა სრული კრებული. ტ. III, თბ., 1953 წ.,
გვ. 93—94 (გაზ. „ივერია“, 1886 წ. № 239) (ხაზი ჩვენია ე. დ.).

² კოტე ყიფიანი, „თეატრის მნიშვნელობა“, გვ. 124—125.



გვაპატიოს ვალ. გუნიას ხსოვნამ, მაგრამ ჩვენ ვერ გავიზიარებთ მის აზრს ყიფიანის შემოქმედების დახასიათების შესახებ, მით უფრო, რომ თითონვე გარებულ დასკვნებს აკეთებს. არ შეიძლება ილია ჭავჭავაძეს ასეთი მაღალი შეფასება მიეცა ყიფიანის შემოქმედებისათვის თუ იგი ყველა როლში ერთნაირი იყო. აქვე უნდა შევნიშნოთ თვით გუნიას მიერვე გამოთქმული მეორე აზრიც, რომ „ყიფიანისაგან წარმოდგენილი ხასიათი ყოველთვის სრულ შთაბეჭდილებას მოახდენდა მაყურებელზეო“ — ეს თითქმის იგივეა, რასაც ილია ჭავჭავაძე ამბობს.

როლზე მუშაობისას ყიფიანი ბევრ საინტერესო დეტალს აქცევდა ყურადღებას, იცავდა ენობრივ სიწმინდეს, რისთვისაც ხშირად დავაც კი მოსვლია ავტორებთან. თეატრი დასადგმელად ამზადდება რუსულიდან დ. ერისთავის მიერ თარგმნილ კომედიას „საღამო მფლობელობა“. დ. ერისთავი საუკეთესო მთარგმნელი იყო, მაგრამ მიუხედავად ორივე ენის ბრწყინვალე ცოდნისა თარგმანში გამოერია არაქართული ფრაზა — «Вручаю тебе яблоко раздора» — ერისთავის თარგმანში ასე ისმოდა — „ჩამიბარებია შენთვის მალწფოთარი ვაშლი“. ეს ფრაზა ძალიან აწუხებდა ყიფიანს და დიდხანს ვერაფერი სთქვა, მაგრამ ბოლოს მაინც შეჰბედა მთარგმნელს — „კნიაზო დავით! ეს ხომ ქართული არ არის, ამას მე არ ვიტყვი თორემ სასაცილოდ ამიგდებენო“. მწერალი ძალზედ განაწყენდა და საკმაოდ უხეში სიტყვებით მიმართა მსახიობს. თავის სიმართლეში დარწმუნებულმა კოტემ დაუთმო ავტორს და სპექტაკლზე ასე წარმოსთქვა ეს ფრაზა, რისთვისაც რეცენზენტისაგან მკაცრი შენიშვნა მიიღო. უსამართლოდ შეურაცხყოფილმა კოტე ყიფიანმა გაზეთის საშუალებით უპასუხა რეცენზენტს, ხოლო დ. ერისთავმა ფრაზა შეასწორა. ამ ფაქტის გამო კოტე ყიფიანი გულისტკივილით აღნიშნავს — „თუ კი იმისთანა პირნი, როგორც დავით ერისთავი იყო, ქართული ენის ღრმა მცოდნე, ასე ამახინჯებდა ქართულ ენას თავის პიესებში, სხვამ რა უნდა ჰქნას? საზოგადოთ ქართულს პიესებში ენა მეტისმეტად დამახინჯებულია, თუმცა კი პიესებში უნდა ყოფილიყო დაცული ენა და იმისი მშვენიერება, მაგრამ სამწუხაროდ ამას ჩვენ ვერა ვხედავთ“¹. თითონ დიდად განსწავლული, რუსული და ფრანგული ენების კარგი მცოდნე კოტე ყიფიანი, დიდებული ქართული ენით მეტყველებდა სცენიდან და ამაში ხედავდა. იგი თავის ერთ-ერთ მიზანს, ამასთანავე იგივესა სთხოვდა ყველას განსაკუთრებით ახალგაზრდა მსახიობებს.

¹ კ. ყიფიანი, „ფასკუნჯი“, № 14, გვ. 10.

როდესაც დ. ერისთავმა თავისი „სამშობლო“ თეატრში მოიტანა დადგმა ბებუთაშვილმა იკისრა, სვიმონ ლეონიძის როლი კოტე ყიფიანს მისცა, ხოლო ლევან ხიმშიაშვილისა კოტე მესხს. პიესის მიხედვით მეორე მოქმედებაში ლოცვას ლევან ხიმშიაშვილი ამბობდა. ქართული ზნე-ჩვეულებებისა და ტრადიციების მცოდნე კოტე ყიფიანმა ყურადღება მიაქცია ქართველთათვის შეუფერებელ ვითარებას და ავტორს შენიშნა — „ქართველი ხალხის ხასიათის მიხედვით ლოცვა უფროსმა უნდა სთქვას და არა უმცროსმაო“. მთელმა დასმა და დამდგმელმა გაიზიარა ყიფიანის შენიშვნა და ავტორი იძულებული გახდა შეეტანა ეს ცვლილება და ამიერიდან პიესაში ასე დარჩა. მხოლოდ ცხოვრებისა და ტრადიციების კარგი ცოდნა აძლევდა ყიფიანს საშუალებას ასეთი დაკვირვებული და საქმიანი შენიშვნებისა. თუნდაც ამისათვისაა აუცილებელი ცხოვრებისა და ხალხის ისტორიის ღრმა ცოდნა, რასაც ყიფიანი ყველა მსახიობისაგან მოითხოვდა თავის წერილებში.

კოტე ყიფიანის ყოველი მოძრაობა სცენაზე, თავისი გმირის შინაგანი ხასიათიდან გამომდინარე, უფრო მეტიც; გმირის სოციალური წარმომობიდანაც კი. ამ მხრივ ხატოვნად აღწერს აკაკი წერეთელი კოტე ყიფიანის ერთ-ერთ აზრობრივად სავსე მიმიკას ზამბახოვის როლში (გ. სუნდუკიანცის „ხათაბალა“) — „ყოველი მისი მიმიკა შესაფერისია და საგულისხმო თუ გინდათ სამაგალითოდ ავიღოთ ერთი მისი მიმიკა ზამბახოვის როლში: როდესაც ზამბახოვი მიხვდა თუ ვინ ყოფილა ის ქალი, რომელიც მოსესიანცს უნახავს. კ. ყიფიანი აკეთებს შემდეგ მიმიკას: ჯერ ცხვირზედ მიიღებს თითს. მერე შუბლზედ და შემდეგ გაიქნევს ხელს, რომლითაც ის ხატავს, რომ მივხვდი, რაც ამბავიაო.

ცხვირზე ხელის მიღება რაღა ამბავიაო? ეგება იკითხოს ვინმემ და აი, რა: ჩვენში საზოგადოდ არის მიღებული „სუნით ეძებს საქმესო, მიაგნოვო“ და სხვა. მართლაც ზამბახოვისთანა კაცები ისეთ ცუდსა და მყრალს საქმეებს ჰკიდებენ ხელს, რომ სუნით უნდა ეძებდნენ. ამ შემთხვევაშიც ჯერ სუნი ეცა ზამბახოვს: საიღამ მოდის ეს საქმეო: მერე ასწონა და შემდეგ გადასწყვიტა. მაშასადამე ყიფიანის მიმიკა: ჯერ ცხვირზე თითის მიღება, მერე შუბლზე და შემდეგ ხელის შეტკაცუნება ნამდვილად ამის გამომხატველი ყოფილა“¹.

ყიფიანის ამ მიმიკის ა. წერეთლის მიერ მოცემული ახსნა მსახიობის ერთ შესანიშნავ თვისებაზე მიუთითებს: იგი სწავლობდა მის

¹ აკაკი წერეთელი თეატრის შესახებ. თბ., გამ., „ხელოვნება“, 1955 წ. გვ. 80.

გარშემო მყოფ ადამიანებს — მათს ექსტიკულაციას, მიწვევას ამიტომაც იყვნენ მისი გმირები ცხოვრებიდან აღებულნი, ტიპიურნი. კ. ყიფიანი არ იყო ჩამწყვდეული თავისი მაღალი მდგომარეობის ნაჭუჭში, იგი კარგად იცნობდა თავისი ხალხის ყველა ფენის ცხოვრების წვრილმანებს, ყოფას და იყენებდა თავის სასცენო შემოქმედებაში.

სპექტაკლ „ქან ბოდრში“ კოტე ყიფიანი მთავარ გმირს ანსახიერებდა. როგორც რეცენზიებიდან ირკვევა მას სწორად გადმოუცია ფრანგი კაცის ხასიათი; მისი თამაში, ყოველი მოძრაობა თუ ლაპარაკის მანერა შესაფერისი ყოფილა ამ გმირისათვის; ყოველივე ეს იყო ახალი, ჯერ არც ერთ გმირში რომ არ ჰქონია გამოყენებული და სწორედ ქან ბოდრისათვის დამახასიათებელი. გმირის ამგვარი განსახიერება მისთვის შემთხვევითი არ იყო, ეს იყო მისი შემოქმედებითი ნიშანდობლივი თვისება. ამას ადასტურებს მრავალიდან თუნდაც ერთ-ერთი რეცენზენტის გამონათქვამი — „ყოველი მიხრა-მოხრა მოსწრებულად; დ რ ო ზ ე დ შ ე ს ა ფ ე რ ი ს ი მეტყველება“¹.

ყიფიანის, როგორც მსახიობის სხვა შესანიშნავ თვისებათა შორის ყურადღაღები და აღსანიშნავია ის გარემოება, რომ სპექტაკლში არასოდეს არ იყო თავისი გმირის სახისა და სიტუაციისაგან გამოთიშული; ლაპარაკობდა თუ სდუმდა მუდამ მრავალმეტყველი იყო იგი სცენაზე. აი, რას სწერს მაკო საფაროვა — აბაშიძე კოტეს ამგვარი უსიტყვო, მაგრამ საოცრად მეტყველი სცენის შესახებ: — „კოტე თამაშობდა ქან ბოდრს, მეც იქვე მის ქალის როლს ვთამაშობ. ისე გამიტაცა კოტეს თამაშობამ, თუმცა უსიტყვომ რომ კინალამ დამავიწყდა ჩემი სცენაზე ყოფნა და ასე შევძახე: „კოტე რა მშვენივრად თამაშობ-მეთქი. ისეთი მედიდური მიმიხვრა ჰქონდა, ქუდი იმნაირად დასდო მაგიდაზე და ისე შემომხედა, რომ ბევრი მრავალმეტყველება ვერ იტყოდა იმას, რაც იმან, ამ ერთის მოძრაობით გამოჰხატა“². თვით ბრწყინვალე მსახიობი მაკო საფაროვა, შესანიშნავად აფასებს კოტეს მიერ დიდებულად გათამაშებულ პაუზას, რომელშიაც მსახიობმა დაინახა არა უბრალო სიჩუმე, არამედ ის შინაგანი განწყობა, რომლითაც აღსავსე იყო ეს პაუზა.

სამწუხაროდ ყველა მსხიობს არ შეეძლო ასეთი პაუზის გათამაშება; 1879 წ. ქართველი სცენისმოყვარეები, რომელთაც შექმნეს პროფესიული თეატრი, ქუთაისში სუნდუკიანცის „პეპოს“ უჩვენებდნენ. კოტე ყიფიანი ასრულებდა გიქოს, კაკულის—ავქსენტი ცაგა-

1 „დროება“, 1880 წ. № 233 (ხაზი ჩვენია — ე. დ.).

2 ივ. გომართელი, „კონსტანტინე დიმიტრის ძე ყიფიანი“, გვ. 67.

რელი. იმ სცენაში როდესაც კაკული პეპოს დაბატომრების ამბავს ატყობინებს გიქოს; კოტე ყიფიანმა დიდი პაუზა გააკეთა, ბურნუთი გააწყო და იმაზე ფიქრობდა თუ როგორ ეშველა მეგობრისათვის. ეს პაუზა ვერაფრით ვერ გაამართლა ცაგარელმა, სცენაზე უსაქმურად დგომა მობეზრდა, გაბრაზებულმა კისერში დასტაცა მოხუც გიქოს და წინ გამოიგდო, ამ დროს დეკორაციაში კარი ვერ გაარჩია, კედელს დაატაკა ქალღივილი და ორივენი კულისებში გაგორდნენ¹. დარბაზში სიცილი ატყდა. ცაგარელს რომ მოეხერხებინა „გულის გაწყალების“ უსიტყვო გათამაშება და კაკულის და არა ცაგარელს გაეთრია გიქო სცენიდან მაშინ იქნებოდა საუკეთესოდ გათამაშებული პაუზა და არა სასაცილო ფაქტი, როგორც ამას თვით ცაგარელი იგონებს.

კოტე ყიფიანის ე. წ. „უსიტყვო მეტყველების“ შესახებ მიუთითებს კიდევ ერთი რეცენზენტი — „ყოველი მისი ფეხის გადადგმა, ყოველ მოძრაობას ეტყობა „თამაშობა“, „აქტიურობა“. ტყუილთბრალოდ არა წუთს არ იმყოფება სცენად ლაპარაკობს თუ ჩუმათ არის, დგას თუ ზის კოტე ყიფიანი ყოველთვის მონაწილეობას იღებს იმ მოქმედებაში, რომელიც სწარმოებს სცენაზე და არ ჰგავს სხვა აქტიორებს, რომელიც მართო მაშინ ითამაშებს როგორმე, როდესაც ლაპარაკობს...“².

კოტე ყიფიანის თამაში არასოდეს ყოფილა გამოგონილ ეფექტებზე დამყარებული, შორს იყო ყოველგვარი ყალბი პათოსისაგან; ყოველი მისი გმირი სცენაზე ნამდვილი ადამიანის სიცოცხლით ცოცხლობდა. ყველასათვის პოულობდა იგი შესაფერის გამომსახველობით საშუალებებს გამომდინარეს საკუთრივ ამ გმირის შინაგანი ბუნებიდან, რასაც ხშირად აღნიშნავდნენ რეცენზიებში. „კ. ყიფიანმა თავისებურის ოსტატობით გამოსახა ამპარტავანი მოხუცის როლი და არც ერთხელ არ დატყობია სიყალბე, თითქოს სცენა მისი კაბინეთი იყო და პიესის მოქმედება საკუთარი ცხოვრების მიმდინარეობა“³ ან კიდევ „ერთგვარი სინამდვილით ჰქმნის კოტე სხვადასხვა ტიპის სურათს“⁴. მაშასადამე მაყურებელი სცენაზე ხედავდა არა ამ როლის შემსრულებელ მსახიობს, არამედ სწორედ ამ ადამიანს თავისი ნამდვილი ცხოვრებით. ეს არის სწორედ ის რასაც ყიფიანი მოითხოვდა მსახიობისაგან.

1 ა. ცაგარელი. „კომედიები“. გამ. „ფედერაცია“, თბ. 1936 წ. გვ. 372.
2 „დროება“, 1880 წ. № 99 (ხაზი ჩვენია ედ. დ.).
3 „დროება“, 1880 წ. № 260.
4 ივ. გომართელი „კონსტანტინე დიმიტრის ძე ყიფიანი“, გვ. 39.

კოტე ყიფიანი თავის აქტიორულ შემოქმედებაში განუხრავლად იცავდა საკუთარ თეორიულ მოთხოვნებს; იგი არასოდეს უკან იხიზნებოდა საკუთარ „მეს“ მოშლას, განსასახიერებელი გმირის „მე“-ში გარდასახვას და სცენური მარტოობის გრძნობის შექმნას. მისთვის მაყურებელი არ არსებობდა, ყოველთვის ჰქონდა ჩამოფარებული ერთგვარი მეოთხე კედელი, რომელიც ხელს უწყობს სცენური სიმარტოვის გრძნობის შექმნას.

ივ. გომართელი თავის ნაშრომში ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ „სცენაზე კოტე სინამდვილეს ივიწყებდა, მისთვის აღარავინ აღარ არსებობს, ის თითონაც აღარ არსებობს, როგორც კოტე, არამედ გადაიქცევა იმ ტიპად, რომელსაც თამაშობს, შეისხამს იმის სისხლსა და ხორცს, აიძვრებს მკერდში იმის გულს, განიცდის იმის სულის კვეთებას, ნებას, მისწრაფებას და ამით ჰქმნის საოცარ ილუზიას, გასაოცარ რეალიზმს“¹. განსასახიერებელი გმირის სისხლ-ხორცის შესხმასა და მისი გულის აძვრებას საკუთარ მკერდში მოითხოვდა კოტე ყიფიანი მსახიობისაგან და თითონაც იძლეოდა ამის მაგალითს თავის შემოქმედებით.

აკაკი წერეთელი ერთ-ერთ თავის წერილში კოტე ყიფიანის შესახებ წერს: „თქვენ ვერ შენიშნავთ ბევრიც, რომ ეცადოთ, მის სახეზედ გადაჭარბებულ მოძრაობას და მიხვრა-მოხვრაში საოხუნჯო მანჭიაობას“². მაშასადამე იგი კომიკური სიტუაციის შექმნას მანჭიაობით კი არა ცდილობდა, არამედ სერიოზული ქცევით. ასეთი იყო მისი თავადი ჯამბარაშვილი ავქ. ცაგარელის კომედიაში „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ!“ ყიფიანი ამ გმირის შესრულებისას იმ მოსახრებიდან გამოდიოდა, რომ ჯამბარაშვილის მდგომარეობა კომიკურ სიტუაციაში იმიტომ აღმოჩნდა, რომ მისი მოქმედება შეუფერებელია შექმნილ ვითარებისათვის. ჯამბარაშვილის გარშემო სიტუაცია ახალია, თავისი ახალი ხალხითა და კანონებით, იგი კი მოქმედებს ძველი დროის კანონებით, რომელიც დრომოჭმულია და რადგანაც იგი გულმოდგინედ იცავს იმას რასაც ნიადაგი გამოცლილი აქვს, ამიტომაც მისი მდგომარეობა სასაცილო. მაღალი კომიზმის ეს მნიშვნელოვანი პირობა ღრმად ჰქონდა შეგნებული ყიფიანს და ამგვარად ანსახიერებდა თავის კომიკურ პერსონაჟებს. ასევე ტრაგიზმის მაღალი პრინციპებით ანსახიერებდა იგი ლირსა და შეილოკს (შექსპირის „მეფე ლირი“ და „ვენეციელი ვაჭარი“) ტრაგიკულია ის გმირი, რომელიც თავის დროს ჩამორჩა, ან პირიქით გაუსწრო მას და

¹ ივ. გომართელი, „კონსტანტინე დიმიტრის ძე ყიფიანი“, გვ. 48—51.

² „დროება“, 1881 წ. № 37.

მისი მოქმედება ამ დროისათვის გაუგებარია. ეს იყო მთავარი ყიფიანისათვის, როდესაც იგი ამ გმირებს განასახიერებდა. ამაში იყო ყიფიანის დიდი მოქალაქეობრივი და არტისტული ძალა, ფართო დიპლომატიური და იდეოლოგიური სიმახვილე. ამით აღწევდა იგი, იმას, რომ მისი ამბულის დადგენა უჭირდათ მის თანამედროვეებს. გუნინას სიტყვით რომ ვთქვათ „ძნელად გამოვა არტისტი, რომ ერთი და იმავე ხელოვნებით და ბუნებრივი სიმართლით ითამაშოს დრამატული და კომიკური როლები, ბებრები და ახალგაზრდები. აქ შემთხვევაში კ. ყიფიანი სრულებით არაჩვეულებრივ მოვლენას წარმოადგენს ჩვენს სცენაზე“¹ ეს სიტყვები ეწინააღმდეგებიან ჩვენს მიერ ზემოდ მოყვანილ მისსავე სიტყვებს და ადასტურებენ, რომ ყიფიანი ყველა გმირს ახალგაზრდა ხერხით და საშუალებებით ანსახიერებდა და ქმნიდა ტიპურ სახეებს.

კოტე ყიფიანის შემოქმედება, სწორედ იმითი გამოირჩეოდა თავიდანვე, რომ იგი ერთნაირის სიმართლითა და სიძლიერით ასრულებდა სხვადასხვა ქანისა და ამბლუის როლებს — ეს იყო მისი შემოქმედების პრინციპი, ამასვე ურჩევდა იმთავიდანვე დიმიტრი ყიფიანიც. დიმიტრი ყიფიანი სთვლიდა, რომ ნიჭიერი მსახიობისათვის ამბულა არ უნდა არსებობდეს, ამიტომაც ეუბნებოდა იგი ახალგაზრდა კოტეს — „ყველაფერი ითამაშე, ყოველგვარ როლში გამოდი“². კოტე ყიფიანმა თავის შემოქმედებაში დაამტკიცა ამ მოსაზრების საფუძვლიანობა.

შედლებისდაგვარად ყველა როლზე მუშაობისას ყიფიანი განსაკუთრებულ ყურადღებას ამახვილებდა პიესის იდეურ მიზანდასახულებასზე და თავისი გმირის ადგილზე ამ საერთო ვითარებაში. მაგალითისათვის შეგვიძლია დავასახელოთ ფრანს კოპპეს დრამა „იაკობინელები“, რომელშიაც ყიფიანი უსინათლო მოხუც ანგუსის როლს ასრულებდა. პიესა შეეხება შოტლანდიელების ბრძოლას ეროვნული დამოუკიდებლობისათვის. პიესის დედააზრი ხალხის ერთსულოვან შეკავშირებასა და პატრიოტულ სულისკვეთებაშია. ანგუსი არ არის მთავარი გმირი; იგი არ არის ამ მოძრაობის წინამძღოლი. ვინაიდან შოტლანდიის პრინციის როლის შემსრულებელმა ვერ ზიდა პიესისა და როლის იდეური მიზანი, მისი სახე დაიკარგა. ყიფიანმა კი თავისი უსინათლო მოხუცის როლში ჩააქსოვა ხალხის გულისწყრომა და სიძულვილი მტრისადმი. გმირს მისცა სათანადო იდეური

¹ ვალერიან გუნია თეატრის შესახებ (ხაზი ჩვენია — ე. დ.).
² ივ. გომართელი „კონსტანტინე დიმიტრის ძე ყიფიანი“, გვ. 39.



მიზანდასახლება და ანგუსი გახდა სპექტაკლის წამყვანი ლანდიელთა წინამძღოლი სამართლიან ბრძოლაში. მუდამ ძალადობის წინააღმდეგ მებრძოლი პატარა ქართველი ერის ნამდვილი პატრიოტი მოქალაქის კ. ყიფიანისათვის თავისი ცხოვრების მთავარ მიზნად, ეროვნული დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლა იყო და ცხადია მან სწორად გაიგო, ასევე პატარა ერის, შოტლანდიელთა, წარმომადგენელის მოხუცი პატრიოტის შინაგანი გაცდები და დიდი სიმართლით წარმოუდგინა იგი მაყურებელ საზოგადოებას.

მსგავსი შემთხვევები ხშირად გვხვდება კოტე ყიფიანის შემოქმედებაში; რაფ. ერისთავის ერთმოქმედებთან ხუმრობა-ვოდვეილში „პარიკმახერისას“ კოტე ყიფიანი თავად ბაადურს განასახიერებდა. პარიკმახერთან პირის მოსაპარსად მოსული ყიფიანი — ბაადური ლამაზ გოგონას, ფაქტიურად ქალად გადაცმულ ვაჟს, დაინახავდა. ბუნებით მოარშიყე თავადს თვალები გაუბრწყინდებოდა და ქათინაურებით ებაასებოდა მას. ამ დროს კი ვაჟად გადაცმული ნამდვილი ქალიშვილი წვერსა ჰპარსავდა, მრავალ ადგილას გასჭრიდა და ბამბებს აწებებდა. „ქალიშვილთან“ ბაასით გართული ყიფიანი — ბაადური ვერ ამჩნევდა მის სახეზე დატრიალებულ უბედურებას და დიდის სერიოზულობით კოხტაობდა — ამითი უფრო სასაცილოდ გამოიყურებოდა მისი გმირი.

როგორც ყიფიანის წერილებიდან დავინახეთ იგი სთვლიდა, რომ თეატრმა უნდა აღზარდოს და აამაღლოს მაყურებელი, ამიტომაც არ მიმართავდა უბრალო ხალხისათვის იოლად გასაგებ სასაცილო ან სატირულ ეფექტებს, რისთვისაც მას „საარისტოკრატო მსახიობს“ ეძახდნენ. სინამდვილეში კი ყიფიანი, თავისი ლირის მსგავსად, დროს გასწრებული მსახიობი იყო, რომელსაც მისი თანამედროვე საზოგადოების უდიდესი ნაწილი ვერ უგებდა, მაგრამ ეს არ იყო ყიფიანის ცხოვრების ტრაგედია, პირიქით იგი უფრო მეტად იცავდა თავის შემოქმედებაში ამ პრინციპებს და ამასვე ითხოვდა ყველა ქართველი მსახიობისაგან, წინააღმდეგ შემთხვევაში მას ვერ წარმოედგინა ნამდვილი ხელოვნება. ხალხისაგან იაფფასიანი ტაშის დამსახურების მიზნით მას არასოდეს უკუუგდია თავისი მაღალი შემოქმედებითი პრინციპები, თუმცა ამისათვის, როგორც ვალ. გუნია ამბობს: „კ. ყიფიანი ხალხს იმდენად არ უყვარს რამდენადაც პატივსა სცემს. ჩვენ არ გვახსოვს, რომ ერთ ბენეფისში მაინც თეატრი მაყურებლებით სავსე ჰქონოდა ყიფიანს“¹. მაგრამ არც პირადი შემოსავლის გადიდების მიზნით აუღია ხელი „სერიოზული“ როლე.

¹ ვალერიან გუნია თეატრის შესახებ. გვ. 35.



ბის თამაშისათვის, პირიქით, მის ბენეფისებზე მუდამ იდგმებოდნენ „მეფე ლირი“, „ვენეციელი ვაჭარი“, „კარდინალი რიშელიე“ და სხვა ამგვარი პიესები: ამაში იყო მისი მაღალი მოქალაქეობრივი და პროფესიული კულტურა.

ციფიანის შემოქმედებისადმი „პატივისცემა“ მისი მაღალი შემოქმედების ნამდვილი დაფასებითაა გამოწვეული. ციფიანის დამფასებლები და პატივისცემილები იყვნენ ისინი ვისაც ესმოდათ ნამდვილი ხელოვნების ფასი, სწორედ ამ დამფასებელთა წყალობით იყო, რომ კოტე ციფიანის როგორც დიდი ხელოვანის სახელი პატარა საქართველოს საზღვრებს გარეთ იყო გასული, ისეთ შორეულ ქვეყანაშიც კი როგორც საფრანგეთია. კოტე ციფიანის სურათი გამოქვეყნებული ყოფილა ფრანგული ჟურნალ „Le Caucase Illustre“-ში, არ შეიძლება არ მოვიხსენიოთ ის ფაქტიც, რომ ჟურ. «Театр и искусство»-ს მიერ პეტერბურგში გამოცემულ „Словарь сценических деятелей“-ში კოტე ციფიანის შესახებ საკმაოდ მოზრდილი სტატიაა სურათითურთ მოთავსებული². ამ ლექსიკონში მოხვედრილია რუსეთის იმპერიის საუკეთესო შემოქმედებითი ძალები, რომელთაც თავის დროზე საყოველთაო აღიარებას მიადწიეს. ქართველ მსახიობთაგან ამ ლექსიკონში მოხვდნენ კოტე ციფიანი და ვასო აბაშიძე.

კოტე ციფიანს თავის შემოქმედებაში მრავალი ღირსების გვერდით ნაკლოვანებებიც გააჩნდა, ზოგი ბუნებრივი და ზოგიც შენაძენი. ციფიანი ცხოვრებაში ენას უყიდებდა და სიტყვის ბოლო ბგერებს ჰყლაპავდა, მაგრამ სცენაზე ეს ნაკლი უმეტეს შემთხვევაში არ ჰქონდა იმდენად, რომ საუკეთესო მკითხველსაც კი ითვლებოდა. მაგრამ მას გააჩნდა მეორე ნაკლი, რომ ტექსტის ზეპირად სწავლა უძნელდებოდა და მისი ბუნებრივი ნაკლი სწორედ მაშინ იჩენდა ხოლმე თავს, როცა ტექსტი კარგად არ იცოდა, ამის გამო მრავალ შექებათა გვერდით საყვედურიც არ დაჰკლებია.

მიუხედავად ამ ნაკლოვანებებისა, კოტე ციფიანი თითქმის შეუცვლელი იყო თავის როლებში და ზოგიერთი მათგანი არც სიცოცხლეში და არც სიკვდილის შემდეგ მასზე უკეთ არავის განუსახიერებია. საზოგადოების მოწინავე ნაწილი დიდად აფასებდა ციფიანის მაღალ ნიჭს და მის როლებში სხვა მსახიობს ძნელად თუ ეგუებოდა. 1902 წ. სხვადასხვა მიზეზების გამო კოტე ციფიანი თეატრში არ მუშაობდა და მაყურებელს უმძიმდა უიმისობა. „და-ძმა-

¹ გაზ. „ცნობის ფურცელი“, 1900 წ. 1335.

² Словарь сценическихъ деятелей. изд. жур. «Театр и искусство» II. 1902 г. вып. 9. с. 21—22.

ში“ ოტიას როლი განასახიერა უდავოდ ნიჭიერმა მსახიობმა ვიქტორ გამყრელიძემ, რომელსაც საზოგადოება საკმაოდ დიდად აფასებდა. მაყურებელს გამყრელიძე თავის როლებში უყვარდა და ყიფიანის როლში მისი გამოსვლა თეატრის მესვეურებს არ მოუწონეს¹.

როდესაც 1887 წელს დიმიტრი ყიფიანის ვერაგული მკვლელის გამო ღრმა მგლოვიარობაში მყოფმა კოტე ყიფიანმა სცენას თავი მიანება, საზოგადოება უმორჩილესად სთხოვდა არ დაენებებინა თავი იმ დიდი საქმისათვის რომლის მსახურება მას მისმა დიდებულმა მამამ უანდერძა: და კოტეც მალე დაუბრუნდა სცენას რომლის ერთ-ერთი დედა-ბოძი² თითონ იყო და შექმნის ერთ-ერთი ორგანიზატორი კი მისი განსვენებული მამა.

¹ „ქვალი“, 1902 წ. № 2.

² „ივერია“, 1888 წ., № 17; ქურ. „თეატრი“, 1886 წ., № 45; „დროება“, 1881 წ., № 37.

ლიტერატურისა და სახვითი ხელოვნების ისტორიის კათედრა

ოთარ ფირალოზიანი
ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი, დოცენტი

დასრულებულობის პრობლემისათვის ხელოვნებაში¹

ადამიანურ სისუსტეთა შორის განსაკუთრებით გამოირჩევა გე-
ოვნებაში თვითდაჯერებულობა. ამ მხრივ ადამიანი საოცრად კონ-
სერვატიული ბუნებისაა. შეიმუშავებს სილამაზის ნორმებს, აღარ
ეთმობა, სჯერა რომ სხვა ყოველივე უგემოვნება და მაცდურობაა.
„საკუთარი“ ნორმების გადასინჯვა და ერთხელვე აღიარებული სი-
ლამაზის კრიტერიუმის დაძლევა ძალიან უჭირს.

საყურადღებოა, რომ თვით არაერთი საღად მოაზროვნე ადამი-
ანი ავლენს ამ სისუსტეს. ეს ერთხელ კიდევ ადასტურებს შეხედუ-
ლებას, რომ ხელოვნების განცდა-გაგება გრძნობათა განვითარებუ-
ლობის შესატყვისია და გონებას პირდაპირ და მარტივად არ ექვემ-
დებარება.

*

* *

ხელოვნებაში დასრულებულობისა და დაუსრულებლობის თე-
ორიული განსაზღვრა, საერთოდ, ესთეტიკის პრობლემათა რიგს გა-
ნეკუთვნება. მაგრამ ამ სტრიქონების ავტორი თუ ხელოვნებაში და-
სრულებულობის საზღვართა გარკვევას ცდილობს, ძირითადად იგი
ხელოვნებათმცოდნისა და მხატვრის პოზიციებიდან გამოდის, რაც
მას არსებულ კონცეფციებიდან რამდენადმე განსხვავებულ თვალ-
საზრისზე აყენებს. ამასთან ავტორი სულ უფრო და უფრო რწმუნ-
დება, თუ აღნიშნული პრობლემის დასაძლევად რა სამსახურის
გაწევა შეუძლია მხატვრულ ალღოს. ავტორისათვის ერთგვარად
წამახალისებელი იყო ისიც, რომ ხელოვნების ფილოსოფიაში უკვე
აღიარებულია შემდეგი: დაუსრულებლობის პრობლემასთან დაკავ-

¹ წინამდებარე ნაშრომი მოკლედ გადმოსცემს მონოგრაფიული გამოკლე-
ვის „ხელოვნებაში დასრულებულების პრობლემის“ მხოლოდ ძირითად დე-
ბულებებს.



შირებით ყველაზე ნაყოფიერია ხელოვნების კონკრეტული მიზნების გაშუქებით მიღებული ასპექტები¹.

ჩვენ დროს, იდეოლოგიურ წინააღმდეგობათა ვითარებაში დასრულებულობის პრობლემა თვალსაზრისითა დაპირისპირებას იწვევს, რაც ერთგვარად თუმცა ართულებს მის გაგებას, მაგრამ საერთოდ როდი სპობს მისი გადაჭრის შესაძლებლობას.

დასავლეთ ევროპის ესთეტიკა ამ პრობლემას „Non-finito“-ს ანუ — არ დამთავრების პრინციპით მიუდგა და ის საბუთი, რომ ხელოვნების ნაწარმოებს მაშინ აქვს მეტი მიმზიდველობა, როდესაც „დაუმთავრებელია“, მან მატერიაზე სულის უპირატესობის, ან მატერიალური სუბსტანციის „გაქრობის“ კარგად ცნობილ ფილოსოფიურ ტრადიციებს დაუკავშირა: ყოველივე ეს იქნებ დიდ ცოდვად არ გამოჩენილიყო მხოლოდ მოდერნიზმის საკითხებს რომ მოიცავდეს. სამწუხაროდ, იგი კლასიკური მემკვიდრეობის უმართებულო გაშუქებაშიც იხატება. ასეთ ვითარებაში არა მარტო ესთეტიკა, რომელიც უშუალოდ ზოგად კატეგორიებზე მსჯელობს, არამედ ხელოვნების ისტორიაც გულმშვიდად ვერ აუვლის გვერდს იმას, რაც კაცობრიობის წმინდათაწმინდის გაბიაბრუებას ნიშნავს.

„Non-finito“-ს თეორია სახვით ხელოვნებაში დასავლურ სახლებთან დაკავშირებით წარმოიშვა. წინამდებარე ნაშრომიც სახვითი ხელოვნების თვალთახედვით უდგება აღებულ პრობლემას. ოღონდ ახლებური კუთხით. რაც შეეხება თვით პრობლემის აქტუალობასა და პრაქტიკულ მნიშვნელობას, ამაზე, რა თქმა უნდა, ლაპარაკიც ზედმეტია.

