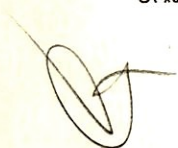


769 |
1974 | 2

თეატრალური ინსტიტუტი ქიეზანი

სამეცნიერო შრომების კრებული
ტომი IV



შ. რუსთაველის სახელობის საპარტიო სახელმწიფო

თეატრალური ინსტიტუტი



თ ე ა ტ რ მ ე მ ე ნ ა მ ბ ი მ ი
ე ნ ა ბ ა ნ ი

სამეცნიერო შრომების კრებული

ტომი IV

12922

თბილისი - 1974

მარქსის სახ. საქ. ს.
სახელმწიფო რესპუბლ.
ბიბლიოთეკა



ფეოდალის ინტერნის კათეგორია

დასაბუთებული

ხელმოწერა-დამტკიცების ტაბელი, მოცულობა

ქართული ენობრივი-ფილოლოგიური საბუნების

კატეგორია

დასაბუთებული საბუნების ბოლოს რუსეთის იმპერია შეარჩია ფაქტობრივად რევოლუციური-სამართლებრივად მხოლოდობის ახალი ტაბელი. ფეოდალური-ბუღალტრი წყობილების აუტორიტი ექსპლუატაციის წინააღმდეგ სამკვიდრო-სასიგნალიზო მშრომლობის აღსაყენებელი რუსეთის სხვადასხვა კუთხის მშრომლები. ურთიანეთს სივლითი საფიციები, დემონსტრაციები. კლასიკა შრომის მშრომელი სულ უფრო მძაფრი ხდება.

ამ ურთიანეთში პრეფერენციული დემონსტრაციული ძალები ფეოდალ მთავარ ამოცანად სხვადასხვა ერის მშრომელთა კლასობრივ ძმობას ისახავდნენ. 1905 წლის რევოლუციის წლებში ბოლშევიკები აქტიურად იბრძოდნენ ბურჟუაზიული ნაკონდაციების წინააღმდეგ და ყველა მხარეზე ხმარდნენ ადგილობრივი ნაკონდაციებისა ფეოდალური პრეფერენციული ინტერნაციონალიზმის იდეები დაეშინისსივლიანად.

1912-14 წწ. უ.ი.ღენინისა დაწერა შრომები, რომლებიც სრულიად ახალი დაშვებას აძლევენ ურთიერი ურთიერთობისა უმნიშვნელოვანეს შრომობებში; მან ოსტრალიის დასაბუთება და ჩამოყალიბდა პრეფერენციული ინტერნაციონალიზმის იდეოლოგიისა და პოლიტიკის საფუძვლები და ხაზი გაუსვა იმ აზრს, რომ "ურთიერი საკითხი მსოფლიო ბოლშევიზმს" წარმოადგენდა.

ეს-ესე ფეოდალური შრომაში უ.ი.ღენინი წერდა: "Буржуазный национализм и пролетарский интернационализм, вот два непримиримо-враждебные лозунга, соответствующие двум великим классовым лагерям всего капиталистического мира и выражающие две политики (более



რეში მოქმედებს, ხოლო შეაღწეში მცხოვრე საზოგადოება ყუბაჲ მძღობოი მუშაობისათჳს
კოვბოი შეეცემა ქარაველი პოეტი.

როგოსაც კიტი აკავი ბარბანიცვალა, უკრანოიკად ბოვროი უაბრავი
ოქვეშეში და უკრანოვიი ახალგაზრდობის ბიერ გამოცაგადილი გ.შვეტრეც-
კოს 'პორტრეტი, როველივერაც ეწერა - " Грузія, ты потеряла славу
ного лицаря, співца, бонна своім ріднаю краю. Пером земля над
ним і довіня слава".

...როგორც ჩემბოლია, გასჯი საკვებში საქარაველითი ზ ნოვ ენი-
ვერსიგეტი, ამოცნადა უშაღდესი ათობის მისაღებში ქარაველი ახალგაზრ-
დობა ბიერმარტობა რესტის სხვადასხვა ქალაქებში. მცერო ქარაველი
სწავლობდა უკრანოის ჩემბოლი ენივერსიგეტიში - ხარკოვიში, კიევიში და
ოდესაში. უკრანოი სწავლობდემ და სუქობაზედ იხვეთ ჩემბოლი მოქ-
ვაზედნი, როგორცნიც იცუბემ მ.ჩიჭაძე, მ.ბელიკოვიჩი, ი.ქუთაველიძე,
გ.შვეტრიანიკი, გ.ახველიანი, ა.ბაბიქვილი, მ.ჯავახიშვილი და მრ-
ვალი სხვანი.

უკრანოიში მცხოვრე ქარაველი ახალგაზრდობის კიტი საბოლი აქტიურაი
იგო ჩაბაქვი ჩველიკიერ მომარობაში, სხვადასხვა პოლიტიკურ მრევაში.
ჩვეს ბიერ კიევის ჩემბარევიკი აღმჩემბოლია კიევის ენივერსიგეტის
სტუდენტის აქცესამირე მატალიონს /მაჟალაშვილი/ სჯეს, როველიც 1899
წელს კიევის უაბრამტეშიას ქუთაია შეიკვაილი¹.

აქ.მაჟალაშვილი იგო ლიბისელი სტუდენტის შვილი. დაწვებოი განა-
ღემა ბიერ ლიბისის სასჯიერო სემინარიკაში; მისი დამავერტბის შებ-
რე მწავლობდა ჟოსკოს ენივერსიგეტიში, ხოლო 1896 წელს საკუთარი
სურვილით გამოუცვანილი იქნა კიევის ენივერსიგეტის საკუთარი მო-
გეტი. მაჟალაშვილი ამხანაგეადა ურეპი დამაბარებელი იქნა ადამ
ბიკვიჩიის ქუბლის გახსნასთან დაკავშირებოი ახალგაზრდობის გამოსკლე-
ბის პრის. როგორც დავიძების რემბიკაი ირკვევა, მასთან ახლო ურ-
ეშობაში იმეტივებოიკი ელიბები - გ.ჯორჯიკია, გ.წერეველი, ხუბაძე,
1 უკრანოის სახელმძღოლო ჩემბარევიკი არქივი. გ. 442, № აქო. 532, 1882,
მეცხვის ვ. 2 ცვ. 159-140. იმეტივება პირველია.



მ. ჩიჭავაძესთან ერთად იმ წლებში ერთ-ერთ განმარტებულ მასწავლებლებში
 მოეხდებოდა გამორჩეული საბჭოთა მეცნიერის, აკადემიკოს ვ. ვ. ჭარღელის, რომელიც
 მემორანდუმში გადმოცემული იტყობება მ. ჩიჭავაძეს, მაგრამ მემორანდუმის აქტუალური
 მისი ნიშნის, პრინციპული მითითებების და განმარტებულობის. როგორც ვ. ჭარღელ
 აღნიშნავდა, მ. ჩიჭავაძე ძალიან უფროა ახალგაზრდებს, რადგან იგი მე-
 დანიანი განმარტებულობა მათ, უმარტებულობა იტყობება საბჭოთაობის, იმ-
 პეტროვის მითითებებით, აქტიურად მონაწილეობდა "წითელი ჯვრის" მრეწველობა-
 იის მეთვალყურეობის და წიგნების ამარაგების რეკონსტრუქციის ცხოვრებაში იმ
 ახალგაზრდა რეკონსტრუქციონერებს¹.

როგორც 1904 წელს მ. ჩიჭავაძე სამშობლოში დაბრუნდა, მისმა მრავალ-
 რიგობრივმა მონაწილეობამ გამოხატა მისი მხარდა მადლობის ღრმა გრძობით
 სავსე ბარათი გამოეცხადებინა, რომელიც ეწერა: " Горяче искренне бла-
 годарим Вас за то, что Вы сделали для нас! В Вас мы видели не
 только учителя, но и друга, к которому мы смело шли за добрым
 советом"².

მ. ჩიჭავაძე, ა. გიგინძე / ფრანგი /, ს. ხუნდაძე და სხვანი მყოფრო
 იყვნენ პაკევიჩების მიერ გამოცხადებული ურთიერი მოღვაწეობის, კერძოდ,
 მ. ჩიჭავაძე იმდროინდელი ლეონა ურანიას, ცნობილი ჟურნალის
 მთავარი და კრიტიკოსი, ვ. ჩაგოვიძის.

საერთოდ, ლეონა ურანიას იმდროინდელი ხშირად იკრიბებოდა მისი
 ახალგაზრდობის; აქ, კოსტაშვილის სახლში ცხოვრობდა ქართველი სტუდენტ
 ნესტორ ლაშქარაშვილი, რომელიც მემორანდუმში უკვე ქალს საქონელი. უ-
 რანიასთან ნაკლებად იმდროინდელი ჟურნალის - ე. ურანიას იმდროინდელი
 აკად. ავანტიდის კრიტიკის მითითება, სადაც მითითებულია მისადმი ლეონა
 ურანიას ნათქვამი სიტყვები: " Она говорила, что грузинская на-
 ция ближе всех нам, - украинцам. Леся говорила мне тогда, что
 I Ш. С и х а р у л и д з е, Украина помнит Шю Читадзе, "Заря
 Востока", 1962, № 43.

2 ი ი ვ ე.

если' будет создана федерация народов, в ней мы, украинцы - будем особенно тесно связаны дружбой с грузинами"¹.

საერთო უნდა იქცეს, რომ კოსაქების მკახი ქარტველი ინტელიგენციასთან განსაკუთრებით ახლოს იდგას; ღესიას ღვიძა ღვიძილა მრავალმანეთა მეტობრობდა ნიკო ნიკოლაძეს და მასთან მიწერ-მიწერა ჰქონდა. გარდა ამისა, ფურადღეშას იმერებს გამოეშ "ივერიის" ფრიად სანიტერებს ცნობა იმის შესახებ, რომ 1897 წელს კიევში მოეწყო "მწეხარებისა და სივერის" პოეტის ნაძონის ხსენებისადმი მიძღვნილი საღამო, სადაც მოხსენიებით ღესიას უკრანევას მამიდა, მიწერალი უალი ა.კოსახი გამოვიდა. "გარდა წესურ და უკრანელ უნადა, - წერდა "ივერია", - პოეტის ღვეშაა შარბინი წაკრებელი იქნა პოეტურ, ფრანკელი და ქარტველი უნებზე /ქარტველი ღვექი ქარტველი საზოგადოების თხუენით გამოეწვემყო იქმნა/. ეს პირველი შემთხვევაა, რომ კიეველი საზოგადოებას ქარტველი უნა უსმის ესტრადიონი და, რა ღემა უნდა, რეგორც მათთვის უქიხ უნამ, ცნობისმოყვარეობა გამოიწვია"...²

1897 წლიდან ღიფრიაფრეული-მესიკაღერი საღამოებში გამოარტვა კიევში, ხარკოვში, ფეოფსიკა ჰ, მდესასა და უკრანის სხვა ქალაქებში ღრანობად იქნა.

უკრანიაში მყოფი ქარტველები უკრანელი, რუს, სომეხ, აწერბანიკანელი და სხვა ურების წარმომადგენლებთან ურთად აღნიშნავდნენ ქარტველთათვის ფველა მნიშველიყოან შარბილებს - ავ.წერელოის, იღ.ფავფავაძის, ნ.ბარაშაველის, აღ.ფაბბეგის, ნაფო გაბუნისა იუბილებს. 1916 წელს ხარკოვში შ.წესსაველიის შემოქმეების შესახებ ღვექიით გამოვიდა პოეტი ა.ბაღმეტი.

1912 წლის 4 ნოემბერს ხარკოვში გაიმართა ი.ფავფავაძის საიუბილი საღამო, სადაც რეფერატები წარიკებეს ქარტველებს მისწავლე-ახალ-

¹ Спогади про Лесю Українку, К., 1963, стр.166.

² "ივერია", 1897, №12.

3. ფოტოგრაფიკი. მათი დოკუმენტით არაერთგვაროვანი შესრუტეობა მანკვე-
ტები "მაძარ ციურნიკანი", ა. ფარაშვილის "სამშობლო", "ლიტო", "მრ-
ვაღაშვილი" და ქართული ხალხური სიმღერები.

ქართულ საღამოებში აქტიურად მონაწილეობდნენ სხვა ერეკლეების
წარმომადგენლებიც. 1906 წელს ოფისში ქართულ საღამოების სიმღერების
მონის იყვნენ არა მარტო მეტროპოლიტი და მელიქიშვილი, არამედ დანიელი,
კ. სამეგრელო, კოსტინსკი, შიშკოვი და სხვანი.

იმავს წელს კრებულ ქართულ საღამოების ორგანიზაცია გაუჩინეს ცნო-
ბილია რუსთა მსახიობებმა, მ. მაგროვი და ა. მასხალიძემ, რომლებიც
მედიდეს კ. მაჩუკანიშვილთან ერთად მუშაობდნენ. ქართულ საღამოების მო-
მართვები იყვნენ მსახიობები და მონაწილეები სიმღერი, სიმარტო, მინ.
დარნილი /ნაწილაშვილი/, ცნობილი მარტოები თ. კამენსკი, ა. მონრისენკო;
ისინი მკვენიურად ასრულებდნენ ქართულ რეპერტუარს - "მხოლოდ შვედ ერეს"
და "თქმავ ოვადის სიმალეც". "ოპრუჯან იზიურის" მანკვეტების შესრუ-
ლებიას ვლადიმერ შარტოვს ასრულებდნენ ვ. შიშკოვი და აღუქსანიორესკიანი
/1899/.

3. ფალოაშვილია ერთ-ერთი საღამოსათვის მარტოაქ სასწავლო მსახიობა:
კრების მშერის თვატრის მონაწილეებს ექვს ორეში შივასწავლა ქართული
სიმღერები.

რუსეთის, უკრაინის, საქართველოს და სომხეთის პრეტრესულ ძალთა
მამრვი დომონსტრაციას წარმოადგენდა 1912 წელს ოფისში მოწყობილი
საღამო, რომელზეც სომხებმა შეასრულეს აქრუჯული სიმღერა რეკოლექიონტრ
არსტმა ჯორჯიაშვილიც, ხოლო შრთ. სამეგრელო და მწერალმა შილსკიმ წარ-
მოქვს მისწინდარე სიტყვები ხალხთა ძმობისა და ერთმანობის შესახებ.

საინტერესოა აღინიშნოს, რომ საღამო-კონცერტში ქართველ მთვ-
თა მანარმობები სრულებოდა არა მარტო ქართული, არამედ რუსული, უკრაინ-
ული და სომხური ენებზე, ხოლო რუსი და უკრაინელი მსახიობები ქართველ-
თა დახმარებით ამ მანარმობებს ორგანიზაციის კონცერტში. კონცერტში-
ში მონაწილეობდნენ სხვადასხვა ერეკლეების მუსიკოს-მეგობრებიც.



იგივე პოპულარული საზღვარიდან უარყოფით სპეციალურად, სპეციალურად უარყოფით რეპერტუარში იყო - ი. შავადაშვილის "გადა და შვილი", ა. ნურგალიძის "პატარა კახი", დ. კვიციანი "იწიწის ბეჭინებდა", "ბარისპა-
ნიის გასაყრი", ა. ჯაფარიძის "ბაიყვი", ი. ნურგალიძის "ბაიყვი",
დ. ნურგალიძის "იწიწის ბეჭინებდა", ვ. ბერიძის "ბა-შა", ა. ჯაფარიძის "არსება",
ს. ურბანიანი "სიკვდილი ჩრდილოეთში", ა. სპეციალური "ბაიყვი"
და სხვ.

გუარაბსაფიქსი, რომ რეპერტუარი მხოლოდ უარყოფითი პიესებისა
იყო შერჩეული და, ძირითადად, რეპერტუარში იყო, ისე რომ, ისე
როგორ სიკვდილი ჩრდილოეთში მაგარადვე ნაწარმოებდაც შეგებოდა.

ეს რეპერტუარი იყო ხარისხი ამ წარმოდგენებისა, რეპერტუარში
იხილი სპეციალურად, მასალის ურთიერთობის გამო, ჩვენთვის ძვირად
ფასობდა, რომ უკანონო უარყოფითი ახარება იქნებოდა უარყოფითი
ძიებებს ბევრი საფუძვლის მქონედი გაუჩინა.

აი, რას ნიშნავს 1913 წელს უკანონო გაუჩინა "რეპერტუარი" ურთ-
ბილოდური სარამოს შესახებ: "Судя по музыке и декламации на
грузинском вечере, грузины - талантливый народ, любящий музыку
и поэзию. Каждая грузинская песня психологически легко доступна
и понятна человеку, видимо, что находящиеся в Киеве грузины,
верны своей родине... Россия мало знает жизнь Грузии, ее лите-
ратуру и искусство. Вот почему достойны благодарности организа-
торы этого вечера, который показал нам хотя-бы кусочек оригиналь-
ного быта"¹.

უარყოფითი სარამოსი მრავალრიცხოვანი, რეპერტუარული ადგილობრივი
უარყოფითი - მისწავლა-ახარება იქნება, მხოლოდვე იმდენივე წარმო-
შაბადებები, ბეჭინები, მწიგნობრები /მასალისა, როგორც 1908 წელს
აქვე სარამოსი უარყოფითი რეპერტუარში, სარამოსივე შეგროვილი მანბან
ქაღალდზე უარყოფით სარამოსი, უარყოფითი სარამოსი დასახარებელი იფიქრობ-
/ "Рада", 1913, № 41.



ქართული საბჭოთა კავშირის საბჭოთაო ომის ბოლოქარ **ქართული საბჭოთაო**
 ომი არ დაწყებულა კავშირის სამშობლოსად, კიდეც იხილეთ ენოქიანი
 მთარგმნელობის მოღვაწეობას, გამოცემებში ხელნაწერ ქართული ჟურნალის
 "ზარი", რომლის რამდენიმე ნომერი საქართველოს დედაქალაქ მუშევიშია
 შემონახული /1918, №3,6,7/. ეს ჟურნალი საინტერესო ცნობებს გვაძლავს
 კიდეც ქართული დრამის მოღვაწეობის შესახებ. ჟურნალის რედაქციის
 თავმჯდომარე იყო ენიც ბ. ნათაძე, რედაქტორი - პ. ჩხვიძე, რედაქციის
 წევრები - ვ. ჩახავა, გ. გუგუაშვილი, მ. თოფჩიშვილი /მ. ხარბელი/ და
 მ. ილიაშვილი.

რედაქციის წევრების უმრავლესობა დიდი აქტიურობითა და ხელისუფლების
 დასაყრდენი ახალგაზრდა მეთოდების იყვნენ. თავის ჟურნალში იხილეთ ახალ-
 სუბიექტის სამშობლოს მიღებულ ცნობებს, საკუთარ დეესებს, ქართული
 საზოგადოებრივი მ. კოლონიზაციის, ი. ფრანკოსა და სხვათა ნაწარმოებებს.

1 მ. ხარბელის /თოფჩიშვილის/ პირდაპირი სპეციალური შესწავლის დროსა.
 იგი პირდაპირი ენოქი იყო, უკანონო და დაკარგული ქართული
 ენა. მ. ხარბელი აქტიურ მოღვაწეობას ეწეოდა ჟ. "ზარი" მუშაობის
 მის კვლამს უკუბრუნის ტ. შვეიცარიის, ი. ფრანკოს, მ. კოლონიზაციის
 დ. უკანონოსა და სხვათა ნაწარმოებების წარმართვაში. მ. კოლონიზაციის
 ჯერჯერობით მხოლოდ ერთი ნაწარმოების /"ომილი"/ ქართულ ენაზე მთარ-
 გმნელი მ. ხარბელი იყო. მ. ხარბელია მარტინი, აგრეთვე, ვინჩიშვილის
 თავის ერთ-ერთ პირდაპირი შიესა "შავი შავი და ღიანი დაღი", რომ-
 ნელიც ქართულ სპეციალურ იტალიურად.

მ. ხარბელია "დედაქალაქი და ცხოვრებაში" გამოაქვეყნდა მრავალი უკან-
 ნელი მწერალი ნაწარმოებების წარმართვაში. 1916 წელს ამასვე ჟურნალში
 გამოქვეყნა გ. პილიპოვიჩის მოხერხება - "დუბას" წარმართვა. ამ ნაწარმო-
 ებში მოხერხებულია პირდაპირი იმპერიალიზმური თემის დროს ცხოვრების
 დაავადებელი ქართული ჯანსაღობის შიეს უკანონო სიკვდილის ისტორია
 და ის დრო დრომდრეც გვიხსნიან ქართული, სხვათა, რომელიც მის მიხედვით
 რაღაც უკანონო სიკვდილს ეძღვნა ქალმა მარტინმა და რომელიც იგი
 ქართული დუბას ეძახდა.

მინიმ თოფჩიშვილია /ხარბელი/ სულ რამდენიმე წელიწადში მღვირი წამის
 დაკვებაში მუშაობს - აქტიურ მთარგმნელობის მოღვაწეობასთან ერთად, იგი
 უკანონო დიდი დიდი საქართველოში დროს პირდაპირი მთარგმნეობის
 და ისტორიულ წერილებს უკანონოს წარსულის შესახებ, ცხოვრების
 ენოქი ქართული ნაწარმოები წინს დიდი დიდი და რამდენიმე საუკუნე-
 მის სიწმინდა-წარმართვაში.



ეს საღამო **მ. შავჭავჭავაძის** ავტორული "ნაღიბუბა" **ივ. ჯავახიშვილის** სახელობის
 სი ურთ-ურთი პირველი გამოცდასთან სკენაზე.

1919 წელს კიევში **მ. შავჭავჭავაძემ** გამოცემი ორი ქართული წიგნისათვის
კ. მარჯანიშვილი, რომელიც კიევში, ყოფილ სკოლაში მუშაობდა განახორ-
 ცხელა თავისი დიდიძეების სპექტაკლი "ფრენც ლენინა". ახალგაზრდა
 ქალი **დავითი** ამ სახელმწიფოში, რეჟისორს წარმოადგენდა, მისი ბიძა
 მარჯანიშვილის ორი მემკვიდრეობით გადასცემს. იგი აფორმდებოდა
 იგივე **კ. ივრენცის** დაუბნობად, რომლის განხორციელება მისი რამდენიმე
 წლის შემდეგ მისივე ქართულ სკენაზე მოხდა იმავე სპექტაკლი, რომ-
 ლისათვის **კ. მარჯანიშვილი** საფუძველი ჩაუყარა ქართულ საბუნთა მუშაობას.

... უკრაინაში მუშაობდა ქართველებმა თავისი მოუვალეობით ორივე მუ-
 ჟიკის ხელი რეჟისორად უკრაინაში ქართული კულტურის პრეპარატის
 სახელით. ქართველი ახალგაზრდობა, სხვა ურთს წარმომადგენლებთან ერთად,
 აქტიურ პოლიტიკურ და კულტურულ მოუვალეობას უწეოდა. **ე. წ.** "ქართული
 საღამოები" არასოდეს ყოფილა წმინდა ქართული: ამ საღამოებში სხვა ურთ
 ნების სკენისმოყვარეობა და პრეპარირება-მისახიობებზე მონაწილეობდნენ.
 ესეც "კვადი"¹ აღნიშნავდა რა ქართული საღამოების რესურსები ორი პო-
 ლიტოლოგის, სანის უსამა იმ აწის, რომ სწორედ ამ ცნობ უნდა იყოს რე-
 სურსი და სხვა ურთის წარმომადგენლები ქართულ დიფერენციალს და მუშაობას.
 მუშაობის პირობის სიტუაცია, ქართველი სკენების მუშაობა საბუნთა-
 მუშაობის სკენების მუშაობის იმსახურებს, რადგან აქ იმის ყოველ-
 ცნობა უნდა იყოს რა საბუნთა მუშაობის მუშაობის საფუძველი
 მისივე საღამოების სახელით.

ამისთვის, რომ რეჟისორად ქართული მუშაობის მუშაობის ორივე სა-
 მუშაობის კატეგორია თავისი მემკვიდრეობა საქართველოს საღამოების ორთა,
 ამისთვის განსაკუთრებით განსაკუთრებულია ქართველი მუშაობის-ახალგაზრდა-
 მისი რელიკვირის სახელის ხელმძღვანელის, დამატებითის პრეპარირების

¹ "კვადი", 1900, №50, გვ. 791-792.

საქმეში. ამ ახალგაზრდებშია მოსკოვში, პეტერბურგში, უკრაინის დიდ ქალაქებში - კიევში, ხარკოვში, ოდესაში საზოგადოებას გააცვინეს ჩვენი წამყვანი ორამიატორებიც ნაწარმოებები, მითხრავდნენ ალტაელებში ქარაჯილი უმრუტესების, მუსიკის მიშვენიერებით.

1921 წლის შემდეგ ბევრი ქარაჯილი დაუმრუტია სამშობლოს, სადაც საბჭოთა ხელისუფლება რამდენადაც შენდობს კიევის ორამისელებს მოუვანდობდა...

უკრაინაში ქარაჯილი, მინინავე ახალგაზრდათა მოუვანდობაში ჩაბმულმა ბევრმა მოუვანდემ დაუკავშირა თავისი ცხოვრება რევოლუციურ მოძრაობას, ქარაჯილი საღამოებში შეადრინებდა ქალაქებშიც ხალხს მუცლობას, ძმობას, კლასობრივ ურთიანობას, მხარს უჭერდნენ ფრევილიც მინინავეს, პრეზერვაციის პრეპარატებს: ამიტომაც იცო, რომ ამ ახალგაზრდებთან, მათ კუთვნილობდა საქმეობრობაში, ურთავ იცვნიენ ჩვენი სასტიკადილი მამულისმივინებიც მ. მივლინიშვილი და ვ. მივლინიშვილი, ა. ნაშიშვილი და მ. ჩიჭაძე, მ. ახალციხიანი, ა. ბაღატიანი, მ. ფილიპოვილი, კ. მარჯანიშვილი, ა. ხორავა, მ. შავადაძე და მრავალი სხვა, ვინც თავისი მოუვანდობის ამოცანად ძმობასა და ურთობას აღიარებდა, ვინც უკრაინელი ხალხის ისტორიაში, ღირსებაში, ხელშეწყობაში დაინახა და ქვისსხილბოცა ის მინინავე, პრეზერვაციის იდეები, რამდენიც მუდამ აგრძელებდნენ და დღესაც აგრძელებენ სხვადასხვა უნაწი მორალურად ადამიანებში.

ს. ამბროსიძის/ მიუჩ არის ჩაბეჭდილი ან გამოქვეყნებული მუსიკალურად და
ქართულ ენის შესახებ, შემდეგ სურათს მივუბრუნებ:

1. მარჯანიძის სიტყვით, "ჰამლეტი" როგორც სპეციფიკური ინსტი-
ტუციის, ეს საკვანძო ნაშრომია. ზუსტად შექმნილი სიტყვა-სიტყვების
პრობლემა მრავალმხრივად აღეს დაინიღებოდა. მუსიკალურად პარაფრაზირება
სიტყვებისა და ასახეობის იმეორებით იმეორებით. იმეორება ძლიერად განსაზღვრის სი-
ტყვების შეგრძობას, რომ ზუსტად საფუძვლად დაედო და, მუსიკალურად
სიტყვების დასაბუთება.

2. მუსიკალურად დიდიხარისა მსოფლიოში ხომ ვერა. ცხელი ხალხის მუ-
სიკალურად ვერა ფსიქოლოგის, ვერა ხალხის, ვერა მუშაობისა და
იმეორებითელი ზუსტად სიტყვა-სიტყვა და ვერა დასაბუთება და
დასაბუთება.

3. მარჯანიძის სურდა შეეძლებინა მუსიკალურად საფუძვლად შენობის
შენიშნავის დასაბუთება ეს სიტყვა მუსიკალურად დაქართულდება. ეს
უაღრესად კომპლექსი სიტყვა, - მარჯანიძის სიტყვით, - სიტყვის დასაბუ-
თება, დასაბუთება მართლაც დასაბუთება სპეციფიკური მართლაც
ფუნქციის. ამ სიტყვის, ამ სიტყვის დასაბუთების იმეორებით, შეიძლება და-
საბუთების, მუსიკალურად დასაბუთების და მუსიკალურად დასაბუთების
სიტყვის დასაბუთება დასაბუთება.

4. დასაბუთების მუსიკალურად დასაბუთება ვერ შეიძლება, რადგან მათ საბუ-
თების არ ვიცით; უნდა ვიხილოთ ჩვენი სიტყვების, ასეთი
ხეობის მიხედვით ვერა მისაბუთება. რა იქნება, რომ იმეორების და
დასაბუთების. სიტყვის დასაბუთება? დღე, დასაბუთების, ლიტერატურა ეს
სიტყვის დასაბუთების. არაფერია საჩინო იმეორებით, რომ მუსიკალურად
დასაბუთების იმეორებით ვერა იმეორებით, ამ მუსიკალურად
დასაბუთების!

1. ა. ვ. ა. ს. ა. მ. ვ., კომპლექსური მარჯანიძის მუსიკალური დასაბუთების
"დასაბუთების ხეობისა", 1938, №2, გვ. 32; ა. ვ. ა. ს. ა. მ. ვ., სიტყვის
დასაბუთების, თბ., 1956, გვ. 235; ა. ვ. ა. ს. ა. მ. ვ., იმეორებით
დასაბუთების, თბ., 1952, გვ. 1, გვ. 295; მუსიკალური დასაბუთების
გადასახელების მუსიკალური დასაბუთების ხეობისა,
გვ. 305, გვ. 5. К. П а т а р и д з е, На репетициях, в кн. К. Мард-
жанишвили, Творческое наследие, Тб., 1958, т. I, стр. 262. С. А м а г-
л о б е л и, Грузинский театр, М., 1930, стр. 87.