„Non-finito“-ს თეორია, რომლის ისტორიაც ჯერ ოციოდეწელსაც ვერ ითვლის, დასავლეთის იდეოლოგიის ერთ-ერთი მკაფიოდ დამახასიათებელი ნაყოფია, და უკანასკნელ წლებში საქმის პოპულარობა მოიპოვა ესთეტიკოსთა და ხელოვნებათმცოდნეთა წრეებში.

ამ თეორიას ეძღვნება სტატიები, წიგნები, მოხსენებები. იგი ისეთი საერთაშორისო შეხვედრების ყურადღების ცენტრში იდგა, როგორიც იყო საარბრთუკენის სიმპოზიუმი (1956 წელი), ათენში გამართული ესთეტიკოსთა IV მსოფლიო კონგრესი, ამსტერდამის

¹ Heinrich Lützel. Zur Theorie des „Unvollendeten“ in der Kunst, Actes du cinquième congrès international d'esthétique d'Amsterdam 1964, Mouton, La Hâve-Paris, 1968, p. 249. იხ. აგრეთვე Franco Fenizza, Per un'estetica del „Non finito“, Actes du cinquième congrès... Amsterdam... p. 227.

კონგრესი (1964), ჰეგელისადმი მიძღვნილი ზალცბურგის V კონგრესი, სტოკჰოლმის VI კონგრესი.

მომხსენებელთა და მოკამათეთა დიდი ნაწილი დაუსრულებლობის პრინციპს დასავლეთის დეკადენტურ ხელოვნებას უკავშირებს, თითქოს იგი მისი ყველაზე არსებითი თვისება იყოს. აღნიშნულ კონგრესთა ერთ-ერთი წამყვანი მონაწილის, ცნობილი საბჭოთა ესთეტიკოსის მ. თ. ოვსიანიკოვის განმარტებით:

«Non-finito» — новая модная категория. Она пока не получила строгого логического определения... но если категория «non-finito» логически еще не осмыслена, отсюда не следует, что не стоит придавать ей значения. Дело заключается в том, что категория «non-finito» преподносится западными эстетиками как понятие, раскрывающее существенные признаки модернистского искусства»¹.

ბერძენი ესთეტიკოსი მიხელისი „Non-finito“-ს წამიერი შთაგონების ამხსნელ თეორიად მიიჩნევს.² ესთეტიკოსთა უმეტესობა კი ისეთი ხელოვნების თეორიად თვლის, რომელიც „სათქმელს“ ბოლომდე არ „ამბობს“, რათა აღმქმელ სუბიექტსაც დაუტოვოს თანადამამთავრებლობითი და თანაშემოქმედებითი აქტიობის ასპარეზი. ამასთან ასეთი დაუმთავრებლობა, როგორც მოწოდება, მოდერნიზმის პრინციპად გამოაცხადეს, თუმცა იგი ხელოვნების უძველესი პრინციპია და მას არსებითად მხოლოდ ნატურალისტები და ე. წ. „მხოხავი ემპირისტები“ არ იყენებდნენ.

რეალისტურ ხელოვნებაში აღმქმელი სუბიექტისადმი ანგარიშგაწევა სრულიად ბუნებრივი იყო. „Non-finito“-ს თეორიას კი ახლა მისტიფიკაცია დასჭირდა ვითომდა მოდერნიზმის არსების „გასახსნელად“.

აღმქმელი სუბიექტის მიმართ ელემენტარული და აუცილებელი ტაქტის ნიშნად ვლადიმერ ილიას-ძე ლენინს ფოეირბახის ერთი შენიშვნა მიაჩნდა, სადაც ნათქვამია: წერილ გონებამახვილური მანერა, სხვათა შორის, იმაში მდგომარეობს, რომ იგი ჭკუას გულსხმობს მკითხველშიც, რომ იგი თვით მკითხველს ალაპარაკებს³

მოდერნიზმს ამ კუთხით ვერ მივუდგებით, ასე ვერ ავხსნით მის არსებას. ეს იქიდანაც ნათელია, რომ მასში უსაგნო და გან-

¹ М. Ф. Овсянников, Актуальные проблемы эстетической науки, Борьба идеи в эстетике, Москва, 1966, стр. 180.

² იქვე, გვ. 182.

³ ვ. ი. ლენინი, XXXVIII, გვ. 73.

ყენებულ მიმართულებებთან ერთად, როგორცაა, მაგალითად, სტრატეგიონიზმი, პოპ-არტის სახით ცინიკურ სიმდაბლემდე დაყვანილი ნატურალისტური კონცეფციაც არსებობს.

ამ ორი უკიდურესობიდან მხატვრული ტაქტი შეიძლება რამდენადმე აბსტრაქციონიზმსაც ახასიათებდეს, მაგრამ ვერაფრით ვერ მიუდგება მეორე უკიდურესობას — პოპ-არტს, დაეყვილი ნივთების, ავტომატქანების, ნაწილების, ფიტულებისა და მრავალგვარი სხვა საგნების დემონსტრაცია თავისთავად გამორიცხავს ამის შესაძლებლობას.

ამდენად, აღმქმელი სუბიექტისადმი ანგარიშგაწევასა და ტაქტს ჭეშმარიტ ხელოვნებაში ყოველთვის ენიჭება ტოტალური მნიშვნელობა, რაც მოდერნიზმის სპეციფიკურ ნიშნად ვერ ჩაითვლება.

მაშასადამე, მოდერნიზმის საკუთარი ნიშნები სხვაგან უნდა ვეძიოთ და იგი „Non-finito“-ს თეორიით ვერ აიხსნება. მოდერნისტული ხელოვნების საკუთარი ნიშნები და არსება იმ დიდ კრიზისშია საძიებელი, რასაც თანამედროვე დასავლეთის სულიერი ცხოვრება ქმნის¹.

XIX საუკუნის მიწურულიდან დასავლეთის საზოგადოებრივ აზროვნებაში, განსაკუთრებით ხელოვნებაში მკვეთრი გარდატეხა მოხდა. ცოცხალი სინამდვილისადმი პოზიტიურ-ემოციური დამოკიდებულება ნეგატიურით შეიცვალა; ცხოვრების სიყვარული — სიძულვილითა და ცინიზმით, ცოცხალი სინამდვილის მხატვრული ტრანსფორმაცია კი იმავე სინამდვილის დეფორმაციით, მშვენიერების ტრფიალი „სიმახინჯის ესთეტიკით“. რადიკალური გროტესკი და ძრწოლის მომგვრელი სანახაობანი დიდსა და ღრმა ადამიანურ ტკივილებსა და სულიერ დეპრესიაზე მეტყველებენ, რომლის ფონზე ფორმალისტური არტიზმი უშინაარსობა მორალურ შესვენებასაც კი დამსგავსებია².

აბსტრაქციონიზმის ერთ-ერთი ფუძემდებელი, კანდინსკი წერდა:

«Чем ужаснее становится мир (а именно теперь он ужасен, как никогда), тем абстрактнее становится искусство, тогда как счастливый мир создает искусство реалистическое»³.

¹ ამ სტრიქონების ავტორს, ცხადია, დასავლეთური პროგრესული ხელოვნება მხედველობიდან არ რჩება.

² З. Какабадзе, проблема «экзистенциального кризиса» и трансцендентальная феноменология Эдмунда Гуссерля, Тбилиси, 1966, стр. 6.

³ Иностранная литература, 1960, № 5, стр. 201.

სინამდვილის რადიკალური დეფორმაციის არსება, რასაც მოდერნისტული ესთეტიკის გარკვეული წრეები დაუმთავრებლობას დაწერენ, მეტად საინტერესოდ აქვს გახსნილი პროფესორ ზ. კაკაბაძეს:

«...путем соответствующего анализа, нетрудно обнаружить внутренний мотив «деформации»: трагическое открытие радикальной двусмысленности человеческого мира, открытие того, что за невинной внешностью мира скрывается черное «подземелье», «царство дьявола». Подлинное лицо современного буржуазного мира прикрыто маской благоустроенности, упорядоченности, порядочности, гармоничности, наполненности смыслом, человечности; а на самом деле внутренне он крайне неустроен, хаотичен, бессмысленен и бесчеловечен. Почтенные буржуа притворяются живыми, играют в интересные дела, в любовь, дружбу, в веру в бога и в хождение в церковь, в бессмертие. И за этой лживой игрой и обманчивой внешностью проглядывает подлинное лицо буржуазного мира: опустошенность, скука, одиночество, вражда, тотальная война, смерть, т. е. «синтез всего того, что присуще эпохе разрушения»¹».

საყურადღებოა, რომ ეს ბოლო სტრიქონი აბსტრაქტიონისტ ძეგლარ რობერტ დელონეს ეკუთვნის.

ამგვარად, დასავლეთის ხელოვნებამ თანამედროვე ბურჟუაზიული სამყაროს მოჩვენებითს სიკეთესა და გალამაზებულობაში მისი ნამდვილი არსება — უკიდურესი ეგოიზმი, გამოფიტულობა და დაუნდობლობა დაინახა, ხოლო რაც განსჭვრიტა, არ შეეძლო სხვებისათვისაც არ გაეზიარებინა.

«Современный западный художник — წერს პროფ. ზ. კაკაბაძე, — будь то экспрессионист, абстракционист или сюрреалист, есть именно тот художник, который, открыв за маской человечности бесчеловечно-уродливое лицо действительного мира, получил жестокий «шок» разочарования. Современное западное искусство — это порождение трагически «шокированного» сознания»².

¹ З. М. Как а б а д з е, Человек как философская проблема, Тбилиси, 1970, стр. 57.

² იქვე, გვ. 57—58.

აი ეს არის არსება თანამედროვე ბურჟუაზიული ხელოვნების და არა დაუსრულებლობა, რასაც ასე გულმოდგინედ ებღალავება „Non-finito“-ს თეორია.

ყოველივე ამის გათვალისწინება „Non-finito“-ს თეორეტიკოსებისაგან პრინციპულად განსხვავებულ ნიადაგზე გვაყენებს, არა მარტო ისტორიული ფაქტების გამუქებისა და მეთოდოლოგიური თვალსაზრისით, არამედ მასალის შერჩევის მხრივაც. ჩვენი აზრით, დასრულებულობის პრობლემის მართებული გამუქებისათვის, მოდერნიზმი, როგორც ტრავმირებული იდეოლოგიის გამოვლინება, სულაც არ წარმოადგენს მეცნიერული დაკვირვების უტყუარ ობიექტს. ამიტომაც ჩვენ საუკუნეებით აპრობირებულ ხელოვნების ნიმუშებს დავემყარებით.

დასრულებულობა, როგორც სილამაზის პრინციპი, ყოველ დროს, მით უფრო ანტიკური ეპოქიდან დაწყებული, ფილოსოფოსთა და ხელოვანთა განსაკუთრებული ინტერესის საგანი იყო¹. მართალია, ხელოვნების ისტორიასა და ესტეტიკაში დაუსრულებლობასაც ექცეოდა ყურადღება, მაგრამ იგი განიხილებოდა როგორც დასახულის განუხორციელებლობა და არა როგორც ესთეტიკური თვისობრიობა. ჩვენი საუკუნის მონაპოვარს სწორედ დაუსრულებლობის მშვენიერების ძიება წარმოადგენს, მაგრამ მის მიმართ ყურადღება იდიალისტურმა ესთეტიკამ გამოიჩინა, მისტიკურ ბურჟუაზიაში გაახვია და პლატონიზმის გამოცოცხლებას და მატერიისაგან სულის განთავისუფლების „თვალსაჩინოებისათვის“ გამოიყენა. აქედან დაუსრულებლობის პრობლემა, რა თქმა უნდა, ხელსაყრელ სარბიელად იქცა სუბიექტივიზმისათვის. არანაკლებ გამოადგა იგი თანამედროვე პოზიტივიზმსაც მატერიალიზმის წინააღმდეგ, კერძოდ, მატერიალური სუბსტანციის უარსაყოფად.

მხატვრული დაუსრულებლობის პრობლემა დიალექტიკური მატერიალიზმის პოზიციებიდან დღემდე არ განხილულა, მაშინ როცა იგი სწორედ ამ პოზიციებიდან მოითხოვს გულდასმით შესწავლას.

ხელოვნებაში დასრულებულობის კრიტერიუმის გადასინჯვა ჩვენმა საუკუნემ წამოაყენა. პირველი მსოფლიო ომისა და რევოლუციების ეპოქა კლასიკური მემკვიდრეობის გადაფასებასაც შეეცადა. დღის წესრიგში მოექცა ისეთი გრანდიოზული მოვლენის გა-

¹ ამ საკითხთან დაკავშირებით საკმაოდ სრული ბიბლიოგრაფიისათვის იხ. Francis J. Kovach, *Artistic incompleteness in the philosophy of art*, Actes du IV congrès international d'esthétique Athènes 1960, p. 319-320.



დაფასებაც კი, როგორც იყო მიქელანჯელოს მემკვიდრეობა. განსაკუთრებით საინტერესო დისკუსია გამოიწვია მისმა ე. წ. „დაუმთავრებელმა“ ნაწარმოებებმა და სწორედ ეს იყო მეტისმეტად სიმპტომატური: მკვლევართა უმეტესობისთვის აშკარა იყო მიქელანჯელოს დამთავრებულ ქმნილებებთან შედარებით მისივე „დაუმთავრებელ“ ნაწარმოებთა ზემოქმედების განსაკუთრებული ძალა და სწორედ ეს იქცა თავსატეხ პრობლემად, რამაც ხელოვნებაში დამთავრების კრიტერიუმისადმი ინტერესი გააცხოველა.

არისტოტელეს დროიდან კლასიკური ესთეტიკა მთლიანობის, დასრულებულობისა და სრულყოფილებით ხელმძღვანელობდა. მაგრამ იმის გამო, რომ არისტოტელეს „მიმეზისი“ სინამდვილის წარმოსახვად კი არ მიიჩნიეს, არამედ მიბაძვად, დასრულებულობის გაგების უმართებული ტრადიცია შეიქმნა, რაც მთელი შემდეგდროინდელი ესთეტიკური აზროვნებისათვის საბედისწერო გახდა. ვისაც კი საერთოდ „მიმეზისი“ სინამდვილის მიბაძვად მიაჩნდა და არა მის მხატვრულ წარმოსახვად, იგი ნაწარმოების დამთავრებულობის კრიტერიუმად ნატურას გულისხმობდა და არა იმას, რასაც არისტოტელე შესაძლებლობის მატერიალისტური გაგების სახით წარმოგვიდგენდა. „პოეტს არ ევალება, ისა თქვას, — წერდა არისტოტელე, — რაც ნამდვილად მოხდა, მან ის უნდა თქვას, რაც შეიძლება მომხდარიყო, ანუ რაც შესაძლებელია ალბათობის თუ აუცილებლობის მიხედვით!...

თუკი „მიმეზისს“ ცხოვრების მიბაძვად ვაღიარებთ და თანამიმდევლურად მივყვებით მას, მაშინ სიყალბედ უნდა გამოვაცხადოთ თვით ბერძნული ხელოვნების ისეთი ნიმუშები, როგორცაა პრაქსიტელის „ვენერა“, ესოდენ პოპულარული „ვენერა მილოსელი“, ფიდიასის „ზევის“ და საერთოდ ყველაფერი, რასაც ხელოვნება ჰქვია, იმის გამო, რომ არცერთი მათგანი პროტოტიპს არ იმეორებს. „ვენერა მილოსელი“ განსაკუთრებული მანძილითაა დაშორებული ნატურას, მარტო სილამაზის ზოგადობის გამო კი არა, არამედ იმიტაც, რომ კანზე ფორები და ბუსუსები არა აქვს, რაც ბუნებრივად ყოველ ადამიანს ახასიათებს. „ვენერა მილოსელს“ არ გააჩნია არც სისხლძარღვთა სისტემა და სისხლის მოძრაობა, იგი ცივია, უძრავი, უგრძობელი და უტყვი.

არისტოტელეს „მიმეზისის“ მიბაძვად გაგების ტრადიციამ ხე-

¹ არისტოტელეს „მიმეზისის“ გაყალბების საკითხზე იხ. ვილჰელმ გირნიუსი, ორი ათასი წელი არისტოტელეს პოეტიკის გაყალბებისა, მნათობი, 1970, № 2, გვ. 121—123.



ლოვნების თეორეტიკოსები დასრულებულობის საკითხში უმეტეს შემთხვევაში რიოზულ დასკვნებამდეც კი მიიყვანა.

„დასრულებული ნაწარმოები. — განაცხადა, მაგალითად, ტერეზ ვალალასმა 1964 წელს ამსტერდამის კონგრესზე. — საერთოდ არ არსებობდა და არც შეიძლება არსებობდეს, რადგან თვით ყველაზე დასრულებულ ნაწარმოებსაც კი არ შესწევს უნარი შესცვალოს, ან სავსებით სრული წარმოდგენა აღგვიძრას რეალურ სინამდვილეში არსებულ იმ საგანზე, რომელსაც ის გამოხატავს! (ხაზი ჩემია, —ო. ფ.).

ვალალასი ცამდე მართალია: „ვენერა მილოსელი“ ვერაფრით ვერ შეცვლის ნამდვილ ცოცხალ ქალს, ისევე როგორც ზევსის ქანდაკება ვერ შესცვლის ყველაზე უსუსურ არსებასაც კი მამაკაცთა სამყაროში, მაგრამ აქედან შეუძლებელია დასკვნის გამოტანა თითქოს ნაწარმოების დამთავრება გამორიცხულია.

ასეთი პოზიცია, თუ კი ამას საერთოდ ხელოვნების შესახებ „მეცნიერული“ პოზიცია შეიძლება ეწოდოს, სრულიად გამორიცხავს არა მარტო იმ სპეციფიკურ პირობითობას, რითაც შემომქმედი სოციალური სინამდვილისადმი იდეურ-ემოციურ დამოკიდებულებას გამოხატავს, არამედ საერთოდ, ხელოვნების ლიკვიდაციისაკენ მიგვიყვანდა.

აღსანიშნავია შეთანხმებულობა, რაც „Non-finito“-ს თეორეტიკოსებსა და მათ მოწინააღმდეგეებს შორის არსებობს ბერძნული ხელოვნების, როგორც დამთავრებულობის ეტალონის შესახებ. ხოლო როდესაც მოდერნიზმის დაუმთავრებლობაზე მსჯელობენ, მას უპირისპირებენ ან ემპირიულ საგანს, ან მის „უტყუარ მიბაძვას“ — ბერძნულ ხელოვნებას.

ამასთანავე დამახასიათებელია რომ „Non-finito“-ს თეორეტიკოსთა უმეტესობა ხელოვნებაში დაუმთავრებლობის სათავეებს ჩინკვიჩენტოს კორიფეებთან ეძებს — განსაკუთრებით მიქელანჯელოსთან და მის განვითარებას ბაროკოს, რომანტიზმსა და იმპრესიონიზმში ხედავს, ზოგი კი მხოლოდ XIX საუკუნით კმაყოფილებდა².

¹ Therèse D. Valalas, Quelques reflexion sur le non-finito, Actes du cinquième congrès international d'esthétique Amsterdam 1964, Mouton, 1968, p. 260.

² XIX საუკუნით იფარგლება მაგ. ბაუმგარტი. იხ. Fritz Baumgart, Das „Non-finito“ in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Actes du IV congrès international d'esthétique Athènes 1960, p. 315—318.



სურ. I. შიქელანჯელო, „ატლანტი“



„Non-finito“-ს საზღვრები მნიშვნელოვნად გააფართოვდა ხელმა პროფესორმა ჰენრიხ ლუტცელერმა, რომელიც აღმოსავლეთ აზიის ხელოვნებისა და ლიტერატურული წყაროების განხილვისას ასკვნის, რომ იქ რელიგიურმა წარმოდგენებმა ხელოვნებას დასავლეთისაზე ბევრად უფრო მკაფიოდ და ადრე გამოახატინა უსასრულობის იდეაო. მან განსაკუთრებული ყურადღება მიაქცია იაპონურ ტუშით ნახატებს, მათ სიმსუბუქეს, ჰაეროვნებას, მინიშნების თვისებას და დაასკვნა, რომ დაუსრულებლობის ასეთი თავისუფლება, რაც აღმოსავლეთ აზიის ხელოვნებას ახასიათებდა, განუხორციელებელი იყო დასავლეთში, რადგან არისტოტელემ დასავლეთი თავიდანვე შებორკა დამთავრების კანონმდებლობით. ამის გამო, როცა ლაპარაკია დაუსრულებლობაზე დასავლეთში, კერძოდ მიქელანჯელოსთან, ან როდენტან, იგულისხმება ამ ხელოვანთა ტრავიკული მდგომარეობა¹.

რა თქმა უნდა, ლუტცელერის მოხსენებაში ერთხელ კიდევ განმეორდა რეაქციული რომანტიზმისათვის დამახასიათებელი აღმოსავლეთის დასავლეთთან დაპირისპირებისა და აღმოსავლეთის მისტიციზმისათვის უპირატესობის მინიჭების ტრადიციული თეზა დასავლურ რაციონალიზმთან შედარებით². მაგრამ მიზანი ლუტცელერისა რა იყო, — ეს ჩვენთან ნაკლებადაა საინტერესო. აქ უფრო მნიშვნელოვანია იმ ფაქტის კონსტატაცია, რომ „დაუმთავრებლობა“, რის ფესვებსაც მიქელანჯელოს შემოქმედებაში ეძებდნენ, ხოლო მის განვითარებას მოდერნიზმის „დამსახურებად“ მიიჩნევდნენ, აღმოსავლეთ აზიის ხელოვნებისათვის ბევრად ადრე ყოფილა დამახასიათებელი.

„დაუმთავრებლობის“ ლოკალიზაცია, რა სახითაც არ უნდა იყოს, მათ შორის ლუტცელერის მიერ აღმოსავლეთის მისტიციზმით ახსნა, მართებული არ არის. ამაში დადებითი ისაა, რომ მან „Non-finito“-ს კვლევის გეოგრაფიული და ქრონოლოგიური მასშტაბი გააფართოვა, რითაც ამ თეორიის უმართებულობა კიდევ უფრო გამოაშკარავა.

ამრიგად, დაუმთავრებლობა ისე, როგორც მკვლევარებს დღესდღეობით ესმით სრულებით ვერ ხსნის პრობლემას. ქვემოთ ჩვენ

¹ Heinrich Lützel, Zur Theorie des „Unvollendeten“ in der Kunst, Actes du cinquième congrès international d'esthétique Amsterdam 1964, Mouton, 1968, p. 250—252.

² М. Ф. Овсянников, Актуальные проблемы эстетической науки, Борьба идеи..., стр. 179—183.

უარყოფილი გვაქვს საერთოდ ხელოვნებაში დამთავრებულობის და დაუმთავრებლობის ყოველგვარი სახის გეოგრაფიული და ქრონოლოგიური ლოკალიზაცია და მას ვხსნით მეტაფიზიკურ და დიალექტიკურ მსოფლშეგარძნებებითა და ნაწარმოებთა შინაგანი მხატვრული „ლოგიკით“¹.

„Non-finito“-ს თეორეტიკოსები შედარებით მეტ ერთსულოვნებას იჩენენ ანტიკური ხელოვნებისადმი დამოკიდებულებაში. მათ მიაჩნიათ იგი საკაცობრიო კულტურის განვითარების ისეთ ეტაპად, როდესაც ხელოვნებამ ნაწარმოებთა დამთავრების „სანიმუშო საზღვარს“ მიაღწია, მაგრამ ამავე დროს ხაზს უსვამენ მის სტატიკურობას, „უსიცოცხლობას“ და სხვ.².

„Non-finito“-ს როგორც მეთოდის დაუფასებლობას აღნიშნავენ აგრეთვე ბიზანტიურსა და შუასაუკუნეების დასავლურ ხელოვნებაში ჯერ კიდევ საარბრიუკენის სიმპოზიუმის მონაწილეები¹.

ანტიკური ხელოვნებისადმი არსებითად იგივე შეხედულება რჩება ძალაში თვით „Non-finito“-ს თეორიის უარყოფელ ესთეტიკოსებს შორისაც. ასეთია მაგალითად აზრი პეტერ ფაისტისა, რომლის მტკიცება მიქელანჯელოსთან „დაუმთავრებლობის“ შესახებ, არსებითად ანტიკური ხელოვნების დოგმატიკურად გაგებულ დამთავრებულობას უპირისპირდება⁴.

ზემოთ უკვე გვქონდა შემთხვევა შევხებოდით საბჭოთა ესთეტიკურ ლიტერატურაში „Non-finito“-ს პრობლემის პირველ სერიოზულ განხილვას, რომელშიც მ. ოვსიანიკოვმა რამდენიმე მტკივნეული საკითხი წამოაყენა. მაგრამ ეს ავტორიც ერთგვარად მაინც განიცდის იმ ტრადიციის ზეგავლენას, რომელიც საერთოდ „მიმეზისის“ მიბაძვად გაგებასთანაა დაკავშირებული და ამიტომ იგი მსოფლიოს ხელოვნების ისტორიიდან გამოყოფს იმ ეპოქებს, რომლებიც მასაც დამთავრების მხრივ „სანიმუშოდ“ მიაჩნია: ასეთებია მისი შეხედულებით ანტიკური ეპოქა, რენესანსი, კლასიციზმი და XIX საუკუნის რეალისტური ხელოვნება⁵.

კაცობრიობის კულტურის ისტორიაში დამთავრებულობის სანიმუშოდ იმ ეპოქებისა და სტილების მიჩნევა, რომლებიც ვითომც

¹ იხ. ქვემოთ გვ. 214—225.

² М. Ф. Овсянников, დასახელებული ნაშრომი გვ. 182.

³ Н. Lutzeler, დასახელებული ნაშრომი გვ. 252.

⁴ Feiste Peter H., Das „Non-finito“ bei Michelangelo, Michelangelo heute, Sonderband, 1965, s. 91—107.

⁵ М. Ф. Овсянников, დასახელ. ნაშრომი, გვ. 180.



სინამდვილის მიბაძვის პრინციპს უფრო აკმაყოფილებდნენ კურად მიგვიყვანდა ხელოვნების ისტორიის საკაცობრიო ღირებულების მქონე მთელი ეპოქების უგულვებლყოფამდე. ყოველ შემთხვევაში ეს იქნებოდა აჩემებულ კრიტიკერიუმებზე დამყარებული მსჯელობა, რომელსაც წინ ცნება „დამთავრების“ ზუსტი თეორიული განსაზღვრება არ უძღვის“¹.

რა საფუძველზე შეიძლება მაგალითად მთელი ასურეთ-ბაბილონისა და ორმოცი საუკუნის ხანგრძლივობის განსაცვიფრებელი ეგვიპტური ხელოვნების ნაწარმოებთა „დაუმთავრებლობის“ პრინციპით ახსნა?!

არისტოტელეს „მიმეზისის“ მიბაძვად მიჩნევა ნაწარმოების „დამთავრებულობის“, როგორც ცნების შიშველ ქვანტიტეტურ გაგებას გვთავაზობს. ამიტომ ვინც ფიქრობს თითქოს მშვენიერების პირობა სინამდვილის მიბაძვაა და არა მსოფლშეგრძნებითა და სოციალ-ესთეტიკური განწყობით წარმოსახვა, იგი ხელოვნებას აცლის არსებით ნიშანს—მხატვრულ თვისობრიობას და ქვანტიტეტურ საზომებს მიმართავს, მაშინ როდესაც ხელოვნების ქმნილებათა დამთავრებულობის განსაზღვრაც ქვალიტეტური უნდა იყოს.

„დამთავრებულობის“ განსაზღვრებისათვის

დამთავრებულობის კრიტერიუმთა დადგენამდე ჯერ წინასწარ მკაფიოდ უნდა გაირკვეს თვითონ ხელოვნების არსება და საზღვრები. ანუ ხელოვნების საგანი ცოცხალი სინამდვილის განმეორებაა თუ მისი მოდერნისტული უარყოფა? ან ეგებ არც ერთია და არც მეორე?

როგორც უკვე ითქვა, „მიმეზისი“-ს სინამდვილისადმი მიბაძვად

¹ თვითონ არისტოტელეს ხელოვნება რომ არ ესმოდა სინამდვილის იდენტურობად, ეს კარგად ჩანს იმ ცხარე პოლემიკაშიც, რაც მან მეგარელთა უგერგილო პოზიტივიზმის წინააღმდეგ ჩაატარა (იხ. ვილჰელმ გირნიუსი, ორი ათასი წელი არისტოტელეს პოეტიკის გაყალბებისა, მნათობი, 1970, № 2, გვ. 118) მაგრამ მისი „მიმეზისი“, როგორც სინამდვილის არა ასახვის, არამედ მიბაძვის ვაგება, როგორც ნატურალისტური და ემპირისტული კონცეპციების საფუძველი დღემდე დარჩა ძალაში და დასრულებულობის პრობლემატიკაც ვერ ასცდა მის ვავლენას.

გაგებამ ხელოვნების ბუნებისა და მისი საგნის გარკვევაში ბევრი გაუგებრობა გამოიწვია, რაც მწვავედ გამოჩნდა „Non-finito“-ს თეორიასთან დაკავშირებით. ამ თეორიამ მოდერნიზმის სიახლედ და მის უმაღლეს პრინციპად საგნობრივი სინამდვილის იმ „მიბაძვისაგან განთავისუფლება“ გამოაცხადა, რაც ვითომც ყოველი დროისთვის, განსაკუთრებით კი ანტიკური ხელოვნებისათვის იყო დამახასიათებელი. სადავო გახდა მხოლოდ მიბაძვის უარყოფის („დაუმთავრებლობის“) ისტორიული ფესვების დადგენა.

საკითხის ასე დაყენებამ „Non-finito“-ს თეორიის ლოგიკა თავიდანვე მიბაძვის თვალსაზრისს დაუქვემდებარა და იმ დასკვნამდე მივიდა, რომ რაკი მოდერნიზმში საგნობრივი სინამდვილე გადაგვარებულია ან გამქრალია, „მასასადამე“ მისი დამახასიათებელი ნიშანი „დაუმთავრებლობა“ „ყოფილა.

უმართებულო წინამძღვარი, რაშიც მოდერნიზმს დიდი ტრადიციაც უწყობდა ხელს, ცხადია შემდგომი მსჯელობებით სწორ ლოგიკურ დასკვნებამდე ვერ მივიდოდა. მანვე არასწორი პოზიცია დააჭერინა „Non-finito“-ს მოწინააღმდეგეებსაც, რის გამოც ეს პრობლემა დღემდე სწორ ნიადაგზე არაა განხილული.

ჭეშმარიტ ხელოვნებაში სინამდვილის საგნები არსად და არასოდეს პირდაპირი მიბაძვის ობიექტი არა ყოფილა. ხელოვნების განვითარების პრიმიტიული საფეხურებიც კი მხატვრული წარმოსახვის კანონზომიერებებს ექვემდებარებოდნენ. საკმარისია გავიხსენოთ ე. წ. „პალეოლითური ვენერები“ (ზედა პალეოლითის ხანა), რომლებშიც ქალის გარეგნობა უკიდურესობამდეა ტრანსფორმირებულია. ასე რომ, პასიური ასპექტი, რასაც თითქოს ცნება „მიბაძვა“ გულისხმობს, კაცობრიობის განვითარების თვით პირველ საფეხურზეც კი გამორიცხული იყო.

მიბაძვის ყალბი გაგება, რა თქმა უნდა, რეალიზმს სინამდვილისადმი აქტიურ დამოკიდებულებაში არსებითად ხელს ვერ უშლიდა. ნატურალისტური ტენდენციები კი მიბაძვის პრინციპს ეფარებოდნენ.

აღსანიშნავია რომ ნატურალისტურ კონტექსტებს მხარში ამოუდგა ფილოსოფიურ ემპირიზმი მატერიის მხატვრული არსების უგულებელყოფით. მაგრამ ჩვენთვის, ამჟამად, უფრო საინტერესო ისაა, თუ ფილოსოფიური ემპირიზმი როგორ გამოადგა „Non-finito“-ს თეორიის იმ თეზას, რომელიც მოდერნიზმს მატერიის დაშლისა და „თანდათანნი გაქრობის“ განსხეულებად მიიჩნევს.

ცნობილია, რომ ჯერ კიდევ აბსტრაქციონიზმის მამამთავარი, კანდინსკი, ამ მიმართულების პრინციპულ სიახლედ საგნობრივი სი-



ნამდვილის აბსოლუტურ მოხსნას თვლიდა, თუმცა ისიც ცნობდა, რომ მოდერნიზმში საგნობრიობის პრეტენზიით მოქმედებს დადაიზმი, ნეოდადაიზმი და განსაკუთრებით პოპ-არტი, რომელიც საგნობრიობის ცინიკურ ფორმას წარმოადგენს. ამდენად, თანამედროვე დასავლური ხელოვნება ორ უკიდურესობას გამოხატავს. ერთი საგნის შესაძლებელი უგულვებელყოფა, მეორე ნატურალიზმის უხეში ზედაპირულობა.

ერთი შეხედვით, ეს ერთი მეორის გამომრიცხავი ტენდენციაა. სინამდვილეში კი ისინი ერთი და იმავე მსოფლმხედველობის განშტოებაა, რომლის დადგენილი მატერიის მხატვრული არსების გაუფასურებაა.

როგორც ცნობილია, მატერიალიზმთან ბრძოლაში პოზიტივიზმის ერთ-ერთ არსებით ნიშანს მატერიალური სუბსტანციის უარყოფა წარმოადგენს¹.

სუბსტანციის უარყოფას კატეგორიული ფორმა მახისა და ავენარიუსის მოძღვრებებში მიეცა, სადაც აგნოსტიციზმი პირველ პოზიტივიზმთან შედარებით ბევრად შორს წავიდა².