"ერით, / ორი, / სამი, / ოთხი, / ხუთი.../"

ერსიფყვიანი გამოთავებაში მოხავედება პავსებს შორის საბუნების
ან მოღვენების ჩამოხველის ორთხ. მამალითად:

"უმხვერვადესად ათვერებელი კაცის ღვაღინი / გრველივე აირია, /
აიშალა, / ამოძრავა; /"

ან

"ვინი გამოშალადა ბარეხ კოტი, / საცერი, / სამცხიცი, / ურთხე-
ბი, / გობი, / კოვზი, / რთიანი, / კვცები?/" /*პ. კლინიკელი* /.

პავსის გაპაპიტილებით შეიძლება ღრავის აზრი შეიცვალოს. ასე
მამალითად:

გაზაფხვლია, ბუჩქის ძირას /
შავს იწმენებს მავნი ია.

ან

გაზაფხვლია, / ბუჩქის ძირას /
შავს იწმენებს მავნი ია. /

პირველ შემხვევაში გამოვა, რთი მიხილეთ ბუჩქის ძირას გაზაფხვლია.
მეორე შემხვევაში კი - საერთოდ გაზაფხვლია და ბუჩქის ძირას იწმენებს
შავს ია. საორად იასმელი პავსია აზრს ნათელს ხელს, რითაჲ აძლიერებს
შეაბეგობილებას. არანორად დასმული პავსია კი - აზრს აბუნებლებს,
შეიძლება დაამახინჯოს კიდეც.

მარტნიერა ზეპირმეფეველები ამსახველია. ზეპირმეფეველებში
პავსია აზრბრნივ მიწაკვეთს გამოყოფს. ამავვე რთლს ახრებებს სასვენი
ნიშანი რამხვერლობაში. იგი ასახავს ჭეჭსგის ცალკეული ნაწილები აზ-
რბრნივი დასრულბულობის სხვადასხვა ხარისხს, აგრეთვე ცალკეულ სიფე-
ვებსა და სიფევათა ჯგუფებს შორის სიჭაქსურ და იწმენდაციურ კავში-
რებს. ამიტომ, რთგორჲ ნესი, სასვენი ნიშანი ძირითადად მიჩნეობს
პავსის ჭეჭსგის ამოკიხების ორთხ.

პავსის ხანგრძლივობა უწყვეტად უკავშირდება აზრის დასრულბულობას.



ընդ մեծագույն շնորհակալությամբ հարգելով, սեպ, մագալիտա, կոնցրետ:
 լարմա, մոտիմա, հմելի ճոճուր, զբոնի, մագրա Կարգա, ոմնապս,
 յգրեհիղմա- յգրե մեղի մեծագույն մագրեմլուրի արման, յոմրե
 մեղեքի կոնցրետ: ոս ոգր, ժամանակա, մոտիմա, կոնցրետ մանուկո
 ժամուգուրի զոմա մեծագույն կոնցրետ մեղի ժամանակա մանու-
 ուղման:

արևոմն կոնցրետ մագրուրի ժամուգուրի կամեղմա մեղի; մագրան
 մեղմա մագրապեղու:

1. անալի լուրման ժամուգուրի կոնցրետ մանուկո.

ամ մեղի մեղուր, կոնցրետ, կոնցրետ անալ լուրման ժամուգուր
 /մոտիման, մոտիման, կոնցրետ, կոնցրետ մանուկո/ կոնցրետ
 մանուկո ժամուգուր. անալ լուրմա մեղուրից ուղե կոնցրետ, կոնցրետ-
 մոլ յոնցրետ ժամուգուր լուրման. ամեղման կոնցրետ կոնցրետ մանու-
 ուր ժամուգուր մեղուրից զբոնուրման ամեղման մագրուրի մանուկո յո-
 ոմն կոնցրետ ամ մեղուրմա. մագրուր:

"մագրան ամեղման զբոնուրի մագրուրից մագրուրից մեղուրից մեղ-
 ուր յոնցրետ հմելի ճոճուր. // ոմնց յոնցրետ ճոճուր, յոնցրետ յոնցրետ
ճոճուր. // ամ յոնցրետ հմելուրից մեղուրից հմելուրից... հմել-
 ուրից ճոճուրից անուր / կամեղմանց հմելուրից մոտիման, / յոնցրետ մա
 ոմնուրից մագրուրից հմելուրից. // ոմնուրից ժամուգուրից մա ժամուգուրից
 ժամուգուրից մոտիման, // մոտիմանուրից կամեղմանց հմելուրից մոտիման, /
 մագրուր-մագրուր մեղուրից, / մագրուրից հմելուրից. ///" /մագրուր/.

հմելուրից կոնցրետ, մոտիման ճոճուրից մոտիմանուրից անալ լուրմա-
 ուր. ամ կոնցրետից մոտիմանուրից ժամուգուրից մոտիմանուրից մոտիման
 մագրուր, անուր ժամուգուրից հմելուրից մա մագրուրից ճոճուր. ամ յոնցրետից
 յոնցրետից ժամուգուրից կոնցրետից կոնցրետից, կոնցրետից կոնցրետից
 մա յոնցրետից ժամուգուրից մա յոնցրետից կոնցրետից կոնցրետից
 ժամուգուրից.



ან შეგიტოვებ, მაგრამ ან რაღაცეა ზრუნა, სხვაობა ხვადვარი იმდენად
 სიღრმის, ძლიერი ან სუსტი ხშირ. მარტამ ლოკოპირი მახვილის ქვეშ
 სტრუქტურის გამოკვეთილად მარტამემა ცერისხნობს არა მარტო მტე-
 რების ფიზიკურ გამოკვეთილობას, არამედ სიტყვის მიმართვის მიმართ
 სისავსებს.

3. შედარება.

შედარებას ადამიანის გრადულება უნდა მივყავით მდინარის მდინარის და-
 რაბებს მფორე მფორებისა და მსგავსებაზე, მხლოდ არა სრულ მსგავსებაზე,
 არამედ ურთ-ურთ რთულიმე ნიშანის მსგავსებაზე მხლოდელი გამოსახვის
 მიზნით.

ლოკოპირი მახვილის ხმარებისას, შეფასებულაში ხშირად ვიყენებ
 შედარებას იმისაფის, რთ აზრი უფრო რამაქურებელ, ნაშელი რა შედე-
 სანიმთ გავხაროთ. რთესაფ შეფასებულაში შედარებას ლოკოპირი მახვი-
 ლით გამოკვეთით, ანით ჩვენ ხაზს ვესვამთ შესაძარებელი მფორების,
 საფრის მფორების გარკვეულ მფორებებებს რა მასზე ვამახვილებთ მსმე-
 ველის ფაადლებას.

შედარება რრი ნაწილისაფან შედგება: ის / მფორება, საფანი მფ-
 შედგება, / რაფ ვარება რა ის, რასაფ ვარება. მხლოდელი შედარებაში
 მრთებელი მფორებებში გამოიყვება მხლოდ ის, რასაფ ვარება საფანი
 რა მფორებება.

ვიტა შეშელა

არხებს სვლელა

სშედავს მრთმას, რამაშიაი ახრილს,

ასე საფორე,

ურთ საფორე,

შედავება მფორისა აზრის /მ. მარტამემა/.

მრთმას შედარების მაგალითად შეგიტოვებ მფორებათ:

პროკლიტიკა ეწიფება ისეთ უმახვილო ურთიარყოლიან სიტყვას, რომელიც
 ითმბრევი სიტყვას თავში დაერბვის და უმხის ვრთ სამახვილო ურთ-
 ექსს: ბრე მუქიონს; ლეალ აუაველი; ვეღის ნიველი; ლედი დავივირე
 და სხვ. ეს არის სრული პროკლიტიკების მატალიტეში, რომელიც ნარბი-
 ლედიც იბრთ ხახნაბრება, რთ სრევი სიტყვა მერწეშიც ნარბილიტების
 რთბრევი ვრთი რთბიარყოლიანი სიტყვა, რომელიცსაც მახვილო ბოლოდანი მე-
 სამე მარკალიტე მერბი / მასახვილელ მატალიტეში/.

ქართული მრეველები იღის აბრევი ურთარყოლი პროკლიტიკები, ე.ი.
 ისეთი ურთარყოლიანი სიტყვები, რომელიც თავში ურთედი მრეველები
 სიტყვებს და სესტი მახვილი ავეთ. არასრული პროკლიტიკის მატალიტეშიც:
ბე მველარევი; ბე მასაბრის; ბე იფის; ბეა ბედი; ბე ბავალი; ბე
ბიკონს და სხვ.

"არაქროს ლედიც არ ბიტიონა ჩემს სიტყვებში. // ვერც ვრთი სე-
ლიერი, / ლედი უსული, / ჩემს ლედიც, / ჩემს სიტყვს ვერ იფვიცს".

მრეველიც მატალიტეში სრული პროკლიტიკები იქმნება: ლედი უსული,
ჩემს ლედიც; ჩემს სიტყვს; არასრული პროკლიტიკები იქმნება: არ ბიტი-
ონა; ვერც ვრთი; ვერ იფვიცს.

5. ურთარყოლიანი მრეველები.

ურთარყოლიანი ეწიფება ნიბიბაბრების ისეთ ურთარყოლიან და-
 მრეველებელ და მარბიარყოლებიანი მრეველებს, რომელიც უმახვილემევი ვრთი
 და იბავევი რთბევის და ბანევიტელებიანი ნიბიბაბრების ურთისა და იბავევი
 მრეველებს.

სატალიცა, მრეველები და ლედიბაბრის ჩამოლელი იქმნება ნიბიბა-
 ბრების ურთარყოლიანი მრეველები. ჩამოლელის რთის აველერი. ლედიტის ვრ-
 რაბრება ბასახვილიტის მათ სიმრავლეში, მარბიბაბრევიტეში, ლედიბაბრის
 მრავალიტეში და ა.შ.

Գրահատի միմյուրը միևնույն ժամանակում, սահմանափակ մեծությամբ ստեղծված մոտիվներում ցերեպի արտահայտությունները, որոնք ընդհանրապես չեն համարվում, սակայն ընդհանրապես չեն համարվում, սակայն ընդհանրապես չեն համարվում:

Մասնավորապես, ընդհանրապես չեն համարվում արտահայտությունները և մասնավորապես չեն համարվում ընդհանրապես չեն համարվում:

Մասնավորապես չեն համարվում ընդհանրապես չեն համարվում ընդհանրապես չեն համարվում:

Մասնավորապես չեն համարվում ընդհանրապես չեն համարվում ընդհանրապես չեն համարվում:

1. Սա Գրահատի ընդհանրապես չեն համարվում ընդհանրապես չեն համարվում:

"Արտահայտությունները և մոտիվները ընդհանրապես չեն համարվում:

Մասնավորապես չեն համարվում ընդհանրապես չեն համարվում:

"Արտահայտությունները և մոտիվները ընդհանրապես չեն համարվում: // ընդհանրապես չեն համարվում: //"

Մասնավորապես չեն համարվում ընդհանրապես չեն համարվում:

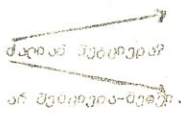
"Գրահատի ընդհանրապես չեն համարվում: // ընդհանրապես չեն համարվում: //"



საკრებუნიკალიონი ნიშნების და ტაბელითაგორის უმარხუბულო და მუქსინობაში
 მულორეკის ნიშნებისსაგამ, ზეწვი მის მეფეველებას ასუთი ხარვეზის

მეფეველებამი აპირის ტანვითარებინს ტამიხბატვას ლოტოკური მულორე-
კა უნიკრება. მულორეკის უმარხუბს ვლეძენს სინჭაძემა ნარინოიბეცინს.
 უარხუბი მეფეველებინს მულორეკისსაგორის არხუბინი მინიშენებლობა აქვს ჭრ-
 ბინს მინიშენებლებას სინჭაძემატვასაგარბე და იმ იმჭურვალს, რუმელოც რბე-
 ბა ნინამაგადი სინჭაძეპინს ბოლო მარეკალსა და მარეკეტიო სინჭაძეპინს და-
 სანდინო მარეკალს მარინს. /იხ. ი. გ. ზეველორბაძე, უარხუბი უნის ხბრთბინი
 ნინამაგადებინს მულორეკა. ზბ., 1970, გვ. 18/-

ფრანკის ლოტოკური მულორეკის მინიშენებინს ტაბელითაგორის, ზე
 ხბრთბინი ფრანკის მულორეკის უნიხბინი ფრანკის მულორეკის მუქსინობაში.
 მარეკალითა:



ინინი ტამიხბატვას ჭრბინს მინიშენებლებას.
 ლოტოკური მულორეკა ტამიშენებინს ტამიხბატვას მულორეკეპინს ჭრბინს, აპ-
 რის ტამიხბატვას, მის მინიშენებლებას და მარხუბლებას. ლოტოკური მარ-
 ხუბი და მარეკა მულორეკისა მარეკეტიო მულორეკი მულორეკისსაგამ.
 ფრანკის ლოტოკური მარხუბის ხბარება ლოტოკური მულორეკის სარეკ-
 ეტიო, რბეპინს მარხუბის ტამიხბატვას სინჭაძეპინს ჭრბინს მარეკა იმეცს სარე-
 სინჭაძეპინს მულორეკის, არ მარეკა უნიშენება. ჭრბინს უნიშენებლობა მულორე-
 კის უარხუბინს უნიშენებლობა მინიშენებლობაში ნინიშენებლობაში. რბეპინს მულორეკის
 და, სინჭაძეპინს, სარეკა აპირის მარხუბლები, ჭრბინს მარეკა იმეცს. ფრან-
 კის ლოტოკური მარხუბის ტამიხბატვას მინიშენებლობა მარეკეტიო უნიშენ-
 ეტიო ჭრბინს უნიშენებლობა, რბეპინს ზე იმ აპირის მულორეკის სარეკა-
 სინჭაძეპინს, მარეკეტიო მულორეკი მინიშენებლობაში უნიშენებლობა და ეს მულორეკის
 მინიშენებლობაში ფრანკის ტამიხბატვას სინჭაძეპინს.

შესნიტყვებათა ტამიფრფრით, პაუტების აფინშეინით და ღოგოკური მახვიღების
მინშიშინებით.

თრინთაძა, სახვენი ნიშანები ტვებმარება ტვესტის ამოკინებვაში.
მატრამ არის შებახვევები, რთოვსაც კონტრესტის ტამო ინოვაცია სახვე-
ნი ნიშინებით ტაფვალისნირებელი მელთოკური მონახაზი.

ტარკეული ტამონაფრვამების ურთინთდაკავშირება აწვითარებს ტე-
ქსტის აზრს, უნის ნის პერსპექტივა. ღოგოკური პერსპექტივის ტაფვა-
ლისნირება მსახინობს ხელს უწვობს ღოგოკური მელთოკის სწორი მონახა-
ზის პოვნაში და უბმარება მსმებელს ფვალფური ადვენოს თრინთაძი აზრის
შანინიმოვარედ ტანვითარებას და ტვესტის უშიწოდები, მონაკვეთები და
ტარკეული ფრახები ათევისთა რთორც ურთი ნაწარმოების შვემადგენელი
ნაწილები, რთმებელი მლოანი აზრის ნაფედვოფას უმსახურებინა.