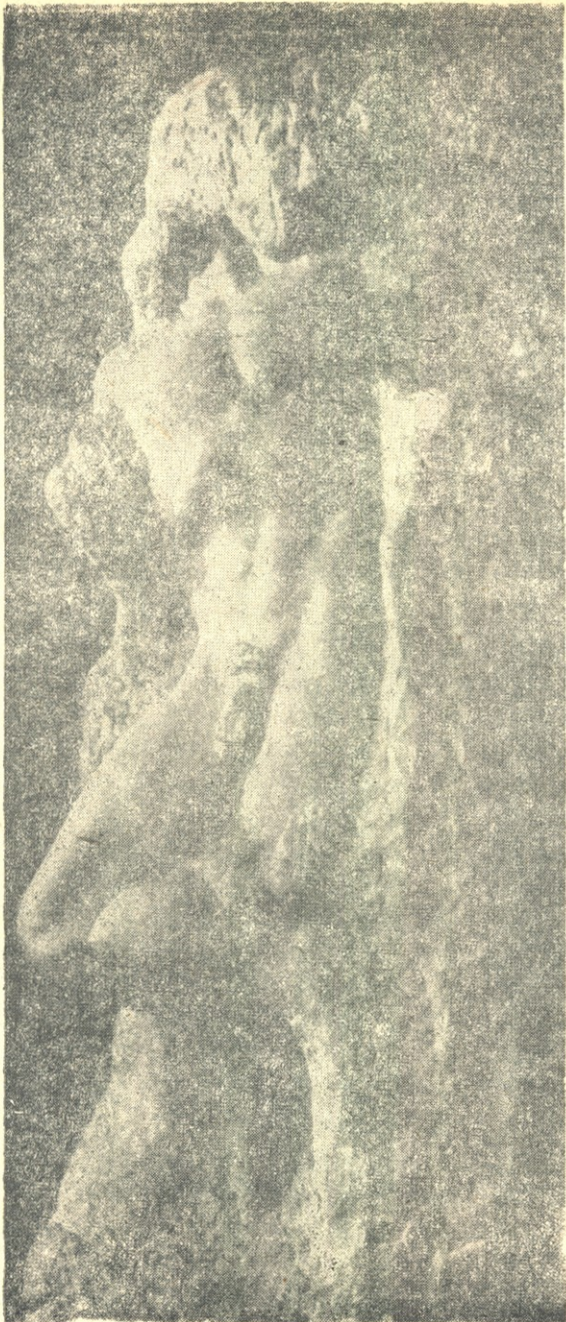
„Non-finito“-ს თეორიის აშკარა მემარცხენე ფრთა პოზიტივიზმს სწორედ იმითი ემსახურება, რომ მოდერნიზმის უსაგნობას მატერიალურ სუბსტანციის გაქრობას უკავშირებს. ანა მარია კეკინის გულანდილი განცხადება იმის შესახებ, რომ ვითომც XVI საუკუნიდან XX საუკუნემდე დასავლეთის ხელოვნება თანდათან „სუბსტანციის მთლიან დაშლას მიაღწევს და ამით სრულიად აშკარად გამომეღვანდება“³, პოზიტივიზმთან უტყუარ სულიერ კავშირზე მეტყველებს. ამასვე მიგვანიშნებს დამთავრებულობის კრიტერიუმთა განმსაზღვრელი ტერეზ ვალალასის ემპირისტული მეთოდიც, რომლის მიხედვითაც ხელოვნებაში დამთავრებულობას არასოდეს არ უარსებია, რის საბუთადაც ის მიაჩნია, რომ ხელოვნების ნაწარმოებს არ ძალუძს საესეებით შესცვალოს ობიექტურად არსებულ სივრცესთან⁴.

¹ კ. ბ ა ქ რ ა ძ ე, ახალი ფილოსოფიის ისტორია, თბილისი, 1969, გვ. 253-4, 259, 269 და სხვ., ს. ა ვ ა ლ ი ა ნ ი, თანამედროვე პოზიტივიზმი, თბილისი, 1964, გვ. 5-6.

² ს. ა ვ ა ლ ი ა ნ ი, იქვე, გვ. 30-32.

³ Anna Maria Checchini, Non-finito e compiutezza nell'opera d'arte, Actes du cinquième congrès international d'esthétique Amsterdam 1964, p 225-226.

⁴ Therèse D. Valalas, Quelques reflexion sur le Non-finito, Actes du cinquième congrès.. Amsterdam, p. 260-262.



სურ. II. შიქელანჯელო, „ძონა ილვიყეას“



ამდენად, თუ ანა მარია კეკელი პირდაპირ ფილოსოფიურ-სოციალურ ზოგადობას იძლევა ხელოვნებაში მატერიალური სუბსტანციის პოზიტივისტური გაქრობის შესახებ, ტერეზ ვალალასი დასრულებულობის შეუძლებლობას პოზიტივიზმისავე მეთოდებით ემპირიულ საგნებთან შეჯერებით „ადგენს“.

მაგრამ ობიექტური საგნის პირდაპირ ხელოვნების საგნად მიჩნევის ტრადიცია, რასაც არა მარტო იდეალისტურად მოაზროვნეთა შორის, მატერიალისტებშიც ჰყავდა მიმდევრები, თანამედროვე პოზიტივიზმის გარდა, ჰეგელის ფილოსოფიაშიც პოულობს სათავეს. ჰეგელი, როგორც ცნობილია, ხელოვნების საგანს პრინციპულად აიგივებდა მეცნიერების საგანთან. „ჰეგელი სინამდვილეს იღებს ისე, როგორც იგი ფილოსოფიას (კერძოდ, მის ფილოსოფიას) ეძლევა, ე. ი. სინამდვილე იმთავითვე მეცნიერული, თეორიული შემეცნების ასპექტში აქვს აღებული და მერე ცდილობს მასში ხელოვნების საგნის მოძებნას. ბუნებრივია, რომ რაკი ასეთი, აბსოლუტურ-ლოგიკისტური სინამდვილის და მისი შემეცნების გარდა, ჰეგელის აზრით, არაფერი არ არსებობს, ხელოვნებაც ამ საგნის შემეცნებას უნდა წარმოადგენდეს. ხოლო რადგან უკვე არსებობს სინამდვილის შემეცნების სხვა, ადექვატური ფორმა, ხელოვნება ნაკლებ ადექვატურად უნდა ჩაითვალოს, სინამდვილის შემეცნების დაბალ ფორმად..., რომელიც ფაქტიურად სინამდვილის არსებას, იდეას კი არ იმეცნებს, არამედ მის „გამოკრთომას“ გრძნობათ მოვლენებში, და გამოდის, რომ ხელოვნების საგანია... მეცნიერების, ფილოსოფიის საგანის დაბალი, განუვითარებელი საფეხური...“

ხელოვნებისა და მეცნიერების ან მათი საგნების ასეთი „საფეხურებრივი“, არსებითად რაოდენობრივი განსხვავება მარქსიზმ-ლენინიზმისათვის მიუღებელია. არა მარტო იმ ვარიანტში, როცა ხელოვნებაა მეცნიერებაზე დაბლა დაყენებული, არამედ მაშინაც, როცა საქმე შებრუნებითაა წარმოდგენილი¹.

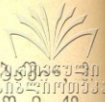
როგორც ცნობილია, ჰეგელის შეხედულებებმა მეცნიერებისა და ხელოვნების საერთო საგნის შესახებ დიდი ზეგავლენა მოახდინა ესთეტიკურ აზროვნებაზე.

უკანასკნელ წლებში, ა. ბუროვის პოლემიკური წიგნის შემდეგ, საბჭოთა ესთეტიკურ ლიტერატურაში ხელოვნების საგნის გასარკვევად ყინული გალღვა და საქმე ბევრად წინ წავიდა. ხელოვნების სპეციფიკურ საგნად თვითონ ბუროვი ადამიანს თვლის, ვ. ვანსლოვი და ლ. სტოლოვიჩი „სინამდვილის ესთეტიკურ თვისებებს“, გ.

1 ნ. ჭავჭავაძე, ესთეტიკის საკითხები, თბილისი, 1958, გვ. 112.



სურ. III. შიქელანჯელო, დღის განსახიერება
(მედიჩების კაპელა)



აბრამოვიჩი „სამყაროს ადამიანისადმი დამოკიდებულებების კავანი გაადამიანებულ სინამდვილეს, ხოლო ნ. ჭავჭავაძე შემოქმედის სუბიექტის სინამდვილისადმი ესთეტიკურ-ემოციურ დამოკიდებულებას.

თითოეული მათგანის ცალ-ცალკე განხილვა წინამდებარე ნაშრომის ამოცანას არ შეადგენს. იმის ხაზგასმაც საკმარისია, რომ ესთეტიკამ მეცნიერების საგანს ხელოვნების საგანი გამოჰყო და თავისი სპეციფიკური ადგილი მიუჩინა. ერთხელ კიდევ სავსებით ნათელი გახდა, რომ ხელოვნება არ არის სინამდვილის განმეორება. რომ საგნობრივი სინამდვილისადმი მისი დამოკიდებულება თვისობრივად განსხვავებულია, რომ ხელოვნებაში სინამდვილე ობიექტის ფორმით კი არ არის მოცემული, არამედ იგი ადამიანში „შემოდის“, „იჭრება“, მასში, როგორც სინამდვილის ნაწილში... რომ „ხელოვნება სინამდვილეს ასახავს, მაგრამ არა იმ სინამდვილეს, რომელიც ობიექტის ფორმით ეძლევა ადამიანს, როგორც მეცნიერული შემეცნების საგანი, არამედ იმ სინამდვილეს, რომელიც ცოცხალ ურთიერთობაშია ადამიანთან, როგორც მის ცოცხალსავე ნაწილთან... ამიტომაც, რომ ხელოვნება არა მარტო ობიექტური სინამდვილის ასახვაა, არამედ ადამიანის სულის გამოხატულებაა! (ხაზი ჩემია — ო. ფ).

ამრიგად, შეფასების რა კუთხეც არ უნდა ავიღოთ, ხელოვნება უნდა განიხილებოდეს სუბიექტურისა და ობიექტურის მთლიანობაში, ოღონდ ეს მთლიანობა მექანიკური ჯამის სახით არ უნდა წარმოვიდგინოთ, იგი განუყოფელი ერთიანობაა. როცა სურათში გამოხატულ საგნებს გამოვეყოფთ, როგორც ცოცხალი სინამდვილის ნაწილებს და მათ ობიექტებად ვაქცევთ, მაშინ ჩვენ ვშიგნავთ ნაწარმოებს, როგორც ორგანულ მთლიანს და მეცნიერული შემეცნების ნიადაგზე ვდგებით, რაც ხელოვნების შეფასების ყალბ პოზიციას წარმოადგენს. ჩვენ მათ განვიხილავთ არა ნაწარმოების ორგანულ, არამედ მის გარე — ბუნების ნაწილად.

ხელოვნების ნაწარმოებში არ არსებობს საგანი ნატურალურად, ბოტანიკური, ანატომიური ან საერთოდ ფიზიკური გავებით, ყოველ მათგანს ასულდგმულებს მხატვრული დამოკიდებულების კანონზომიერება. კოროს სურათში გამოხატული მუხა ესთეტიკურ-ემოციური დამოკიდებულების შედეგია და მისი აღქმაც მხოლოდ ამგვარად არის გამართლებული.

ხელოვნების ნაწარმოების დამთავრებულობაც სუბიექტურისა

11 ნ. ჭავჭავაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 116, 117.

და ობიექტურის სპეციფიკურ ემოციურ-ესთეტიკურ მთლიანობაში უნდა დადგინდეს.

ამრიგად, ობიექტურად არსებული სინამდვილე თავისთავად ხელოვნების ფენომენი არ არის. იგი ასეთად იქცევა ემოციურ-ესთეტიკური დამოკიდებულების შედეგად. ამიტომ ხელოვნებაში ემპირიულ საგანთან ქვანტიტეტური შეჯერება ესთეტიკური დასკვნის საშუალებას არ იძლევა.

ობიექტური სინამდვილისადმი მხატვრის, როგორც სოციალური სუბიექტის ჭეშმარიტი დამოკიდებულება შეიძლება მხოლოდ აქტიური იყოს, რამდენადაც „მხატვრული შემოქმედების პროცესი საგანგებო მიზანდასახულებას ემყარება და არა ბუნებისათვის, საერთოდ სინამდვილისათვის ნიშანდობლივ გულცივ ნეიტრალობას, განურჩევლობას“¹.

ხელოვნების კანონზომიერებას მართავს არა ბუნებაში მოცემული საგანი თავისთავად, არამედ ხელოვანის სულიერი სამყარო, მისი მისწრაფებები, მისი საზოგადოებრივი ინტერესები და ტენდენციები. მ. კავანის სიტყვებით რომ ვთქვათ:

«Поскольку целью искусства является познание духовной жизни людей, а познание материального мира есть лишь средство, необходимое для достижения этой цели, постольку воссоздание мыслей и чувств людей, их настроений и переживаний должно иметь в искусстве безусловный характер, т. е. должно быть адекватным: что же касается художественного отражения материального облика явлений и закономерностей их физического и биологического бытия, то оно условно, неадекватно в той мере, в какой это помогает ярче и сильнее воплотить жизнь человеческого духа»¹.

მართლაც საკმარისია ხელოვნების ამოსავალ პირობად საგანი აქციო, ისე როგორც იგი ემპირიულად არსებობს, რომ ხელოვნება სულიერი ცხოვრების მაღალი ამოცანებიდან საგანთა აღმრიცხველის დონემდე ჩამოიყვანო და ნატურალიზმს, ან მხოვავ ემპირიზმს აზიარო. სინამდვილის ტრანსფორმაცია (და არა მოდერნისტული დეფორმაცია), რაც ესოდენ დამახასიათებელი იყო, ყოველი დიდი შემოქმედებისათვის, ხელოვნების აუცილებლობაა. საერთოდ მხატ-

² მ. დუდუჩავა, მხატვრული ობიექტურობის შესახებ, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1969, № 11, გვ. 8.

¹ М. С. Каган, Лекции по марксистско-ленинской эстетике, I, стр. 116.

ერული შემოქმედების პროცესი არ არსებობს მხატვრული თხზვის გარეშე. „ხელოვანი ქმნის, მაშასადამე, თხზავს, ხოლო თვით თხზვის უპირველეს ამოცანას სინამდვილის ობიექტური სახემოსილების უარყოფა, ახლით შეცვლა წარმოადგენს“¹.

ხელოვნების ბუნების მთელი იმ სირთულის გათვალისწინების შემდეგ, რასაც ზემოთ შევეხეთ, ნაწარმოების დამთავრებულობის განსაზღვრება ემპირიასთან, ან ანტიკურ ეტალონებთან შედარებით, კრიტიკას ვერ უძლებს. ორივე შემთხვევაში ხელოვნების დიალექტიკური განვითარებისა და ცვალებადობის უგულვებელყოფაა. უგულვებელყოფა იმისა, რომ როგორც ხელოვნება, ისევე მისი დამთავრებულობის კრიტერიუმებიც ერთხელ და სამუდამოდ გაყინულ სიდიდეებს არ წარმოადგენენ. იცვლება საზოგადოებრივ ცხოვრება, იცვლება მისადმი ხელოვანთა დამოკიდებულება და დამთავრებულობის კრიტერიუმიც ცვალებადობისა და განვითარების კანონზომიერებას ექვემდებარება. მართალია, ძალაში რჩება ტრადიციები, მაგრამ თვით ამ საძირკველთა მიმართაც კი ყოველი ეპოქა თავის დამოკიდებულებას იჩენს. — ზოგს იყენებს, ზოგს გარკვეული დროით ივიწყებს, შემდეგ ისევ იხსენებს, განაახლებს, და მუდამ ახლებურ ნაყოფს იძლევა.

ცნებებში გარკვევისათვის

დასრულებულობის საზღვართა გაშუქება ესთეტიკის საერთაშორისო კონგრესებზე არაერთხელ სცადეს არა მხოლოდ ესთეტიკური და ხელოვნებათმცოდნეობითი — იურისპრუდენციის თვალთახედვითაც კი: რევო დალონმა, მაგალითად, დასრულებულობის კრიტერიუმის კანონმდებლობასთან შეფარდება მიიჩნია საჭიროდ. იგი წერდა, რომ ქონების გაყოფის, ან მემკვიდრეობის გადაცემის შემთხვევაში, ყადაღის დადება მხოლოდ დასრულებულ სურათზე შესაძლებელი². მაგრამ დასრულებულობის პრობლემის სწორი გადაჭრა, სწორი დაყენების უნარიც კი, როგორც ჩანს, დღევანდელ ბურჟუაზიულ ესთეტიკას არ შესწევს. ეს გაპირობებულია არა მართო იმ უმართებულო მიზანდასახულებით, რასაც მოდერნიზმის

1. მ. დუ დუ ჩავა, მხატვრული ობიექტურობის შესახებ, „საბჭოთა ხელოვნება“ 1969 № 11, გვ. 8.

2. ესარგებლობ რენე პასერონის ნაშრომით: René Passeron. Sur l'achèvement de l'oeuvre en peinture. Actes du cinquième congrès international d'esthétique Amsterdam 1964, p. 253.

პრინციპებისათვის ისახვენ, არამედ ამ პრობლემასთან დაკავშირებული ძირითად ცნებათა უმართებულო გაგებითაც. ბურჟუაზიული ესთეტიკა არსებითად მხოლოდ „Non-finito“-ს აჩემებული ცნებით ამოწურავს დასრულებულობის პრობლემატიკის მთელ შინაარსს.

მართალია რენე პასერონისა და ფრანცის კოვაჩის შრომებში შეინიშნება დასრულებულობის პრობლემის კლასიფიცირებული შესწავლის ცდა, მაგრამ უმართებულო თეორიული წინამძღვრების გამო, ამან სასურველი შედეგი ვერ გამოიღო. საერთოდ სრულიად გაუმართლებელია პრობლემისადმი ხელოვნების ისტორიკოსთა და ესთეტიკოსთა მიდგომაში სათანადო ცნებების განუსაზღვრელობა, ან მათი შეუფერებელი გამოყენებაც, როგორც მაგალითად, დაზიანებული (damaged), ქმნილებების დაუმთავრებელ ნაწარმოებთა (artistic incompleteness) კატეგორიაში მოქცევა. ფრანცის კოვაჩის კლასიფიკაციის მიხედვით, ნათელი უნდა იყოს, თუ როგორი უზუსტობა სუფევს ამ მხრივაც.

ცნებათა დიფერენცირებისათვის ჩვენ ისეთ სინონიმებს მივმართავთ, როგორიცაა „დამთავრებული“ ან „სრული“, „დამთავრება“ ან „დასრულება“. „დამთავრებულით“ წარმოებული ფორმები ხელოვნების ისტორიის მიმართაა გამოყენებული, — „სრულით“ წარმოებულები, კი ხელოვნების თეორიის თვალსაზრისისათვის.

დაზიანებული ნაწარმოებისათვის, კოვაჩისაგან განსხვავებით, ჩვენ მართებულად მიგვაჩნია „დანაკლულებულის“ ცნების გამოყენება.

„დანაკლულებულის“ პარალელურ სახეობად კი ისეთი ნაწარმოები შეიძლება ჩაითვალოს, რომლის ნაკლოვანება ავტორისაგან დამოუკიდებელი მიზეზებითაა გამოწვეული, როცა სიკვდილი, თუ სხვა რაიმე გარემოება ავტორს დამთავრების საშუალებას არ მისცემს. ასეთი იყო, მაგალითად მოცარტის რეჟეიმი, რომელიც ზუსტად დაასრულა, პუსენის ტურანდო დამთავრებული ფრანკო ალფონოს მიერ, შილერის „ცრუ დემეტრე“, რომლის მხოლოდ ორი თავის შექმნა მოასწრო ავტორმა. ჯორჯონეს „ვენერა“, რაც ტიციანმა დაამთავრა და სხვ. მისთ.

¹ ფრანცის კოვაჩი ამ სახით შემორჩენილ ნაწარმოებებს „გარეგნულ დაუსრულებლობის“ სახეობად მიიჩნევს. ცნება დაუსრულებლობა რომ აქ არაფერშია. იმდენად ნათელია, რომ ცნება „გარეგნულის“ მოშველიებაც საკითხის გაგებას ვერაფერს მატებს. იხ. Francis J. Kovach, *Artistic incompleteness in the philosophy of art*, Actes du IV congrès international d'esthétique Athènes 1960, p. 320.

ამ სახის ნაწარმოებებს ყველაზე ზუსტად ცნება „დაუმთავრებელი“ გამოხატავს.

თავისთავად ცხადია, დაუმთავრებელი ნაწარმოები მხატვრულად შეიძლება მეტად იყოს მნიშვნელოვანი და ნაკლებად მნიშვნელოვანიც. ნაკლებად მნიშვნელოვანის დაუმთავრებლობა უმეტეს შემთხვევაში გამოწვეულია სუბიექტური მიზეზებით. როდესაც ავტორს არ გამოუდის ნაწარმოები, დამთავრების სურვილი ეკარგება და სხვა უფრო მიმზიდველ თემას ჰკიდებს ხელს. ზოგ ხელოვანს ნებისყოფა და წინასწარჭვრეტა უკარანახებს, რომ თავისი უმნიშვნელო ნაწარმოები სიცოცხლეშივე მოსპოს, რომ იგი მომავალ თაობებს თავისი სრულქმნილი ნაწარმოებების გვერდით არ დაულოვოს.

შედარებით მეტ სირთულეს შეიცავს ცნება „დამთავრების“ „დასრულებისაგან“ განსხვავება. „დამთავრება“ ხელოვანის მიერ ბოლო „წერტილის დასმას“ გულისხმობს.

„დამთავრება“ ცხადია ნიშნავს განზრახულის ბოლომდე მიყვანას. მაგრამ ეს პროცესი ყოველთვის ერთნაირი არ არის. რენე პასერონი, მაგალითად, გამოჰყოფს დამთავრების ტექნიკურ კატეგორიას. ასეთად მას მიაჩნია ისეთი ესკიზის გადიდება, რომელშიც ხელოვანს ყოველი გულისხნადები აქვს გამოთქმული და მის თანაშემწეებს ისღა დარჩენიათ, რომ ესკიზი თითქმის მექანიკურად („quasi mecaniquement“) გაადიდონ!

მაგრამ ეს პროცესი ისე მარტივი არ არის, როგორც რენე პასერონი ფიქრობს. ყველაფერი დამოკიდებულია იმაზე, თუ ესკიზი როგორი განცდილია შექმნილი, რაოდენ მხატვრულია იგი. ანგარიშგასაწევია ისიც, თუ როგორია თანაშემწეების ემოციური სამყარო, რომელთაც დავალებული აქვთ მექანიკური გადიდება, და თან მათზე რაოდენ ემოციურად იმოქმედებს ის კონკრეტული ესკიზი.

მექანიკური გადიდება, როგორი სასტიკი თავშეკავებაც არ უნდა ერიოს თვითკონტროლის სახით, საერთოდ გამორიცხულია იქ, სადაც საქმე ხელოვნების ჭეშმარიტ ქმნილებას ეხება. ჭეშმარიტად ამადლეველ ნაწარმოებს მექანიკურად მხოლოდ ის გაადიდებს, ვინც მას მკვდარ ფორმულად აქცევს. ასეთი შედეგი კი არც ერთ ნამდვილ ხელოვანს, მით უფრო ნაწარმოების ავტორს, ვერ დააკმაყოფილებს. მართალია ავტორი თანაშემწეთა მიერ გადიდებულ ესკიზს საბოლოო რედაქციას უკეთებს, როგორც რუბენსი იქცეოდა სურათის ჩაბარებამდე, მაგრამ რუბენსიც და ყველა ხელოვანი,

1ხო. Bené Passeron დასახელებული ნაშრომი, გვ. 253—5.



სურ. IV. შიქელანჯელო, სადამოს განსახიერება
(მელიჩების კაბელა)



მუდამ მოთმინებით, ზოგჯერ ფარული ალტაცებითაც კი ხელეწიურად იმ ინტერპრეტაციულ ნიუანსებს, რასაც თანაშემწეებში მისი შემოქმედება იწვევდა.

ეს რთული ფსიქოლოგიური პროცესი ამ სტრიქონების ავტორისათვის კარგადაა ცნობილი, რამდენათაც თვითონ მას ჰქონდა (1939—1940 წწ.) შემთხვევა, ავტორთან ერთად მიეღო მონაწილეობა სახალხო მხატვრის აკადემიკოს უჩა ჯაფარიძის დიდი სურათის „1901 წ. საპირველმაისო დემოსტრაციის“ ესკიზის გადიდებაში. (ექსპონირებულია თბილისის მარქსიზმ-ლენინიზმის ინსტიტუტის სხდომათა დარბაზში).

ამდენად, თანაშემწეთა საშუალებით ესკიზის გადიდება, როგორც „დამთავრება“, სრულიად არ წარმოადგენს მექანიკურ ან „ნახევრად მექანიკურ“ პროცესს. იგი არანაკლებ რთული ფსიქოლოგიური და შემოქმედებითი პროცესია, ვიდრე თანაშემწეების ჩაურევლად დამთავრება. მხედველობაში გვაქვს შემოქმედებითი ფსიქოლოგიისათვის არც თუ უმნიშვნელო გარემოება: თავისთავად ცხადია, ავტორს არ გამოეპარება ესკიზიდან თვით უმცირესი ნიუანსური გადახვევათა კი. ეს მან იმ შემთხვევაში შეიძლება შეინარჩუნოს, თუ ესთეტიკურად გამართლებულ სიახლეს იგრძნობს, ან თუ შეიცნობს თავისივე ესთეტიკური „ლოგიკის“ განვითარებას. ეს მისთვის არა მარტო მოთმინების, ზოგჯერ შეიძლება სიამოვნების აღმძვრელიც იყოს, იმ მხრივ რომ თავისი ჩანაფიქრისა და სტილის მიმზიდველობით პირველსავე მათურებელში აამოქმედა ფანტაზია. მაგრამ ყოველ ასეთ ნიუანსს „მოვლა“ სჭირდება. საბოლოო რედაქციის დროს, ავტორი მას გვერდს ვერ აუვლის. ის ესთეტიკური სიამოვნება, რაც თანაშემწის ინტერპრეტაციულმა ნიუანსმა მოჰგვარა, და რაშიც თვით თანაშემწის სულის ნაწილიცაა ჩართული, შესაძლებელია მისთვის იმპულსად იქცეს და უნებლიედ მაინც წარმართოს მისი ფანტაზია ახალი მიმართულებით. აქ ხდება ორი სულიერი ღირებულების წამიერი გაპაექრება და თანაშემწის რეპლიკა ავტორმა თუ რუდიმენტად არ მიიჩნია, მაშინ შესაძლოა განვითარების საგანიც გახდეს. ამის გამართლებას ავტორი იმაში პოულობს, რომ ბოლოს და ბოლოს, თანაშემწისეულ ნიუანსში წამყვანი და პირველსაწყისი მაინც თვითონ ავტორისეული ჩანაფიქრია.

არსებობს დამთავრების სხვა სახეებიც, რომლებსაც რენე პასე-რონი ეხება, მაგალითად ყურადღებას იქცევს შემოქმედებითი ალტყინების (crise) მინელებით გამოწვეული დამთავრება, როგორც ისეთი მდგომარეობა, როცა ალტყინება ჩამქრალია და შემოქმედების განახლება ნაწარმოების წახდენის რისკთანაა დაკავშირებული.

რ. პასერონი ფიქრობს, რომ ასეთი რისკი მხოლოდ შემოქმედებითი აფეთქებით მომუშავე მხატვრებთანაა დაკავშირებული და ასეთ მხატვრებად უნეიდერსა და მატეის ასახელებს¹.

ჩვენის ფიქრით, ასეთი რისკის საშიშროება ყოველი შემოქმედის ზვედრია, ვინც კი შთაგონებით ჰქმნის და არა ცივი გონების კარნახით. ასეთი რისკი, მაგალითად, ნაკლებად მოსალოდნელი იყო ძველი აკადემიების კლასიციტა მოღვაწეობაში. რომანტიკოსებთან კი მიჯნის გამოზომვას გადაწყვეტი მნიშვნელობა უნდა ჰქონოდა.

ამდენად, დასრულების საზღვრები შთაგონების საზღვრებს ემთხვევა და მათი გამოზომვა და შემოქმედის თავშეკავების უნარი, რასაც ხშირად ზომიერების გრძნობასაც უწოდებენ, თავისთავად დიდი ღირსებაა. საკმარისია მხატვარი ამ საზღვარს გადაცდეს, რომ მან შემოქმედებითი აღზნების შესუსტება „თვალის შეჩვევას“ დააბრალოს, მაგრამ ეს ზუსტი განსაზღვრება არ იქნება. რასაც პასერონი თვალის შეჩვევით „ხსნის“, ეს არსებითად შთაგონების ამოწურვაა, რაც მისდაუნებლიედ ვერ შეუმჩნევია შემოქმედს.

რ. პასერონი ცალკე კატეგორიად გამოყოფს მხატვრებს, რომლებითვისაც ნაწარმოების დამთავრების განსაზღვრებაში თაყვანისმცემლების, ან საერთოდ სხვების აზრს დიდი და ზოგჯერ გადაწყვეტი მნიშვნელობაც აქვს². უფრო მართებული იქნებოდა თუ პასერონი მათ საერთოდ არ მოიხსენებდა ჭეშმარიტ შემოქმედთა გვერდით, რამდენადაც ნაწარმოების დამთავრება დაგვირგვინებაა იმ საწყისისა, რომელიც თვითონ შემოქმედს დაებადება. მხატვარი საკუთარი ქმნილების დამთავრებულობას სრულიად დამოუკიდებლად თუ ვერ განსაზღვრავს, მაშინ მისი საწყისის ძებნასაც აზრი არა აქვს. ნაწარმოების დამთავრების ცნების გასარკვევად კლიენტურის მხატვრებისათვის დამახასიათებელი პრაქტიკა კი არ უნდა მივიღოთ მხედველობაში, არამედ ისეთებისა, რომლებიც კლიენტურის მონობას არ ეწირებიან.

ცნება „დამთავრება“ ჩვენ გვესმის, როგორც ნაწარმოების ხორცშესხმისათვის საჭირო პროცესის ბოლომდე მიყვანა. ამდენად მისთვის მთავარი ნიშანი დროში განსაზღვრებულობაა.

„დამთავრებისაგან“ განსხვავებით ცნება „დასრულებაში“, შემოქმედებით ტექნიკური პროცესისათვის საჭირო დრო კი არ იგულისხმება, არამედ მხატვრული ღირებულება, როგორც შედეგი. ამ-

¹ Bené Passeron, დასახელ. ნაშრომი გვ. 254.
² იქვე, გვ. 254



დენად მას არა მარტო ფაქტად ქცევის, არამედ ქვალიტეტური ნაარსი ეკისრება და მისთვის სწორედ ეს არის არსებითი.

ასე, მაგალითად, თუ ვიტყვი, რომ გიგო გაბაშვილის „ბაღა“ დასრულების თვალსაზრისით ეჭვს იწვევს, ვგულისხმობთ, რომ ავტორს ჩანაფიქრი რაიმე მიზეზის გამო ვერ დაუგვირგვინებია. — ეს ჩვენ შესრულების ტექნიკური პროცესის გაუვლელობად კი არ გვესმის, არამედ მის მხატვრულ ღირებულებაში შეგვაქვს ეჭვი¹.

ნათელი რომ იყოს ის პირობითი შინაარსი, რაც ჩვენ ცნება „დასრულებას“ დავაკისრეთ, გავიხსენოთ იგივე გიგო გაბაშვილის „მოლა“. მოლას სამოსის აღმნიშვნელი ტონები მთლიანად ვერ ფარავენ ნატიურმორტს, რომელიც იმავე ტილოზე ადრე ყოფილა დახატული, მიუხედავად ამისა, შეუძლებელია ვინმემ ეჭვი შეიტანოს ამ ნაწარმოების დასრულებაში. ეს იმით აიხსნება, რომ შესრულების ტექნიკური პროცესი, რასაც ავტორმა დროის რაღაც მონაკვეთი დააკლო და დაუფარავი დატოვა ადრე დახატული „ნატიურმორტის“ „ყურძნის მტევანი“, ოდნავადაც არ მოქმედებს ნაწარმოების მხატვრულ ღირებულებაზე.

მაშასადამე, მისი დასრულების განსაზღვრების ძირითად ნიშნად ვგულისხმობთ არა ტექნიკურ პროცესს და მისი დამთავრებისათვის საჭირო დროს, არამედ იმ ღირებულებას, რაც ყოველივე ამის მიუხედავად „მოლას“ ახასიათებს.

დასრულებულობის პრობლემატიკაში უაღრესად მნიშვნელოვან განსაზღვრებას „შინაგანი სისრულის“ ცნება წარმოადგენს.

„Non-finito“-ს მთელი თეორიული არსენალი იქითქენაა მიმართული, რომ ხელოვნება ისეთ უკიდურესად სუბიექტურ და ქაოსურ ბუნების მოვლენად წარმოგვიდგინოს, რომელსაც არავითარი კანონზომიერება არ ახასიათებს. ამის საპასუხოდ წინამდებარე ნაშრომი ხელოვნების შინაგანი სისრულის კანონზომიერების საკითხს აღძრავს, რასაც აქ თეზისის სახით ვაყენებთ.

ზემოთ ჩვენ შევეცადეთ განგვემარტა „დანაკლულებულის“ ცნება. ოღონდ თითქმის არ შევხებივართ ქვალიტეტური თვალსაზრისით. მკითხველს „დანაკლულებულის“ ისეთ უკიდურეს „ვარიანტს“ ვავახსენებთ, როგორიცაა ფრაგმენტი.

გვინდა ხაზი გაუსვათ იმ გარემოებას, რომ ხელოვნების ჰემარიტი ქმნილების ფრაგმენტი, მაყურებელში ესთეტიკურ კმაყოფილებას იწვევს.

¹ სხვათა შორის ამ ნაწარმოების დაუსრულებლობას 1891 წ. № 15 „Тифлисский листок“-იც აღნიშნავდა. იხ. მ. დუდუჩავა, გიგო გაბაშვილი, 1950, გვ. 20.

ფილემის წარუშლელ გრძნობას იწვევს, რითაც სინქრონულ ეპოქა-
თა მხატვრული ამოცანებისა და ესთეტიკური იდეალების განჭვრე-
ტაც კი ხერხდება. ამავე დროს ფრაგმენტს, ისევე, როგორც დაუ-
ზიანებელ ან ნაწილობრივ დაზიანებულ ქმნილებას, ყოველ ეპოქა-
ში ვარიაციული, მაგრამ „უცვლელი“ მიმზიდველობა ახასიათებს, რა-
საც ანგარიში უნდა გაეწიოს.

ამრიგად, ჭეშმარიტი ხელოვნება, რაკი ესთეტიკური ზემოქმე-
დებით ისეთ ძალას შეიცავს, რაც ფრაგმენტშიც კი გამოსჭვივის,
საფუძველს გვაძლევს მასში შინაგანი სისრულე დავინახოთ. ე. ი.
შინაგანი სისრულე შემოგვაქვს, როგორ დასრულებულობის პრობ-
ლემატიკაში გარკვევის ერთ-ერთი აუცილებელი ცნება.

როგორც ფრაგმენტის მაგალითზე ვხედავთ, ჭეშმარიტი ხე-
ლოვნების მთავარ ნიშანს შინაგანი სისრულე წარმოადგენს. იგი
გვარწმუნებს თუ რაოდენ გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება თვი-
სობრიობასა და არა რაოდენობრიობას.

ცნება „დასრულებულობა“ უნდა განვიხილოთ უძრავში მოძ-
რავის ბუნების პრინციპით, რაც ესოდენ დამახასიათებელია სახვითი
ხელოვნებისათვის. სახვითი ხელოვნების ნაწარმოები თვითონ უგ-
რძნობია და უმოძრაო, მაგრამ აღმქმელ სუბიექტში მოძრაობის ეს-
თეტიკურ შთაბეჭდილებებსა და ემოციებს იწვევს. ეს ფაქტი თა-
ვისთავად გვაგულისხმებინებს, რომ ამის გამოწვევა, ერთის მხრივ
თუ ნაწარმოების შინაგანი სისრულითაა შეპირობებული, მეორეს
მხრივ სუბიექტის სოციალურ განწყობასა და ესთეტიკური აღქმის
უნარზეცაა დამოკიდებული. ამდენად დასრულება ესთეტიკური აქ-
ტის აღმნიშვნელი ცნებაა.

ასევე ესთეტიკური აქტის აღმნიშვნელ ცნებას წარმოადგენს და-
უსრულებლობაც. „Non-finito“-ს თეორიის მოდერნისტული ფრთა
ამ ცნებით საგნების დაუმთავრებლად წარმოსახვას, ან უფრო ზუს-
ტად რომ ვთქვათ, უსაგნო ხელოვნების უპირატესობას ქადაგებს,
რითაც დასრულებულობის პრობლემაში ბუნდოვნება შეაქვს. წი-
ნამდებარე ნაშრომში კი „დაუსრულებლობა“ არაერთი მნიშვნე-
ლობითაა გაგებული. ჩვენ ყოველთვის მხედველობაში გვაქვს აღ-
მქმელ სუბიექტში გონებისა და გრძნობის გათვალისწინების
ლენინური პრინციპი, რაც შემდეგში გამოიხატება: ავტორმა ნაწარ-
მოები იმ მიჯნამდე მიიყვანოს, რომ გასააზრებელი აღქმელ სუ-
ბიექტსაც დაუტოვოს.

მეორე მხრივ დაუსრულებლობის ცნებაში იგულისხმება ყო-
ველი ჭეშმარიტი ხელოვანის უკვე მიღწეულით განუწყვეტელი
დაუქმაცოფილებლობა და სულ იმის იმედი, რომ იდეას, რომელიც

მას აწუხებს, მომდევნო ნაწარმოებში უფრო სრულყოფილად დასახიერებს.

„დაუსრულებლობის“ ცნებაში იგულისხმება ხელოვნების გა-
ნუწყვეტელი ცვალებადი ბუნება საერთოდ. რაოდენ დიდმნიშ-
ვნელოვანიც არ უნდა იყოს ხელოვნება, იცვლება საზოგადოებრი-
ვი ცხოვრება, იდეოლოგია, სოციალური განწყობა გემოვნება და
ხელოვნებაც ერთ წერტილზე არასოდეს არ იყინება. ამ მხრივაც
იგი დაუსრულებელი ბუნებისაა.

„დაუსრულებლობის“ ცნებაში იგულისხმება აგრეთვე ჰეგელ-
რიტი ხელოვნების მარადიული ბუნება. ეს დამოკიდებულია ნაწარ-
მოებთა შინაგან სისრულეზე და ესთეტიკური დამოკიდებულების
იმ უსასრულოდ ნიუანსურ მრავალფეროვნებაზე, რასაც მის მიმართ
სხვადასხვა თაობები იჩენენ.

ფერწერული „დაუმთავრებლობის“ გენეზისისათვის

ბერძნული კლასიკური ქანდაკების მშვენიერებამ, როგორც
ცნობილია, საერთოდ წარუშლელი კვალი დაატყო მთელ შემდეგ-
დროინდელ ხელოვნების განვითარებას. განსაკუთრებით რეალის-
ტური კონცეფციებისა და საშემსრულებლო კულტურის აღორძი-
ნებას XIII—XV საუკუნეებში, მაგრამ მოგვიანებით მისი ზეგავ-
ლენა გარკვეული თვალსაზრისით საბედისწეროც გამოდგა, ყოველ
შემთხვევაში დამთავრებულობის კრიტერიუმის თვალსაზრისით
მაინც. XVI—XX საუკუნეების ხელოვნებაში რეალიზმის ნაკადი
არსებითად დიალექტიკური მსოფლშეგარძნებით ვითარდებოდა და
ძველი ბერძნულისაგან პრინციპულად განსხვავებული სახე მიიღო,
ამასთან ბერძნული ნორმები რაკი ერთგვარ საერთო ეტალონის
მნიშვნელობას ინარჩუნებდნენ, ახალ ღირებულებათა ობიექტური
განსაზღვრა მეტად გაძნელდა.

კლასიკური ბერძნული ქანდაკების ერთერთ თვისებას ზედა-
პირის „გაშალაშინებულობა“, ანუ „ჩაკეტილი ფორმა“ წარმოად-
გენდა, რაც XIII—XV საუკუნეთა იტალიურ ხელოვნებაში იყო
ათვისებული.

XVI საუკუნის დასაწყისიდან კი ფეოდალიზმთან რენესანსული
იდეალების შეჭიდებამ ხელოვნების წინაშე ახალი ამოცანები და-
აყენა. რეფეოდალიზაციისა და კონტრეფორმაციის შემხუთავი
ატმოსფეროს წინააღმდეგ ამხედრებულ სულს მშვიდი და „გაშა-
ლაშინებული“ ანტიკური ტრადიცია აღარ გამოადგა. მშფოთვარე-

ბისა და ბრძოლის შინაგანმა ქინმა „გაუშალაშინებელს“, ანუ „ლია ფორმის“ მისცა უპირატესობა.

ეს სიახლე ჩინკვიჩენტოს ეპოქის კორიფეებს ეკუთვნით, რომელთაგან განსაკუთრებით მიქელანჯელო გამოირჩევა. როგორც ყოველი სიახლე, ესეც ძველთან ჭიდილში დაინერგა. ამიტომაც, რომ მიქელანჯელოს ზოგ ქანდაკებაში ერთდროულად „ხედვის“ ორივე ხერხია გამოყენებული.

„ლია ფორმის“ აღიარება, არსებითად, ხელოვნების ახალ მეტყველებას და კერძოდ დამთავრების კრიტერიუმის გადასინჯვას ნიშნავდა. მაგრამ ვაზარიდან და კონდივიდან დაწყებული დღემდე ანტიკურ ნორმებს შეყვარებული, კონსერვატული და გემოვნებაში თავდაჯერებული თაობები ამ სიახლეებს ხელოვნებაში დაუმთავრებლობად აღიქვამდნენ, რაც ჩვენს დროში საინტერესო დისკუსიის საგნად იქცა.

დისკუსია დასავლეთი ევროპის ბურჟუაზიულ ხელოვნებათმცოდნეობასა და ესთეტიკაში დაიწყო. რამაც ცხადია, დაუმთავრებლობის პრობლემის იდეალისტური „ახსნა“ განაპირობა¹.

რენესანსის კორიფეების შემოქმედებაში აღმოჩენილ „დაუმთავრებლობის“ მატერიალისტური ახსნით „დახურული“ და „ლია“ ფორმები სხვადასხვა სტილში ხორციელდება, რის გამოც ისინი არა სტილის ცნების, არამედ გვარის კატეგორიას განეკუთვნებიან. ჩვენი გაგებით „დახურული ფორმები“ ხელოვნებაში მეტაფიზიკური მსოფლშეგრძნების გამოვლინებაა, „ლია ფორმები“ კი დიალექტიკურისა. „ლია“ და „დახურული“ ფორმების პრობლემა ხელოვნებათმცოდნეობაში ობიექტური იდეალიზმის წარმომადგენელმა ველფინმა ოპტიკური მისტიკით „ახსნა“ და ორი სხვადასხვა ხედვის შემნაცვლებელ მოვლენებად დასახა. მან „დახურული ფორმის“, ხაზობრივი სტილის ეტაპები კლასიკური ხელოვნების თვისებად სცნო, „ლია ფორმის, ანუ ფერწერული აზროვნების ეტაპები კი ბაროკოდ².

ჩვენი ამოცანის ფარგლებს სცილდება ველფლინის მთელი კონცეფციის განხილვა, რადგან დასრულებულობის პრობლემატიკას იგი საგანგებოდ არ შეხებია, მაგრამ ვეხებით იმდენად რამდე-

1 მატერიალისტური ახსნის პირველ სერიოზულ ცდას წარმოადგენს საბჭოთა მეცნიერის ბ. ვიპერის ნაშრომი: Б. Р. Виппер, Борьба течений в итальянском искусстве XVI века, Москва, 1956.

2 Г. Вельфлин. Ранессанс и барокко. Мюнхен, 1888; Классическое искусство, СПб, 1812; Основные понятия истории искусств, Москва—Ленинград, 1930.

ნადაც ფვითონ „Non-finito“-ს თეორია მისი „ძირითადი ცნებები“ დან¹ ორს — „დახურულსა“ და „ღია“ ფორმებს ემყარება.

ველფლინი სავსებით მართალია, როდესაც შენიშნავს, რომ როგორც „დახურულმა“ ისე „ღია“ ფორმამ, ანუ კონტურულმა და ფერწერულმა აზროვნებამ, კაცობრიობას მრავალი მშვენიერება შესძინა, რომელნიც ერთი მეორის დახმარებას, ან ერთის მეორით შეცვლას არ საჭიროებენ².

„დახურული ფორმით“ ხასიათდება, მაგალითად, ძველი აღმოსავლეთისა და ანტიკური საბერძნეთის, ქრისტიანული აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ხელოვნება XVI საუკუნის დასაწყისისამდე, გვიან კი კლასიციზმი. „ღია ფორმით“ კი ხასიათდებოდა ელინისტური ხელოვნება, ტუშით ნახატები იაპონიისა და XVI საუკუნის იტალიური მხატვრობა. განსაკუთრებულ განვითარებას კი „ფერწერულობა“ და „ღია ფორმა“ აღწევს ბაროკოს ეპოქიდან დღემდე. როგორც დასავლეთის ისე აღმოსავლეთის, არა მარტო პროგრესულ, არამედ არაპროგრესულ მიმართულებებშიც.

კლასიკური წარსულის კორიფეებს შორის „ღია ფორმის“ ნიადაგზე იდგნენ ისეთი რეალისტები, როგორც ველასკესი, გოია და მით უფრო რემბრანტი, როდენი და მრავალი სხვაც. „ღია ფორმის“ ემყარება აბსტრაქციონიზმიც. აქედან ნათელი უნდა იყოს, რომ „Noi-finito“-ს თეორიის მიერ მოდერნიზმის არსებით და საკუთარ ნიშნად „ღია ფორმის“ გამოცხადება, ვერავითარ კრიტიკას ვერ უძლებს. თვით მოდერნიზმი ხომ „დახურული ფორმის“ ისეთ უკიდურეს გამოვლინებასაც შეიცავს, როგორცაა ნატურალიზმი და მით უფრო პოპ-არტი³.

ბუნებრივია დაისვას საკითხი, რა ნიშნებით გამოირჩევა „დახურული“ ფორმა „ღიასგან“? ან რა არის მათი წარმოშობის საფუძველი:

ველფლინი ამ მოვლენების ოპტიკური მისტიკით ახსნის მიუხედავად მათ შორის განსხვავებას დიდი ცოდნით ადგენს:

«...линейное видение, резко отделяет форму от формы, между тем как живописный глаз, наоборот, направляется на то движение, которое идет дальше совокупности предметов.

¹ Г. Вельфлин, Основные понятия истории искусств, стр. 21—73, 145—174.

² Вельфлин, იქვე.

³ М. Кузьмина, Поп-арт, Оп-арт, кинетическое искусство, Модернизм, Анализ и критика основных направлений, Москва, 1969, стр. 192—206.

В первом случае — равномерно ясные линии, которые производят впечатление элемента разделяющего, во втором — неподчеркнутые границы, благоприятствующие связыванию. Чтобы создать впечатление всепроникающего движения, применяются также и другие приемы... но освобождение масс светотени, предоставление им возможности ловить друг друга в самодовлеющей игре, остается основой живописного впечатления. Тем самым также сказано, что решающим моментом здесь являются не отдельные детали, но вся совокупность картины, ибо только что упомянутое таинственное взаимопроникновение формы, света и краски может стать действительным только в целом, и ясно, что не вещественное и бесплотное должно иметь здесь столь же важное значение, как и телеснопредметное»¹. (ხაზი ჩემია — ო. ფ.).

ეს შედარებით მცირე ამონაწერიც კი საკმარისია ხაზობრივი, ანუ „დახურული ფორმისა“ და ფერწერული, ანუ „ღია ფორმის“ შორის განსხვავების გასარკვევად. ჩვენის ფიქრით, „დახურული ფორმა“ აღმოცენებულია სამყაროს მეტაფიზიკური შეგრძნების საფუძველზე, რომლის მიხედვით ყოველი საგანი და მოვლენა იზოლირებულად და შინაგანი სტატიკურობით განიხილება. „ღია ფორმა“ კი ყოველივეს განიხილავს ურთიერთთან განუწყვეტელ კავშირსა და მოძრაობაში².

ზემოთ არაერთხელ ითქვა იმის შესახებ, რომ „Non-finito“-ს თეორიამ მოდერნიზმის უსაგნობის ასხნა „ღია ფორმით“ სცადა, თითქოს „ღია ფორმა“, პრინციპში, საგნების მოდერნისტული დაუმთავრებლობით ასახვას ნიშნავდეს.

დიალექტიკური მსოფლშეგრძნების პრინციპი განა ნიშნავს სამყაროს დაუმთავრებელი წარმოდგენის შექმნას? ან კონკრეტული საგნების დაუმთავრებელ გამოხატვას? რა თქმა უნდა, მას არ ნიშნავს. მიქელანჯელოს, რემბრანტის, ველასკესის, რუბენსის, ფრანც შალსის, დელაკრუას, კურბეს, რეპინის, კონსტებლის, კოროს, ლევიტანის და ფერწერულად მოაზროვნე თითოეული საბჭოთა მხატვრის შემოქმედება იმისი ნათელი დადასტურებაა, რომ

¹ Г. Вельфлин, Основные понятия, стр. 23.

² XIII—XV სს. იტალიური ხელოვნების მეტაფიზიკური მსოფლშეგრძნება შესაძლოა რამდენადმე შეპირობებული იყო არისტოტელეს საერთო ზეგავლენითაც რენესანსის კულტურაზე. არისტოტელეს მეტაფიზიკის შესახებ იხ. ი. თაყაიძე, მშვენიერების პრობლემა მარქსმადელი ესთეტიკის ისტორიაში, თბილისი, 1962, გვ. 13, 14, 57 და სხვ.

ფერწერულობას მხატვრულ დაუმთავრებლობასთან არაფერი აქვს საერთო. პირიქით, სამყაროს შესახებ შედარებით არასრულ წარმოდგენას სწორედ ის ეპოქები იძლეოდნენ, რომელნიც მას მეტაფიზიკურ სტატიკურობასა და იზოლირებულად წარმოისახავდნენ.

მაგრამ მიუხედავად ამისა, თუ არავის ეპარება ეჭვი, რომ ხელოვნებაში უკვდავი ღირებულებანი როგორც ერთ, ისე მეორე მსოფლშეგარდნებათა ნიადაგზეა შექმნილი, ნათელია, რომ დასრულებულობის კრიტერიუმის დადგენისათვის კიდევ სხვა თვალსაზრისია საჭირო. ეს არის სინამდვილისადმი პოზიტიური, რიტმულ-ჰარმონიული დამოკიდებულება, რომელიც ხელოვნების დასრულებულ ნიმუშს ქმნის არა მარტო საგნობრივ სახეობებში, არამედ ისეთ გამოგონილსა და უსაგნოშიც კი, როგორიცაა მაგალითად გეომეტრიული ორნამენტი.

„Non-finito“-ს თეორიაში თანამედროვეობის უსწრაფესი ტემპებით ფერწერული აზროვნების ახსნის ცდასაც გხვდებით. კერძოდ, ზალცბურგში ჰეგელისადმი 1964 წელს მიძღვნილ ესთეტიკოსთა კონგრესზე ბერძენმა ესთეტიკოსმა მიხელი-მა დასავლეთის თანამედროვე ხელოვნების თვისებად სწრაფად ცვალებადი და წამიერი შთაგონების განსახიერება გამოაცხადა. მიხელისის შეხედულებაში შესაძლებელია სიმართლის წილი იყოს, რამდენადაც წამიერის განხორციელება მცირე შთაგონების ნაყოფია. მაგრამ იგი მატერიალური სუბსტანციის „თანდათან გაქრობის“ „Non-finito“-სეულ პოზიციაზე აღმოჩნდა, როგორც კი სწრაფად ცვალებადის, მცირე შთაგონებათა სათავის ძებნა მიქელანჯელოს შემოქმედებაში დაიწყო¹.

საერთოდ დისკუსია, რაც ლეონარდო და ვინჩსა და მით უფრო მიქელანჯელოს შემოქმედებაში „Non-finito“-ს პრობლემასთანაა დაკავშირებული, თავიდან ბოლომდე იმ მცდარ წინამძღვარს ემყარება, რომელიც ხელოვნებაში დამთავრებულობას ემპირიული, ან ბერძნული ეტალონების სამარადისო საზომებით განსაზღვრავს. დისკუსიის მონაწილეებს ავიწყდებათ ერთი უბრალო ჭეშმარიტება, რომ ბერძნულ არქაულს და თვით კლასიკურ ხელოვნებასაც არ დასჭირვებია ღრმა ფსიქოლოგიური ამოცანებისა და დიდი სულიერი ტკივილების გამოსახვა, რომ იგი „ღვთაებრივი სიმშვიდის“ ამოცანებს არ გასცილებია. ამიტომ ანტიკური ხელოვნება ადამიანის

¹ ესარგებლობ მ. ოგსიანიკოვის ნაშრომში მოტანილი ციტატით: М. Ф. Овсянников, Актуальные проблемы современной эстетики, Борьба иден в эстетике, Москва, 1966, стр. 182.

დიდი ტრანსფორმაციის პრობლემათა წინაშე არ დამდგარა და ადამიანს ზომიერად და ანატომიური „სიზუსტით“ გადმოცემდა.

ამ ტრადიციებზე გაწვრთნილი და მეტაფიზიკურად მოაზროვნე ბურჟუაზიულ ესთეტიკოსთა ის ნაწილი, რომელსაც ხელს აძლევს პოზიტივიზმის პოზიციებიდან მატერიალური სუბსტანციის „დაშლის“ აღნიშვნა, მიქელანჯელოს შემოქმედებაში ტრადიციიდან გადახვევას მატერიის „დაშლად“, ან მატერიისაგან სულის პლატონისტურ „განთავისუფლებად“ მიიჩნევს¹. იგი ვერ ხედავს, ან არ სურს დაინახოს, რომ რენესანსის კორიფეების მიერ ტრადიციებისაგან გადახვევა მოდერნიზმულად გაგებული „დაუმთავრებლობა“ კი არ არის, არამედ ისტორიული კატაკლიზმებით გამოწვეული იდეების შესაბამისი ხერხების ძიებაა. ყოველივე ეს კი რენესანსის კორიფეებში შემდეგით იყო გამოწვეული: XV—XVI საუკუნეების მიჯნაზე დაიწყო ფრანგებისა და გერმანელების ის ხანგრძლივი თავდასხმები იტალიაზე, რამაც ხელი შეუწყო არა მარტო სახელმწიფო დაქუცმაცებას, არამედ სოციალურ ურთიერთობის გართულებებსაც და ფეოდალურ-კათოლიკური რეაქციის გაძლიერებაც გამოიწვია. იტალიის მოწინავე საზოგადოებრიობა სავონებელში ჩავარდა. დამონების საფრთხის წინაშე დგომამ ქვეყნის მოწინავე ჯგუფები გაერთიანების გზაზე დააყენა, მაგრამ ამ დიდი ეროვნული საქმისათვის საჭირო რეალური ძალები კი არსად ჩანდნენ.

ამ ურთულეს ვითარებაში მიიკვალებოდა მაღალი რენესანსული კულტურა და ყალიბდებოდა სამყაროს დიალექტიკური მსოფლშეგრძნების საფუძვლები, რამაც ლეონარდო და ვინჩის შემოქმედებაში დიდი გარდატეხა გამოიწვია. დაბადა სივრცესთან საგნების ორგანულ კავშირში წარმოსახვის მისწრაფება. ამან ჯერ „საიდუმლო სერობაში“, უფრო მეტად კი „ჯიოკონდაში“ ჰპოვა განვითარება. საგნების სივრცითურთ გააზრება გახდა იმის საბაბი, რომ ლეონარდო და ვინჩის ქმნილებებში „დაუმთავრებლობა“ „აღმოეჩინათ“².

დიალექტიკურ მსოფლშეგრძნებას რენესანსში აპირობებდა რწმენა მომქმედი ადამიანის ძლევამოსილებისა და იმ შეხედულებებისა.

¹ იხ. ზემოთ გვ. 199—201.

² ლეონარდოს შემოქმედების „Non-finito“-ს საკითხზე იხ. ლიტერატურა. ა. კე ინის ნაშრომში: A. M. Checchini, Non finito e compiutezza nell'opera d'arte, Actes p. 223-4



ბის შერყევა, რომ სამყარო ღმერთის მიერ ერთხელ და სამუდამოდ „ასეთადა“ მოწყობილი. შემუშავდა სამყაროს, როგორც მულ-მივ მოძრავისა და ცვალებადის გაგება.

ეროვნული და სოციალური თავისუფლების დაკარგვისა და რენესანსული იდეების განუხორციელებლობის შიშის განცდით მუშაობდა მიქელანჯელო სიქსტის კაპელას ჭერის მოხატულობაზე. ეს შესამჩნევი გახდა მოხატულობის შესრულების ბოლო ეტაპზე, როდესაც გამკვეთრდა ფიგურათა დინამიკა და მონუმენტურობა, გაძლიერდა შუქ-ჩრდილის კონტრასტები და გამუქდა კოლორიტი. ყველაფერში მღელვარება, ვნება, სიშმაგე და განცდათა სიღრმე გამოჩნდა¹.

მაგრამ დროის ქარტეხილები ჯერ წინ იყო, იტალიაში ჰეგემონისათვის მებრძოლი ფრანგები გერმანელებთან კონკურენციაში დამარცხდნენ, თვით ფრანცისკო 1 ტყვედ ჩავარდა (1525 წ.), გერმანელებმა განაგრძეს ლაშქრობა და რომი აიკლეს (1527).

რომის პაპის ხელისუფლების მწვავე კრიზისით ისარგებლა ფლორენციის ბურჟუაზიამ და ფეოდალიზმის დასაყრდენი — იპოლიტო რა ალექსანდრო მედიჩების ბატონობა მოიშორა. კლიმენტი VII-მ სამხედრო შეთანხმება შეკრა გერმანელებთან და ფეოდალური წესწყობილების აღდგენისათვის ფლორენციაზე გაილაშქრა.

როგორც ცნობილია, ამ დროს მიქელანჯელო ფლორენციის თავდაცვის საფორთიფიკაციო საქმიანობას ხელმძღვანელობდა. ფლორენცია დამარცხდა, რაც თითქოს რენესანსის იდეალების კატასტროფასაც მოასწავებდა, ეს ყოველმა პროგრესულმა იტალიელმა და მით უფრო მისმა საუკეთესო ნაწილმა მწვავედ განიცადა.

აი ფონი, რომელმაც შეაპირობა მიქელანჯელოს საპროტესტო განწყობილება ყოველივე იმის წინააღმდეგ, რაც მის ქვეყანას პოლიტიკურსა და ეკონომიურს, სოციალურსა და სულიერ მონობას უქადდა რეფეოდალიზაციის შედეგად და აღორძინების მაღალი იდეალების განუხორციელებლობის შიშით ტრაგიკულ განცდებს იწვევდა².

მიქელანჯელოს შემოქმედებაში ე. წ. „დაუმთავრებლობის“ თეორეტიკოსებს, როგორც ჩანს მიაჩნიათ, რომ ესოდენი განცდები მიქელანჯელოს ანტიკური ზომიერებით უნდა განეხორციელებინა და დამთავრების პრინციპს მხოლოდ მაშინ არ უღალატებდა. ხოლო

¹ Б. Р. Виппер, Борьба течений в итальянском искусстве XVI века, Москва, 1956 г., стр. 29.
² Б. Р. Виппер, იქვე, გვ. 30—38.

რაკი მან პირიქით, მღელვარე განცდათა გამოთქმისათვის, ტრადიციის დარღვევას მიჰყო ხელი, ეს „Non-finito“-დ, ანუ „მატერიის დაშლად“ გამოაცხადეს. (იხ. ზემოთ გვ. 200, 219 და სხვ.).

XVI საუკუნის იტალიის მძიმე ისტორიულ ვითარებას უშუალოდ ეხმაურება მონობის თემაზე შექმნილი ქანდაკებების სერია, რომელიც მიქელანჯელომ არსებითად პირველად აიყვანა საკაცობრიო მნიშვნელობის სიმაღლეზე. ასეთებია, მაგალითად, „მონა იღვიძებს“ და „ატლანტად“ წოდებული ქმნილება (ფლორენციის აკადემია).

როგორც ერთი, ისე მეორე წარმოადგენს ქვის მასის ტყვეობაში მყოფ გიგანტებს, რომელთაც მისგან თავი ვერ დაუღწევიათ (იხ. სურ. I და II).

შინაგანად დამუხტული ძალა, რაც ესოდენ დამახასიათებელი იყო საერთოდ დიდი ფლორენციელის ფიგურებისათვის, მაგრამ რასაც თითქოს არ უჩანდა რეალური წინააღმდეგობა, მკვეთრად ჩანს შესანიშნავ „ატლანტში“ თუ „მონის გაღვიძებაში“, სადაც ადამიანი თითქოს უსასრულო სიმძიმეებს ერკინება.

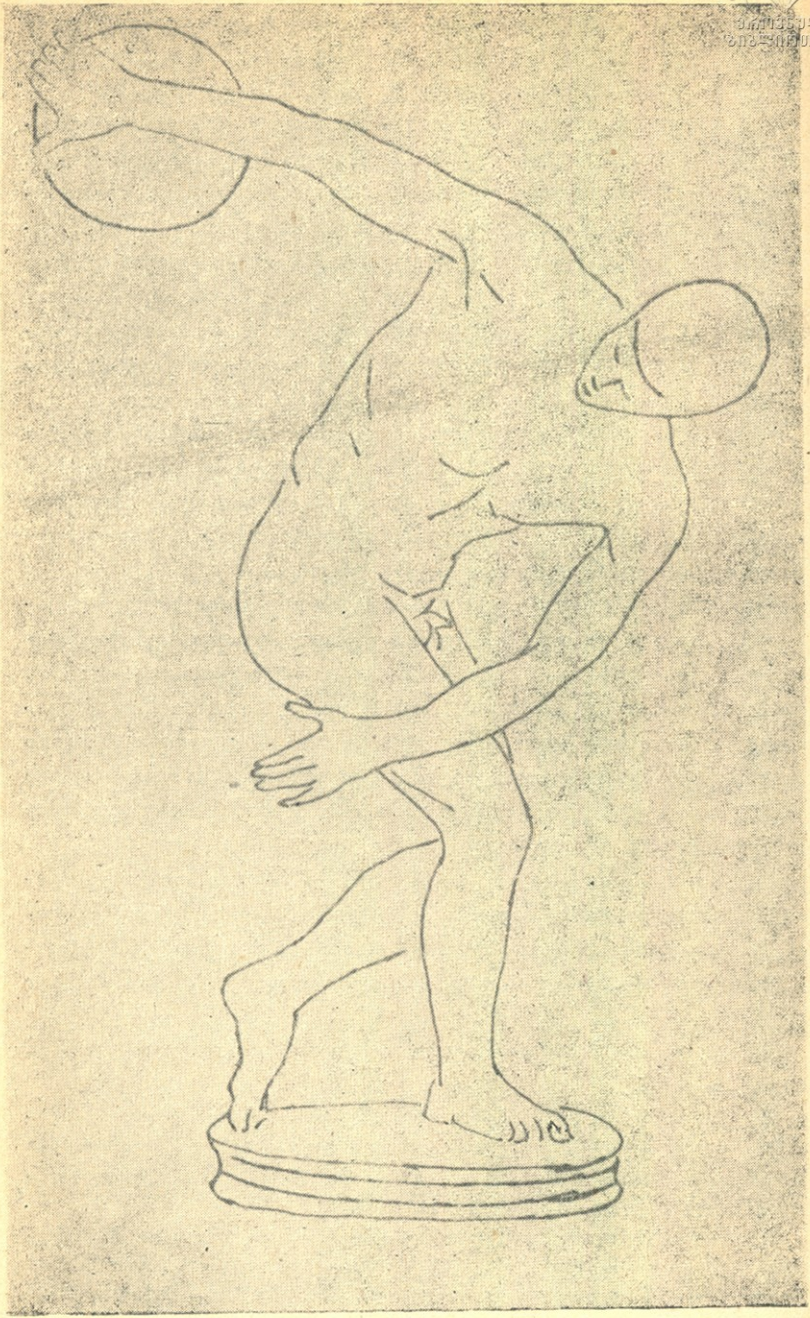
„Non-finito“-ს თეორეტიკოსებისათვის თუ მათი გულუბრყვილო კრიტიკოსებისათვის¹, რომლებსაც ახალ იდეათა შესაბამისად ტრადიციის ნგრევისა და ახალი ხერხების დიალექტიკისა არ ესმით, ან არ სურთ გაიგონ, ქვის ზოდის შენარჩუნება ნაწარმოებთა დაუმთავრებლობის ნიშნად აქვთ მიჩნეული და არა იმ უდიდესი ტანჯვის ექვივალენტურ ხერხად, სადაც ვეებერთელა ზოდსა და მისგან თავის დასახსნელად მებრძოლი ფიგურების შინაგანი წინააღმდეგობა განსახიერებული.

ის, რაც ანა მარია კეკინს „მატერიის საზღვრის მიღმამდე მისვლად“ მიაჩნია², ხოლო ბეტინს მისტიკური „საიდუმლოებით მოცულ სამყაროდ“², სინამდვილეში მონობის წინააღმდეგ პროტესტის, როგორც საკაცობრიო იდეის, დიდი შთაგონებით გამოხატვის ნიმუშებია.

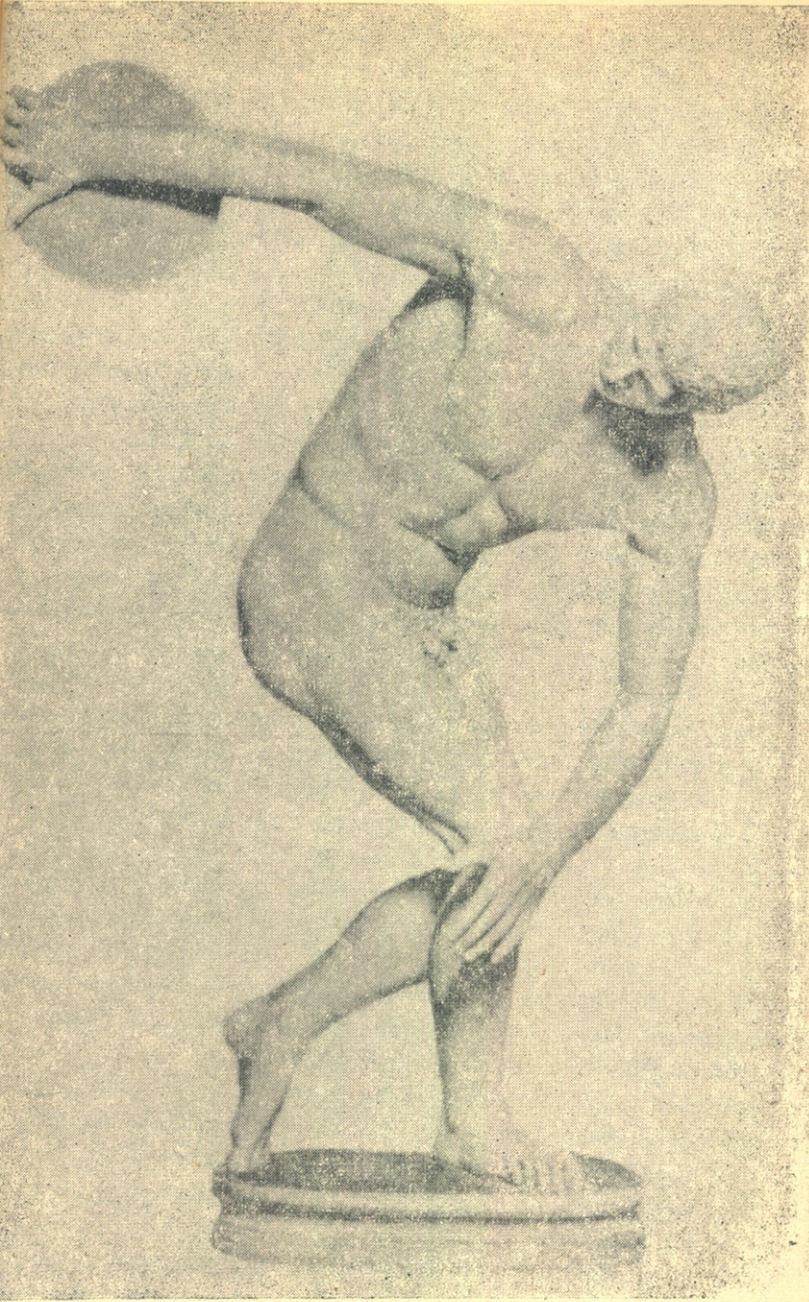
ეჭვი არაა, რომ მიქელანჯელო ნახევარი საუკუნითაც კი წინ

1 მხედველობაში გვაქვს ჰერბერტ ფონ აინემისა და პეტერ ფაისტის შეხედულებანი, რომლებსაც მიქელანჯელოს ვითომდა დაუმთავრებელი ნაწარმოებები მის შემოქმედებით მარცხად მიაჩნიათ იხ. Peter H. Feist, *Das „Non-finito bei Michelangelo, Michelangelo heute*, s, 92-93

2 ბეტინის ნააზრევს იდეალისტური ბურჟუაზია რომ არ უშლიდეს, მხატვრული ალღო იმდენად მახვილი უჩანს, რომ მიქელანჯელოს „Non-finito“-ს საკითხში უთუოდ სწორ დასკვნამდე მივიდოდა. იხ. Bettini „Sut non-finito di Michelangiolo, *La nuova Italia*, VI, 1935, 1, p. 187.



სურ. V. ნახატი მირონის „ბადროს მტყორცნელის“ მიხედვით.



სურ. VI. მირონის „ბადროს მტყორცნელი“.



რომ დაბადებულიყო, ტრადიციულ ხერხებს ამ მასშტაბით არღვევდა. მის დროს კი, როდესაც რენესანსულ ხელოვნებას განვითარების ყველა ძირითადი ეტაპი განვლილი ჰქონდა, და სამყაროს დიალექტიკურად აღიქვამდა, ასეთი ნოვატორობისათვის ნიადაგი შემზადებული იყო.

იტალიაში ეროვნული თავისუფლების დაკარგვის შიში, რეფოდალიზაციითა და კონტრეფორმაციით გამოწვეული ტრაგიკული განცდები და შინაგანი პროტესტი არანაკლებ აირეკლა მედიჩების აკლამაში. „დილისა“ და „ლამის“ განსახიერებები მიქელანჯელოს ტრადიციული „გაშაშალაშინებით“ აქვს დამუშავებული, „დილისა“ და „სალამოს“ განსახიერებებში კი ახალ ფორმათა ძიება გამოვლინდა. აქ მიქელანჯელომ ფერწერული აზროვნების და ფსიქოლოგიური შთამბეჭდაობის ზენიტს მიაღწია.

როგორც ცნობილია, „ლამის“ განსახიერებამ ბევრ ლირიკოსს აღუძრა ლექსის სურვილი. მიქელანჯელომ მათ ლექსითვე უპასუხა, რომლის შინაარსიც გასაღებს იძლევა, როგორც მისი განწყობილების გასათვალისწინებლად, ის „დილისა“ და „სალამოს“ „გაუშალაშინებლად“ დატოვების საიდუმლოს გასაგებად. აი ლექსის თარგმანი:

«Мне любо спать, а пуще — быть скалой,
 Когда царят позор и преступленье,
 Не чувствовать, не видеть — облегченье, —
 Умолкни ж, друг, — не трогай мой покой»¹.