ტვესტის ღოგოკური პერსპექტივის ფოორიული და პრავტოკული დამტ-
შავება ჩვენი მუშაობის მონაფად ამოტანას შვემადგენს.

ἐξαπέστειλα ἄν σε μετ' εὐφροσύνης, καὶ
μετὰ μουσικῶν, καὶ τυμπάνων, καὶ κιθάρᾳ.

Լառոնդրոն Թոմասը ջրով ժլցնոմնոթ, որոմ եղոթ ճյալլես որո ճարդ-
Թան, որոցը Մընրալըմըրոս յՄիչալոր յըմրալոր որոցոմնալորոս: Քլլընթ-
լոն ևսոնթլըրես ևոթլլոս որոցլլոս յրճնալորոս ոլոթեյմ, ճլլոլս ճլլոլ-
թլլոն ևսլլոլոր ճանևելալըլլոն: յրճ Թաթանթո ճլլալլես:

ne indicare mihi, ut prosequerer te cum gaudio,
et canticis, et tympanis, et citharis.²

Ելլորոլ Լառոնդր ճարդմանթոս:

neque indibati mihi, ut dimitterem te cum laetitia,
'et cum canticis instructus tympano, et cithara.³

Թոլլոլլոլ սոթլոն իրևալոր ճարդման սելլոս:

И отпустил бы тебя с весельем и песнями,
с тимпаном и гуслями.⁴

սիրոլոս, և ս ե ո թ ո ճ ա - Ն յլլըլալըլլըլլոս ըլլորոլլոր μετὰ
μουσικῶν , Լառոնդրո cum canticis , իրևալոր (c) песнями.

Լառոնդրո ըս իրևալոր Մընաթլլընեյմ ևսլլըլլոթ ճանալլըմոս: ոսոն
սրոնթնալլըն ճանալլըրոցը յարճլլոն ևոթլլըն, ճալլոման. իսլ Մլլընեյմ
ըլլորոլլոլ յլլըլալըլլըլլ, ոթո Թոթեյմ ճարկլլըլլան:

սրոն **genetivus pluralis** /Երալլըլլոնոթ իրլլըլլոն նալլըլլալլոնոթ
ըլլըլլըլլ/. Թալլոմ յն ճլլորմա ևսլլըլլոս ևսոն ևոթլլըլլոնալլըլլոն:

1 Τα βιβλία, τούτεστιν ἢ θεία γραφή, ἢς καλαιὰς τε καὶ καινῆς
διαθήκης. "Ἐν Μόσχᾳ, ἔτει 1821).

2 Biblia Sacra, vulgatae editionis, MDCCCLXXXI.

3 Sacra Biblia, sive testamentum vetus, ab Imman. Tremelio et
Fran. Junio ex hebraeo latine redditum, Lipsiae, MDCCCXXII.

4 Библии или книги священного писания, ветхого и нового
завета, СПб. 1911.



ս ւ Ե ր ո թ ւ և ամբարն ճրանստորմագրոն ժողովրդի քննարկության
 ս ւ Ե ր ո թ ւ. ըս րորն ճրանն Վարչադրոյն, յրաբարդար ընծարելո՞ւմ-
 քա, Ենդրո ըս, րորն ս ւ Ե ր ո թ ւ և ևայրաք մանջնելոմնն ևսնծար
 ևնդրոյն ըս մոննելոյն, Ենդր ս ւ Ե ր ո թ ւ և ևայրաք մանջնելոյն ճրան-
 քա ևայրոնն - ճրանադր-ևանծարնոյն թոնարանն ճաննաքա. Կի
 ճարաքոնն Ենծարնելոն ևայրաքնն ըսելոյն XII ևայրոնն ըսանարյոնն
 քա XIII ևայրոնն ըսանարյոնն ըստորն, րորն ճեշելոն "ըստորն ըս
 Կիման թարնաքնն", րորն ճեշ-ընծարանն ըստորն: "ըստորն
 ևնարյոնն ճաննաքնն, ըստ մանջնն նառնն քա Ենդրանոնն ևս ևս
 ևնելոնն ըստն ճեշ ևայրաքնն, ևայրաքննն թարնաքնն և ս ւ Ե ր ո թ ւ
 և, Ենդրոնն քա մոննաքնն ճաննելոնն"¹.

ս ւ Ե ր ո թ ւ և րորն և՛ ընծարն ևս մոնն ճեշելոնն
 ընծարելոնն, ևսնելոն ևնարյոնն ս ւ Ե ր ո թ ւ և ևայրաքնն, ըս նաքնն
 ևսնն ևայրաքնն: մոննելոն ճեշաքնն ըսանարյոնն ևնարյոնն, մոնն-
 ըն, ընծարնաքնն. Ենդրոնն քա մոննաքնն, մոննաքնն, ճար-
 անն-ևանծարնաքնն. ճեշելոնն ևնն թարնաքննն ըստորն ևս ևայրաքնն
 ևնարյոնն ևնդրոյն ս ւ Ե ր ո թ ւ. ևնարյոնն, մոննն ևնարյոնն ըս րորն
 ճրաննն ճաննելոնն ևս ևայրաքնն, ևս մոնն ըստորն ճարնաքնն-
 ըն ընն ևնարյոնն.

Ենդր. Ե. ճաննելոնն ըստորն: ճեշելոնն ևայրոնն - ևնարյոն-
 ըն ընն ճեշելոնն ըստորն ևս ևայրաքնն մոնն ևայրաքնն, ևս-
 ընն ըստորն ըստորն². մոննելոն ճրաննն ըստորն, ըստորն
 ընդրոնն մոնն նաքննաքնն, րորն ըստորն ևնարյոնն ևնարյոնն
 ևայրոնն ևնարյոնն, ըստ ևնարյոնն ևս ևայրաքնն ևնարյոնն, ևս-
 ընն ևնարյոնն ս ւ Ե ր ո թ ւ ևայրաքնն "ևնարյոնն", "ևն", "ևն"³.

¹ Ենդրոնն ըստորն. Թ. 11, ըստորն ևայրաքնն ըստորն ևնարյոնն
 ևնարյոնն ևնարյոնն ևս ևայրաքնն ըստորն, Ե. Ե., 1959, ըն. 43.

² Ենդրոնն ևնարյոնն ևնարյոնն ևնարյոնն ևնարյոնն ևնարյոնն ևնարյոնն
 ևնարյոնն ևս ևայրաքնն ևնարյոնն ևնարյոնն ևնարյոնն ևնարյոնն.



ასევე ვიხსენებ პრინციპულ ბრძოლას, ზრ. რედაქციისა და
 ილ. აბრეღაძის მისამართებათა შორის. ახლა გავუგონოთ ღვიძლი პრინციპული
 ბრძოლის შედეგები. იგი წერს: "შესაძლებელია საბინობა "ხიი" ში-
 რისგანდგომად იცოს დაწარმოებინ". "ქართული ენის განმარტებლის ლექსი-
 კომპი" იკითხება: "ხ ი თ ში შირისგანდგომად. იგივეა, რაჲ ხ ი ი!" და
 იქვე მიხედობელია მისი ხმარების მაგალითი აკაკი წერეთლის ნაშრომ-
 ბიდან: "/ს-ხრემ/ "ხიი" მისგანდა შილტის განმარტებელი".¹ კიან,
 ეს შეძახილი "ხიი" და "ხიი" დაკავშირებულია ძველეს საქმედობასთან,
 ხარის ხმარებასთან. იმერეთში მაგალითისას ხმარება გამოტანილია ხარებ-
 გამბელი ურბის მატარების შეძახილი: "ხიი, ხარე!". ამ შირისგანდგომის -
 "ხიი"-ს და "ხიი"-ს ურთიერთი დანიშნულება აქვს - ხარისაობის შეძა-
 ხილი. ისინი დაკავშირებული არიან ხართან, ისევე როგორც სიტყვები
 "მეხრე" /მე-ხარ-ე; ის უნდა ხარს მარტავს/, "სახრე" /სა-ხარ-ე; ხა-
 რისაღვის განკუთვნილი შილტი/.

ს ა ხ ი თ ში-ს დაკავშირება "ხიი"-სთან, უფრომთ, იმით უნდა
 იცოს განმარტებული, რომ იმერეთ სიტყვაში მისიშეუბნა ხ ბგერა. მაგრამ
 "ხიი-ხიი" შირისგანდგომის ეს ხ სხვა არსებით უნდა იცოს, ზე არ
 სიტყვა "ხარე"-ს საწინისი ბგერა, როგორც ამ შირისგანდგომის სახელის შემო-
 ლებული და მთხერებული გონება, რომელიც მას შესაძლებლობენ. ეს იგივე
 ხ ბგერაა, რომელიც გვაქვს "ხარ"-თან დაკავშირებულ სიტყვებში "მეხრე",
 "სახრე". ამდენად ამ შირისგანდგომის მიხედვით ლექსი-კომპი-
 ტარების ს ა ხ ი თ ში-ს აქვე-ძირად დამატებული შემაბრუნებლად არ
 გვუბნ.

იგივე უნდა გავიხსენოთ პრინციპული ბრძოლის შემთხვევაში: "ანგარიშ-
 განსაზღვრის ისინი, რომ ქართული ანთროპომორფი ლექსიკონით გამოტანილი სა-
 ხელები: "ხიი" და "ხიამივი". ჩვენი მხრივ, ამით დაუმტკიცებოთ

¹ ქართული ენის განმარტებლის ლექსიკონი, არნ. ჩიქობავას საერთო
 რედაქციით, გ. VIII, სვეტი 1457.



ახლანდელი ს ი მ ზ რ-ის მინიშნულია. რესპუბლიკის ეპოქიდან ისინი
 თრევთ ფუნქციას ასრულებდნენ. ძველი ქართული მწერლობის ძეგლებში
 მ ზ რ ა-ს აქვს მესამე ფუნქცია - დაკონკრეტო მნიშვნელობა სხვისადმი,
 გაცნობვა¹.

ასეთია ვითარება ადრეული საკითხის ირგვლივ ქართულ მკვლევრებში.
 ამის შედეგად მივმართეთ "შესაქმება" და "გამოსტუმრება" ფუნქციებში
 მითითებულ მასალას და გავაანალიზოთ ის, რაც მითითებულ წველით იქნება ამ
 ფერმინთა გამოქვეყნის საფუძველი.

ბიბლიის დასახელებულ მხებულ შემთხვევებში საკვლევი ფერმინების ხმარების
 საბოლოო შედეგებია. განვიხილოთ ისინი ცალკეც.

1. "შესაქმები" ურთიან ვარიანტებში:

შეახიფნა აბიმიელე მუფემანი გერანთემანი სარკმელსა და
 იხილა ისაჲ მ ი მ ზ რ ე ლ ა რ რეზუკას თანა ცოლისა
 ფოსოსა².

ქართული ბიბლიის მკვლევ რედაქციის მიხედვით ეს ადგილი ასე იკითხე-
 ბა:

შეახიფნა აბიმიელე მუფემანი გერანთემანი სარკმელით და
 იხილა ისაჲ, იმიერდა რაჲ რეზუკას თანა ცოლისა ფოსოსა³.

ასე რომ, გვაქვს ორი პარალელური ფორმა: "იმიერდა რაჲ" და "მიმ-
 ლერელაი". მ ი მ ზ რ ე ლ ა რ მ ი მ ზ რ ა ლ-ის ვარიანტული სა-
 ხესხვაობაა.

ძველებურად თარგმანში გვაქვს:

- 1 ჭრ.რ ე ბ ა ძ ე, ძველი ქართული ლიტერა და რედაქტირება, თბ.,
 1949, გვ.29-33.
- 2 ნიკონი ძველისა აღმუშავების, ტ.1, ნაკვეთი პირველი: დაბადებისაჲ,
 გაოსტუმრებაჲ, ავ.შანიძის თარგმ., თბ., 1947, 26,8.
- 3 დაბადება / ბიბლია/, ნაწილი პირველი, საქარბუჯოს სინოპის გამო-
 ცემი, ჭფილისი, 1884, 26,8.

րոն եղև իր արդյունքներն ստացվելով; թույլ հասցանակներ ցուցաբերելով
յուր մեկը միմյուցիցը թույլ թույլ լինելով և ինչպես թույլ լինելով իր
ընդամենը թույլ լինելով իր ինքնատիպ լինելով:

1920 թվականի 2 հունվարին, "Մեծ հեղափոխություն" ստեղծված խորհրդային
կուսակցության կողմից իրականացված հեղափոխությունը իրականացվելով
հեղափոխություն: "Խորհրդային խորհրդային" ստեղծված խորհրդային
հեղափոխություն, իրականացվելով, իրականացվելով, իրականացվելով, իրականացվելով
ընդամենը - խորհրդային խորհրդային, իրականացվելով խորհրդային խորհրդային
հեղափոխություն իրականացվելով իրականացվելով:

Ինչպես, խորհրդային խորհրդային խորհրդային խորհրդային խորհրդային
հեղափոխություն իրականացվելով իրականացվելով իրականացվելով իրականացվելով
1919 թվականի 8 դեկտեմբերին իրականացվելով իրականացվելով իրականացվելով
ընդամենը իրականացվելով իրականացվելով իրականացվելով իրականացվելով
հեղափոխություն իրականացվելով իրականացվելով իրականացվելով իրականացվելով
ընդամենը իրականացվելով իրականացվելով իրականացվելով իրականացվելով
ընդամենը իրականացվելով իրականացվելով իրականացվելով իրականացվելով

Ինչպես, խորհրդային խորհրդային խորհրդային խորհրդային խորհրդային
ընդամենը իրականացվելով իրականացվելով իրականացվելով իրականացվելով
1919 թվականի 8 դեկտեմբերին իրականացվելով իրականացվելով իրականացվելով
ընդամենը իրականացվելով իրականացվելով իրականացվելով իրականացվելով
ընդամենը իրականացվելով իրականացվելով իրականացվելով իրականացվելով

Ինչպես, խորհրդային խորհրդային խորհրդային խորհրդային խորհրդային
ընդամենը իրականացվելով իրականացվելով իրականացվելով իրականացվելով
ընդամենը իրականացվելով իրականացվելով իրականացվելով իրականացվելով

¹ Ըստ "Մեծ հեղափոխություն", 1920, 7/1, №723, ժյ.2: Յ. Թ. Թ. Թ., "Խորհրդային
ընդամենը" /Խորհրդային - Յ. Թ. Թ./



იმ მონაცემებზე მიყვანს პიტერს, რომ სამოლოდო პიტერი უღვს ჯერის. ჯერის პიტერს მყარი საფუძველი, საყრდენი მიწა ფუხვევში გამოაყალიბა.