ეს განწყობილება ყველაზე მკვეთრად „დილის“ განსახიერებაში ჩანს, სადაც ტრადიციულად დამუშავებული ტანის ფონზე კლდეკაცის სახე თანადროულობის წინააღმდეგ ამხედრებული ავტორის ტიტანური პროტესტის ხმად მოისმის. ტრადიციის ეს უარყოფაც ესთეტიკოსთა შორის გულგრილმა მედავითნეებმა მიქელანჯელოს „დაუმთავრებლობად“ მიიჩნიეს (იხ. სურ. III).

„სალამოს“ განსახიერების სახე ქვეყანას ისეთი დიდი სიმაღლიდან არ ამცნობს პროტესტის შეძახილს, მაგრამ იგი თავისი ხავოიანი ზედაპირით, რაც მიქელანჯელოს ბევრ ქანდაკებაშიც განმეორდა, აქ მან ფერწერული აზროვნების განსაცვიფრებელი ნიმუში შექმნა (იხ. სურ. IV).

ამრიგად, ეპოქის დიდმა ტკივილებმა მიქელანჯელოს დაარღვე-

¹ Д. В а з а р и, жизнеописания, II, 1933, стр. 357.

ვინა ქანდაკებათა „გაშალაშინების“ საუკუნოებრივი ტრადიცია დამთავრების სრულიად ახალი ნორმები გამოაძეზნინა.

როგორც ვხედავთ დისკუსია მიქელანჯელოს „Non-finito“-ს შესახებ გამოწვეული იყო ჩინკვიჩენტოს ტიტანების შემოქმედებითი გარდატეხით. საქმე ისაა, რომ ჩინკვიჩენტოს კორიფეებმა ანტიკური ტრადიციები ძირფესვიანად აითვისეს, მაგრამ ბრმა მიმდევრობით არ დაკმაყოფილდნენ. მათ ისინი დასძლიეს და ახალ ისტორიულ ვითარებაში, სამყაროსადმი ახლებურ დამოკიდებულებას, საკუთარი ხმა შეაგებეს. უბედურება სწორედ ის იქნებოდა, თუ ანტიკური ტრადიციების გამშვიპირებელთა კლასიციტურ დონეზე დარჩებოდნენ.

ლეონარდო და ვინჩის „სფუმატო“-დან ისახება, ხოლო მიქელანჯელოს შემოქმედების ბოლო ეტაპიდან იწყება დიალექტიკურ მსოფლშეგრძნების ექვივალენტური — ფერწერული წარმოსახვისადმი დიდი ლტოლვა „დღისა“ და „საღამოს“ განსახიერებებში.

ტრადიციულისა და ახლის ერთსა და იმავე ქმნილებებში დაშვება თავისთავად ნიშნავს იმ დიდი გარდატეხის საწყისს, რის წინაშეც დააყენა მიქელანჯელომ ევროპული ხელოვნების მომავალი. ამის ბუნებრივ განვითარებას წარმოადგენდა ისეთი გოლიათების ხელოვნება, როგორიცაა: ტიციანის, ველასკესის, რემბრანტის, ფრანც ჰალსის, გოიას, ჟერიკოს, დელაკრუას, კურბეს, რეპინის, ვრუბელის, სეროვის, კოროსი, კონსტებლის, როდენისა და სხვ.

ხელოვნების ისტორიოგრაფიასა და ესთეტიკაში დასრულებულობის პრობლემატიკა სწორ ნიადაგზე რომ ყოფილიყო, მიქელანჯელოსი და ლეონარდოს ეპოქალური სიახლეები დანაშაულად ან ეჭვის საგნად არ გამოცხადდებოდა.

შიდა სისრულისა და დაუსრულებლობის საკითხისათვის

როგორც დავრწმუნდით დიალექტიკურმა მსოფლშეგრძნებამ ფერწერულ სტილში მშვენიერების უჩვეულო ფორმათა გამოვლენის ერა შექმნა, რომელმაც კარდინალურად ახალი ამოცანები დაუსახა ხელოვნების სინამდვილესთან მიმართებას. მთლიანად XVI—XX საუკუნეების ფერწერული აზროვნების პროგრესული მემკვიდრეობა ამის ნათელი დადასტურებაა. ამ თვალსაზრისით, ამაოდ ცდილობენ „Non-finito“-ს თეორეტიკოსები თუ მათივე მოკამათენიც, ფერწერული ხელოვნების დამთავრებულობის კრიტერიუმებად



„დახურული ფორმის“ ნორმათა გამოყენებას. ფერწერულ სტილს ყოველ კონკრეტულ ვარიაციაში, დამთავრებულ ღირებულებათა თავისი საზომები გააჩნია. საჭიროა მხოლოდ მათი გულდასმითი, სწორი მეთოდოლოგიური შესწავლა.

მაგრამ ყოველგვარი მხატვრული „მეტყველება“, ფერწერული თუ ხაზობრივი ადამიანური განცდების სიღრმით განისაზღვრება. რა თქმა უნდა, ეს ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს საქმე გვქონდეს განცდებისა და მხატვრული „მეტყველების“ მექანიკურ შეერთებასთან. ნახატსა თუ ქანდაკებაში აღბეჭდილი განცდები, სპეციფიკურად მხატვრული ბუნების განცდებს წარმოადგენენ.

მაგრამ განცდათა სიღრმე და მასშტაბი თუ რაოდენ ზეგავლენას ახდენს ნაწარმოების შთამბეჭდაობაზე, ეს თვით სხვადასხვა სტილისტურ ისეთ ნაერთშიც კი მოჩანს, როგორიცაა მიქელანჯელოს „დღისა“ (სურ., III) და „სალამოს“ (სურ., IV) განსახიერებანი. ისინი ორი სხვადასხვა მსოფლშეგრძნების ხერხებითაა შესრულებული, ტრადიციულსა და ახალს ერთდროულად შეიცავენ, მაგრამ განცდის სიდიადის გამო განუყოფელ მოვლენებად აღიქმებიან.

„დღისა“ და „სალამოს“ განსახიერებებში გადატკეცილი ტანებისაგან „უხეში“ ნათლობით მკვეთრად გამოირჩევიან მათივე სახეები. მაგრამ ეს მათ ოდნავადაც არ აკლებს შიდა რიტმულსა და კომპოზიციურ ერთიანობაში აღბეჭდილი იდეური შემოქმედების განსაკვიფრებელ ძალას. მაშასადამე აქ მთავარია შემოქმედის შინაგანი განცდის განსხეულება კომპოზიციურ-რიტმულ აგებულებაში, რაც შიდა სისრულის საოცარ ინტენსიობას აღწევს.

მეცნიერთა გარკვეული ნაწილი ჩანს ამან აიძულა, რომ მიქელანჯელოსთან „Non-finito“-ს პრობლემა სადაოდ გაეხადა, თორემ დასახელებულ ნაწარმოებთა გარეგნული არათანაფარდობა ხომ ეჭვს არ იწვევს.

დიდ ხელოვნებაში შემოქმედის სულიერი ლტოლვის მატერიალური გამოხატულება, როგორც ორგანული ერთიანობა, ხშირად თვით ფრანგმენტშიც კი ინარჩუნებს თავისთავადობასა და შინაგანი სისრულის ბუნებას. ფრაგმენტის დანაკლულებაში შინაგანი „ლოგიკური“ სისრულის „ძალმომრეობა“ არის ის, რაც მაყურებელში მის აღდგენა-გამთლიანების იმპულსებსა და განუწყვეტელ ესთეტიკურ ტკბობას იწვევს.

ფრაგმენტისა და ესკიზის თვისებათა გათვალისწინებას თანდათან მივყავართ ცნება დასრულებულის არა ქვანტიტეტურ, არამედ ქვალიტეტური გაგების უპირატესობამდე, „დამთავრებულისა“ და „შინაგანად სრულის“ ცნებათა შორს არსებულ განსხვავებათა



გარკვევამდე. ნაწარმოების დამთავრებულობა ყოველთვის არ ნიშნავს მის სრულყოფილებას, რაც თავისთავად შინაგან სისრულეს გულისხმობს.

შიშველი ადამიანის თემაზე აკადემიური გულმოდგინებით, ან ანატომიური ატლასისათვის შესრულებული ნახატი, ჩვეულებრივ, „ყოველმხრივ“ დამთავრებულია. იგივე ითქმის ქანდაკებაში აკადემიური „ნატურის“ შესახებაც. მაგრამ არა თუ საუკუნეების შემდეგ, მათი ხელმეორედ ნახვის სურვილი შეიძლება არავის არ დაეხადოს. საგნის გულმოდგინე განმეორება დამთავრებულის განსაზღვრებას იმსახურებს, მაგრამ ეს სრულებითაც არ არის მხატვრული დასრულება. მხატვრულ დასრულებაში, როგორც ფრაგმენტის მაგალითზე ვხედავთ, ქვანტიტეტურ საზომებს გადამწყვეტი მნიშვნელობა არა აქვს.

ახლა დავაკვირდეთ უძრავში მოძრავ ბუნებას, რაც ესოდენ ახასიათებს სახვით ხელოვნებას. კერძოდ ის ფაქტი, რომ აქ მოძრაობა უძრაობის სპეციფიკურ „ჩარჩოებშია“ „მომწყვდეული“.

სპეციფიკური უძრაობა ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს იგი სახვითი ხელოვნების ნაკლს წარმოადგენდეს. ერთი წუთითაც რომ წარმოვიდგინოთ მოძრავი სურათები ან ქანდაკებები, რასაკვირველია, სულ სხვა ხელოვნებასთან გვექნებოდა საქმე და მშვენიერების სხვა მოთხოვნილებებს წაუყუყუნებდით. უძრავში შინაგანი მოძრაობის ბუნება სახვითი ხელოვნების ის თავისებური სარბიელია, რითაც იგი ხელოვნების სხვა სახეებისაგან სრულიად განსხვავებულ სილამაზეს შეიცავს. მაშინ, როდესაც კინო-ეკრანზე ტექნიკური დაბრკოლების გამო შეჩერებული კადრი, უაზრო და არაესთეტიკურია საყურებელია. სახვითი ხელოვნების ქმნილება სწორედ ასეთ „გაშეშებულ“ მდგომარეობაში ავლენს მთელ თავის შესაძლებლობას.

საქმე ისაა, რომ სახვითი ხელოვნების უძრაობა არასოდეს არ ნიშნავს გაყინულ მდგომარეობას. იგი შინაგანად მუდამ მოძრავია. მისი მოძრაობა ფოტოს, ან კინოს გაშეშებული კადრისაგან პრინციპშივე განსხვავდება შინაგანი მოძრაობის სინთეზური ბუნებით¹. ამ მხრივ განსაკუთრებით საყურადღებო მასალას იძლევა ქანდაკების სფერო, სადაც ბრინჯაოში, ქვაში, ან მარმარილოში შინაგანი მოძრაობები საოცარ ემოციებს იწვევენ. იგივე ითქმის ჩარჩოზე გადაჭიმულ და ფერადი პიგმენტებით დაფარული უძრავი ტილოს შესახებაც.

¹ Н. Дмитриева, Изображение и слово, Москва, 1962, стр. 69—93.

ამ უძრავი მასალის ემოციების უნარი, ცხადია, ნაწარმოებში შიდა იმპულსებზე მეტყველებს, რასაც მოძრაობაში მოჰყავს მაყურებლის სულიერი ძალები.

ლესინგის შემდეგ, ჩვეულებრივ, „მოძრაობის ნაყოფიერი მოძანტის“ თეორიით წყდება საკითხი იმის შესახებ, თუ როგორ იწვევს აღმქმელ სუბიექტში უძრავი მასალა მოძრაობის განცდებს. ლესინგი ამას ასე განმარტავს:

«Плодотворное только то, что оставляет свободное поле воображению»¹.

ამ თეორიას უსათუოდ უნდა გასწეოდა და მომავალშიც გაეწიოს ანგარიში, რამდენადაც იგი ნაწარმოებსა და აღმქმელს შორის კონტაქტის მნიშვნელოვან ასპექტებს ითვალისწინებს. მაგრამ მოძრაობის ნაყოფიერი მომენტი მხოლოდ ესთეტიკურ ფენომენს არ აღგენს. როგორც ფიზიკური აქტი იგი სპორტულ სანახაობებში და საერთოდ პრაქტიკულ ცხოვრებაში, ყოველ ნაბიჯზე შეიძლება შეგვხვდეს. მართალია მხატვრულად განწყობილი ადამიანები მას ესთეტიკურადაც განიცდიან, მაგრამ წამიერი განცდა, ხორცშესხმული ესთეტიკური ღირებულება არ არის. ხელოვნების ნაწარმოებში კი, მოძრაობის ნაყოფიერი მომენტი უმთავრესად ესთეტიკურობით ფასდება და იგი სწორედ ამით მოქმედებს მაყურებელზე.

ხელოვნების ნაწარმოებში ფოტო სურათის „გაყინულობისაგან“ განსხვავებით მოძრაობის ნაყოფიერი მომენტი სინთეზური მდგომარეობაა. ამიტომ იგი მაყურებელში წინა და მომდევნო მოძრაობათა გათვალისწინებას იწვევს. ამას ნიკოლაუს ჰარტმანი საგანგებო ყურადღებას აქცევს და ესთეტიკურ აქტად მიიჩნევს². არსებითად იგივე თვალსაზრისი აქვს გამოთქმული ნ. დმიტრიევასაც³.

ლესინგი, ჰარტმანი, დმიტრიევა და სხვ. მოძრაობის ნაყოფიერ მომენტს აღქმის აქტთან ორგანულ კავშირში განიხილავენ. მათ მიაჩნიათ, რომ ამით უძრავში მოძრავის ესთეტიკურ ბუნებას ხსნიან. სინამდვილეში კი მათი თვალთახედვის კუთხე არსებითად მხოლოდ ფიზიკური და ფსიქოლოგიურია.

მოძრაობის ნაყოფიერი მომენტის ცნება, ცხადია, ნაწარმოების ისეთ მდგომარეობას ეხება, რომელიც მაყურებელს წარმოად-

¹ Готхольд Эфраим Лессинг. Лаокоон, Москва, Изогиз 1933, стр. 69: ამავე საკითხზე, იხ. დმიტრიევას მითითებული ნაშრომი. გვ. 83—84, 86, 89 და სხვ.

² Н. Гартман, Эстетика, Москва, 1958, стр. 142—146.

³ Н. Дмитриева, Изображение и слово, стр. 81—102.

გენინებს მოქმედების დროში განვითარებას. ასე, მაგალითად, მირონის „ბადროს მტყორცნელზე“ როცა ამბობენ, რომ მოძრაობის ნაყოფიერ მომენტშია წარმოდგენილი, ამით გულისხმობენ, რომ მირონმა მაცურებელს მოძრაობის დროში განვითარების თანაწარმოსახვის საშუალება დაუტოვა.

როგორც ვხედავთ, აქ ქანდაკებაში გამოხატული არსების ფიზიკურ მდგომარეობაზეა საუბარი, მაცურებლის მხრივ კი მის აღქმაზე. ამდენად ორი აქტი იგულისხმება: ფიზიკური და ფსიქოლოგიური. ერთი თვით ნაწარმოების შიგნითაა, მეორე გარეთ, მაცურებლის წარმოსახვის სახით. მაგრამ ფსიქოლოგიური ფაქტორი ყოველთვის მხოლოდ მაცურებლის სულიერ მდგომარეობას არ გულისხმობს. თუ თავისთავად ნაწარმოების პერსონაჟი შეიცავს სულიერ განცდებს, მაშინ მოძრაობის ნაყოფიერი მომენტის ცნება პერსონაჟის სულის მოძრაობასაც ეხება. ასე მაგალითად, როცა ლეონარდო და ვინჩის „ჯიოკონდას“ ღიმილის არაჩვეულებრივ ზემოქმედებაზე მსჯელობენ, უპირველეს ყოვლისა მისი სულიერი მოძრაობის ნაყოფიერ მომენტს გულისხმობენ.

ამ შემთხვევაში ფსიქოლოგიური თვალსაზრისი თვით ნაწარმოებსაც ეხება. მაგრამ როგორი შემთხვევაც არ უნდა ავიღოთ. იმისაგან დამოუკიდებლად თვით ნაწარმოები შეიცავს თუ არა ფსიქოლოგიურ ამოცანებს, ეს ვერაფრით ვერ სცვლის სუბიექტის ფსიქოლოგიურ დამოკიდებულებას.

მოძრაობის ნაყოფიერი მომენტის თეორია, ჩვენის ფიქრით, დღეს უკვე აღარ არის საკმარისი ესთეტიკური ფენომენის შეფასებისათვის.

საქმე ისაა, რომ ხელოვნების შეფასება შინაგანი თუ გარეგანი, აშკარა თუ პოტენციური, ფიზიკური თუ ფსიქოლოგიური, ნაყოფიერი მომენტით ბევრს ვერაფერს გვეუბნება ნაწარმოების მხატვრული ზემოქმედების ფაქტორზე. იგი ვერც ესთეტიკურ ფენომენის შესახებ გვაძლევს სწორ წარმოდგენას, როცა ნაწარმოებს აღქმის აქტთან ორგანულ კავშირში ვიხილავთ, აქ საქმე არსებითად არ იცვლება, ძალაში რჩება ორი თვალსაზრისი — ფიზიკური და ფსიქოლოგიური.

გამოდის, რომ მეცნიერება ხელოვნების, ან მშვენიერების შესახებ ფიზიკისა და ფსიქოლოგიის მეთოდებს იყენებს. ესთეტიკურ შეფასებას კი თითქმის უგულებელყოფს.

ამავე დროს, მხატვრობასა თუ ქანდაკებაში არავითარი მოძრაობა, გარეგანი თუ შინაგანი, ფიზიკური თუ სულიერი, მხატვრული თვალთახედვის გარეშე არ არსებობს. ყოველი მათგანი, მშვენიერე-



ბის კუთხით დანახული და ნაგრძნობი მოძრაობაა. ამდენად, ხელის
ნებაში დასრულებულობის პრობლემაც ცხადია, ამ თვალთახედვით
უნდა იყოს განხილული.

მაგალითებისათვის, ავიღოთ ისევ მირონის „ბადროს მტყორ-
ცნელი“, მის ღირსებათა გასათვალისწინებლად განა საკმარისია
მოძრაობის ნაყოფიერი მომენტის თვალსაზრისი? შევხედოთ მას
მკერდის მხრიდან. (იხ. სურ. VI) დავიწყოთ იმით, რომ მისი უკი-
დურესად დაჭიმული ტანი, შორს გასატყორცნადაა წამიერად მოტ-
რიალებული (პარტმანი), „როდესაც ბადრო უკიდურეს სიმძლვეზე
აქვს აწეული და წამის რაღაც ნაწილაკის განმავლობაში შეჩერე-
ბულა, რათა მთელი ენერგიით გასატყორცნოს“ (დმიტრევა).

აბსოლუტურად იგივე შეიძლება ითქვას ასპარეზზე გამოსუ-
ლი ყველა სპორტსმენის მოძრაობებთან დაკავშირებით. განა ბად-
როს რომელიმე მტყორცნელს ასეთი მომენტი არა აქვს ხოლმე? ამ-
დენად ეს განსაზღვრება თითქმის არაფერს გვეუბნება, თვითონ ნა-
წარმოების მხატვრული ზემოქმედების შესახებ.

ახლა დავაკვირდეთ მას მხატვრული თვალსაზრისით: ერთი წუ-
თით წარმოვიდგინოთ, რომ მირონის სპორტსმენის დაშვებული ხე-
ლი ბეჭების ზედა კონტურთან ერთად არ აგრძელებდეს ბადროიან-
ნი ხელის პლასტიკურ რკალს და იგი არ წარმოადგენდეს დეკორა-
ტიული მოტივის გაგრძელებას, არამედ რომელიმე მხარეს იყოს
ნებისმიერად გაკეცილი. რას მივიღებდით? რასაკვირველია, დაირ-
ღვეოდა მოძრაობის ის ჰარმონია, რომელიც ასე დეკორატიულ
ნახაზად ჰკრავს მთელს სანახაობას, თუმცა არ არის გამორიცხული,
რომ მოძრაობის ნაყოფიერი მომენტი გამახვილებულიყო კიდევ-
(შეად. სურ. V-VI) ან წარმოვიდგინოთ მოკეცილი ფეხი, რომ არ
აგრძელებდეს თავისუფლად ჩამოშვებული ხელის მოძრაობას, ანდა
მხრებისა და ხელების მოძრაობის მთლიან რკალს ზურგის „კონ-
ტურით“ შექმნილი მეორე რკალი რომ არ ეთანხმებოდეს.

ამრიგად, აქ მთავარი არის არა შიშველი ფიზიკური აქტი, არა-
მედ მოძრაობის ნაყოფიერი მომენტი, რომელიც დეკორატიული
გრძნობითაა დანახული. დავაკვირდეთ რომელიმე მრავალფიგურიან
ნაწარმოებსაც. გავიხსენოთ ათენის პართენონის ბარელიეფებიდან
ფიდიასის „მხედრები“ (იხ. სურ. VII), შევადაროთ იპოდრომის
ცოცხალ მხედრებს, რომლებიც სხვადასხვა ჯიშის ცხენებისა და მო-
ძრაობის ნაყოფიერ მომენტთა სიუხვით გამოირჩევიან. ისინი მაყუ-
რებელში მრავალმხრივ ინტერესს აღძრავენ შეჯიბრის ექსტაზის
თვალსაზრისითაც. ფიდიასის ცხენები და ცხენოსნები კი მოძრაობის

„მხოლოდ“ „ნაყოფიერ მოენტში“ არიან აღბეჭდილები. მაშასადამე თითქოს ბევრად ნაკლებ საინტერესონი უნდა იყვნენ.

მიუხედავად ამისა, ფიდიასის ნაწარმოები ჯადოქრული ძალით გიზიდავს, რასაც ვერავითარი დოდის სანახაობა ვერ შესცვლის. მასში არც შეჭიბრით გამოწვეული სულიერი დაძაბულობის საფუძველია და არც რეალური ფიზიკური აქტები. მაგრამ ამ ცივ მარმარილოს განიცდით როგორც საოცრად ნიჭიერად დაწერილ მუსიკას.

რა იწვევს ამ გრძნობებს? ფიდიასს მხედართა მოძრაობა, კერძობობითისა და შემთხვევითის გამორიცხვით, მხატვრული აუცილებლობის განმაცვიფრებელ სიმალღეზე აუყვანია. ამვე დროს ლაკონიურობა მუსიკალური რიტმის ფოლადისებურ მკაფიობაზე აგებული: ბარელიეფის სულ წინა ფენაზე ცხენების მხოლოდ ზეაწეული ფეხების რიტმული ტალღა ადის და ჩადის. შიდა ფენაზე კი მიწასთან მიახლოვებული უკანა ფეხების რიტმული ტალღები. ამ მღელვარე რიტმს ეხოს აძლევს საერთო ფიზიკური ძლიერება, არა მარტო დაძაბული კუნთმაგარი მხედრებისა, არამედ ფაფარაბურძგვნილი მოჭიხვინე ცხენებისაც.

ყურადღებას იქცევს ცხენების პლასტებად განლაგების ხერხი: ბარელიეფის მარჯვენა ცხენს (იგულისხმება მაყურებლის მხრიდან), კომპოზიციის ყველაზე წინა ფენა უჭირავს, შემდეგს შემდეგი ფენა. ყველაზე კიდურა მარცხენა მხედარი კი, ყველაზე შიდა ფენაზეა. მაგრამ ყოველივე ეს ისეთი ტაქტითაა შესრულებული, რომ ბარელიეფის სიბრტყითობა არ ირღვევა.

მხედრებისა და ცხენების ფეხები ორნამენტული სიმწყობრით ჰკვეთენ ცხენების კორპუსებს. ეს ტალღოვანებაც ქვედა მუქი ჩრდილებითაა ახმიანებული.

არ შეიძლება ამ თითქოს ერთფეროვნებაში საოცარი ნიუანსური მრავალფეროვნების სილამაზე არ შეინიშნოს.

მთლიანად ცხენოსანთა ომახიანი ჯგუფის მშვენიერება, ნაწილთა შინაგანი დინამიკური რიტმის პრინციპზეა აკინძული და ამით ჰარმონიის განსაცვიფრებელი სიმკვრივისა და განუყოფლობის შთაბედილებას ახდენს.

ფიდიასის ბარელიეფში მხოლოდ მოძრაობის ნაყოფიერი მომენტის შერჩევა ვერაფრით ვერ ახსნიდა ნაწარმოების მიმზიდველობას, რაც ფიგურათა სილამაზის რიტმული გაერთიანებითაა მიღწეული.

როგორც ვხედავთ მრავალფეროვანი კომპოზიციებში უკეთ ჩანს თუ როგორ ექვემდებარებიან ფიზიკური და ფსიქოლოგიური აქტები მხატვრულ თვალსაზრისს. თვითონ მხატვრული თვალსაზ-



რისი კი სიღრმისეული ადამიანურ მიზანსწრაფვებითაა განსაზღვრული. ამ შემთხვევაში ვხედავთ, თუ ფიდიასი, როგორც ათენის პატრიოტი, როგორი ილტვოდა პერიკლეს მხედრებით აღფრთოვანების გადმოსაცემად, რაც რიტმიულ-ჰარმონიულ მთლიანობაში კომპოზიციური აკინძვის საოცარი უნარით განახორციელა.

დღეს მას შემდეგ კონკრეტულად პერიკლეს მხედრების ისტორიული ბედი კი არ აღელვებს, არამედ პატრიოტიზმით შთაგონებული მიწიერი სილამაზის განცდათა ვირტუოზული აღბეჭდილობა, როგორც მარადიული ესთეტიკური მოთხოვნილების საგანი.

პართენონის კომპოზიციიდან მხოლოდ ერთი ფრაგმენტიც რომ იყოს შემორჩენილი, და ფიდიასის პატრიოტიზმი არ იკითხებოდეს, ცხოვრებისეული სილამაზის რიტმიული ანარეკლის კვალიც კი. საკმარისი იქნებოდა, რომ მას შემდეგ უკვე ესთეტიკური გრძნობები გამოეწვია. ე. ი. თუ კი ფრაგმენტში ცხოვრებისეული სილამაზის ქვეშაირი რიტმიული განცდის კვალი შემორჩენილია, შიდა სისრულის განჭვრეტისათვის ასეც საკმარისი სიდიდეა.

ამასთან დაკავშირებით გვაგონდება ნ. ვორონოვის სიტყვები:

«Ю. Олеша рассказывал, как читал он однажды скучную, обыденную и «правильную» книгу. И вдруг произошло чудо — он почувствовал трепетную настоящесть, заметалась иступленно Настасья Филипповна, все преобрело краски, жизнь, движение... Это в типографии случайно вклеили в книгу несколько страниц Достоевского. И вот даже не эпизод — частичка, элемент, обрывок — сразу же показали мастерство, гениальность даже во фрагменте, в микровырезе»¹.

ამრიგად, ხელოვნების ნაწარმოები გარეგნულად შეიძლება დაუმთავრებლის შთაბეჭდილებას სტოვებდეს, მაგრამ შემოქმედის სიღრმისეული განცდა შიდა სისრულის ისეთ ძალას იჩენს, რომ არ იკარგება თვით ფრაგმენტად ქცევის შემთხვევაშიც კი.

ამდენად, დამთავრებულობის კრიტერიუმებს შორის ჩვენის აზრით უძირითადესი შიდა სისრულეა.

მხატვრულ ნაწარმოებზე მსჯელობის დროს ზშირად უყურადღებოდ გვრჩება ის გარემოება, რომ ესთეტიკური აქტის წინაშე ვდგავართ. ნაწარმოების ღირსეულების და ამდენად მისი დასრულებულობის თუ დაუსრულებლობის განმსაზღვრელიც აღმქმელი სუბიექტია. ამიტომ ფენომენოლოგიური ესთეტიკა ამაოდ ამტკიც-

¹ Н. Воронов, Искусство Амашукели, «Декоративное искусство СССР», 1970, 10, стр. 29.



სურ. VII. ფიდასი, ბარელიეფი პარტეზონიდან.



ცებს, მხატვრულ ნაწარმოებთა განსაზღვრების ფსიქოლოგიური თვალსაზრისისაგან დამოუკიდებლობას¹. ჩვენის აზრით აღმქმელი სუბიექტი ესთეტიკური განსაზღვრების აუცილებელი დეტერმინანტია².

ხელოვნების ნაწარმოები შეიძლება საუკუნეთა განმავლობაში მიწის ქვეშ იყოს დაცული და მხატვრულ ღირებულებად „ვერ იქცეს“, ვიდრე ადამიანი გათხრის საშუალებით არ მიაგნებს და ფიზიკური არსებობის დადგენასთან ერთად მის ღირებულებასაც არ შეიცნობს.

თუ იმ აუცილებელ პირობასაც არ დავივიწყებთ, რომ სახვითი ხელოვნების ქმნილება უძრავში მოძრავის ბუნებისაა და ავტორის მიერ მინიშნებული შინაგანი მოძრაობის ვანცდის გარეშე უტყვი რჩება, აშკარაა, რომ მისი ესთეტიკური „დასრულება“ ესთეტიკურ აქტში ხორციელდება.

ამ თვალსაზრისით იგი როგორც ავტორისაგან, ისე აღმქმელისაგან დამოუკიდებლად, დაუსრულებლობის (და არა დაუმთავრებლობის) ბუნებისაა.

ესთეტიკური აქტის პირველი და ძირითადი ელემენტი, ეპოქის სოციალური განწყობით გამოწვეული ხელოვნის იდეური მიზანსწრაფვა და ესთეტიკური იდეალებია, რომელთა შთაგონებითაც ხელოვანი, ტილოსა თუ ქვაში, შესაფერის მატერიალურ განხორციელებას ეძიებს.

დასრულებულობის განსაზღვრების მეორე ელემენტი უკვე ხორცშესხმული ქმნილებაა, რომელმაც აღმქმელში ავტორის მიერ „შთაბერილ“ ემოციათა გამოწვევა უნდა შესძლოს. თვით ნაწარმოებს, შემოქმედისა და აღმქმელისაგან დამოუკიდებლად, რა თქმა უნდა, არავითარი ემოციები არა აქვს და არც შეიძლება ჰქონდეს. სამაგიეროდ მას აქვს კონსტიტუციური გამლიზიანებლები, რომელთაგან ძირითადია დეკორატიულ რიტმად აკინძული პირობითი სინამდვილე, სათანადო კომპოზიციით, პლასტიკით, ფერთა მეტყველებით და სხვ.

ყველაზე რთულს და საყურადღებო პროცესს წარმოადგენს

1 ფენომენოლოგიური ესთეტიკის ძირითად დებულებათა გასაცნობად იხ. ა. ბოჭორიშვილი, ფენომენოლოგიური ესთეტიკა, თბილისი, 1966.
 2. ლიპსის შთაგრძნობის თეორია მეორე უკიდურესობას იცავს, მისთვის არსებობს მხოლოდ სუბიექტი თავისი „მე-თი, სინამდვილე კი როგორც ესთეტიკური აღქმის ობიექტი, არსებითად არ არსებობს. (იხ. ნ. ტუფინაშვილი, შთაგრძნობის ესთეტიკური თეორიის კრიტიკა, კრებულში: თანამედროვე ბურჟუაზიული ესთეტიკური თეორიების კრიტიკა, თბილისი, 1966, გვ. 55—111).

დასრულებულობის მესამე ელემენტის, ანუ თვით ნაწარმოებთან დამოკიდებულება აღმქმელი სუბიექტისა, რაც ისეთ გააქტივებებს ნიშნავს; რომ იგი ნაწარმოებზე რიტმიულად აღბეჭდილ პირობით საგნებს, მხატვრულ სიცოცხლედ წარმოისახავს, და მხატვრის მინიშნებულის თანადამსრულებელი ხდება.

ნ. ჰარტმანმა მირონის „ბადროს მტყორცნელის“, ვეროკიოს „კოლეონის“, მიქელანჯელოს „დავითისა“ და სხვა მაგალითთა ანალიზის საფუძველზე ნათელყო, რომ თითოეული მათგანი და საერთოდ ყოველი მხატვრული ნაწარმოები შეიცავს წინა რეალურ ფიზიკურ ფენას და უკანა, აგრეთვე კონკრეტულ, მაგრამ ირრეალურ ფენას, რომელთა მთლიანობაც ქმნის ესთეტიკურ ფენომენს, რომ უკანა ირრეალური ფენის წარმოსახვის გარეშე იგი, არსებითად, ფიზიკურ საგანში (მარმარილო, ბრინჯაო, ტილო და სხვ.) მოცემული პოტენციაა, რომელიც გაცოცხლებისათვის აღმქმელის ემოციურ დამოკიდებულებას მოელის.

«У метателя диска, — შენიშნავს ჰარტმანი, — тело схвачено в момент высшего напряжения — в момент поворота для броска, и только внешняя форма этого мгновения запечатлена в камне. Но созерцающему в этом является все происшествие с его динамикой, включая полет диска в палестре. То же самое происходит и у борцов и у танцующего сатира, даже у «Давида» Микельанджело... Всегда осязается противоположность слоев: тихо стоящий реальный образ и движение являющегося»¹.

იგივე „ბადროს მტყორცნელი“ თვით ჩვეულებრივ ოთახშიც რომ იდგას, მასთან ერთად მაყურებელი აღიქვამს სივრცესაც, საითკენაც ბადრო „უნდა გაიტყორცნოს“. ასე, რომ რეალურად არსებული ჭერი ხელს არ უშლის ირრეალური სივრცის წარმოსახვას. ავიღოთ კიდევ სხვა მაგალითი:

«Конь Коллеони, — განავრძობს ჰარტმანი, — тихо стоит на своем цоколе, и в то же время он шагает; мы видим неподвижное стояние и видим шагание; одно не мешает другому, не противоречит ему, напротив, только одно делает видимым другое...

«...вылитый из бронзы всадник на своем «шагающем» коне стоит на цоколе, является движение, совершающееся при верховой езде, но оно совершенно не может иметь места, как

¹ Н. Г а р т м а н, Эстетика, стр. 142.



на цоколе, так и в явлении; грубо выражаясь, всадник совсем не представляется, как бы едущим верхом на цоколе, и тем не менее это не представляется чем-то бессмысленным. Всадник едет по равнине, по полю; но поля нет, значит, оно должно появиться. Следовательно, является другое пространство, в котором едет верхом Коллеони... Реальное и являющееся пространство мешают друг другу так же мало, как статическая форма бронзы мешает движению, совершающемуся при верховой езде»¹.

რა თქმა უნდა, იგულისხმება პლასტიკური აზროვნების ცოტად თუ ბევრად განვითარებული და ემოციური მაცურებელი, რომელიც თვითონაც განიცდის და ნაკლებად ფიქრობს იმაზე, რომ ყოველივე ეს ირრეალურია, რომ რეალურად მის წინ ცივი და სრულიად უძრავი ბრინჯაოს დიდი საგანი დგას.

ეჭვი არაა ხელოვანი ცხენოსანი სარდლის ქანდაკების შექმნისას ირრეალურ ფენასაც ითვალისწინებდა და ქანდაკებაში აქსოვდა მას, როგორც მხატვრულ მინიშნებას.