ამავე პირობაში აღსანიშნავია ექსპლიციტური და იმპლიციტური პირობების ურთიერთობა. ექსპლიციტური და იმპლიციტური პირობები დამატებითი პირობების ხედავებშია წარმოდგენილი, რაც არ გამოიყვანავს მათ მონის კავშირის არსებობას. ექსპლიციტური პირობი იმპლიციტურ ურთიერთობებში იმპლიციტურ პირობებზე და - მთლიანად მოქმედების დასრულებას, ხოლო იმპლიციტური პირობი ძირითადად მარჯვენა მხარის მოქმედების დასრულებას საფუძვლიანობაში მისცემს სიტუაციის იმპლიციტურ დასრულებას.

ავტორისათვის დაპირებული მნიშვნელობა აქვს არა ექსპლიციტურ პირობას, არამედ იმპლიციტურ პირობას /ვ.ი. არა იმ სიტუაციაში და მნიშვნელობის, რამდენადაც უშუალოდ წარმოქმნილია მნიშვნელობა, არამედ იმას, თუ ამ დარღვევის საფუძვლის მიხედვით მნიშვნელობის იტვირთვაშია, რისი ფუნქცია უნდა მოქმედებდეს პირობის/ნიშნის დასრულება იმპლიციტური ნიშნისა, უმთავრესად, ჯერის ახალი მნიშვნელობის დასრულება მის მიხედვით საფუძველი აქვს და ამ საფუძველს პიტერი მხოლოდ მუდმივად წარმოადგენს თუ ვაუტერს.

მაგალითად:

Jerry

"You'll read about it in the papers tomorrow,
if you don't see it on your TV to night" I

Jerry

"Peter do you want to hear about what
happened at the zoo, or not" 2

1 The Zoo Story, p.15

2 p.38

Jerry

"I'm on your precious bench, and you're
never going to have it for yourself again" ^I

Peter

"I want this bench to myself;
I want you OFF IT" ²

Ամ բոսալոգըմբի չքրի զարշուսք միշտուքըմն ոմի Յիշիցըմն մեքըմեք, ու-
մեղոց մն շքնն Յիցըմն հնքըմնուք, ճարնն սմիսն, չքրի սեղըմն Յիցըմն
ոնքտ մեքուքեքըմն, ուշիցըմն սիմնսնսնսնսնսն սոքըմնսնսն սնսնսնսնսն
սնսն սնսն ոմի սնսնսնսն սնսնսնսնսնսն, ուշիցըմնսնսն չքրի ճըլըմն սնսնսնսն.
զսնսնսնսնսն Յի ուղըմնսն սնսնսնսնսն **սնսնսնսնսն** սնսնսնսնսնսն ոնսնսնսնսն
ճըմնսն սնսնսն, սնսն սնսնսնսնսն սնսնսնսն սնսնսնսնսն

սնսնսնսնսն սնսնսնսնսնսնսն, ուշիցըմն սնսնսնսնսնսն սնսնսնսնսնսն սն-
սնսնսնսնսնսնսն, սնսնսնսնսնսնսնսն սնսնսնսնսնսնսն սնսնսնսնսնսն սնսն-
սնսնսնսնսն, սնսնսնսնսնսն :

Jerry

"I'm not going to rob you

I'm not going to kidnap your parakeets,

your cats

or your daughters" ³

Ամ բոսալոգն ուղըմնսն սնսնսն սնսնսնսն սնսնսն սնսնսնսնսնսն
/ **to be going to** / ճարնսնսնսնսնսնսն սնսնսնսն սնսնսնսնսնսնսն, սնսն սնսն-
սնսն սնսնսն սնսնսնսնսնսնսնսնսնսնսն, սնսնսն սնսն սնսնսնսնսնսնսն,
սնսն սնսնսն սնսնսնսնսն, սնսնսնսն սնսնսնսնսնսնսնսն.

ճ. ուղըմն սնսնսնսն սնսնսնսնսն սնսնսնսն սնսնսնսնսնսն սնսնսն սնսնսնսն-
սնսնսնսնսնսնսն սնսնսնսնսնսնսն սնսնսնսն սնսնսնսնսնսնսն սնսնսնսնսնսն

1 The Zoo Story, p.43

2 p.44

3 p.19



սըրտքն մտըմեքքմաժա հանրըմն ցրտմիտուհաժաժի/ Պեթրսի ընդընթաց
տ քուալըցմից, հաքսց Յաշիաժա սևուրիցրուղը ժանաճըմմիտ սըցրու աընցըն
քուալըն իրիցիև սուրիցրուրև քսցըն, Պեթրուժաք :

Peter

"I didn't mean to seem... ah ... it's that
you don't really carry a conversation;
you just ask questions, and I'm ... I'm
normally uh ... reticent. Why do you just stand there?" I

Իրիցրուց ընդքսցը, Պեթրուրը քուալըմի սնըքսսնըցա սուրըմն Յաշիմի ընդը-
քմա. /սուրըմը ժաքմուցըմընա սն հաճի ըրըցրուրտ, սն ցրտու ըրըցրուրտ սն հո-
տիտ քս սնը./.

Յաշիա ց.աըմնտաճ ժամիհաժըցմիև սուրիցընըրու ըքսրուրև քս ինև սըմաճ-
ըրուև յրմիքսընըն հաճիքսըցըն. ց.աըմն քուալըցմաճ իրըցընը Յաշիմի
իրիցիև Յընսըցըրուժա, ինև քուք ըցնուրաժ քս իրըքը ինև սուրիցընը, ք-
մըրուց իմիքսը ժամիուսաըցմա իրիցընը յրմիցընըցմև սհա սաճըցրուղը ժանըք-
մաժի, ինևսըցընընա սն ոճըցըն ժիհաժաճի իրիցիև քսըքըցըն. ց.աըմն քս-
մաճըրըցընը միցըցընընև ժամիսնաըցընը միքսըրը հաճընըմաժաժաճ ըսրիքսը-
քընը միքսըր ըրըցըն.

Իրիցրուց ընդքսցը ց.աըմն ժամիսնաըցընաժա հաճընըմաճ միքսընըցըրուքս-
նա, ինև սաճընընաժ միքսընըցընը իքըմա իճըրուրև հաճընընև սհա քսընա -
նաք, սհաճըք միքսընևնաք ըսրիքսըցըն. ժիհաճիև ժամիսնաըցընը ցրուրև
հաճընըմաժա ըրընը ցն յրմիցընըն ժաքմուցընև ց.աըմն միքսը միքսընըցընև
ժաքնըմըք իքըցընա քս սի միքսընաժա սընըրև սուրիցընըրու մաճընև.

Кафедра сценического движения

НАТЭЛА ИОНАТАМИШВИЛИ

Кандидат искусствоведения, доцент

СЛОВЕСНОЕ И ФИЗИЧЕСКОЕ ДЕЙСТВИЕ – ОСНОВНЫЕ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ
СРЕДСТВА АКТЕРА

Сложность изучения вопроса о взаимоотношении словесного и физического действий – основных выразительных средств актера – заключается, прежде всего, в разобщенности таких дисциплин, как психология, физиология, нейрофизиология – с одной стороны, и драматическое искусство, сценическая речь и сценическое движение – с другой.

Если физиология, психология и нейрофизиология, путем наблюдений и экспериментального опыта, накапливают научные факты, обобщают их и делают соответствующие выводы, то театральная педагогика должна использовать эти выводы в своей практике, для улучшения и облегчения учебного процесса. В противном случае, будет иметь место иррациональное использование времени и возможностей на бесплодную борьбу с человеческой природой. Прекрасный педагог и теоретик профессор Г.П.Прокофьев писал: "...Если самый процесс упражнения на фортепиано поставлен так, что идет в разрез с законами центральной нервной системы, упражнение не может не давать мало результатов. Без некоторой деятельности центральной нервной системы не шелохнется ни одна часть руки и потому правильнее всего сначала, хоть в самых общих чертах, составить

себе представление о центральной нервной системе"¹.



Таким образом, на данном этапе приходится отмечать разобщенность дисциплин, и вопрос об их сближении по сей день остается актуальным. Трудность этого сближения, возможно заключается в следующем: то, что психологу и физиологу кажется простым и достаточно известным, остается не всегда знакомым театральному педагогу и, наоборот, то что интересно одним специалистам, может показаться "чужим" для других, а порой иногда и недостаточно полно и точно изложенным.

Возможно в силу этих причин, театральная педагогика не всегда в полную меру использует достижения современной науки, не опирается на них своих педагогических выводов, а психология и физиология не использует опыта театральной педагогики, т.е. не происходит взаимообогащения. Практика показала, что лишь объединенными усилиями специалистов и лишь коллективным трудом возможно решить важнейшие вопросы не только театральной педагогики, но и науки вообще.

Этот барьер в свое время пытался преодолеть К.С.Станиславский, который далеко не всегда шел от опыта сцены — в целом ряде вопросов он шел от научной теории, которая была впервые применена именно им в сценической практике. Если область сценического творчества осталась по сей день в некотором пренебрежении у науки, как справедливо, в свое время, отметил Станиславский, то именно Станиславскому принадлежит заслуженная честь описать эту область для науки, поскольку впервые им были перенесены и по-новому раскрыты идеи научно-психологического звания личности в

¹ Г.П.Прокофьев. "Игра на фортепиано". М., Гос. изд. муз. сект., 1948.



применении к авторскому творчеству. "Работы Станиславского, — представляет крупнейший советский психолог Б.Г.Ананьев, — представляет крупнейший научный интерес для современной психологии, конечно, не столько потому, что Станиславский основывается на известных положениях психологической науки, сколько потому, что в обобщении опыта сценического реализма Станиславский проявил себя непревзойденным мастером психологического анализа"¹.

Не случайно рождение науки об актерском искусстве совпало со временем рождения научной психологии.

Учение Павлова о высшей нервной деятельности несомненно является физиологической основой для понимания таких сложных функций, какими являются речь и движение. В свете рефлекторных представлений Павлова под функцией понимается не отправление того или иного организма, а целая функциональная система, обеспечивающая осуществление определенной биологической задачи.

Двигательный акт, так же как и любая сложная функция, представляет собой целую систему, которая в центральной нервной системе представлена "многоэтапно". В своих исследованиях видный советский физиолог Бернштейн отмечает, что в построении двигательного акта принимает участие целая система чувствующих (т.н.афферентных) и двигательных (эфферентных) звеньев, расположенных в различных отделах и на различных уровнях центральной нервной системы, которые формируя "комбинационный центр", объединяются в общей работе. Под чувствующим нервом подразумевается нервный импульс, который возникает под воздействием раздражителя, а дви-

¹ Б.Г.Ананьев. Опыт психологической трактовки системы К.С.Станиславского. "Записки Ленинградского театрального института", т. I, 1941.

гательный импульс — это ответная реакция, которая реализуется в движении. Согласованное взаимодействие всех отделов нервной системы обеспечивается под ведущим влиянием головного мозга, который выполняет функцию высшего анализа сигналов, поступающих из внешней и внутренней среды и синтеза ответных реакций.

Таким образом, кора больших полушарий обладает способностью пускать в ход, затормаживать, регулировать и согласовывать деятельность механизмов более низких этажей центральной нервной системы. В результате современных исследований и наблюдений установлено, что кора состоит из различных дифференциальных полей, имеющих разное функциональное значение.

Например, затылочная зона — это зона зрительного анализатора. Под анализатором подразумевается нервные механизмы, по которым проходят нервные импульсы. Они состоят из наружного воспринимающего раздражение аппарата (рецептора), проводящих путей, по которым проходит возбуждение от рецептора в соответствующие участки коры больших полушарий головного мозга и центрального отдела, расположенного в коре головного мозга. Верхняя височная — слуховая зона, задняя центральная — кожно-кинестетическая. Двигательная же зона расположена в центральной области головного мозга.

Таким образом, центральная (двигательная) зона осуществляет координирование и целенаправление воздействия на внешний мир в ответ на воспринимаемые задней частью мозга комплекса раздражителей. В свою очередь корковый конец двигательного анализатора представляет собой сложную систему зон, каждая из которых несет свои специфические функции в организации двигательного акта.

Анализ произвольных движений показал, что роль центрально-

го двигательного поля является последним исполнительным звеном в организации двигательного акта, т.е. моторная, двигательная зона является лишь пусковым аппаратом. Для осуществления сложного двигательного акта, необходим поток чувствующих импульсов не только от внешней среды, которая несомненно учитывается при построении движений, но прежде всего, от собственного двигательного аппарата. Таким образом, во время движения из различных органов (зрительных, слуховых, кожно-кинестетических) поступает сигнализация, оповещающая центр о характере выполняемой двигательной функции.

Сигнализация, исходящая из различных органов во время их деятельности называется термином из кибернетики: "обратные связи". Обратная связь используется как для коррекции продолжающейся, так и для улучшения последующей деятельности, т.е. происходит сравнительная оценка того, что запланировано (запрограммировано) с тем, что реально осуществляется. Анализируя сложные, смысловые действия Бернштейн пришел к выводу, что для успешного координированного двигательного акта требуется огромное количество разнообразных коррекций.

Эта многообразность коррекций не может быть осуществлена лишь одним уровнем, т.е. одним этажом центральной нервной системы. Сложное действие нуждается в одновременном обслуживании целого ряда уровня построения движений. Как было показано Бернштейном в зависимости от двигательной задачи, двигательный акт формируется на различных уровнях и при участии различных чувствующих систем, обеспечивающих коррекцию движений. Каждая двигательная задача, в зависимости от своего содержания, находит себе соответствующий уровень, который для него является ведущим, как в отно-

нении необходимых коррекций, так и в выполнении требуемых для действия перешифровок чувствительных импульсов в двигательные. Например, строящимся движением является попадание камнем в определенный объект. Необходимым условием осуществления этой двигательной задачи является меткость. Следовательно, существенную сторону этой задачи обеспечивает зрительная чувствительность, которая составляет ведущий уровень построения этого действия.

Однако, для того, чтобы этот ведущий уровень успешно решил двигательную задачу необходима вспомогательная работа целого ряда более низких уровней. Работа этих уровней носит черновой, но обязательный характер. Без этой вспомогательной работы, обеспечивающей действия дополнительными, но необходимыми коррекциями, действие не может носить характер координированного, целесообразного двигательного акта. В процессе осуществления двигательного акта вся вспомогательная техника движения (все компоненты движения) находит для себя адекватные уровни и разверстываются по ним. Каждый элемент движения, находя свой уровень, тут же на своем этапе осуществляется и корректируется.

Интересно то, что во всяком смысловом двигательном акте сознание связано с ведущим уровнем построения движения, т.е. осознаются только те коррекции, которые осуществляются на ведущем уровне данного действия. И хотя эти ведущие уровни, как было отмечено выше, в разных действиях бывают очень различны, если данному уровню выпадает вспомогательная роль (т.е. роль технического фона), то она течет бессознательно. С помощью разверстки движений по соответствующим уровням обеспечивается разгрузка сознания от второстепенных по смыслу элементов действия.

Ошибки и дефекты, связанные с овладением новым действием, обусловлены тем, что элементы действия не сразу находят свои

уровни, поэтому почти все действие строится на одном ведущем уровне. В этом случае сознание занято и теми второстепенными элементами, которые в заученных действиях проходят автоматически. В начальном периоде выполнения нового действия, компоненты действия не сразу находят свое место. Это происходит в том случае, если в арсенале имеются сохраненные от прошлого опыта готовые фоны.

Оказывается не всегда есть возможность сразу их вызвать и использовать в новой двигательной композиции. Требуется определенный период времени, прежде чем эти, ранее выработанные фоны, займут свое место в новом действии. Проблема включения ранее выработанных компонентов движения, а иногда и целых двигательных систем, в другую динамическую систему является очень актуальной для театральной педагогики, поскольку основным и обязательным условием овладения профессиональным мастерством является умение использовать навыки, полученные в процессе обучения в творческом процессе воплощения образа. Как правило, за редким исключением, навыки, приобретенные на занятиях по сценической речи, сценическому движению, ритмике, фехтованию не всегда находят свое применение в драматическом искусстве, т.е. молодой актер не всегда может вызвать и использовать ранее приобретенные навыки, в случае необходимости, по назначению. Процесс переноса навыка из одного предмета в другой, почти всегда требует определенного периода времени и осмысления.

Проблема эта является очень актуальной и по сей день ждет своего решения. Ясно одно, необходим комплексный метод обучения; навыки полученные, скажем, на занятиях по сценическому движению, необходимо использовать на занятиях по сценической речи и мастерству актера, и наоборот. Следует тут же отметить, что в Грузинском государственном театральном институте в этом смысле де-

лаются решительные шаги. В частности, на занятиях по сценической речи делаются в этом смысле определенные попытки, правда, пока еще очень робкие.

Фазис постепенной разверстки движений по своим уровням хорошо известен спортсменам, пианистам, машинисткам, у которых в процессе освоения профессионального навыка преобладает зрительный контроль, который впоследствии находит свой уровень и замещается осязательным. Пианист получает возможность играть не глядя на клавиатуру, машинистка не ищет пальцами нужной буквы, т.е. происходит процесс автоматизации. Уход вспомогательных компонентов из поля зрения разгружает сознание, облегчая ему задачу тончайшего коррегирования самых ответственных элементов действия. Пианист не думает о том каким пальцем взять ту или иную ноту. Его сознание занято несредотвенно творческой задачей - передать с максимальной выразительностью художественное содержание музыкального произведения. Г.Г.Нейгауз в своей книге "Об искусстве фортепьянной игры" пишет: "Когда Рихтер играл мне впервые девятую сонату Прокофьева, я не мог не заметить, что одно очень трудное, полифоническое, очень оживленное место (всего каких-то 10 тактов) здорово выходит у него. Он сказал: "А я это место учил беспрерывно два часа"¹. Это наглядный пример, когда определенное движение в результате многократного исполнения находит свой собственный уровень и начинает выполняться автоматически, занимая сознание более сложной задачей - передать все нюансы и богатство музыкального произведения. Каковы эти уровни? Берштейн предлагает пять уровней их построения движений:

¹ Г.Г.Нейгауз "Об искусстве фортепьянной игры". Гос.музык. изд-во, М., 1958.

I уровень - уровень спинномозговых рефлексов, которые имеют очень подчиненное значение. Это самый низкий уровень.


II уровень регулирует тонус мышц. Как ведущий почти не выступает.

III уровень организует согласованную работу мышц. К движениям, в которых этот уровень выступает в роли ведущего, относятся движения мимики. Почти нет движения, которое можно было построить без вспомогательных коррекций этого уровня. Его называют уровнем "схемы своего тела".

IV уровень по своей локализации уже относится к коре головного мозга. Этот уровень обладает возможностью самостоятельно программировать целый ряд навыков. К ним относятся движения, с помощью которых происходит перемещение тела в пространстве, перемещение предметов.

На этом уровне формируется ходьба, бег, прыжки, акробатика, спортивные и танцевальные движения, вязание, игра на музыкальных инструментах. Таким образом, этот уровень может выступать и как ведущий и как вспомогательный. Так, например, ходьба может входить составным элементом во многие трудовые операции, сценические действия, спортивные навыки, которые строятся на более высоком уровне, уровне предметного действия. Действия, организуемые на этом уровне носят характер более или менее сложных поступков. Каждое из действий, формируемое на этом уровне, является двигательным решением смысловой задачи.

Таковы очень коротко механизмы движения скелетной мускулатуры. Речевые движения еще более сложны и по утверждению самих психофизиологов, работающих в этой области, изучены в меньшей степени. Речь представляет собой сложнейшую совокупность нервных



процессов, осуществляемых при совместной деятельности различных участков головного мозга. Так, например, восприятие речи основывается на анализе и синтезе звукового потока, который осуществлен совместной работой слухового и кинесторического анализатора. Процесс произношения слов является сложнейшей системой артикулярных движений, сформулированных в прежнем опыте. Интересно, что эта сложнейшая и самая молодая функция не имеет ни своих, только ему принадлежащих рецепторов (т.е. воспринимающих приборов), ни особых проводников и отдельных, своих собственных эффекторов.

В обиденной жизни речевая и двигательная функции работают согласованно. Под двигательной функцией подразумевается функция скелетной мускулатуры. Для человека не представляет трудности сочетать бытовые физические действия с речью, поскольку человек при рождении имеет в потенции эту способность, которая совершенствуется в процессе индивидуального развития. Правда сочетания речи с движениями тела и в обиденной жизни не всегда бывает удобно. Определенную трудность представляет сочетания речи с малоривычными и сложными действиями, которые требуют активности и сознательного внимания. Однако, это частный случай, а в основном эти две функции находятся в гармоническом единстве. Театральная и педагогическая практика показали, что как только функция взаимодействия речи и движений тела попадает в условия сцены, естественная координация между этими важнейшими функциями часто отказывается верно взаимодействовать. "В жизни, — пишет профессор М.И.Кнебель, — мы совершаем обиденные, повседневные, привычные действия автоматически, не фиксируя на них внимания. Оно целиком отдается духовной сфере человека. Но на сцене актер теряет даже в тех случаях, когда ему надо совершить самые простые физические действия, если только он в них не тренирован: ска —

кем есть и одновременно что-то рассказывать актеру на сцене за - труднительно; у неопытного актера непременно возникает чередование одного и другого действия, хотя то же самое в жизни постоянно происходит одновременно. Самые условия творчества, его публичность, необычайно усложняют то, что в жизни давно превратилось в привычный рефлекс¹.

Действительно, в условиях публичного творчества у актера порой не только нарушаются координационные связи между речью и движением, но он "разучивается" в условиях сцены совершать самые простые действия, даже те, которые он в обыденной жизни выполняет автоматически.

"Мы забываем все, - пишет Станиславский, - и то как мы в жизни ходим, и то как мы сидим, едим, поем, спим, разговариваем, слушаем, как мы в жизни внутренне и внешне действуем. Приходится всему этому учить сначала на подмостках, на людях"². В реальной жизни, во усвоенной в результате индивидуального развития привычки, человек действует чрезвычайно логично и последовательно, в противном случае он не сумеет выполнить большинство необходимых для жизни действий. Действия же актера на сцене не исходят из реальных потребностей его личности. Он должен действовать в предлагаемой ситуации так, как "если бы" он находился на месте этого вымышленного персонажа. С помощью этого "если бы" актеру необходимо превратить желания, задачи и цели воплощаемого образа в свои, а последние должны вызвать в нем активность, которая проявляется в действии, в поступках. Однако, актеру недостаточно про -

1 М. Кисбель. "О том, что мне кажется особенно важным", изд-во "Искусство", М., 1971.

2 К. С. Станиславский. Собрание сочинений, т. 3, изд-во "Искусство", 1955.

сто выполнить определенные действия целенаправленно, логично и последовательно. Он должен выполнить их так, чтобы смысл этих действий был слышен, виден и понятен многочисленному зрителю, сидящему в зрительном зале. И все это в условиях публичного творчества. Протivoестественно для человеческой природы условия творчества (подмостки, зритель, вымышленные ситуации, заданный текст) — все это вызывает актерский зажим, психофизической основой которого является страх, внушаемый зрительным залом, боязнь показаться смешным, боязнь неудачи. Все это приводит к тому, что движения начинают требовать вмешательства произвольного внимания, что еще больше осложняет дело.

И.М.Сеченов об этом пишет: "На ходу человек обычно не думает о том, что делают его ноги и тогда его походка свободна, но стоит ему задаться мыслью, следить за каждым шагом и чувствовать его, как акт воли, и походка бывшая свободной становится принужденной. Таким образом оказывается, что вмешательство воли в заученные движения не только излишне, но даже вредно, нарушается складность движений"^I. В современной психофизиологии это явление называют деавтоматизацией.

Как отмечалось выше условие публичного творчества, чувство ответственности, боязнь неудачи приводит к тому, что актер начинает подключать произвольное внимание к тем деталям своего действия, которые в нормальных условиях протекают автоматизированно.

В результате те двигательные навыки, которые происходят на более низком уровне, поднимаются на более высокий уровень построения движения. Так например, двигательный акт ходьбы из 4-го

I И.М.Сеченов. Рефлексы головного мозга. М., изд. АМН СССР, 1952.



уровня переходит в 5-й уровень предметного действия. В этом случае ведущий уровень берет на себя несвойственную ему задачу и этим перегружает себя работой, характерной для более низкого уровня построения движения.

Таким образом, если автоматизация движений разгружает сознание от второстепенных по своему значению деталей, что всегда способствует качественному улучшению двигательного акта, то деавтоматизация наоборот загружает сознание, осложняя этим формирование сложных действий. Тут, как нам кажется вопрос в верном рациональном распределении внимания, которое дает возможность совершать одновременно два или более различных по характеру действий. Одновременное и правильное выполнение рече-двигательного акта возможно лишь при верном распределении внимания. В научной психологии вниманием считают избирательное отношение к объектам.

Физиологической основой внимания, как способностью сосредоточиться, является концентрация возбуждения в определенных участках коры головного мозга, в результате чего создается очаг оптимальной возбудимости — доминанта. Возникший доминантный очаг, заняв господствующее положение в центральной нервной системе, по закону отрицательной индукции, вызывает более или менее значительное торможение червных центров, одновременно с ним работающих. Видимо именно здесь надо искать причину нарушения координационных связей между речью и движением.

Известно, что содержание пьес в основном передается через ее текст. У актера имеется точная текстовая партитура роли, которая его обязывает к дословной передаче. Физическое поведение в роли носит несколько более свободный, импровизационный характер. Поэтому в процессе воплощения образа, актер часто максимально сосредотачивает внимание на словесном действии, с помощью кото-



рого он в основном передает мысли и чувства изображаемого им лица. Известно, что речь требует более активного участия сознания, чем движения, поскольку последние содержат более количество автоматизированных элементов, которые могут удовлетвориться лишь контролем со стороны и вниманием. К тому же речь требует большей затраты мозговой энергии. Понимая сложность речевого процесса и связанного с ним мышления, без которого творчество невозможно, актер вместо того, чтобы верно распределить внимание между речью и движением, переключает его почти целиком на речевой процесс. Переключение внимания на речь, вызывает в речевой области коры больших полушарий доминантный очаг возбуждения, который по закону отрицательной индукции вызывает сопряженное торможение функции тела. Если же происходит концентрация только на телесных движениях, то это в свою очередь вызывает торможение речевой функции. Следовательно, актеру необходимо так распределить внимание между двигательными и речевыми актами, чтобы создались оптимальные условия для их одновременной деятельности, чтобы словесное действие не мешало телесному и наоборот.

Остается удивляться прозорливости Станиславского, который постоянно указывал, что актеру необходимо систематически совершенствовать "многоплоскостное" внимание, под которым великий режиссер подразумевал способность распределять внимание между несколькими объектами. Вопрос о внимании по сей день занимает психологов. Существует точка зрения, согласно которой у человека происходит непрерывное и мгновенное переключение внимания с одного объекта на другой, в зависимости от важности их значения в данный отрезок времени. Однако, среди ряда психологов существует мнение, согласно которому наряду с переключением внимания, существует фактор распределения внимания. Так, например, исследова-



ния А.Ф.Катаева над летчиками показали, что без верного распределения внимания летчик лишен возможности безошибочно и успешно выполнить большинство элементов управления самолетом. Без верного распределения внимания пилот не может ни взлететь в воздух, ни посадить самолет, ибо объектов внимания у него много и неуменно верно распределить его и во время переместить с одного объекта на другой приводит к грубым ошибкам. В деле воспитания летчиков следовательно Катаев не считает достаточным развивать отдельные качества внимания; он пишет: - "Правда у различных людей отдельные качества внимания развиты не одинаково, однако анализ труда летчика и шофера показывает, что у умственно и физически нормальных людей все качества внимания развиты вполне достаточно для овладения даже таким сложным видом труда, как управление самолетом и автомобилем. Однако, накапливая опыт, человек осваивает такую систему организации внимания, которая обезличивает успешность его труда в тех условиях, в которых он привык жить и работать"¹. Отсюда мы можем сделать заключение, о том, что, повидимому, имеет смысл заниматься не столько развитием отдельных качеств внимания, сколько перестройкой и усвоением такой системы организации внимания, которая характерна для профессии актера и, которая помогает ему в творческом процессе воплощения образа: педагогическая и театральная практика показали, что имеется полная возможность в верном педагогическом процессе воспитать у будущего актера такую систему организации внимания, которая создает оптимальные условия для рече-двигательной координации.

В предмете "Основы сценического движения" есть целый ряд

¹ А.Ф.Катаев. Вопросы организации внимания в труде. "Вопросы психологии", № 3, 1963.



упражнений, которые совершенствуют способность сочетать движениями тела. По своему характеру они носят моторный, абстрактный характер, т.е. лишены конкретности действий. Задачей их является совершенствование психо-физических качеств, способствующих повышению уровня рече-двигательной координации. Эти упражнения напоминают собой своеобразные гаммы, арпеджио, технические этюды, которые помогают пианисту овладеть техникой пианизма. По своей форме упражнения далеки от сценического действия. При тренировке соответствующих речевых и телесных нервных центров для совместной работы, неважно какие движения проделываются, главное связать работу телесного аппарата с речевым. Преимущество этих неконкретных, абстрактных движений перед действием в том, что они дают возможность делать различные варианты упражнений. Использование подобных упражнений в каких-то конкретных действиях, несколько сложнее и мне кажется ими можно пользоваться в конце прохождения курса, для проверки степени подготовленности учащихся. Нам, педагогам и нашим студентам, готовящим себя к сценической деятельности, необходимо всегда помнить слова Станиславского: "То, что так хорошо известно, что в подлинной жизни происходит естественно, само собой, то бесследно исчезает или уродуется, лишь только артист выходит на подмостки. Нужна большая работа, изучение, привычка и техника для того, чтобы вернуть на сцену то, что в жизни так нормально для каждого человека"¹ (подчеркнуто мною - Н.И.)