ხოლო, რადგანაც ხელოვნების ნიმუში თავისთავად რაღაც ისეთ მხატვრულ კონსტრუქციას შეიცავს, რომელიც შემქმნელსა და აღმქმელში თანაბარი განცდის იმპულსებს იწვევს, რაც ნაწარმოების გარეთაც აგრძელებინებს წარმოსახვას, ეს იმას ნიშნავს, რომ ხელოვნების ნაწარმოები თავისთავში შეიცავს მაცურებლის ფანტაზიის წარმმართველ ძალას, ამათთან ერთად ნაწარმოებს „აკლია“ ესთეტიკური ფენომენის ნაწილი, რომელიც უეჭველად აღმქმელის ფანტაზიით შეიცვლება, ანუ დასასრულებელი რჩება. ხელოვნების ნაწარმოები, პრინციპში ისეთი შიდა სისრულით ხასიათდება, რასაც გარეგანად, შემქმნელის შემდეგ აღმქმელიც „დაასრულებს“.

როგორც ვხედავთ, ესთეტიკური ფენომენის გაგებაში ნაწარმოებთან ერთად იგულისხმება აღმქმელი სუბიექტი, როგორც ხელოვნანის მიერ მინიშნებული ირრეალური ფენის უეჭველი თანაგამცდელი და თანაშემგები.

ამრიგად, მხატვრული ღირებულების გარკვეულობა თავს იჩენს ნაწარმოების ესთეტიკურ აღქმაში. ერთ მხარეზეა ნაწარმოები, რომელშიც შემქმნელმა თავის იდეას ხორცი შეასხა. და მეორეზე აღ-

¹ Н. Гартман, Эстетика, стр. 142 и 144.

მკმელი, რომელიც მოწოდებულია მას ჩასწვდეს. ეს ორი ერთად იძლევა ესთეტიკური ფენომენის გარკვეულობას, ანუ „სრულ“ წარმოდგენას, თუ ხელოვნების ქმნილება როგორ აღიქმება სუბიექტში.

ყოველივე ამასთან ერთად აშკარაა ესთეტიკური აქტის რელატიური ბუნებაც, რაც იმიტოა განსაზღვრული, რომ ხელოვნების ნაწარმოებისადმი დამოკიდებულება იცვლება, როგორც ცალკე სუბიექტის, ისევე მთელი თაობისა თუ ეპოქის მიხედვით. ყოველ მათგანს მოაქვს განსხვავებული განწყობილება, კულტურის დონე, შემეცნების მასშტაბი. ამიტომაც, რომ აღმქმელისათვის კონკრეტული ნაწარმოები ყოველთვის არ წარმოადგენს ერთსა და იმავე მხატვრულ სიდიდეს და ამდენადაც იძენს დაუსრულებლობის თვისებას. იცვლება მხატვრული გემოვნება და ღირებულების კრიტერიუმი, — მყარი რჩება მხოლოდ ნაწარმოების უსაზღვრო მხატვრული სისრულე. ხელოვნების ჭეშმარიტი ქმნილება დაუსრულებლობის და არა დაუმთავრებლის ბუნებისაა — იგი მხატვრულ ინტერესთა უსასრულობის საფუძველია.

სინამდვილისადმი ხელოვნების განწყობისეული, ნიუანსურად ცვალებადი დამოკიდებულება პიროვნული ნიჭის თავისებურებათა მიუხედავად, არსებითად თანადროული განვითარებადი სოციალური გარემოთია განსაზღვრული. მაგრამ პიროვნული ნიჭი მაინც ავლენს თავის ტენდენციას მხატვრული მეთოდის ძიებაში, რის მიხედვითაც შემოქმედთა ორი ძირითადი კატეგორია გამოიყოფა. პირველი ადრე წყვეტს შემოქმედებით ძიებას და კმაყოფილდება ერთხელვე მიღწეულის ვარაიციებით. მის დანერგვაში დიდ ენერგიას ხარჯავდნენ კლასიციისტური აკადემიები, რომელნიც ხელოვანთა მეთოდის სამუდამო „დასრულებას“ წინასწარ აღწევდნენ სამოღვაწეო ასპარეზზე გაშვებამდე.

მეორე კატეგორია დაუსრულებელი ძიებით ხასიათდება. მისთვის ნიშანდობლივია მიღწეულით განუწყვეტელი დაუკმაყოფილებლობა, იმის ცდაში, რომ იდეა, რომელიც სულს „უღრნის“, მომდევნო ნაწარმოებში უფრო სრულყოფილად განასახიეროს.

ცხადია ხელოვნების განუწყვეტელ განვითარებას საკმაოდ ჩამორჩება აღქმის უნარი, რომელიც განვლილი ეტაპის შეთვისებას ძლივს ასწრებს, რადგან ახალი იბადება. ამიტომ ხელოვნების გაგება ერთავად ჩამორჩენილისა და დაწვევისათვის განწყობილის



მდგომარეობაა, ზოგჯერ დაუწევლობა კონსერვატულ ტესტშიც ვლინდება. ამის საილუსტრაციოდ საკმარისია ერთ თანამედროვეების დამოკიდებულება რემბრანტისა და დელაკრუასადმი, ჩვენში კი ფიროსმანისა და გუდიაშვილისადმი. მაგრამ ყოველივე ეს ხელოვნების განვითარებას ვერ აჩერებს. პირიქით ზოგჯერ იგი წინააღმდეგობაში იძაბება და ძლიერდება კიდევც.

თეატრის ისტორიის კათედრა

ელენე გელაიაშვილი
უფროსი ლაბორანტი

**შ. რუსთაველის სახელობის საქართველოს სახელმწიფო
თეატრალური ინსტიტუტი
(მოკლე ნარკვევი)**

შ. რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის, ჩვენი რესპუბლიკის თეატრალური კულტურის ერთ-ერთი მძლავრ კერას, 30 წელი შეუსრულდა.

ათეული წლების მანძილზე, შეიძლება ითქვას საუკუნის, ყველა ქართველი თეატრალური მოღვაწის სანუკვარი ოცნება, საქართველოში თეატრალური განათლების შექმნა იყო. სხვადასხვა დროს მისთვის იღწვოდნენ: გ. ერისთავი, ვ. აბაშიძე, ვლ. მესხიშვილი, ვ. შალიკაშვილი, გ. ჯაბადარი, აკ. ფაღავა და მრავალი სხვა რევოლუციამდელი ქართული თეატრის მოღვაწე; დროდადრო მათი ოცნება ხორციელდებოდა კიდევ, მაგრამ მხოლოდ დროებით, რადგან არც მეფის რუსეთის კოლონიალური პოლიტიკის და არც მენშევიკების მთავრობის ინტერესებში არ შედიოდა საქართველოში თეატრალური განათლების დაფუძნებისათვის საჭირო პირობების შექმნა. მხოლოდ საბჭოთა პირობებში მოხერხდა თეატრალური განათლების დაფუძნება, მისი ნამდვილ მეცნიერულ ნიადაგზე დამკვიდრება.

1922 წლის გაზაფხულზე, საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების თითქმის ერთი წლისთავზე თბილისში გაიხსნა ქართული დრამატული სტუდია, რომელიც 1924 წელს გადაკეთდა სახელმწიფო დრამატულ სტუდიად; 1926 წ. სტუდია გაიხსნა რუსთაველის სახელობის თეატრთან, ხოლო 1931 წელს მარჯანიშვილის სახელობის თეატრთან.

აი, ამ სტუდენტების ბაზაზე საქართველოს მთავრობის ბრძანებით შეიქმნა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური



ინსტიტუტი, რომელმაც მუშაობა დაიწყო 1939 წლის 1 სექტემბერს. ინსტიტუტის დირექტორად დაინიშნა ამ საქმის მოთავე ჩვენი დროის უდიდესი მსახიობი და თვალსაჩინო თეატრალური მოღვაწე სსრკ სახალხო არტისტი პროფესორი აკაკი ხორავა, მის მოადგილედ თეატრალური განათლების დარგში ამაგდარი მოღვაწე პროფესორი აკაკი ფაღავა.

ამ დროიდან მოყოლებული რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტი გადაიქცა მნიშვნელოვან კულტურულ დაწესებულებად, რომელიც ზრდის და ამზადებს ქართული საბჭოთა თეატრისათვის საიმედო მომავალს, ჩვენი თეატრების ნიჭიერ და სახელოვან შემოქმედთა ღირსეულ ცვლას.

ამ მეტად რთულ და საპატიო მოვალეობას ინსტიტუტი ღირსეულად და პირნათლად ასრულებს მაღალკვალიფიციური პედაგოგიური კადრის უშუალო მონაწილეობით და დახმარებით, რომლითაც თავიდანვე დაკომპლექტდა ინსტიტუტი. ამ კადრით სამართლიანად ამაყობს ინსტიტუტი, ხოლო მისი აღზრდილები მოწიწებითა და მაღლიერების გრძნობით წარმოსთქვამენ სახელებს: სსრკ სახალხო არტისტების, პროფესორების აკ. ხორავას და აკ. ვასაძის, ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის, პროფ. აკ. ფაღავას, რესპუბლიკის სახალხო არტისტ პროფესორ დ. ალექსიძის, სსრკ სახალხო არტისტ პროფ. გ. ჭოვსტონოგოვის, ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის, პროფ. მ/შ. მ. მრევლიშვილის, ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის, პროფ. დ. ჯანელიძის, ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის პროფ. კ. მეღვინეთუხუცესის, ხელოვნების დამს. მოღვ. დოცენტ კ. პატარიძის, რესპ. დამს. არტისტ დოც. გ. სარჩიმელიძის, უფრ. მასწავლებლების: ხელ. დამს. მოღვაწის დოც. მ/შ. ა. მიქელაძის, დამსახურებული ბიბლიოთეკარ რ. მიქელაძის, ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწეების ა. კიკნაძის და კ. ბადრიძის, რესპუბლიკის დამს. არტისტ ე. კედიას, დალესტნის ასსრ ხელოვნების დამს. მოღვ. ა. თავზარაშვილის, პროფ. ვ. ჟღენტის, რესპ. დამსახურებულ არტისტ ვ. გამსახურდიას, ნ. თაქთაქიშვილის, სსრკ დამსახურებული მწვრთნელის ა. ფეოდოროვის.

შემდეგში პედაგოგთა ამ შემადგენლობას მიემატა ფილოსოფიურ მეცნიერებათა დოქტორი, მეცნიერების დამსახურებული მოღვაწე, პროფ. ი. თავაძე, ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატები, საქ. სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწეები, დოცენტები ე. გუგუშვილი და ნ. შალუტაშვილი, ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატები, დოცენტები: ე. თოფურბიძე, ო. ფირალიშვილი, შ. მაჭავაოიაი, ფილოსოფიურ მეცნიერებათა კანდიდატი დოცენტი თ. კოს-

ტანაშვილი, სსრკ სახალხო არტისტი ვ. ჭაბუკიანი, საქ. სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე გ. ლორთქიფანიძე, საქ. სსრ სახალხო არტისტი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი ლ. გვარამაძე, საქ. სსრ დამსახურებული არტისტები ნ. რომშიეპკინა და ი. ზარეცკი, უფრ. მასწ. ე. გედევანიშვილი, ნ. კონტრიძე, შ. გოგიძე. მ. კაჭარავა, ბ. აივაზოვი.

შეუძლებელია სიამოვნებით არ აღინიშნოს ამავე ინსტიტუტის კურსდამთავრებულთა რიცხვის ზრდა ინსტიტუტის პედაგოგთა შორის: საქ. სსრ სახალხო არტისტი, დოცენტი მ. თუმანიშვილი, ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი, დოც. ბ. ნიკოლაიშვილი, საქ. სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწეები ლ. იოსელიანი და ა. დვალისვილი, ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი, საქ. სსრ ხელოვნების დამს. მოღვაწე, დოც. ნ. ურუშაძე, საქ. სსრ ხელოვნების დამს. მოღვაწე ე. შაფათავა, ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი, უფრ. მასწ. ნ. იონათამიშვილი, საქ. სსრ ხელოვნების დამს. მოღვაწე დოცენტის მ. შ. ი. კაკულია, საქ. სსრ ხელოვნების დამს. მოღვაწე კ. სურმავა, საქ. სსრ ხელოვნების დამს. მოღვაწე რ. შაფთოშვილი, საქ. სსრ სახალხო არტისტი კ. მახარაძე, საქ. სსრ დამსახურებული არტისტები გ. სალარაძე და ბ. კობახიძე, აჭარის ასრ ხელოვნების დამს. მოღვაწე, უფრ. მასწ. გ. ყორღანია, უფრ. მასწავლებლები: გ. სარჩიმელიძე, ნ. კანდელაკი, ნ. გაჩავა, შ. გაწერელია, მ. კუჭუხიძე, ლ. კაპანაძე, ლ. მირცხულავა, ვ. ანდრონიკაშვილი ვ. კიკნაძე, ვ. ქართველიშვილი მასწავლებელი ნ. ჩიტაია და სხვ. ყველა ესენი გვერდით ამოუდგნენ დიდი პედაგოგიური გამოცდილების მქონე უფროს თაობას, მათსავე აღმზრდელებს და მათთან ერთად განაგრძეს პედაგოგის საპატიო მოვალეობის შესრულება. ისინი უდიდესი ზრუნვითა და სიფაქიზით წარმართავენ ახალგაზრდა შემოქმედთა აღზრდას საბჭოთა თეატრის რეალისტურ პრინციპებზე. თეატრალურ ინსტიტუტში დგას მომავალი მსახიობის, რეჟისორის და თეატრმცოდნის იდეურ-პროფესიული აღზრდის საკითხი. აქ თეატრის მომავალი მოღვაწე სპეციალობასთან ერთად ღრმად ეუფლება მარქსისტულ-ლენინურ მსოფლმხედველობას, რაც მათ მოღვაწეობას აძლევს მტკიცე იდეურ მიმართულებას. მომავალი მსახიობისა და რეჟისორის შემოქმედებით აღზრდას საფუძვლად უდევს კ. სტანისლავსკის სისტემა, რაც პრაქტიკულად შემდეგნაირად ხორციელდება: სწავლების პირველ წელს მომავალი მსახიობი ეცნობა და ეუფლება მსახიობის შემოქმედების პირველად ვლემენტებს; მეორე კურსზე სტუდენტი მუშაობს ნაწყვეტებზე, მესამე და მეოთხე კურსებზე საკურსო და სადიპლომო



სპექტაკლებში იგი მუშაობს მთლიან, დასრულებულ მხატვრულ სახეზე.

ამგვარად, თეატრალური ინსტიტუტის კურსდამთავრებულ მსახიობს უკვე აქვს სცენურ სახეზე მუშაობის ერთგვარი გამოცდილება, სწორედ ამ მიზნით ხორციელდება სპექტაკლები ინსტიტუტის სცენაზე. ასეთსავე პრაქტიკას გადის მომავალი რეჟისორიც ინსტიტუტის კედლებშივე. თეორიული საგნების ღრმა და საფუძვლიან შესწავლასთან ერთად, მესამე და მეოთხე კურსზე მათ საშუალება ეძლევათ პრაქტიკულად სტუდენტებთან განახორციელონ მცირე ფორმის პიესების დადგმები, ხოლო მეხუთე კურსზე კი ისინი სადიპლომო სპექტაკლებს დგამენ უკვე თეატრში პროფესიონალ მსახიობებთან.

სასწავლო რეპერტუარის საკითხს ინსტიტუტში გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება. თავისი არსებობის მთელ მანძილზე თეატრალური ინსტიტუტი შემოქმედებით კადრს ყოველთვის ზრდიდა მოწინავე დრამატურგიაზე და ამით შესანიშნავ ტრადიციას უქმნიდა მომავალ თაობას, რომ იგი კანონზომიერად მისულიყო იმ თანამედროვე თემების ასახვამდე, რაც ბოლო წლებში დაიდგა ინსტიტუტში საკურსო და სადიპლომო სპექტაკლებად.

ი. ჭავჭავაძის, ა. წერეთლის, გ. ერისთავის, ა. ცაგარლის, ვ. ფშაველას, დ. კლდიაშვილის, შ. დადიანის, ა. ჩხეიძის, ა. ოსტროვსკის, ნ. გოგოლის, უ. შექსპირის, კ. გოლდონის, ბომარშეს და განსაკუთრებით მ. გორკის მაღალმხატვრულ დრამატურგიაზე აღზრდილმა სტუდენტებამ შესძლო ინსტიტუტის სცენაზე წარმატებით განეხორციელებინა პ. კაკაბაძის, ვ. ვაბისკირიას, მ. მრეველიშვილის, ბ. ლავრენცის, კ. სიმონოვის, ა. აფინოგენოვის, ი. ფუჩიკისა და სხვათა პიესები.

განსაკუთრებით დიდია გორკის დრამატურგიის როლი ინსტიტუტის სტუდენტთა იდეურ-მხატვრული სახის ფორმირებაში. „მდაბიონი“, „უკანასკნელნი“, „მზის შვილები“, „ვასა ჟელეზნოვა“, „მოხუცი“, „ფსკერზე“, არაერთხელ წარმატებით განხორციელებულა ინსტიტუტის სცენაზე. ხაზგასასმელია ის გარემოებაც, რომ ინსტიტუტის სპექტაკლმა „მდაბიონი“ (გ. ტოვსტონოგოვის კლასი) გორკის პიესების საკავშირო დათვალიერებაზე 1945 წელს მაღალი შეფასება დაიმსახურა. აღსანიშნავია ისიც, რომ ბოლო წლებში ჩვენი ინსტიტუტის სპექტაკლებმა დიდი წარმატებები მოიპოვეს საკავშირო დათვალიერებებზე. ასე, მაგალითად: 1958 წელს მოსკოვში სადიპლომო სპექტაკლების პირველ საკავშირო დათვალიერებაზე ინსტიტუტმა ორი სპექტაკლი უჩვენა: ა. კრონინის „იუპიტერი იცი-

ნის“ (პედაგოგ ა. მიქელაძის კლასი) და აფხაზურმა ჯგუფმა ა. ცაგარელის „ციმბირელი“ (სსრ კავშირის სახალხო არტისტ პროფ. აკ. ხორავას კლასი). ორივე სპექტაკლის პროფესიონალურმა დონემ ყიუჩის მაღალი შეფასება დაიმსახურა.

1966 წელს სარეჟისორო ფაკულტეტის სტუდენტთა ნამუშევრების საკავშირო დათვალიერებაზე მოსკოვში სარეჟისორო ფაკულტეტის მეოთხე კურსის სტუდენტ გ. ქავთარაძის ნამუშევარს - ვაჟაფშაველას „სტუმარ-მასპინძელს“ პირველი ადგილი მიეკუთვნა.

1969 წელს ლენინგრადში ლენინის დაბადების 100 წლისთავისადმი მიძღვნილ თანამედროვეობის ამსახველ რეპერტუარზე დადგმულ სადიპლომო სპექტაკლების საკავშირო დათვალიერებაზე სადიპლომო სპექტაკლმა ა. გეწაძის „ჩვენ ვიცოცხლებთ“ („წმინდანები ჯოჯოხეთში“, ხელ. დამს. მოღვაწის ი. კაკულიას კლასი), კვლავ მაღალი შეფასება დაიმსახურა და განსაკუთრებული ჯილდოთი იქნა აღნიშნული მისი დამდგმელი და მონაწილენი, რაც სსრკ კულტურის სამინისტროს განსაკუთრებულ ბრძანებაში იყო აღნიშნული.

ცხადია, მხოლოდ კლასიკური დრამატურგია და თანამედროვე თემატიკის რეპერტუარი საკმარისი არ იქნებოდა ახალგაზრდა საბჭოთა ხელოვანის იდეურ-მხატვრული სახის ჩამოსაყალიბებლად. ამისათვის საჭირო იყო მათი მეცნიერული ცოდნით შეიარაღება, რისთვისაც ინსტიტუტში სწარმოებს დიდი სამეცნიერო-კვლევითი მუშაობა, როგორც კათედრებზე და ამ კათედრებთან არსებულ კაბინეტებში, ისე სტუდენტთა სამეცნიერო საზოგადოების ხაზით. ინსტიტუტის პედაგოგების მიერ იწერება სპეციალური სამეცნიერო შრომები და სახელმძღვანელოები. დღემდე დაწერილია ასეთი სახის 200-ზე მეტი შრომა და სახელმძღვანელო. მათი უმრავლესობა გამოცემულია სახელმწიფო გამომცემლობების მიერ როგორც ქართულ, ასევე რუსულ ენაზე. მაგალითად: ი. თავაძის — „ვ. ი. ლენინი ჰეგელის „ლოგიკის მეცნიერების შესახებ“, დ. ალექსიძის — „მსახიობის აღზრდის საკითხები“ მ. მრეველიშვილის — „სასცენო მეტყველების ფონეტიკური საფუძვლები“, აკ. ფაღავას — „ლადო მესხიშვილი“, დ. ჯანელიძის — „ქართული თეატრის ისტორია უძველესი დროიდან მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრამდე“, „ქართული თეატრის მოკლე მიმოხილვა“, „სახიობა“, ე. გუგუშვილის — „აკაკი ხორავა“, „თეატრალური პორტრეტები“, „ბოლშევიკური პრესა და თეატრი“, ე. გუგუშვილის და დ. ჯანელიძის — „კ. მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო თეატრი“, ე. თოფურიძის — „ელეონორა დუზე“, გ. სარჩიმელიძის — „გრიმი“, ნ. შალუტაშვილის — „გრიზოედოვის თეატრი“, „დიადი მეგობრობის ფურცლები“, „ოსტროვ-



სკი ქართულ სცენაზე“, ნ. ურუშაძის „ვ. ანჯაფარიძე“, „ცაცა მამულა ზინაძის“ „ს. თაყაიშვილი და სხვ. სამეცნიერო მუშაობაში სტუდენტთა დასახმარებლად ჩაბმულია თეატრის ისტორიის და მსახიობის ოსტატობისა და რეჟისორის კაბინეტები, სადაც ინსტიტუტის კურსდამთავრებული თეატრმცოდნეები: ე. გელდიაშვილი, მ. გოგსაძე, ე. დავითაია და ე. პოპოვა მუშაობენ. ამ კაბინეტებში თეატრის ისტორიის კათედრის ხელმძღვანელობით მომზადდა და გამოიცა „კ. მარჯანიშვილის კრებული“ I და II ტომები. თეატრის ისტორიის კათედრის პედაგოგებთან ერთად კაბინეტებში მომუშავე თეატრმცოდნეები მუშაობენ ქართული საბჭოთა თეატრის სახელმძღვანელოს შედგენაზე და ს. ახმეტელის შემოქმედებითი მემკვიდრეობის შესწავლაზე. დიდად ეხმარება სტუდენტობას სამეცნიერო მუშაობაში მარქსიზმ-ლენინიზმის კაბინეტი, სადაც ინტენსიურ მუშაობას აწარმოებენ მარქსიზმ-ლენინიზმის კათედრის პედაგოგები — დოც. თ. კოსტანაშვილი, შ. გოგიძე, დოც. ნ. ცხაკაია და კაბინეტის გამგე თ. ჩხიკვაძე.

დიდად ეხმარება სტუდენტობას და პროფესორ-მასწავლებლებს სამეცნიერო მუშაობის წარმოებაში ინსტიტუტის ბიბლიოთეკა, რომელიც დაკომპლექტებულია უნიკალური წიგნებით ინსტიტუტის პროფილის მიხედვით და თამამად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ თეატრის ისტორიასა და თეორიაში დღეისათვის მთელს ქალაქში იგი წარმოადგენს ერთადერთ ადგილს, სადაც თავმოყრილია ამ დარგის შესანიშნავი კოლექცია, სისტემატურად ივსება მისი ფონდები თეატრალური კადრების იდეური და ესთეტიკური აღზრდისათვის საჭირო ახალი ლიტერატურით. აქ ჩვენ არ შეგვიძლია განსაკუთრებით არ აღვნიშნოთ ბიბლიოთეკის გამგის რ. მიქელაძის დამსახურება ბიბლიოთეკის უნიკალური ფონდის შექმნაში. ბიბლიოთეკაში წლების მანძილზე მუშაობდნენ ე. არჯევანიძე, ტ. ღამბაშიძე, თ. ასათიანი, ი. ლორთქიფანიძე, ხოლო ამჟამად მუშაობენ ე. წულუკიძე და ლ. მექვაბიშვილი.

ინსტიტუტი ყოველთვის ფართედ ეხმაურება საზოგადოებრივი მოვლენების დიდ ფაქტებს და ღირსშესანიშნავ თარიღებს, რაც ასახვას პოულობს ინსტიტუტში მოწყობილ სამეცნიერო სესიებსა, თეორიულ კონფერენციებსა და საჯარო სხდომებში. ასე, მაგალითად, დიდი გამოხმაურება ჰპოვა ინსტიტუტში დისკუსიამ თემაზე — „ღრმად შევისწავლოთ და შემოქმედებითად განვაავითაროთ კ. ს. სტალისლავსკის მემკვიდრეობა“ და დისკუსიამ სასცენო მეტყველების საკითხებზე, რასაც სპეციალური სხდომები მიეძღვნა. სამეცნიერო სესიები მიეძღვნა კ. ს. მარჯანიშვილის დაბადების 90 წლის-

თავს, გ. ერისთავის დაბადების 150 წლისთავს, მ. გორკის დაბადების 100 წლისთავს, კ. მარქსის დაბადების 150 წლისთავს, ოქტომბრის რევოლუციის 30, 40, 50 წლისთავს, ქართული თეატრის აღდგენის 100 წლისთავს, ბ. ბელინსკის გარდაცვალების 100 წლისთავს, მოსკოვის სამხატვრო თეატრის 50 წლისთავს, მოსკოვის მცირე თეატრის დაარსების 125 წლისთავს, ვ. ი. ლენინის დაბადების 100 წლისთავს, უ. შექსპირის დაბადების 400 წლისთავს და სხვ. მრავალი ღონისძიებაა ჩატარებული სტუდენტთა თეორიული ცოდნის გასამდიდრებლად; ამავე მიზნით ინსტიტუტის რეაქტორატი ზოგადი განათლების და ჰუმანიტარული საგნების წასაკითხად იწვევდა დიდ სპეციალისტებს, რომელთა შორის იყვნენ: არ. ჩიქობავა, ს. ჯანაშია. ი. აბულაძე, თ. ბეგიაშვილი, ტ. ხუნდაძე, რ. ნათაძე, გრ. კიკნაძე, ბ. ჟღენტე, ვ. ბერიძე, ლ. რჩეულიშვილი, პ. ზაქარაია, ი. ციციშვილი, ი. მეგრელიძე, თ. ყაუხჩიშვილი, დ. ბენაშვილი, შ. მესხია. ო. ჯინორია, ჯ. ჭუმბურიძე, აკ. გაწერელია, გ. ნადირაძე, გ. ჟორდანიანი, ე. აბაშიძე, მ. დუღუჩავა, ჯ. ჯორჯიკია, გ. ნათიძე და სხვა.

ინსტიტუტის სამეცნიერო საბჭოში შედიოდნენ და დიდად უწყობდნენ ხელს ინსტიტუტში სამეცნიერო ღონის ამალგებას ისეთი გამოჩენილი მეცნიერები, როგორებიც არიან აკადემიკოსები: ა. ჩიქობავა, გ. ჩუბინაშვილი, გ. ახვლედიანი, ს. ყაუხჩიშვილი, ი. გრიშაშვილი, შ. ამირანაშვილი, რ. ნათაძე.

აქვე უნდა მოვიხსენიოთ ქართული თეატრის და მუსიკის მოღვაწეები, რომლებიც წლების მანძილზე მუშაობდნენ თეატრალურ ინსტიტუტში და დიდი ამაგი დასდეს თეატრალური ახალგაზრდობის აღზრდის კეთილშობილურ საქმეს: სსრკ სახალხო არტისტები ვ. ანჯაფარიძე, ს. ინაშვილი და ს. ზაქარაიაძე, საქ. სსრ სახალხო არტისტი ვ. ყუშიტაშვილი, საქ. სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწეები: კ. ანდრონიკაშვილი, გ. ღვინიაშვილი, ვ. ტაბლიაშვილი, ს. ჭეღლიძე, ა. გამსახურდია, ნ. შვანგირაძე, დ. ჯავრიშვილი, ს. გერსამია. გრ. ჩხიკვაძე, პ. ხუჭუა.

ცხადია, ინსტიტუტის მიერ გაწეულ სასწავლო მუშაობასთან ერთად ისეთი გამოჩენილი მეცნიერებისა და სპეციალისტების ყურადღება და შრომა გახდა იმის საფუძველი, რომ ინსტიტუტი იდგურად და შემოქმედებითაც მომზადებულ კადრს უშვებს; ამის უტყუარ დადასტურებას წარმოადგენს ის ფაქტი, რომ მათი უმრავლესობა დღეს მეტად სასარგებლო შემოქმედებით საქმიანობას ეწევა. ინსტიტუტის კურსდამთავრებულ თეატრმცოდნეებს მინდობილი აქვთ მეტად საპასუხისმგებლო სამუშაოები რესპუბლიკის კულტურულ დაწესებულებებში, კულტურის სამინისტროში, რედაქციებში



და თეატრებში, კინოსტუდიაში, რადიოსა და ტელევიზიაში უმრავლესობა წიგნებისა და მონოგრაფიების ავტორებად გვევლინებიან.

კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია ინსტიტუტის კურსდამთავრებულ მსახიობთა და რეჟისორების მიერ მიღწეული წარმატებები. რეჟისორების ე. იოსელიანის, მ. თუმანიშვილის, გ. ჟორდანიას, ნ. ეშბას, მ. კუჭუხიძის, თ. მესხის რ. მირცხულავას, აკ. დვალიშვილის, კ. სურმაგას, რ. შაფთოშვილის, მ; ჯალიაშვილის, თ. აბაშიძის. რ. სტურუას და სხვათა შემოქმედებამ კარგა ხანია მიიქცია საზოგადოებრიობის ყურადღება. მათ მიერ განხორციელებული სპექტაკლები ყოველთვის გამოირჩევიან რეჟისორული ხელწერით, იდეური მიზანდასახულობითა და მაღალმხატვრულობით.

ჩვენი თეატრის სახელოვანი უფროსი თაობის გვერდით, ხშირად მათსავე რეპერტუარში უტყუარ შემოქმედებით გამარჯვებას აღწევენ ინსტიტუტის კურსდამთავრებული მსახიობები: მ. ჩახავა, ნ. ჩხეიძე, მ. გეგეჭკორი, ე. ვერულიშვილი, ერ. მანჯგალაძე, გ. გეგეჭკორი, ს. ყანჩელი, მ. თბილელი, ე. ყიფშიძე, მ. მაჭვილაძე, ნ. მგალობლიშვილი, ზ. კვერენჩხილაძე, თ. თეთრაძე, თ. ბოლქვაძე, თ. თეთრაძე, ფ. შედანი, ე. მაღალაშვილი, ლ. აბაშიძე, კ. მახარაძე, დ. აბაშიძე, ბ. კობახიძე, გ. საღარაძე, ე. საყვარელიძე, ნ. აფაქიძე, რ. ჩხიკვაძე, კ. საკანდელიძე, რ. ხობუა, თ. მეღვინეთუხუცესი, ი. უჩანეიშვილი, ლ. ანთაძე, თ. არჩვაძე, ნ. ზალდასტანიშვილი, ჟ. დუგლაძე, ლ. შოთაძე, ვ. ნეფარიძე, ლ. ფილფანი, ნ. საკანდელიძე, თ. ლასხიშვილი, ნ. მგალობლიშვილი, გ. სიხარულიძე, გ. ბერიკაშვილი, ქ. კიკნაძე, ს. აგუმაა, ზ. ლებანიძე, მ. ბიბილეიშვილი, მრავალრიცხოვანია მათი არმია და კიდევ უფრო მრავალი მათ მიერ შექმნილი მხატვრული სახეები, რომელთა შორის აღსანიშნავია: ოდიპოს მეფე, დიდი ხელმწიფე, ჰამლეტი ფრანც მოორი, გიქო, დეზდემონა. იოკასტა, გაიანე, ოფელია, ანტიგონე, მაია წყნეთელი, კიკვიძე, სირანო, ჩონთა, ანდარეზა, თამრო, ქსენია, როქსანა, ნასტია და 2200-ზე მეტი სხვა როლი როგორც კლასიკური, ისე თანამედროვე რეპერტუარში. რეპერტუარის ეს მრავალფეროვნება და შესრულების მხატვრულობა ვახდა იმის საწინდარი, რომ მათი შემოქმედება უმაღლესი ჯილდოთი აღნიშნულიყო. ინსტიტუტის 99 კარუსდამთავრებული უკვე ატარებს საპატიო წოდებებს.

თანდათან იზრდება ინსტიტუტის შემოქმედებითი პროფილი. თუ არსებობის პირველ წლებში ინსტიტუტს მხოლოდ ორი ფაკულტეტი ჰქონდა — სამსახიობო და სარეჟისორო, 1944 წ. ინსტიტუტში გაიხსნა თეატრმცოდნეობის ფაკულტეტი. 1948 წ. ინსტიტუტში



გაიხსნა კინოაქტიორთა განყოფილება რომლის გამგედ დაინიშნა
 თ. ჩიმაკაძე. 1956 წელს სამსახიობო ფაკულტეტს მიემატა მუსიკალური
 განყოფილება, რომლის ძირითად მიზანს წარმოადგენს ვო-
 კალთან ერთად, დრამატულ ხელოვნებას კარგად დაუფლებული კად-
 რი მოემზადოს ჩვენს მუსიკალურ თეატრებს.

ამ მიზნის განსახორციელებლად ინსტიტუტმა მოიწვია საქმის
 გამოცდილი მცოდნენი: პროფ. ნ. ბოკუჩავა, ხელ. დამს. მოღვაწე
 მ. ბორჩხაძე, საქ. სსრ სახალხო არტისტი მ. ყვარელაშვილი, უფრ.
 მასწავლებ. ა. ჩივაძე, დოც. მ/შ. ე. ქუთელია, ე. ვაშაკიძე, თ. მუჟ-
 ლაძე, ნ. სვანიძე, თ. ხაბურზანია, ნ. ქავთარაძე. გარდა ამისა, 1962
 წელს თეატრმცოდნეობის ფაკულტეტთან გაიხსნა დაუსწრებელი
 განყოფილება. 1968—1969 წლებში უკვე გამოშვებულია 46 თეატრ-
 მცოდნე. 1965 წ. სარეჟისორო ფაკულტეტთან გაიხსნა სარეჟისო-
 რო-საბალეტმეისტერო განყოფილება, რომელსაც ხელმძღვანელო-
 ბას უწევს საბჭოთა ბალეტის გამოჩენილი მოღვაწე, სსრკ სახალხო
 არტისტი ვახტანგ ჭაბუკიანი.

ინსტიტუტის 6 კათედრაზე — მარქსიზმ-ლენინიზმის, მსახიო-
 ბის ოსტატობისა და რეჟისურის, სასცენო მეტყველების, თეატრის
 ისტორიის, ენების, ლიტერატურისა და სახვითი ხელოვნების, მუ-
 სიკალური დისციპლინების და სასცენო მოძრაობის დისციპლინების
 კათედრების დაუღალავი მუშაობით დღეისათვის აღზრდილია 624
 მსახიობი, 88 რეჟისორი, 138 თეატრმცოდნე, ხოლო მის პატარა სცე-
 ნაზე განხორციელდება 125 სხვადასხვა დასახელების პიესის და-
 დგმა.