1 К.С.Станиславский. Собрание сочинений, т.3, изд-во "Искусство", 1955.

Кафедра журналистики ИГУ

ИРИНА ИВАНОВИЧ,

кандидат филологических наук

В С П О Р А К О М Е Т О Д Е

/по страницам театральной периодики начала 30-х годов/

Уже к концу двадцатых годов в советской театральной критике появились новые тенденции. Она стала все больше отличаться "лицом своим от прежней". Любители театра с интересом прислушивались в эти годы не только к выступлениям А. Луначарского и Н. Маркова, но и к мнению Н. Колкова, Б. Алперса, А. Фельдмана, В. Соболева, М. Левина, А. Гвоздева, А. Котляковского, не могли пройти мимо полемических оценок Э. Бескина, В. Блума, М. Загорского, В. Жергоневича, В. Масла, Д. Тальникова, О. Литовского — целой плеяды первых советских театральных критиков.

Выступления их отличались профессионализмом, конкретностью разбора спектаклей, самостоятельностью оценок, пониманием природы театра и его законов. Все меньше характеризовали советскую театральную критику субъективизм, поверхностная развлекательность и бесперспективность столь характерные для основной массы, писавших о театре до революции. Уходили в курьезное прошлое и звучавшие в первые годы революции призывы замкнуть "зараженную буржуазной идеологией" профессиональную критику, непосредственными отзывами рабочих¹, и стремление критиков наблюдать и соответственно освещать

¹ В юбилейном номере журнала "Рабочий и театр" /1929/ писатель Г. Яковлев сознательно в вистификации: наиболее интересные "непрофессиональные" выступления о театре, подписанные "рабочим Волхов — сыном А. Петрова", были написаны им самим. В журнале "Рабочий зритель" за псевдонимом "Ра-бе" скрывался писатель А. Бек, а Дир-Тумом оказался пост-конструктивист Дир Туманный.



весь процесс подготовки спектакля, против чего решительно выступил В.И.Немирович-Данченко. Все больше теряли под собой почву грозные нападки и предсказания "левтерезов" /левых театральных рецензентов/ на академические театры, опровергаемые блистательной практикой последних.

С 1927 по 1933 гг. появляется серия работ, посвященных истории развития ведущих театров¹. От театральной критики тех лет требовалось умение осмыслить, подытожить богатейший по насыщенности идейными, стилевыми, жанровыми исканиями первый период развития советского театра. И вот, на рубеже 20-х, начала 30-х годов в сезоны 1929/30 и особенно 1930/31 гг. "на театральном фронте" разгорается дискуссия о творческом методе театров - театра имени Вс.Мейерхольда, МХАТа, МХАТ-П, театра-студии Вахтангова, Камерного, театра Революции, Ленинградского и Московского ТРАМ-тов, театра Березиль, театра имени Густавали, а также творческого метода наиболее значительных деятелей сцены.

Уже сама глобальность постановки проблемы творческого метода в разных аспектах /в рамках настоящей стадии будут рассматриваться лишь отдельные моменты этого вопроса/ говорит о том, что это был новый период в развитии советской театральной критики. Внимание театральных деятелей было приковано в первую очередь к вопросам методики работы над спектаклем различных режиссеров и актеров. Наряду с этим обсуждались вопросы выработки марксистского мировоззрения у деятелей театра, образности природы искусства и драматургической

¹ А.Г.Воздев, ТИМ, 1927; Б.Алперс, Театр Революции, 1928; Ю.Соболев, Московский художественный театр, 1929; Е.Гоже, На заре художественного театра, 1929; Сб. Государственная грузинская драма под руководством К.Марджанишвили, 1930; С.Марголи, Первый рабочий театр Пролеткульта, 1930; А.Февральский, 10 лет театра Мейерхольда, 1931; К.Демьянин, Эпохи Александрийской сцены, 1932; Е.Гоже, Книга о Камерном театре, 1934.



техники, взаимоотношения режиссера и драматурга. Споры о творческом методе шли по горячим следам и возникали вокруг спектаклей, которым было суждено составить золотой фонд советского театра, советской драматургии. Разумеется, какая-то часть выступлений тех лет принадлежит только истории, другие содержат в себе пусть небольшое, но зерно истины, третьи интересны постановкой проблем, и лишь очень немногие — выводами и ответами, поднимающимися на подлинно теоретическую высоту, содействующими оформлению социалистического реализма как государственного метода.

К сожалению, дискуссия о творческом методе театра тех лет не получила до сих пор сколько-нибудь серьезного освещения в театроведческой литературе. Если дискуссии о "двух течениях" в драматургии посвящены специальная статья С. Андреевой¹, ряд глубоких и интересных выступлений А. Караганова², А. Богуславского и В. Диева³, статья во введении II тома, "Истории русской советской литературы" и др., то непосредственно предшествовавшую ей дискуссию о методе в театре можно восстановить лишь обращаясь к периодике тех лет.

Еще до начала "оформленной" дискуссии о методе, в театральной печати появились отдельные выступления по этим проблемам.

Наиболее остро стоявшим и дискуссионным был вопрос о способах создания образа различными актерами и режиссерами. Мнения высказывались противоположные и в самых различных жанрах.

1 С. Андреева, Из полемики советской драматургии 30-х годов, "Вестник Ленинградского университета", Серия истории языка и литературы, № 20, 1957.

2 А. Караганов, Автор и герой в пьесе. "Вопросы литературы", № 4, 1958; Ето же, Дизнь драматурга. Творческий путь Александра Афиногенова, М., "Советский писатель", 1964.

3 А. О. Богуславский и В. А. Диев, Русская советская драматургия. Основные проблемы развития, 1917-1935, т. I, М., изд. АН СССР, 1963. И х и е, Сб. "Из истории советской эстетической мысли", М., "Искусство", 1967.

В театральной критике начала 30-х годов, так же как в критике театра, наиболее активно отстаивали свои взгляды представители двух господствующих направлений. П.А.Марков, с присущими ему лаконизмом и четкостью мысли, характеризовал существо размежевания между этими двумя группировками, отражавшими борьбу стилевых направлений советского театра: "Происходит борьба между методами психологического реализма и методами непосредственного показа"¹, — писал он в обзоре сезона 1929/30 гг.

Пробным камнем, по отношению к которому определялась принадлежность к тому или другому лагерю, было соотношение театра и литературы. Что первично, — драматургия, со своим кругом идей, проблематикой, развернутыми и тщательно выписанными образами героев, сюжетом, драматургия, требующая от театра соответствующего образного сценического воплощения; или театр, — режиссер, актеры, весь постановочный коллектив, на которых в первую очередь возлагается активное общение со зрителем, и который имеет право изменить, домыслить литературную первооснову. В этот период вновь прозвучали, своеобразно преломившись, споры времен "Театрального Октября", когда Э.Бескин энергично доказал, что "театр для того, чтобы стать созвучным пролетариату, должен порвать с книгой"².

Наиболее полное отражение развитие театральной теории нашло в 30-е годы на страницах первого общесоюзного театрального журнала "Советский театр".

Решение проблемы творческого метода театра получило различное освещение на страницах журнала в зависимости от всей системы

¹ "Новый мир", 1930, № 2, стр. 222.

² Э. Б е с к и н, Театр, созвучный пролетариату, "Вестник театра", 1920, № 72-75, стр. 3.

взглядов, которых придерживалась редакция в тот или иной период своего существования¹.

Драматург А. Глебов, выразивший в первый период наиболее крайние взгляды тех деятелей театра, которые были близки журналу, писал, что "школу пролетарской драматургии, пролетарского театра вообще... должен отличать бесспорный, решительный приоритет театра - лности"². При этом чрезмерное значение придавалось самостоятельному движению театров рабочей молодежи - ТРАМу, различным формам клубной художественной работы, которые, будучи рабочими по своему составу, должны были, по мнению журнала, "с наибольшей полнотой выразить революционный опыт рабочего класса"³.

Среди профессиональных театров критиками этого направления признавались лишь созданные после революции театр имени В. Мейер-гольда, Театр Революции и МСНС.

В ряде монографических исследований, посвященных творчеству режиссеров, театральных коллективов, истории советской драматургии, в мемуарах и других источниках содержатся размышления о стилистическом разнообразии различных художников конца 20-х - начала 30-х годов. Однако до сих пор нет еще ни одной обобщающей работы, в которой прослеживалось бы на материале не только драматургии, но и театральной практики, как проходил процесс взаимодействия различных стилей, направлений в театре 30-х годов. Не ставя перед собой задачу решить столь широкую театроведческую проблему, мы хотели бы

¹ Существует ошибочное мнение, которого придерживается, в частности, Театральная энциклопедия (см. т. I, 1965, стр. 1009), что редактором "Советского театра" с самого начала был А. Афиногенов. Между тем, первым редактором журнала был в действительности П. Новицкий, на что указывается в первом номере журнала.

² А. Г л е б о в, Театр и литература, "Советский театр", 1930, № 2, стр. 12.

³ Единство пролетарского театрального фронта, "Советский театр", 1930, № 1, стр. 2.

остановиться на том, какую роль в ходе дискуссии о творчестве в то время играла театральная критика и театральная печать. Страницы газет и журналов того времени доносят до нас живые следы борьбы Литфронта, "Пролетарского театра" с теасекцией ВАППа, происходившей на всевозможных диспутах, встречах, докладах, в самих театрах.

Идеи "метода непосредственного показа", стремившегося к публицистическому изображению массы, обстоятельств (а не героев) с небольшими индивидуальными вариантами, поддерживали Э.Бескин, драматурги В.Билль-Белоцерковский, "Пролетарский театр", теоретики Трамковского движения Анд.Пиотровский, критики Н.Оружейников¹, В.Блюменфельд, И.Крути, члены группы Литфронт. Наибольшее количество выступлений критиков этой группы посвящалось деятельности Вс. Мейерхольда. Творчество этого сложного и противоречивого художника обычно рассматривалось как в теоретической плоскости, так и в плане анализа конкретных спектаклей. Однако, высказываемые порой ошибочные теоретические положения дискредитировали спектакли и при этом зачастую даже тогда, когда в намерение писавшего входило же лание похвалить. Так П.Новыйкий утверждал, что "театр имени Мейерхольда сделал из "Выстрела" один из самых удачных и замечательных спектаклей" на том основании, что ТИМ показал "массовую трамбовскую игру на высшей ступени"².

Творческому методу Мейерхольда в начале 30-х годов был посвящен целый ряд статей. Среди них его собственные выступления на конференции Всеросскомдрама - "Не отражать, а предсказать"³, на

¹ Н. О р у ж е й н и к о в - псевдоним Леонида Осиповича Колесникова, см. ЦГАЛМ, ф.645, Главискусство, оп.1, ед.хр.395, л.5.

² П. Н о в и ц к и й, Театр политического памфлета, "Советский театр", 1930, № 1, стр.18.

³ "Советский театр", 1930, № 13-16, стр.15-17.



теасовещании РАПП - "Метод Мейерхольда"¹, статьи А.Гвоздева² и А.Февральского³ к десятилетию ТИМа, дискуссия о "Последнем, решительном" В.С. Вишневого⁴ в постановке Мейерхольда, тезисы теасекции Коммакадемии - "О театре Мейерхольда"⁵, статья Г.Пельше "Механизм и формализм в ТИМе"⁶, отзывы, содержащиеся в различных РАППовских документах и, наконец, рецензии на спектакли "Список благодетелей" Ю.Олеси, "Вступление" Ю.Германа, "Доходное место" А.Островского.

К сожалению, обилие статей еще не позволяет говорить об активном отражении развития театра и метода Мейерхольда. Непреходящий интерес представляет в этом отношении статья П.Маркова "Поражение Вишневого и победа Мейерхольда". Конкретно подходил к анализу творческого метода Мейерхольда и А.Февральский⁷.

Серьезной критике подвергалась точка зрения критиков, выступивших против театра характеров и переживаний. На дискуссии в Коммакадемии, состоявшейся по докладу Н.Новицкого о Московском Художественном театре, выступили П.Марков и Ю.Завадский.

Стремясь продолжить разработку вопросов метода, "Советский театр" предоставляет свои страницы нескольким актерам - В.Смышляеву, А.Азарину, В.Занкину и Ю.Глизер, которые "в порядке обмена опытом" рассказали как они работали над образом.

1 "Советский театр", 1931, № 2-3, стр. 14-15.
 2 А.Гвоздев, Историческая роль театра Мейерхольда, там же, № 1, стр. 2-3.
 3 А.Февральский, "Театральный Октябрь" и "Зори", там же, стр. 4-9.
 4 Там же, № 4, стр. 12-21.
 5 Там же, № 5-6, стр. 22.
 6 Там же, № 9, стр. 16-21.
 7 А.Февральский, "Двадцатый спектакль ГосТИМа "Вступление" в театре им.Мейерхольда, "Советский театр", 1933, №2-3, стр. 22-26.



Ожесточенные споры, яростные нападки на психологический театр побудили активно включиться в полемику редактора журнала "Советский театр" близкого к МХАТу талантливого драматурга, одного из членов правления РАПП Александра Афиногенова. Следует сказать, что театральная секция РАПП в отличие от основного руководства литературными критиками, группировавшимися вокруг журнала "На литературном посту", была менее ортодоксальной и демагогичной. Входили в нее А. Афиногенов, В. Кирион, С. Амаглобели, Ю. Козовский, О. Литовский, А. Гурвич и ряд других театральных деятелей. Свою основную задачу в театре они видели в выработке четкого мировоззрения у работников театра, в утверждении "диалектико-материалистического метода" в пролетарском искусстве. Исходя из этих положений, А. Афиногенов возглавил свою работу в области театральной эстетики "Творческий метод театра. Диалектика творческого процесса". Характерно, что расценивал он ее сам, как теоретическую работу, а не плод журнальной полемики. Стремясь решительно разоблачить "идеологические концепции Воронского и Переверзева", формалистические театральные теории А. Глебова, Адр. Пиотровского, В. Блюменфельда и других, А. Афиногенов подвергает критике позиции театра представлений и Литфронта с позиций психологического реалистического искусства, с позиции диалектики жизненных отношений.

В современном театроведении существуют различные мнения об этой работе Афиногенова. Так, К. Рудницкий, не делая никакой разницы между взглядами театральной и литературной РАПП считает, что "пространно изложенный А. Афиногеновым диалектико-материалистический "творческий метод театра", по существу... предлагая то же самое (что и рапповцы-литературоведы - И.И.), отступление к дореволюционной эстетике"¹. В философском труде Л. Денисовой, напротив,

1 К. Рудницкий, Сб. Новаторство советского театра", М., "Искусство", 1963, стр. 125.

дается высокая оценка понимания Афиногеновым именно диалектики". Автор интересной книги об Афиногенове А. Караганов считает, что "Творческий метод театра" является лишь "литературным документом писателя, наряду с его статьями, дневником, записными книжками... В потоке теоретических рассуждений, то и дело возникают всплески чисто газетной полемики, теоретик уступает место трибуну, драматургу, пробующему изложить свое эстетическое кредо, рассказать о найденном и открытом, о принципах и особенностях пьес, принесших ему признание"².