რესპუბლიკის მთავრობის გადაწყვეტილებით ინსტიტუტმა ხე-
 ლი მოჰკიდა თეატრალური კადრების აღზრდის საქმეს იმ ავტონო-
 მიური რესპუბლიკებისათვის, სადაც არ იყო უმაღლესი თეატრალუ-
 რი სასწავლებელი — აფხაზეთის, ოსეთის, დაღესტნის, ყარაჩაელებ-
 ბის, ჩერქეზების ჯგუფების გახსნა ამის დადასტურებას წარმოადგენს
 ინსტიტუტმა 1958 წ. გამოუშვა პირველი აფხაზური ჯგუფი, რომე-
 ლიც სოხუმის აფხაზური თეატრის ძირითად შემადგენლობასთან
 ერთად ძლიერ თეატრალური კოლექტივად ჩამოყალიბდა. აღნიშ-
 ნული კურსი ოთხი წლის განმავლობაში ოსტატდებოდა სსრკ სა-
 ხალხო არტისტ აკ. ხორავას ხელმძღვანელობით. ეს ტრადიცია
 დღემდე გრძელდება და აფხაზური თეატრი ყოველ წელს ახალ-ახალ
 შევსებას იღებს.

1959 წ. სტალინირის თეატრმა მიიღო ინსტიტუტში აღზრდილი
 თავისი კადრი და დაღესტან ინსტიტუტი კვლავ ამზადებს ახალ შევ-
 სებას მათთვის.



განსაკუთრებით აღსანიშნავია დაღესტნის ავტონომიური რესპუბლიკისათვის მომზადებული კადრი 13 კაციის შემადგენლობით. რომელიც 1964 წ. მიიღო ცადასის სახ. ავარულმა მუსიკალურ-დრამატიული თეატრის დრამატიულმა დასმა, ხოლო 1969 წ. 7 კაცი მუსიკალურმა დასმა. ეს ღირსშესანიშნავი მოვლენა დაღესტნის მთავრობის მიერ ჯეროვნად იქნა შეფასებული. დრამატიული ჯგუფის პედაგოგს ა. თავზარაშვილს, რომელიც ხელმძღვანელობდა ავარული ჯგუფის სამსახიობო დაოსტატებას, მიენიჭა დაღესტნის ასსრ დამსახურებული მოღვაწის წოდება, ხოლო მთავრობის სიგელებით დაჯილდოვდნენ ინსტიტუტის რექტორი ი. თავაძე, პროექტორი ე. გუგუშვილი, პედაგოგები ა. მიქელაძე, ა. კიკნაძე, ზ. მაგომედიბეკოვა.

1967 წელს ინსტიტუტმა გამოუშვა მსახიობთა ერთი ჯგუფი რუსული თეატრებისათვის, რომლებიც ამჟამად წარმატებით მოღვაწეობენ როგორც ჩვენს თეატრებში, ასევე მოძმე რესპუბლიკების რუსულ თეატრებში. დაღესტნის თეატრებისათვის შემოქმედებითი კადრის მომზადების საქმეში დამსახურებისათვის დაღესტნის ავტ. რესპ. უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის 1969 წ. 30 ივნისის დადგენილებით თეატრალური ინსტიტუტი დაჯილდოვდა საპატიო სიგელით.

თუ როგორი დაუღალავი აღმზრდელითი მუშაობის და სასწავლო ძიებათა საინტერესო გზა განვლო ამ ხნის განმავლობაში ინსტიტუტმა, ნათლად ჩანს იმ მასალებიდან, რაც ამ დროისათვის შეგროვილ და დამუშავებულ იქნა თეატრის ისტორიის კაბინეტში. ეს ცნობარი არ არის ინსტიტუტის ისტორიის უბრალო სტატისტიკა. ამ სტატისტიკის იქით ჩვენ ვხედავთ, თუ როგორ შემოქმედებით მუშაობას აწარმოებდა ინსტიტუტი, როგორც შემოქმედებითი კადრის აღზრდის, ისე ინსტიტუტის პროფილის გაზრდისა და გაფართოების საქმეში.

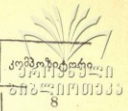
თეატრის ისტორიის კაბინეტს მიზანშეწონილად მიაჩნია ამ მასალების თუნდაც ნაწილობრივი გამოქვეყნება ფართე საზოგადოებისათვის გასაცნობად.

მ. რუსთაველის სახელობის საქართველოს სახელმწიფო
თეატრალური ინსტიტუტის სასწავლო რეპერტუარი
(1939—1969 წ. წ)

დ ე მ ე ვ ე ბ ე ნ ი

შედგენილია თეატრის ისტორიის კაბინეტის უფროსი
ლაზარაშვილის თეატრმცოდნე ელენე გელდიაშვილის მიერ

სამსახირო ფაქულტეტის რეპერტუარი



250

№№	სასწავლო წელი	სპექტაკლის დასახელება	ავტორი	მთარგმნელი	დამდგმელი	მხატვარი	კომპოზიტორი
1	2	3	4	5	6	7	8
1	1939/40	პედლე გრეკოვი	ვოიტეხოვი და ლენჩი	მ. ქორელი	ა. ვასაძე	დ. თავაძე	რ. გაბაჩიაძე
2	1939/40	რაკ გინახავს ველარ ნახავ	ა. ცაგარელი		კ. პატარიძე	ი. გამრეკელი	
3	1940/41	შაჰანკალი	ი. ჭავჭავაძე		ა. ვასაძე	ა. თევზაძე	
4	1940/41	ნიკიერნი და თყვანისმცემელი	ა. ოსტროვსკი	შ. აფხაიძე	დ. ალექსიძე	ა. თევზაძე	
5	1940/41	ქუნწი	გ. ერისთავი		კ. პატარიძე	ა. თევზაძე	
6	1940/41	ადვოკატთან	ვ. გუნია		კ. პატარიძე	ა. თევზაძე	
7	1941/42	პატარა კახი	ა. წერეთელი		კ. პატარიძე	ა. თევზაძე	
8	1941/42	დავა	გ. ერისთავი		ა. ვასაძე	ა. თევზაძე	
9	1941/42	აურზაური არაფრისათვის	უ. შექსპირი	გ. გაჩეჩილაძე	გ. ტოვსტონოვოვი	ბ. ლოქტინი	ბეიერი
10	1942/43	რღვევა	ბ. ლაჭარენვი	ა. ფალავა	ა. ვასაძე		
11	1942/43	ცისფერი და ვარდისფერი	ბრუნშტეინი	ლ. ასათიანი	გ. ტოვსტონოვოვი	ბ. ლოქტინი	
12	1942/43	კორაკანა ქილები	კ. გოლდონი	ა. ფალავა	გ. ტოვსტონოვოვი	ბ. ლოქტინი	ბეიერი
13	1942/43	დღენი ჩვენი ცხოვრებისა	ლ. ანდრეევი	ა. იმედაშვილი	ვ. ტაბლიაშვილი	ლ. კუბაბრი	ა. კერესელიძე



ეროვნული
ბიბლიოთეკა

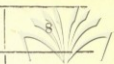
თ. ვახვახი-
შვილი
ბეიერი

დ. თორაძე

კ. მელვინეთ-
უხუცესი
კ. მელვინეთ-
უხუცესი
მელვინეთ-
უხუცესი
რ. გაბიჩვაძე

1	2	3	4	5	6	7
14	1943/44	საპატარძლო აფიშით	კ. გოლდონი	დ. კასრაძე	დ. ალექსიძე	დ. მელეგი
15	1943/44	ღრო და კონვეის ოჯახი	ჯ. პრიტლი	თ. ბაქრაძე	ბ. ტოვსტონო- გოვი	დ. მელეგი
16	1943/44	ნაზი გულის ბრალია	სოლოგუბი	ა. ფალავა	დ. ალექსაძე	დ. შეთეგი
17	1944/45	უკვდავი	არბუზოვი და გლადკოვი	ბ. წერეთელი	დ. ალექსიძე	ბ. ლოქტინი
18	1944/45	ზოგჯერ ბრძენიც შეცდება	ა. ოსტროვსკი	ს. ჩიქოვანი	ბ. ტოვსტონო- გოვი	ბ. ლოქტინი
19	1945/46	პაწია	ლეტრაზი	ა. ფალავა	დ. ალექსიძე	ს. ვირსალაძე
20	1945/46	მღაბიონი	მ. გორკი	ა. ფალავა	გ. ტოვსტონო- გოვი	ბ. ლოქტინი
21	1946/47	პარიზელი მეძონძე	ფ. პია	ა. ფალავა	დ. ალექსიძე	ბ. ლოქტინი
22	1946/47	სასტუმროს დიასახლისი	კ. გოლდონი	ი. გრიშაშვილი	ბ. ტოვსტონო- გოვა	ბ. ლოქტინი
23	1947/48	უკანასკნელნი	მ. გორკი	კ. ანდრონიკაშვილი	დ. ალექსიძე	ბ. ლოქტინი
24	1947/48	გმირი	ჯ. სინგი	ს. ჭელიძე	ს. ჭელიძე	დ. თავაძე
25	1947/48	ღრმა ფესვები	ჯ. გოუ და ა. დიქსონი	ვ. ჭელიძე	დ. ალექსიძე	დ. თავაძე
26	1948/48	ფიგაროს ქორწინება	ბომარშე	ი. გრიშაშვილი და მარიჯანი	დ. ალექსიძე	ბ. ლოქტინი
27	1948/49	ერთ ქალაქში	ა. სოფრონოვი	კ. ანდრონიკაშვილი	კ. ანდრონიკა- შვილი	ბ. ლოქტინი
28	1949/50	ციბბირელი	ა. ცაგარელი		კ. პატარიძე	დ. თავაძე
29	1949/50	ირინეს ბედნიერება	დ. კლდიაშვილი		ა. ვასაძე	დ. თავაძე

1	2	3	4	5	6	7
90	1949/50	კუქისა მკირბ	დ. კლდიაშვილი		ა. ვასაძე	დ. თავაძე
31	1949/50	ვასა ელენოვა	მ გორკი	ა. მიქელაძე	ა. მიქელაძე	ბ. ლოქტინი
32	1949/50	ჩაძირული ქვები	ი. მოსაშვილი		მ. გიფიმურელი	დ. თავაძე
33	1950/51	საამო საზრუნავი	ი. იალუნერი	ა. მიქელაძე	ა. მიქელაძე	ბ. ლოქტინი
34	1950/51	სხვისი ჩრდილი	კ. სიმონოვი	ს. კლდიაშვილი	ა. ვასაძე	ბ. ლოქტინი
35	1950/51	ამერიკის ხმა	ბ. ლავრენევი	მარიჯანი	ა. ფალავა	ბ. ლოქტინი
36	1950/51	მეორე ფრონტს იქით	ვ. სობკო	პ. კაკაბაძე	მ. თუმანიშვილი	ბ. ლოქტინი
37	1950/51	უღანაშაულო დამნაშავენი	ა. ოსტროვსკი	ე. ანდრონიკაშვილი	დ. ალექსიძე	ბ. ლოქტინი
38	1950/51	მზის შვილები	მ. გორკი	კ. ანდრონიკაშვილი	დ. ალექსიძე	ბ. ლოქტინი
39	1951/52	ერთი თვე სოფლად	ი. ტურგენევი	ვ. გეგეპკორი	მ. თუმანიშვილი	ა. თევზაძე
40	1951/52	ოჯახი	ი. პოპოვი	მ. ჯაფარიძე	დ. ალექსიძე	ფ. ლაპიაშვილი
41	1951/52	ლუტონინების ოჯახი	მ. ტურ და ი. პირიევი	მალიკო მრეველიშვილი	ა. ხორავა	ი. შტენბერგი
42	1951/52	ფიგაროს ქორწინება	ბომარშე	ი. გრიშაშვილი და მარიჯახი	დ. ალექსიძე	ბ. ლოქტინი
43	1951/52	მაშენკა	ა. აფინოგენოვი	ი. ვაკელი	ა. დვალისხილი	ფ. ლაპიაშვილი
44	1951/52	ძალად ეჭიმი	მოლიერი	ფ. გოციელი	ა. ვასაძე	დ. თავაძე
45	1951/52	ხარატაანთ კერა	მ. მრეველიშვილი		მ. თუმანიშვილი	გ. თოთიბაძე
46	1952 53	პლატონ კრეჩეტი	ა. კორნეიჩუკი	პ. წერეთელი	ა. ხორავა	ი. შტენბერგი
47	1952 53	შემოსავლიანი ადგილი	ა. ოსტროვსკი		ა. დვალისხილი	ფ. ლაპიაშვილი



ეროვნული
ბიბლიოთეკა

1	2	3	4	5	6	7
48	1952/53	ხანუმა	ა. ცაგარელი		ა. ვასაძე ა. დვალისვილი	დ. თავაძე
49	1953/54	მშვიდობის კუნძული	ე. პეტროვი	ვ. პატარაია	მ. თუმანიშვილი	დ. თავაძე
50	1953/54	უკანასკნელი	მ. გორკი	კ. ანდრონიკაშვილი	დ. ალექსიძე	ფ. ლაპიაშვილი
51	" "	გუშინდელნი	შ. დადიანი		ა. ვასაძე	დ. თავაძე
52	" "	ღამაში ქალიშვილები	ა. სიმუცოვი	ლ. ყურულაშვილი	დ. ალექსიძე	
53	" "	მაკარ ღუბრაძე	ა. კორნეიტუკი	ე. საყვარელიძე	ა. ხორავე	ი. შტენბერგი
54	" "	ორი ობოლი	ა. დენერი და ა. კერმონი	მ. ქორელი	ლ. იოსელიანი	
55	1954/55	ორი ბატონის მსახური	კ. გოლდონი	გ. ფრონისპირელი	დ. ალექსიძე	დ. თავაძე
56	" "	გაზაფხულის დილა	ვ. გაბისკირია		ა. ვასაძე	ფ. ლაპიაშვილი
57	" "	გვიანი სიყვარული	ა. ოსტროვსკი	შ. ბუაჩიძე	ა. თავზარაშვილი	
58	" "	პატიოსნებისათვის	ა. შირვანზადე	ე. დავითაია	ა. გამსახურდია	დ. თავაძე
59	" "	ღრმა დაზვერვა	ა. კრონი	ა. ფალავა	ვ. ღვინიაშვილი	დ. თავაძე
60	" "	უდანაშაულო დამნაშავენი	ა. ოსტროვსკი	ე. ანდრონიკაშვილი	ა. ხორავე	
61	" "	წარღვნა	პ. ბერგერი	ი. გრიშაშვილი	ე. იოსელიანი	
62	" "	გვარს ნუ დავასახელებთ	ვ. მიწკო	კ. ბუაჩიძე	კ. პატარიძე	დ. თავაძე
63	" "	მოგზაურობის წლები	ა. არბუზოვი	ლ. ყურულაშვილი	მ. თუმანიშვილი	ი. ასკურაძე

ვ. გოციელა

283



ეროვნული
ბიბლიოთეკა

1	2	3	4	5	6	7
64	1955/55	მარჯვე ადვილზე	ა. ოსტროვსკი	ა. ფაღავა	კ. პატარიძე	ი. შტენბერგი
65	" "	მეთორმეტე ღამე	უ. შექსპირი	ს. ფაშლიშვილი	დ. ალექსიძე	დ. თავაძე
66	" "	გზა მშენებლისა	ვ. როზოვი	ს. კლდიაშვილი	ა. ხორავა და ა. გამსახურდია	დ. თავაძე
67	" "	დაქარგულ ბარათი	ე. კარაჯალე	ა. გამსახურდია	ე. იოსელიანი	ი. შტენბერგი
68	" "	ციმბირელი	ა. ცაგარელი		კ. პატარიძე	დ. თავაძე
69	" "	კოლმეურნის ქორწინება	პ. კაკაბაძე		ა. ვასაძე	დ. თავაძე
70	1956/57	მაშეკა	ა. აფინოგენოვი	ი. ვაკელი	ა. თავზარაშვილი	დ. თავაძე
71	" "	ტყე	ა. ოსტროვსკი	შ. ბუაჩიძე	ა. გამსახურდია	ი. შტენბერგი
72	" "	ჯარისკაცის გული	ს. ევლახოვი	ი. ჩოჩუა	ა. ხორავა	გ. ცერაძე
73	1957,58	გაყრა	გ. ერისთავი		ა. ვასაძე	გ. ცერაძე
74	" "	ციმბირელი	ა. ცაგარელი		ა. ხორავა	გ. ცერაძე
75	" "	მეექვსე სართული	ა. ყერი	გ. ქავთარაძე გ. ყვანიძე	მ. თუმანიშვილი	გ. ცერაძე
76	" "	იუბიტერი იცინის	ა. კრონი	ა. მიქელაძე	ა. მიქელაძე	გ. ცერაძე
77	" "	ძალად ექიმი	მ. ლიბერი	ფ. გოციელი	კ. პატარიძე	გ. ცერაძე
78	" "	უსახელო ვარსკვლავი	მ. სებასტიანი	ლ. ცაგარეიშვილი ა. შალუტაშვილი	ა. თავზარაშვილი	გ. ცერაძე
79	" "	მზის შვილები	მ. გორკი	კ. ანდრონიკაშვილი	ა. გამსახურდია	ბ. ლოქტინი

კ. მელვინეთ-
უხუცესი
კ. მელვინეთ-
უხუცესი



ეროვნული
ბიბლიოთეკა

1	2	3	4	5	6	7
80	1958/59	ანელო	ვ. პიუგო	ა. აგრბა	ა. ზორავე	გ. ცერაძე
81	" "	საუნჯე	ჯ. პრისტლი	გ. ნავროზაშვილი	გ. ლორთქიფანიძე	გ. ცერაძე
82	" "	სახლი ქალაქის განაპირას	ა. არბუზოვი	მ. გოგოლაშვილი	ე. იოსელიანი	გ. ცერაძე
83	" "	დათვი	ა. ჩეხოვი	ე. კოჩიევი	ა. ფალავა	გ. ცერაძე
84	" "	ვასა ყელეზნოვა	მ. გორკი	გ. ფრონისპირელი	დ. აღექსიძე	გ. ცერაძე
85	" "	სიხარულის ძიებაში	ვ. როზოვი	პ. გრუზინსკი	ა. მიქელაძე	გ. ცერაძე
86	" "	ბუტიაობა	ა. წერეთელი	ს. აგუმაა და შ. გიციბა	ა. ფალავა	გ. ცერაძე
87	" "	ბუტიაობა	ა. წერეთელი	თ. მულდაროვი	ა. ფალავა	გ. ცერაძე
88	" "	მოჩვენებანი	პ. იბსენი	ა. გელოვანი	მ. თუმანიშვილი	გ. ცერაძე
89	" "	მოხუცი	მ. გორკი	მ. გოგოლაშვილი	კ. პატარიძე	გ. ცერაძე
90	1959/60	ღრა და კონვეის ოჯახი	ჯ. პრისტლი	ე. ქართლელი	ე. იოსელიანი	გ. ცერაძე
91	" "	მუნჯი ცოლი	ა. ფრანსი	თ. მულდაროვი	ა. ფალავა	გ. ცერაძე
92	" "	უდანაშაულო დამნაშავენი	ა. ოსტროვსკი	ი. კოჭუა	გ. დვინიაშვილი	გ. ცერაძე
93	" "	სეილეშის პროცესი	ა. მილერი	ქ. ლორთქიფანიძე	ა. მიქელაძე	გ. ცერაძე
94	" "	სამოთხე და ჯოჯოხეთი	პ. მერიმე	თ. მულდაროვი	ა. ფალავა	გ. ცერაძე
95	" "	თოლია	ა. ჩეხოვი	მ. ჯაფარიძე	ა. თავზარაშვილი	გ. ცერაძე

225

1	2	3	4	5	6	7
96	1959/60	სიყვარულს არ ვხუმრებთან	პ. კალდერონი	ხ. კოჭუა	გ. ლვინიაშვილი	გ. ცერაძე
97	" "	კიქა წყალს	ე. სკრინბა	ი. ქავეარიძე	დ. ალექსიძე	გ. ცერაძე
98	" "	ცისარტყელა	მ. ზარულნი	მ. ჯაფარიძე	ა. ხორაგა	გ. ცერაძე
99	" "	თხუნელა	ო. ჩიჯავაძე		ა. ვასაძე	გ. ცერაძე
100	1960/61	დათვის ბუნაგი	მ. კილიჩიაკოვი	გ. კვადუა	გ. ლვინიაშვილი	გ. ცერაძე
101	" "	სულელი	ნ. შიუკაშვილი		ა. ხორაგა	გ. ცერაძე
102	" "	ჩემი ყვავილეთი	მ. ბარათაშვილი		ა. თავზარაშვილი	ფ. ლაბიაშვილი
103	" "	ძუნწი	გ. ერისთავი		კ. პატარიძე	გ. ცერაძე
104	" "	თეთნულდი	შ. დალიანი		გ. სარჩიშელიძე	გ. ცერაძე
105	" "	გზაბნეული შვილი	რანეტი	ხ. ჯობუა	გ. ლვინიაშვილი	გ. ცერაძე
106	" "	ღრმა ფესვები	ჯ. გოლ და ა. დიუსო	ვ. ჰელიძე	ა. ხორაგა	გ. ცერაძე
107	" "	ანა ფრანკის დღიური	კ. გუდრიჩი და ა. პაკეტი	პ. წერეთელი	ი. კაკულია	გ. ცერაძე
108	" "	უწმინთო	ა. ოსტროვსკი	ვ. ანდრონიკაშვილი	შ. გაწერელია	გ. ცერაძე
109	1961/62	რომეო და ჯულიეტა	უ. შექსპირი	ვ. ჰელიძე	ი. კაკულია	გ. ცერაძე
110	" "	ეს მოხდა ირკუტსკში	ა. არბუზოვი	პ. გრუზინსკი	ლ. მირცხულავა	გ. ცერაძე
111	" "	კეჭა ქუხილი	ა. ოსტროვსკი	ა. მიქელაძე	ა. მიქელაძე	ა. ჯემილიშვილი
112	" "	დაკარგული შვილი	ა. არბუზოვი	შ. გაბისკირაძე	ა. ხორაგა	ვ. ცერაძე

კ. შელდინეთ-
უხუცესი
ნ. სვანიძე

1	2	3	4	5	6	7	8
113	1861/62	მარია ტიუდორი	ვ. პიუგო	ე. დავითაია	კ. პატარიძე	ა. ჯემილიშვილი	ერეკლეშვილი
114	" "	უხვი საღამო	მ. ბლაჟევი	პ. წერეთელი	გ. სარჩიმელიძე	"	საღამო
115	1962/63	კოლმეურნის ქორწინება	პ. კაკაბაძე	კ. პატარიძე	ე. ჯემილიშვილი	ი. ბობოხიძე	
116	" "	მეოთხე	კ. სიმონოვი	გ. ახალაძე	ნ. გაჩავა	ლ. ნაკაშიძე	ი. ბობოხიძე
117	" "	იმედის დაღუპვა	პ. ჰეირმანსი	დ. მესხი	დ. ალექსიძე	ი. კარაპეტიანი	ი. ბობოხიძე
118	" "	ჩვენებურები	მ. ჯაფარიძე		ი. კაკულია	ი. შტენბერგი	ი. ბობოხიძე
119	" "	მობარული ბედნიერება	ი. ფრანკო	მ. სულემანოვი	ა. თავზარაშვილი	ა. ჯემილიშვილი	
120	" "	გაშთშვლებული ვიოლინოთი	ნ. კოუორდი	ა. მიქელაძე	ა. მიქელაძე	ა. ჯემილიშვილი	
121	" "	ერთი ღამის შეცდომები	ო. გოლდსმიტი	ე. დონაურა	ა. ხორავა	ი. შტენბერგი	
122	" "	წრის კვადრატურა	ე. კატაევი	მ. ხუციშვილი	ნ. გაჩავა	გ. ცერაძე	ი. ბობოხიძე
123	1963/64	ზეავი	მ. მრეველიშვილი		ა. მიქელაძე	ა. ჯემილიშვილი	ი. ბობოხიძე
124	" "	გასაღების მულობელნი	კუნდერა	ე. დავითაია	ნ. გაჩავა	ლ. ნაკაშიძე და ი. კარაპეტიანი	ი. ბობოხიძე
125	" "	ივანოვი	ა. ჩუხოვი	გ. შურული	ი. კაკულია	გ. ცერაძე	ი. ბობოხიძე
126	" "	სასტუმროს დიასახლისი	კ. გოლდონი	ი. გრიშაშვილი	ი. კაკულია	გ. ცერაძე	კ. მელვინეთ- უხუცესი
127	" "	კონსული მოხარეს	გ. მდივანი	ე. ქართლელი	გ. სარჩიმელიძე	თ. გოცაძე	ი. ბობოხიძე
128	" "	გზა მშვიდობისა	ვ. როზოვი	გ. ჩარკვიანი	კ. სურმავა	დონცოვა	
129	" "	ესპანელი მღვდელი	გ. ფლეტჩერი	მ. სულემანოვი	ა. თავზარაშვილი	გ. ცერაძე	
130	" "	პლატონ კრეჩტი	ა. კორნეიუკი	ე. დავითაია ე. ქართლელი	ა. ხორავა	გ. ცერაძე	ი. ბობოხიძე

1	2	3	4	5	6	7	8
131	1963/64	ფსკერზე	მ. გორკი	ბ. ახოსპირელი -	ნ. გაჩავა	ვ. სიმოვის ეს- კიზების მიხედვით	ი. ბობოხიძე
132	1964/65	წარღვნა	პ. ბერგერი	ი. გრიშაშვილი	დ. ალექსიძე	ა. რამიშვილი	ი. ბობოხიძე
133	" "	დიდების გამყიდველი	მ. პანიოლი და პ. ნივუა	ე. ქართლელი	გ. სარჩიმელიძე	გ. ცერაძე	ი. ბობოხიძე
134	" "	ვენეციელი ვაჭარი	უ. შექსპირი	ვ. ჭელიძე	ა. თავზარაშვილი	გ. ცერაძე	ი. ბობოხიძე
135	" "	მიზიდულობის ტალღები	ე. სტავსკი	ბ. მიქელაძე	ი. მიქელაძე	გ. ცერაძე	ი. ბობოხიძე
136	" "	მღაბიონი	მ. გორკი	ა. მიქელაძე	ი. კაკულია	გ. ცერაძე	ი. ბობოხიძე
137	" "	კოლეგები	ვ. აქსიონოვი ი. სტობოვო	პ. გრუზინსკი	ა. ხორავა ნ. გაჩავა	გ. ცერაძე	ი. ბობოხიძე
138	" "	ქუჩის უკანასკნელი მა- წანწალა	რ. ვივიანი	ე. ქართლელი	მ. კუჭუხიძე	გ. ცერაძე	ი. ბობოხიძე
139	1965/66	ადვოკატი ბატონი	ფრანგული ხა- ხური კომედი	ა. მიქელაძე	ა. მიქელაძე	გ. ცერაძე	ი. ბობოხიძე
140	" "	ცეკვის მასწავლებელი	ლოპე დე ვეგა	ს. ფაშალიშვილი	ა. კაკულია	გ. ცერაძე	ი. ბობოხიძე
141	" "	ნიშანი ყოფაქცევაში	ა. შვაიერი	ვ. მალაქიაშვილი	ა. ხორავა	გ. ცერაძე	ი. ბობოხიძე
142	" "	ქალთა კორემა	კ. გოლდონი		ს. გუტმანოვიჩი ა. ვინზბურგი	ე. ვინზბურგი	ა. ლევინი
143	" "	დაბრუნება	ს. კლდიაშვილი		მ. კუჭუხიძე	გ. ცერაძე	ი. ბობოხიძე
144	" "	ქალაქი გარიყრაქზე	ა. არბუზოვი	ვ. ქოქოშვილი	ვ. ქოქოშვილი	გ. ცერაძე	ი. ბობოხიძე
145	" "	კოლხეთის ცისკარი	კ. ლორთქი- ფანიძე		ნ. გაჩავა	გ. ცერაძე	ი. ბობოხიძე





ქართული
ენების
სწავლის
ინსტიტუტი

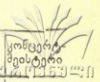
1	2	3	4	5	6	7
146	1966/67	რომეო, ჯულიეტა და წყვდიადი	ოტჩენაშვიცი	თ. ჯავახიშვილი, ინსტ. ავტორები ი. კაკულია და ნ. გაჩავა	ი. კაკულია	ბ. ცერაძე
147	" "	დღენი ჩვენი ცხოვრებისა	ლ. ანდრეევი	ა. იმედაშვილი	ა. ხორავა	დ. თავაძე
148	" "	ქბილის ექიმის თავგადასავალი	ა. ვოლოდინი		მ. თუმანიშვილი	გ. ცერაძე
149	" "	ქორწინება	ნ. გოგოლი	ბ. შაკრილი	ა. თავზარაშვილი	გ. ცერაძე
150	" "	გუმინდელნი	შ. დადიანი		გ. სარჩიმელიძე	რ. კანდახსაზოვი ა. სარჩიმელიძე
151	" "	ემშაკის მოწაფე	ბ. შოთ	გრ. ნუცუბიძე	კ. პატარიძე	დ. თავაძე
152	" "	უცნაური მისის სევიჯ	ჯ. პატრიკი		ს. ევლახიშვილი	გ. ცერაძე
153	" "	სიბრძნე სიკვდილისა	ა. ჩხაიძე		ნ. გაჩავა	გ. ცერაძე
154	" "	კოლმეურნის ქორწინება	პ. კაკაბაძე		ა. შიქელაძე	დ. თავაძე
155	1967/68	სასჯელის უმაღლესი ზომა	რ. კაუტცერი	გ. ხორნაული	კ. პატარიძე	დ. თავაძე
156	" "	ქორწინების დღე	ვ. როზოვი	მ. არკუნი და ტ. აჯაპუა	ა. თავზარაშვილი	ი. შტენბერგი
157	" "	მისი მეგობრები	ვ. როზოვი	გადმოაქართულა ვ. ნინიიძე	ნ. გაჩავა	გ. ცერაძე
158	" "	ფიგაროს ქორწინება	ბომარშე		ლ. მირცხულავა	გ. ცერაძე
159	" "	თავისუფლების პირველი დღე	ლ. კრუტკოვსკი	მ. ცხომარია	გ. სარჩიმელიძე	დ. თავაძე
160	" "	ქალიშვილი სურით	ლოპე დე ვეგა	ო. კანტურია	ი. კაკულია	ვ. კაპანაძე
161	" "	კაცი და ჯენტლმენები	ე. დე ფილიპო		ნ. ეშბა	გ. მარტიროსიანი
162	1968/69	შიშველი მეფე	ე. შვარცი	ე. ქართლელი	ლ. მირცხულავა	გ. გუნია

22



1	2	3	4	5	6	7	
163	1968/69	ყვარყვარე თუთაბერი	პ. კაკაბაძე		გ. სარჩიმელიძე	გ. ცერაძე	ი. ბობოხიძე
164	" "	დარისპანის გასაქირი ირინეს ბედნიერება	დ. კლდიაშვილი		ი. კაკულია და ვ. ანდრონიკაშვილი	გ. ცერაძე	
165	" "	კრიტიკობელს კერაში	ჩ. დიკენსი	ლ. ყურულაშვილი	მ. კუჭუხიძე	გ. ცერაძე	ი. ბობოხიძე
166	" "	ჩვენ ვიცოცხლებთ (წმინდანები ჯოჯოხეთში)	ა. გეწაძე		ი. კაკულია	გ. ცერაძე	ი. ბობოხიძე
167	" "	მზის შვილები	მ. გორჯი	კ. ანდრონიკაშვილი	ა. მიქელაძე	გ. ცერაძე	
168	" "	დედინაცვალი	ო. ბალზაკი		ე. იოსელიანი	ფრ. გოცირიძე	ი. ბობოხიძე

სამხახიობო ფაკულტეტის მუსიკალური განყოფილების რეპერტუარი



საქართველოს
საზღვრის დაცვის
სამსახურის
სამსახური

№№	სასწავ- ლო წელი	სპექტაკლის დასახელება	კომპოზიტორი	დამდგმელი	მხატვარი	ღირიგორი	ქორეოგრაფი	კონცერტ- მეისტერი
1	2	3	4	5	6	7	8	
1	1958/59	პერიკოლა	ე. ოფენბახი	გ. ლვინიაშვილი	გ. ცერაძე	მ. ბორჩხაძე	დ. მაკავარიანი	თ. ხაბურ- ზანია
2	1959/60	მასკოტა	ო'დრანი	მ. თუმანიშვილი	გ. ცერაძე	მ. ბორჩხაძე	დ. მაკავარიანი	თ. ხაბურ- ზანია
3	1969/61	არშინ შალ—ალან	ჰაჯიბეგოვი	მ. თუმანიშვილი	გ. ცერაძე	მ. ბორჩხაძე	დ. მაკავარიანი	თ. ხაბურ- ზანია
4	" "	ლალი ქარი	ი. დუნაევსკი	ნ. გაჩავა გ. ყორღანია	გ. ცერაძე	მ. ბორჩხაძე	დ. მაკავარიანი	ი. ოგანე- ზოვა
5	1961/62	როზ—მარი	ფრინლი და შტოტგარტი	ნ. გაჩავა	გ. ცერაძე	მ. ბორჩხაძე	დ. მაკავარიანი	თ. ხაბურ- ზანია
6	" "	ჩანტას კოცნა	მილიუტინი	ნ. გაჩავა	ა. ჯემილიშვილი	მ. ბორჩხაძე	დ. მაკავარიანი	თ. ხაბურ- ზანია
7	1962/63	მადმუაზელ ნიტუში	ერვე	ე. გედევანიშვილი	ა. ჯემილიშვილი	მ. ბორჩხაძე	დ. მაკავარიანი	რ. ელიავა
8	" "	სილვა ვარესკუ	ი. კალმანი	ე. გედევანიშვილი	ა. ჯემილიშვილი	მ. ბორჩხაძე	დ. მაკავარიანი	რ. ელიავა
9	1963/64	ოკლახომა	რ. როჯერსი	ე. გედევანიშვილი	ა. ჯემილიშვილი	მ. ბორჩხაძე	დ. მაკავარიანი	რ. ელიავა
10	19. 4/65	მონმარტრის ია	ი. კალმანი	ე. გედევანიშვილი	გ. ცერაძე	მ. ბორჩხაძე	დ. მაკავარიანი	რ. ელიავა
26	196/66	მადმუაზელ ნიტუში	ერვე	ე. გედევანიშვილი	ა. ჯემილიშვილი	მ. ბორჩხაძე	დ. მაკავარიანი	რ. ელიავა



1	2	3	4	5	6	7	8	9
12	1965/66	შავი ზღვა და თეთრა ლაშეები	გ. ცაბაძე	ნ. გაჩავა	გ. ცერაძე	მ. ბორჩხაძე	ი. ზარეცკი	მ. ბრეგაძე
13	" "	მარცა	ი. კალმანი	ე. გელევანიშვილი	გ. ცერაძე	მ. ბორჩხაძე	დ. მაკუვარიანი	რ. ელიავა
14	1966/67	მასკოტა	ო'დრანი	ნ. გაჩავა	გ. ცერაძე	მ. ბორჩხაძე	დ. მაკუვარიანი	რ. ელიავა
15	" "	არშინ—მალ—ალან	ჰაჯიბეკოვი	ე. გელევანიშვილი	გ. ცერაძე	მ. ბორჩხაძე	ი. ზარეცკი	მ. ბრეგაძე
16	" "	კოლომბინა	რიაზოვი	ე. გელევანიშვილი	გ. ცერაძე	მ. ბორჩხაძე	ი. ზარეცკი	რ. ელიავა
17	1967/68	ჩემი მშვენიერი ლედი	ფ. ლოუ	შ. მესხი და კ. სურმავა	გ. ცერაძე	მ. ბორჩხაძე	ი. ზარეცკი	რ. ელიავა
18	" "	ჩემი შვილი სიმონი	ა. სამსონია, ნ. გაბუნია	გ. ქორდანი	გ. გალუაშვილი	მ. ბორჩხაძე	ი. ზარეცკი	ლ. სარალოვა
19	" "	სილვა	ი. კალმანი	ე. გელევანიშვილი	ი. შტემბერგი	მ. ბორჩხაძე	ი. ზარეცკი	მ. ბრეგაძე
20	" "	პერიკოლა	ე. ოფენბახი	შ. მესხი	გ. ცერაძე	მ. ბორჩხაძე	ი. ზარეცკი	რ. ელიავა
21	1968/69	ხიზრი-მიზრი	ნაბი დაგიროვი	ე. გელევანიშვილი	დავიდოვი	ა. რომანკო	ი. ზარეცკი	ე. აგბრონოვა
22	" "	მონმარტრის ია	ი. კალმანი	კ. სურმავა და ტ. ბუხბინდერი	თ. სამსონაძე	მ. ბორჩხაძე	დ. მაკუვარიანი	რ. ელიავა



**თეატრალური ინსტიტუტის კვლავობითა და
კურსდამთავრებულ თეატრმცოდნეთა მიერ
გამოცემული წიგნები**

ფილოსოფია, ესთეტიკა, სკკპ-ის ისტორია,
თეატრის, დრამატურგიის, კინოს, სახვითი
ხელოვნების ისტორია და თეორია

თავაძე ი. — „მატერიალისტური დიალექტიკის კატეგორიების
შესახებ“. კრებ. „ფილოსოფიის ინსტიტუტის შრომები“, „მეცნიე-
რება“, თბ. 1957. თავაძე ი. — „ვ. ი. ლენინი ჰეგელის „ლოგიკის
მეცნიერების“ შესახებ“ (გ. კალანდარიშვილთან თანავტორობით).
„მეცნიერება“, თბ. 1959. თავაძე ი. — „ვ. ი. ლენინი რაციონა-
ლურისა და მისტიკურის შესახებ ჰეგელის „ლოგიკის მეცნიერება-
ში“, თბ. 1961.

თავაძე ი. — „მხატვრული გემოვნების აღზრდის საკითხისა-
თვის“, „ხელოვნება“, თბ. 1961. თავაძე ი. — „მშვენიერების
პრობლემა მარქსამდელი ესთეტიკის ისტორიაში“, „ხელოვნება“,
თბ. 1962.

გოგიძე შ. — „კალინინის რაიონის რევოლუციური წარსული“,
კრებ. „კალინინის რაიონი“, თბ. 1961. გოგიძე შ.—„ვ. ი. ლენინი
მოსკოვის საბჭოს პირველი დეპუტატი“, საქ. კპ ცკ-ის გამომც. თბ.
1963. გოგიძე შ. — „რსდმპ ცენტრალური კომიტეტის არალე-
გალური პოპულარული ორგანო გაზეთი „რაბოჩი“, კრებ. „თეატრ-
მცოდნეობითი ძიებანი“, თბ. 1964. გოგიძე შ. — ბავშვთა წერი-
ლები დიდ ლენინს“. „ნაკადული“, თბ. 1967. გოგიძე შ. — „გა-



მომგონებელი ვლადიმერ ბეჭაური“, „საბჭოთა საქართველო“^{1947 წლის 11 თებერვალი}
 1968. გ ო გ ი ძ ე შ. — „გამომგონებელი ლენინის მანდატი“, „საბ-
 ჭოთა საქართველო“, თბ. 1969 (რუსულ ენაზე). თ ა ვ ა ძ ე ი. —
 „საქართველოს კულტურის უნივერსიტეტის გამოცდილება“,
 „ცოდნა“, თბ. 1964.

ა ლ ე ქ ს ი ძ ე დ. — „მსახიობის აღზრდის საკითხისათვის“, „ხე-
 ლოვნება“, თბ. 1956. ა ლ ე ქ ს ი ძ ე დ. — „კოტე მარჯანიშვი-
 ლის რეჟისორული პროფილი“, კრებ. „კოტე მარჯანიშვილი“, „ზა-
 რია ვოსტოკა“, თბ. 1958 (რუსულ ენაზე). ა ლ ე ქ ს ი ძ ე დ. — „რე-
 ჟისორის მუშაობა სპექტაკლზე“, „ხელოვნება“, თბ. 1961. ბ ა რ ა-
 მ ი ძ ე გ. — „კოტე მარჯანიშვილი“, თეატრის ბიბლიოთეკა. თბ.
 1968. გ ა წ ე რ ე ლ ი ა კ. — „ვასო აბაშიძე“, „ხელოვნება“, თბ.
 1951. გ ი ყ ი მ ყ ო რ ე ლ ი მ. — „რეჟისურის საკითხები“, „ხელოვ-
 ნება“, თბ. 1960. გ უ გ უ შ ვ ი ლ ი ე. — „კოტე მარჯანიშვილის სახ.
 სახელმწიფო დრამატიული თეატრი“ (დ. ჯანელიძესთან თანაავტო-
 რობით), „ზარია ვოსტოკა“, თბ. 1958. (რუსულ ენაზე). გ უ გ უ-
 შ ვ ი ლ ი ე. — „ბალეტი „ოტელო“ — კრებ. „ქართული შექსპი-
 რიანა“, ტ. I, „ხელოვნება“, თბ. 1959. გ უ გ უ შ ვ ი ლ ი ე. — „აკაკი
 ხორავა წიგ. „ტრუდ აქტიორა“. გამოშვება V. „სოვეტსკაია როსია“,
 მ. 1959. (რუსულ ენაზე). გ უ გ უ შ ვ ი ლ ი ე. — „ვახტანგ ჭაბუკი-
 ანი“ წიგ. „ტრუდ აქტიორა“, გამოშვება VIII, „სოვეტსკაია როსია“,
 მ. 1960 (რუსულ ენაზე). გ უ გ უ შ ვ ი ლ ი ე. — „ბოლშევიკური
 პრესა და თეატრი“ (ა. იუფიტთან თანაავტორობით), „ისკუსტვო“,
 მ-ლ. 1961 (რუსულ ენაზე). გ უ გ უ შ ვ ი ლ ი ე. — „კოტე მარჯანი-
 შვილი“, „ხელოვნება“, თბ. 1962 (რუსულ ენაზე). გ უ გ უ შ ვ ი-
 ლ ი ე. — „აკაკი ხორავა“, „ნაკადული“, თბ. 1962. გ უ გ უ შ ვ ი-
 ლ ი ე. „ქართული საბჭოთა თეატრი“, „საბჭოთა საქართველო“, თბ.
 1964. გ უ გ უ შ ვ ი ლ ი ე. — „ვასო გოძიაშვილი“, საიუბილეო
 კრებ. „ლიტ. და ხელ“. თბ. 1965. გ უ გ უ შ ვ ი ლ ი ე. „თეატრალუ-
 რი პორტრეტები“, „ხელოვნება“, თბ. 1965. გ უ გ უ შ ვ ი ლ ი ე. —
 „ცოცხალი ტრადიციები“ კრებ. „კოტე მარჯანიშვილი“, ტ. II.
 „ლიტ. და ხელ“. თბ. 1966. (რუსულ ენაზე). გ უ გ უ შ ვ ი ლ ი ე. —
 „თეატრალური პორტრეტები“, „ლიტ. და ხელ“. თბ. 1968, (რუ-
 სუ ლ ენაზე). გ უ გ უ შ ვ ი ლ ი ე. — „პიერ კობახიძე“, „თეატრის
 ბიბლიოთეკა“, თბ. 1968. გ უ რ ა ბ ა ნ ი ძ ე ნ. — „ილია ჭავჭავაძე“
 და ქართული თეატრი“, „ხელოვნება“, თბ. 1955. გ უ რ ა ბ ა ნ ი-

ძე ნ. — „ცეკვაში განცდილი შექსპირი“, კრებ. — „ქართული შექსპირიანა“, ტ. I, თბ. 1959. გ უ რ ა ბ ა ნ ი ძ ე ნ. — „გიორგი შავგულიძე“, „საბჭოთა საქართველო“, თბ. 1964. გ უ რ ა ბ ა ნ ი ძ ე ნ. — „რეჟისორი, მსახიობი, სცენა“, „ლიტ. და ხელ“, თბ. 1965. გ უ რ ა ბ ა ნ ი ძ ე ნ. — „გიორგი შავგულიძე“, „თეატრის ბიბლიოთეკა“, თბ. 1968. დ ა ვ ი თ ა ი ა ე. — „ნინო ჩხეიძე“, „ხელოვნება“, თბ. 1955. დ ა ვ ი თ ა ი ა ე. — „მერაბ ხინიკაძე“, საბჭოთა აჭარა, ბათუმი 1957. დ ა ვ ი თ ა ი ა ე. — „ოლღა ლეჟავა“, კრებ. „ქართველი მსახიობი ქალები“, „ხელოვნება“, თბ. 1962. დ ო ღ ო ნ ა ძ ე ლ. — „ვალერიან შალიკაშვილი“, „ხელოვნება“, თბ. 1962, დ ო ღ ო ნ ა ძ ე ლ. — „ქართველი ფსიქოლოგიური დრამის სათავეებთან“, „საბჭოთა საქართველო“, თბ. 1967. ვ ა ს ა ძ ე ა. — „კ. ს. სტანი-სლავსკის მემკვიდრეობა და რუსთაველის სახელობის თეატრის რეჟისურა“, წიგ. „რეჟისურის საკითხები“, საბჭოთა თეატრის რეჟისორების სტატიების კრებ. „ისკუსტვო“, მ. 1954. თ ა ვ ზ ა რ ა შ ვ ი ლ ი ა. — „თეატრალური კოლექტივი სკოლაში“, „საბლიტგამი“, თბ. 1954. თ ა ვ ზ ა რ ა შ ვ ი ლ ი ა. — „მსახიობის შემოქმედების საგნისა და მასალის შესახებ“, კრებ. „თეატრმცოდნეობითი ძიებანი“, თბ. 1964. თ ო ფ უ რ ი ძ ე ე. — „ელეონორა დუზე“, „ისკუსტვო“, მ. 1960. (რუსულ ენაზე). თ ო ფ უ რ ი ძ ე ე. — „ჰამლეტი“ რუსთაველის თეატრის სცენაზე“, კრებ. „თეატრმცოდნეობითი ძიებანი“, თბ. 1964. ი ა შ ვ ი ლ ი ტ. — „ალექსანდრე იმედაშვილი“, „ხელოვნება“, თბ. 1964. კ ა კ ა შ ვ ი ლ ი ე. — „კოტე მესხი“, „ხელოვნება“, თბ. 1958. კ ი კ ნ ა ძ ე ვ. „აკაკი წერეთელი თეატრის შესახებ“ (ნ. ღვინეფაძესთან თანაავტორობით), „ხელოვნება“ თბ. 1955. კ ი კ ნ ა ძ ე ვ. — „შილერი ქართულ სცენაზე“, „ხელოვნება“, თბ. 1957. კ ი კ ნ ა ძ ე ვ. — „ემანუილ აფხაიძე“, ხელოვნება“, თბ. 1960. კ ი კ ნ ა ძ ე ვ. — „თეატრმცოდნეობითი ძიებანი“, „ხელოვნება“, თბ. 1962. კ ი კ ნ ა ძ ე ვ. — „ცრემლიანი სიცილი“, „საბჭოთა საქართველო“ თბ. 1964. კ ი კ ნ ა ძ ე ვ. — „სანდრო ახმეტელი, წერილები“ (კრებ. შემდგენელი, წინასიტყვაობისა და შენიშვნების ავტორი ვ. კიკნაძე). „ლიტ. და ხელ.“, თბ. 1964. კ ი კ ნ ა ძ ე ვ. — „სანდრო ახმეტელი“, „ნაკადული“, თბ. 1965. კ ი კ ნ ა ძ ე ვ. — „სანდრო ახმეტელი“, „ლიტ. და ხელ“, თბ. 1967. კ ი კ ნ ა ძ ე ვ. — „ალექსანდრე წუწუნავა“, თეატრის ბიბლიოთეკა, თბ. 1968. კ ი კ ნ ა ძ ე ვ. — „ქართველი რეჟისორები“, „ლიტ. და ხელ“, თბ. 1968. კ ი კ ნ ა ძ ე ვ. — „შ. აღსაბაძე“, თეატრის ბიბლიოთეკა, თბ. 1968. კ ი კ ნ ა ძ ე ვ. — „ალ. თაყაიშვილი“, კრებ. „ალექსანდრე თაყაიშვილი — „მემუარები“, „ხელოვნება“, თბ. 1969. ლ ო ლ ა ძ ე ვ. —



„სერგი მესხი“, (შ. სალუქვაძესთან თანაავტორობით), „ხელოვნება“, თბ. 1958. მაჭავარიანი შ. — „კ. მარჯანიშვილი და ალ. ახმეტელი“, „ცოდნა, თბ. 1961. მაჭავარიანი შ. — „ქართული საბჭოთა თეატრი (1921—1926), „ხელოვნება“, თბ., 1962. მაჭავარიანი შ. — „რუსთაველის თეატრის პირველი სეზონი ალ. ახმეტელის ხელმძღვანელობით“, კრებ. „თეატრმცოდნეობითი ძიებანი“, თბ. 1964. მაჭავარიანი შ. — „ქართული საბჭოთა თეატრი (1926—1932)“, „ლიტ. და ხელ“, თბ. 1966. მაჭავარიანი შ. — „ქართული თეატრი“ მრავალტომეული „საბჭოთა დრამატიული თეატრის ისტორია“ „ნაუკა“ მ. 1969. ტ. V (რუსულ ენაზე). მაჭავარიანი შ., ნინო ჩხეიძე თბილისი 1969 მესხი ნ. — „პეტრე ამირანაშვილი“, „ხელოვნება“, თბ. 1962 მრევლიშვილი მ. — „ქართული სასცენო მეტყველების ფონეტიკური საფუძვლები“, „ხელოვნება“, თბ. 1949. მრევლიშვილი მ. — „პაუზა სამეტყველო ინტონაციაში“, კრებ. „თეატრმცოდნეობითი ძიებანი“, თბ. 1964. მრევლიშვილი მ. — „მხატვრული კითხვის ხელოვნება“, „ლიტ. და ხელ“, თბ. 1969. ნიკოლაიშვილი ბ. — „ლექსის მხატვრული კითხვა“, „განათლება“, თბ. 1968. ნინიკაშვილი კ. „ვერიკო ანჯაფარიძე“, „მერანი“. თბ, 1968, ნინიკაშვილი კ. — „ვერიკო ანჯაფარიძე — ფოტო-ალბომი“, „მერანი“, თბ. 1968. ნიჟარაძე მ. — „ელისაბედ ჩერქეზიშვილი“ კრებ. „ქართველი მსახიობი ქალები“, „ხელოვნება“, თბ. 1962. პატარიძე კ. — „კორექტურულ რეპეტიციებზე“ კრებ. „კოტე მარჯანიშვილი“, „ლიტ. და ხელ“, თბ. 1966 (რუსულ ენაზე). ქართველი ე. — „ცხვრის წყარო“, კრებ. „ცხვრის წყარო“, თბ. „ხელოვნება“, 1959. სალუქვაძე შ. — „გიორგი წერეთელი“, „ხელოვნება“ თბ. 1957. სალუქვაძე შ. — „სერგი მესხი“ (ვ. ლოლაძესთან თანაავტორობით) „ხელოვნება“, თბ. 1958. სალუქვაძე შ. — „ვანიკო აბაშიძე“, „ხელოვნება“, თბ. 1962. სარჩიმელიძე გ. — „გრიმი“, „ხელოვნება“ თბ. 1954. ურუშაძე ნ. — „ვერიკო ანჯაფარიძე“, საიუბილეო კრებ. „ვერიკო ანჯაფარიძე“, „ხელოვნება“, თბ. 1957. ურუშაძე ნ. — „ცაცა ამირეჯიბი“, „ხელოვნება“, თბ. 1958. ურუშაძე ნ. — „ვერიკო ანჯაფარიძის კლემპატრა“, კრებ. „ქართული შექსპირიანა“, ტ. I, „ხელოვნება“, თბ. 1959. ურუშაძე ნ. — „სესილია თაყაიშვილი“, „ხელოვნება“, თბ. 1962 ურუშაძე ნ. — „ვეფხისტყაოსანი“ და ქართული სასცენო ხელოვნება“, „ლიტ. და ხელ“, თბ. 1967. ურუშაძე ნ. — „ვერიკო ანჯაფარიძე“, „თეატრის ბიბლიოთეკა“, თბ. 1968. ფაღავა ა. — „ლადო მესხიშვილი“, „ფედერაცია“, თბ. 1938. ფაღავა ა. — „ვასო

აბაშიძე“, „ხელოვნება“, თბ. 1954. ფ ა ლ ვ ა ა. — „ლადო მესხიშვილი“, „ცოდნა“, თბ. 1957. ფ ა ლ ვ ა ა. — „ის სცენის პოეტი იყო“, კრებ. „კოტე მარჯანიშვილი“, „ლიტ. და ხელ“, თბ. 1966 (რუსულ ენაზე). ღ ვ ი ნ ე ფ ა ძ ე ნ. — „აკაკი წერეთელი თეატრის შესახებ“ (ვ. კიკნაძესთან თანაავტორობით) „ხელოვნება“, თბ. 1955. ღ ვ ი ნ ე ფ ა ძ ე ნ. — „ეფრო კლდიაშვილი“, „ხელოვნება“, თბ. 1958. ღ ვ ი ნ ი ა შ ვ ი ლ ი მ. — „ალექსანდრა კარგარეთელი“, კრებ. „ქართველი მსახიობი ქალები“, თბ. 1962. ყ უ რ უ ლ ა შ ვ ი ლ ი ლ. — „გოგუცა კუპრაშვილი“, „ხელოვნება“, თბ. 1956. შ ა ლ უ ტ ა შ ვ ი ლ ი ა. — „სანდრო ახმეტელი“, „თეატრის ბიბლიოთეკა“, თბ. 1968. შ ა ლ უ ტ ა შ ვ ი ლ ი ა. — „ვასილ ყუშიტაშვილი“, „თეატრის ბიბლიოთეკა“, თბ., 1969. შ ა ლ უ ტ ა შ ვ ი ლ ი ნ. — „ა. ოსტროვსკი ქართულ სცენაზე“, „ხელოვნება“, თბ. 1958. შ ა ლ უ ტ ა შ ვ ი ლ ი ნ. — „თბილისის ა. გრიბოედოვის სახელობის რუსული დრამატიული თეატრი“, „ხელოვნება“, თბ. 1962. შ ა ლ უ ტ ა შ ვ ი ლ ი ნ. — „საბჭოთა ქართული თეატრის რუსულ თეატრთან ურთიერთობის ისტორიიდან“, კრებ. „თეატრმცოდნეობითი ძიებანი“, თბ. 1964. შ ა ლ უ ტ ა შ ვ ი ლ ი ნ. — „ძმები ზანდუკელი-სანდუნოვები“, თბ. 1965. შ ა ლ უ ტ ა შ ვ ი ლ ი ნ. — „დიადი მეგობრობის ფურცლები“, „მისტეცტვო“, კიევი, 1966 (რუსულ ენაზე). შ ა ლ უ ტ ა შ ვ ი ლ ი ნ. — „მ. ლ. კროპივნიცი ბელორუსიაში, საქართველოში და მოლდავეთში“, კიშინიოვი, 1966 (რუსულ ენაზე). შ ა ლ უ ტ ა შ ვ ი ლ ი ნ. — „ქართულ-უკრაინული თეატრალური ურთიერთობანი მე-19 საუკ. მეორე ნახევარში“, კრებ. „უკრაინულ-ქართული თეატრალური ურთიერთობის ისტორიიდან“. „მეცნიერება“, თბ. 1968. შ ა ლ უ ტ ა შ ვ ი ლ ი ნ. — „ი. ჭავჭავაძის უცნობი წერილები თეატრის შესახებ“, „ხელოვნება“, თბ. 1969. შ ა ლ უ ტ ა შ ვ ი ლ ი ნ. — „გიორგი დავითაშვილი“, „ხელოვნება“. თბ. 1969. შ ა ლ უ ტ ა შ ვ ი ლ ი ნ. — კრებ. „უკრაინულ-ქართული ურთიერთობის ისტორიიდან“, კიევი, 1969 (რუსულ ენაზე). შ ა ფ ა თ ა ვ ა ე. — „ა. გრიბოედოვის სახ. თბილისის სახელმწიფო რუსული დრამის თეატრი“, „ზარია ვოსტოკა“, თბ. 1958. შ ვ ა ნ გ ი რ ა ძ ე ნ. — „კოტე მარჯანიშვილის ხელნაწერები“ (პუბლიკაცია), კრებ. „კოტე მარჯანიშვილი“, „ხელოვნება“, თბ. 1948. შ ვ ა ნ გ ი რ ა ძ ე ნ. — „სანკულტურის თეატრი“, (ს. გერსამიასა და ვ. ნინიძესთან თანაავტორობით), „ხელოვნება“, თბ. 1955. შ ვ ა ნ გ ი რ ა ძ ე ნ. — „ვერიკო ანჯაფარიძე“, კრებ. „ვერიკო ანჯაფარიძე“, „ხელოვნება“, თბ. 1957. შ ვ ა ნ გ ი რ ა ძ ე ნ. — „რუსთაველის სახელობის ლენინის ორდენოსანი სახელმწიფო თეატრი“, (შ. აფხაიძეს-



თან თანაავტორობით. „ზარია ვოსტოკა“, თბ. 1958. (რუსულ ენაზე). შვანგირაძე ნ. — „გასტროლები რუსეთსა და უკრაინაში“, კრებ. „სანდრო ახმეტელი“, „ხელოვნება“, თბ. 1958. შვანგირაძე ნ. — „თეატრალური ეტიუდები“, „ლიტ. და ხელ“, თბ. 1964. შვანგირაძე ნ. — „აკაკი ხორავა“ საიუბილეო კრებ. (შემდგენელი), „ლიტ. და ხელ“, თბ. 1965. შვანგირაძე ნ. — „აკაკი ხორავა — წერილები თეატრალური ხელოვნების შესახებ“ (შემდგენელი ნ. შვანგირაძე), „ლიტ. და ხელ“, თბ. 1965. შვანგირაძე ნ. — „სანდრო ახმეტელი“, კრებ. — ალბომი (შემდგენელი და ნარკვევის ავტორი ნ. შვანგირაძე), „ლიტ. და ხელ“, თბ. 1967. შვანგირაძე ნ. „აკაკი ფაღავა“, „საქ. სსრ კულტურის სამინისტრო“, თბ. 1969. ცხომარიია მ. — „ფემია მესხი“, „ხელოვნება“, თბ. 1957. ხორავა ა. — „წერილები თეატრალური ხელოვნების შესახებ“, „ხელოვნება“, თბ. 1965. ხუციშვილი ი. — „კოტე ყიფიანი“, „ლიტ. და ხელ.“ 1964. ჯავაშვილი გ. — „ვახტანგ მჭედლიშვილი“, „ლიტ. და ხელ“, თბ. 1967. ჯანელიძე დ. — „პირველი საბჭოთა სპექტაკლი“, „მარჯანიშვილის თეატრის მუზეუმი“, თბ. 1936. ჯანელიძე დ. — „ერთი სპექტაკლის ისტორიისათვის“, მარჯანიშვილის თეატრი“, თბ. 1936. ჯანელიძე დ. — „შალვა დადიანი და ქართული თეატრი“, კრებ. „შალვა დადიანი“, „ფედერაცია“, თბ. 1939. ჯანელიძე დ. — „ქართული თეატრის ხალხური საწყისები“, „სახელგამი“, თბ. 1958. ჯანელიძე დ. — „სპეტიორული ხელოვნება ქართულ საბჭოთა თეატრში“, კრებ. ქართული საბჭოთა თეატრი ოქტომბრის რევოლუციის XXX წლისთავზე“, თბ. 1948. ჯანელიძე დ. — „ვასო აბაშიძე“, „ხელოვნება“, თბ. 1951. ჯანელიძე დ. — „ვალერიან გუნია“, „ლიტ. და ხელ“, თბ. 1953. ჯანელიძე დ. — „სახიობა“, „ხელოვნება“, თბ. 1958. ჯანელიძე დ. — „კოტე მარჯანიშვილის სახ. სახელმწიფო დრამატული თეატრი“ (ე. გუგუშვილთან თანაავტორობით), „ზარია ვოსტოკა“, თბ. 1958. (რუსულ ენაზე). ჯანელიძე დ. — „მიხეილ სარაული“, „ხელოვნება“, თბ. 1959. ჯანელიძე დ. — „ქართული თეატრი უძველესი დროიდან მე-19 საუკ. მეორე ნახევრამდე“. „ზარია ვოსტოკა“, თბ. 1959. (რუსულ ენაზე). ჯანელიძე დ. — „ქართული თეატრი“, „ზარია ვოსტოკა“, თბ. 1959. (რუსულ ენაზე). ჯანელიძე დ. — „კოტე მარჯანიშვილის შემოქმედებითი მემკვიდრეობა“, კრებ. — „კოტე მარჯანიშვილი“, „ხელოვნება“, თბ. 1959. ჯანელიძე დ. — „ქართული თეატრის ისტორია უძველესი დროიდან მე-18 საუკუნემდე“, „ლიტ. და ხელ“, თბ. 1965. ჯანელიძე დ. — „ქართული თეატრი“ (უძველესი დროი-

დან მე-19 საუკუნემდე), „საბჭოთა საქართველო“, თბ. 1965. ნელიძე დ. — „რუსთაველი და სახიობა“, „ლიტ. და ხელ“, თბ. 1968. ჯანელიძე დ. — „ქართული საბჭოთა დრამატული თეატრი“ (1917—1941), მრავალტომეული — „საბჭოთა დრამატული თეატრის ისტორია“, ტ. I, II, III, IV. „ნაუკა“. მ. 1966, 1967, 1968 (რუსულ ენაზე).

ფირალიშვილი ო. — „ბობნევის მოხატულობა და რეალისტური ტენდენციის შესახებ მე-17 საუკ. ქართულ მხატვრობაში“, „ხელოვნება“, თბ. 1952. ფირალიშვილი ო. — „მოსე თოიძე“, „სახელგამი“, თბ. 1953. ფირალიშვილი ო. — „თამარ აბაქელია“, „სახელგამი“, თბ. 1956. ფირალიშვილი ო. — „თამარ აბაქელია“, „ისკუსტვო“, მ. 1957. (რუსულ ენაზე). ფირალიშვილი ო. — „მოსე თოიძე“, „ზარია ვოსტოკა“, თბ. 1958 (რუსულ ენაზე). ფირალიშვილი ო. — „გუგუნავა“, „ხელოვნება“, თბ. 1964. ურუშაძე ნ. — „ი. შტენბერგი — თეატრალური მხატვარი“. (შესავალი წერილი ი. შტენბერგის გამოფენის კატალოგისათვის), „ვტო“, მ. 1957. ურუშაძე ნ. — „უკანასკნელი სპექტაკლი“, კრებ. „ირაკლი გამრეკელი“, „ხელოვნება“, თბ. 1958. ურუშაძე ნ. — „ელენე ახვლედიანი თეატრში“, „ლიტ. და ხელ“, თბ. 1968. შვანგირაძე ნ. — „ირაკლი გამრეკელი“, „ხელოვნება“, თბ. 1958. შვანგირაძე ნ. — „ირაკლი გამრეკელი“ საქ. სსრ კულტურის სამინისტრო“, თბ. 1968 ჯანელიძე დ. — ალექსანდრე მრევლიშვილი“, „ხელოვნება“, თბ. 1956 ჯანელიძე დ. — „ხელოვანის შემოქმედებითი გზა“, კრებ. „ირაკლი გამრეკელი“, „ხელოვნება“, თბ. 1958.

გურაბანიძე ნ. — „გიორგი შავგულიძე“ — „საბჭოთა კინოს ოსტატები“, „ხელოვნება“, თბ. 1953. დოლიძე გ. მაიაკოვსკი და კინო, „თბ. 1968., კოპლათაძე ლ. — „ჯურღალის ფარი“, „საბჭოთა კინოს ოსტატები“, „ხელოვნება“, თბ. 1953. თვალჭრელიძე ტ. — „სერგო ზაქარიაძე“, „საბჭოთა კინოხელოვნების პროპაგანდის ბიურო“, მ. 1966 (რუსულ ენაზე). თვალჭრელიძე ტ. — „სერგო ზაქარიაძე“, (კ. წერეთელთან თანაავტორობით) წიგ. „საბჭოთა კინოს მსახიობები“, „ისკუსტვო“. მ. 1967. (რუსულ ენაზე), თვალჭრელიძე ტ. — „სესილია თაყაიშვილი“, საბჭოთა კინო ხელოვნების პროპაგანდის ბიურო“,



მ. 1969 (რუსულ ენაზე), თ ვ ა ლ ჭ რ ე ლ ი ძ ე ტ. — „სოფიურიკა“
 ურელი“, წიგ. „საბჭოთა კინოს მსახიობები“, „ისკუსტვო“, მ. 1969
 (რუსულ ენაზე). ს ი ს ო რ დ ი ა რ. — „შალვა ღამბაშიძე“, „საბ-
 ჭოთა კინოს ოსტატები“, „ხელოვნება“, თბ. 1953. ჯ ა ნ ე ლ ი ძ ე თ. —
 „ალექსანდრე ჟორჟოლიანი“, საბჭოთა კინოს ოსტატები“, „ხელოვნ-
 ნება“, თბ. 1953. ფ ა ჩ უ ლ ი ა ი. — „სპარტაკ ბალაშვილი“ (ნ. წუ-
 ლეისკირთან თანაავტორობით), „საბჭოთა კინოს ოსტატები“, „ხე-
 ლოვნება“, თბ. 1954. წ ე რ ე თ ე ლ ი კ. — „ეკრანის სიჭაბუკე“
 „ლიტ. და ხელ“, თბ. 1965 (რუსულ ენაზე). წ ე რ ე თ ე ლ ი კ. —
 „სერგო ზაქარიძე“, (ტ. თვალჭრელიძესთან თანაავტორობით), წიგ.
 „საბჭოთა კინოს მსახიობები“, „ისკუსტვო“, მ. 1967 (რუსულ ენა-
 ზე). წ ე რ ე თ ე ლ ი კ. — „ნიკოლოზ შენგელაია“, „ისკუსტვო“, მ.
 1968, (რუსულ ენაზე). წ ე რ ე თ ე ლ ი კ. — „ქართული საბჭოთა
 კინოხელოვნება“, „საბჭოთა კინოხელოვნების პროპაგანდის ბიუ-
 რო“, მ. 1969. (რუსულ ენაზე). წ ე რ ე თ ე ლ ი კ. — „ძიებები და
 მიღწევები“, „მერანი“, თბ. 1969. (რუსულ ენაზე). წ უ ლ ე ი ს კ ი-
 რ ი ნ. — „სპარტაკ ბალაშვილი“, (ი. ფაჩულიასთან თანაავტორო-
 ბით), „საბჭოთა კინოს ოსტატები“, „ხელოვნება“, თბ. 1954.

**ინსტიტუტის მიერ მომზადებული და გამოცემული კრებულები
და გამოკვლევები**

„კოტე მარჯანიშვილი“. შემოქმედებითი მემკვიდრეობა, „ზარია ვოს-
 ტოკა“, თბ. 1958 (რუსულ ენაზე).
 თეატრმცოდნეობითი ძიებანი — „თეატრალური ინსტიტუტის სა-
 მეცნიერო შრომების კრებული“, თბ. 1964.
 „კოტე მარჯანიშვილი“. „შემოქმედებითი მემკვიდრეობა“, „ლიტ.
 და ხელ“. თბ. 1966. (რუსულ ენაზე).
 გუგუშვილი ე. იუფიტი ა. — ბოლშევიკური პრესა და თეატრი“.
 „ისკუსტვო“. მ-ლ. 1961. ლენინგრადის ა. ოსტროვსკის სახელობის
 სახელმწიფო თეატრალურ ინსტიტუტთან ერთად. (რუსულ ენაზე).
 ჯანელიძე დ. — „ქართული თეატრი უძველესი დროიდან მე-19 საუ-
 კუნის მეორე ნახევრამდე“, „ზარია ვოსტოკა“, თბ. 1959. (რუსულ
 ენაზე).

შ ი ნ ა ა რ ს ი

დიმიტრი ჯანელიძე — უფლისციხის არქეოლოგიური გათხრების დროს აღმოჩენილი ნიღბოსანი — მეჩანგის ქანდაკების მნიშვნელობა ძველი ქართული თეატრის ისტორიისათვის	3
ბარბაღლე ნიკოლაიშვილი — მოსაზრებანი „ვეფხისტყაოსნის“ მხატვრული კითხვის გარშემო	17
ნადია შალუტაშვილი — ილია ჭავჭავაძის რეალისტური ესთეტიკა და ქართული თეატრი	29
ანტონ თავზარაშვილი — მსახიობის შემოქმედების სპეციფიკის განხილვა ი. ჭავჭავაძის ესთეტიკის შუქზე	47
Натела Ионатаимшвили — К вопросу о сочетании речи с движением	57
Этери Гугушвили — Котэ Марджанишвили в Москве и Петрограде в годы гражданской войны, перед возвращением в Грузию	107
ეთერ დავითაია — კოტე ყიფიანი მსახიობის შემოქმედების შესახებ	155
ოთარ ფირალიშვილი — დასრულებულობის პრობლემისათვის წელოვნებაში 1969 წწ.	187
ელენე გელდიაშვილი — თეატრალური ინსტიტუტის 30 წელი 1939—1969 წწ.	187

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 15/111-71 წ.
ანაწყოების ზომა 6×10, ქალაქის ზომა 60×90¹/₁₆,
სასტამბო ფორმათა რაოდენობა 17.

უე 03312. ტირაჟი 500. შეკვ. № 802.

ფასი 35 კაპ.

საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს ბეჭდვითი სიტყვის სახელმწიფო
კომიტეტის მთავარბოლიგრაფმრეწველობის თბილისის სტამბა № 4.
Тбилисская типография № 4 Главполиграфпрома Государственного
комитета Совета Министров Грузинской ССР по печати

၄. 3/12

၅၀၂

မြန်မာနိုင်ငံ
သမ္မတနိုင်ငံ