Тщательный анализ работы Афиногенова позволяет сделать несколько иной вывод. Дело в том, что "газетная полемика" отнюдь не является в "Творческом методе театра" пустой данью РАПШовским распрям. В книге Афиногенова она выступает как фактор, отражавший существенные процессы в искусстве того времени.

Тезисы доклада А. Глебова "Основные положения диалектической драматургии", с которыми Афиногенов широко полемизирует, система Станиславского, подвергавшаяся осуждению, наблюдения над собственным творчеством и произведениями современных ему драматургов — все это составляет тот живой и конкретный фон, который наиболее ценен в работе Афиногенова.

Несмотря на четко определенные задачи и заглавие, которое дан Афиногенов своей работе, истинное содержание "Творческого метода театра" существенно выходит за рамки того круга вопросов, который

1 Л. Денисова, Проблемы диалектики в советской эстетике 20-х годов. Сб. Из истории советской эстетической мысли, М., "Искусство", 1967, стр. 422.

2 А. Караганов, Жизнь драматурга. Творческий путь Александра Афиногенова, "Советский писатель", М., 1964, стр. 196.



был непосредственно связан с проблемой метода театра. А.Афиногенов фактически попытался создать общий труд по эстетике, проследить, в каких формах существует и развивается диалектика в ходе творческого процесса в театре и в драматургии, в театральных теориях, в режиссерском и актерском творчестве. Одновременно он стремится обосновать несостоятельность взглядов своих противников, ответить на некоторые спорные вопросы, возникшие в связи с обсуждением проблемы метода, жанра, с театральной практикой наиболее интересных драматургов и режиссеров того времени, собственным творческим опытом.

В силу всего этого в работе прослеживаются как бы три группы вопросов: эстетико-философские, литературоведческие и театроведческие. Все они связаны воедино, но решаются далеко не одинаково успешно. Естественно, что больше всего неточностей и непоследовательности можно проследить в разрешении первой группы вопросов.

А.Афиногенов пытается создать свою модель творческого процесса, но впадает при этом в вульгарный гносеологизм и вульгарный социологизм. Происходит это в силу того, что в большинстве вопросов Афиногенов опирается на работы А.М.Деборина. Кроме того, он допускает чрезвычайно серьезную методологическую ошибку, характерную для состояния эстетики 20-х годов - противопоставляет друг другу диалектику и теорию отражения, что в конечном итоге, порождает ряд ошибочных конкретных выводов и вместо ленинской диалектики и исторического, классового подхода к жизни, приводит порой Афиногенова к односторонней "генетической" диалектике.

Неправильно расчленив творческий процесс на две стадии: первую - познание, вторую - воплощение (воспроизведение), Афиногенов, как и рапповские теоретики (которые углубляются вульгаризаторским перенесением на искусство законов и категорий философии, диалек-



тико-материалистического метода) приходит к отрицанию специфики искусства.

Наиболее интересной можно считать ту часть работы Афиногенова, где, исходя из анализа противоречий в действительности, он делает выводы о природе конфликта в драматическом произведении. Афиногенов рассматривает роль случайности и "необходимости" в построении сюжета, т.е. фактически, подходит к проблеме типического в пьесе, в образах героев. Но при этом допускается непоследовательность в трактовке соотношения темы и сюжета, делается ошибочный вывод, что в ходе творческого процесса сюжет должен предшествовать теме. В данном случае создается впечатление, что Афиногенов доверяет не собственным наблюдениям и выводам, а движим желанием доказать обратное тому, что пишет А.Глебов в своих "Тезисах".

Однако подлинной и убедительной критики А.Глебова А.Афиногенов достигает в разделе, посвященном категории классовости, которую А.Афиногенов трактует значительно шире "векторной" точки зрения Глебова, изучающего явление статично и недостаточно разносторонне. Афиногенов призывает к всестороннему глубокому изучению явлений действительности, созданию целостных произведений, в котором идея автора выражается не одним-двумя положительными персонажами, а "распределяется", пронитывает всю ткань произведения.

Перечисленные выше отдельные положительные моменты и недостатки, разумеется, не исчерпывают всего содержания "Творческого метода театра". Более глубокий и тщательный анализ должен явиться предметом специального, театроведческого и эстетического рассмотрения этой работы.

Вопросы, связанные с обсуждением метода (помимо материалов теоретического порядка), которые содержались в конце 1930 года в дискуссии о диалектико-материалистическом методе, поднимались тог-

да же в связи с опубликованием материалов конференции Всесоюзной драмы (общества драматургов и композиторов), в ряде конкретных материалов под рубрикой "Что и почему ставят театры", а в начале 1931 года в отчете о театральном совещании РАИНа. В дальнейшем эти вопросы ставятся в связи с разбором творческого метода театра имени Вахтангова, МХАТ-П, отдельных спектаклей, режиссеров и драматургов.

Среди этих материалов существенно выделяется статья П.Маркова "Задачи МХАТа", также опубликованная под рубрикой "Что и почему ставят театры"¹ и его же статья "Проблема наследства МХТ и пролетарская революция. Эти выступления одного из крупнейших советских театральных критиков привлекает внимание тем, что он выдвигает на первый план задачи первостепенной важности: "овладения трудным и сложным методом" наряду с "полным выражением проблемы революции". П.Марков останавливается на вопросах овладения художественным театром современной драматургией, говорит о связях театра со зрителем, и справедливо рассматривает эти проблемы как различные аспекты становления нового мировоззрения. Говоря о проблеме метода театра, П.марков возражает против стремления "прикрепить МХТ к одному узко психологическому жанру". Четко, не злоупотребляя псевдо-научной терминологией, П.Марков требовал, что в методе МХТ различали широкое поле деятельности для режиссеров, для опытов по линии актерского мастерства, поисков в решении сценических образов.

Своей главной задачей Марков считал - доказать универсальность метода Художественного театра, разъяснить, что метод театра представляет ценность не только сам по себе, но позволяет вскрыть в спектакле глубокий социально-политический смысл явлений, не теряя

1 "Советский театр", 1930, № 13-16, стр.45-47.



богатства его индивидуальных особенностей. Короче говоря, можно утверждать, что выступления П.Маркова того периода защищали и отстаивали реалистический метод, метод того театра, который уделял наиболее пристальное внимание психологической разработке образа, сумевшего от индивидуальных особенностей героя идти к изображению личности, а затем к обобщениям и социально-политическим выводам. Конкретный живой образ поднимался таким образом до образа типического героя в типических обстоятельствах.

Подобные выступления способствовали укреплению позиций реалистического искусства и были веским утверждением искусства МХАТ особенно необходимым на фоне обвинений Художественного театра в "символизме и идеализме", прозвучавших в конце 1931 года в официальном документе РАИИ (имеется ввиду утвержденное пленумом РАИИ постановление секретариата "О задачах РАИИ на театральном фронте"¹ и в комментариях "Советского театра" к нему.

Наряду с П.Марковым в "Советском театре" выступил также режиссер МХАТа И.Судаков. Приняв участие в обсуждении спектакля "Хлеб" по пьесе В.Киршона, поставленной по МХАТе, в статье, озаглавленной "Театр - рупор литературы", И.Судаков пытался отвести от МХАТа обвинение в использовании косных форм и приемов, доказывал, что Художественный театр в каждом своем спектакле стремится раскрыть содержание, замысел литературного произведения и делает это через актера, через актерское мастерство. Тогда же, в середине 1931 года, в том же журнале были опубликованы чрезвычайно интересные высказывания о собственном творческом методе А.Д.Попова - одного из лучших советских знатоков и пропагандистов системы Станиславского, в то время молодого руководителя Театра Революции.

¹ "Советский театр", 1931, № 10-11, стр.4-16.

В статье А.Д.Попова "Как я работал над "Поэмой о топоре" ^{содержат} ^{важные} ^{вопросы} ^{теоретических} ^{дис-} ^{куссиях} того времени.

"Коротко отвечая на вопрос, поставленный в заголовке, - начал статью А.Попов, - я неизбежно коснусь вопроса о моем режиссерском методе"¹.

На двух страницах А.Попов отвечал на центральные вопросы, связанные с проблемой творческого метода.

А.Попов писал о театральной лирике и театральной мелодии, как определенных качественных понятиях работы над спектаклем, нисколько не противоречащих классовой характеристике образов, а обогащающих и уточняющих ее. "Наделяя лиризмом образ (будь то образ спектакля или актера), труднее осуществить цельную органическую природу этого образа, претендующего на "обобщение с пролетариатом как с классом". Здесь же А.Попов поднимал вопрос о технике актерского мастерства, о, так называемой, технике актерского движения на сцене, о росте у актеров высокого профессионализма, о воспитании в них режиссерского отношения к роли как к части целого. "Режиссерское отношение актера к каждой секунде сценического времени и к каждому дюйму сценического пространства вытекает из сознательного понимания замысла постановки. Этот факт исключает "лакейскую" а также "солдатскую" природу отношений актера к режиссеру". А.Попов требовал от актера "коллективистского" отношения к процессу создания спектакля. С этих позиций критиковал он взаимоотношения режиссера и актера в театре Мейерхольда, рассматривал эти же взаимоотношения в процессе создания спектаклей по системе Станиславского, предлагал конкретные меры по выработке у актеров необходимых для этого качеств. "Вместо просьб и призывов к "ансамблевости" надо начать

¹ "Советский театр", 1931, № 5-6, стр.42-43.

преподавание режиссуры на актерских отделениях в наших техникумах. Пора усвоить, что в специфике режиссуры нет ничего того, что не должен знать и понимать актер", - писал А. Попов.

Говоря о спорах о методе 30-х годов, необходимо особо остановиться на выступлениях Б. В. Захава, которого в первую очередь интересовала общность метода театра имени Вахтангова и системы Станиславского. Для подтверждения и выяснения этого родства Б. Захав использовал почти все уникальные данные, в частности, курс лекций, прочитанных К. С. Станиславским в 1920-1921 гг. для работников третьей студии МХТ-а и студии Губкина, дневники, заметки Вахтангова, записи бесед Станиславского с молодежью Художественного театра более раннего периода и др.

Б. Захав, в отличие от РАИНовских теоретиков и авторов большинства выступлений, посвященных Станиславскому, анализирует не какие-то отдельные элементы системы Станиславского, а проникает в ее существо, отрицает ее идеалистический характер. "Разумеется, не Йоги были главным источником, из которого черпал Станиславский, - отвечал Захав Н. Новицкому, ТЕА документу РАИИ и многим другим. - Такими источниками были, во-первых, наблюдения над творческой практикой целого ряда выдающихся актеров и, во-вторых, собственный творческий (актерский и режиссерский) опыт. На основании собственных творческих наблюдений, эмпирическим путем К. С. Станиславский шел к целому ряду генеральных открытий, находящих себе в настоящее время полное подтверждение со стороны материалистической науки"¹ - писал Б. Захав.

Особую ценность статье Захава придавало то обстоятельство, что

¹ Б. Захав, Творческом методе театра им. Вахтангова, "Советский театр", 1931, № 12, стр. 9.



основные его положения покоились на четком определении того, кем эти открытия, какое место уделка Станиславскому в создании художественного образа, отношении актера к нему и к окружающей среде, внутренней технике актера в процессе его создания.

Большую убедительность статье Б.Захавы придавало сочетание его собственных рассуждений с широко цитированными высказываниями и раздумьями о методе Станиславского ведущих актеров театра имени Вахтангова. А.Горюхов, Н.Толченков, В.Куза и другие были глубоко солидарны с ним в вопросах соотношения создания и интуиции, их роли в творческом процессе актера, оценки мысли Станиславского об актерском ансамбле, значении системы в целом для воспитания актера.

Во второй части статьи "Творческий метод театра имени Вахтангова" Б.С.Захавя рассматривал противоположную Станиславскому возможность построения образа, воспитания актера, т.е. рассматривал взгляды Мейеркольда. Это отнюдь не было простым противопоставлением одного художественного метода другому. Захавя стремился определить общие реалистические корни в творчестве каждого из них, соотнося их со взглядами своего учителя - Вахтангова.

Четкость мировоззрения идеологических позиций, выведение на теорию народности, как одной из определяющих в эстетике театра имени Вахтангова, его творческого метода - этот момент существенно выделял статью Б.Е.Захавы среди общих споров о методе того периода.

Небезынтересно напомнить, что одновременно с окончанием публикации статьи Захавы была напечатана статья Ю.Либединского "О Вахтангове"¹. Либединский стремился посеять недоверие ко всему тому, что было изложено и утверждалось "попутчиком" Захавой. Отмечая заслуги попутнического театра, Либединский предлагал свои примитивные

¹ Ю. Л и б е д и н с к и й, О Вахтангове, "Советский театр", 1932, № 1, стр. 16.

ные и огрубленные выводы по поводу метода Станиславского, Вахтангова, Мейерхольда и других проблем, поставленным и успешно решенным в статье Захави. В таком же плане строилась статья И. Велецкого и С. Подольского "О театре имени Вахтангова и его идеолога т. В. Захави"¹, опубликованная в пятом номере "Советского театра" за 1932 год. Благодаря все тем же несправедливым нападкам на Вахтангова, Станиславского, Вахтангу, статья эта почти ничего не добавляла к творческим спорам о методе.

В своей работе "За платформу театра РАПН"² Ю. Либедицкий так же неуемно нападает на Станиславского и Мейерхольда. Резкий тон преобладает и в других выступлениях, как по отношению к этим художникам, так и по отношению к А. Я. Таирову (Тайрову) в журнале "Советский театр" была посвящена две статьи - "Душа Камерного театра" Б. Розенцвейга в первом номере за 1930 г. и выступление самого Тайрова "Структурный реализм - метод Камерного театра"³.

23 апреля 1932 года ЦК ВКП/б/ принимает постановление "О перестройке литературно-художественных организаций", которое повлекло за собой широкую и разностороннюю критику рапповских организаций. Привлекает внимание статья Стецкого в "Иrade" от 4 мая 1932 года, в которой подвергается критике журнал "Советский театр" за бездумное использование термина "диалектико-материалистический метод", наличие "пролетарским мировоззрением", необоснованную подозрительность в отношении "получкиков" - крупнейших деятелей советского искусства. С этой статьей перепечатывается выступление

1 "Советский театр", 1932, № 5, стр. 3-5.

2 Ю. Либедицкий, За платформу театра РАПН, М.-Л., 1931.

3 "Советский театр", 1931, № 4, стр. 27-29.

А. Горюнова "Некоторые мысли по поводу статьи гг. Белецкого и Дольского "О театре имени Вахтангова и его идеологии т. Б. Захаве" I. По некоторым вопросам освоения классического наследия А. Горюнов подходит к постановке вопроса о связи метода и мировоззрения с учетом специфики искусства, и в этом отражается не только субъективный взгляд автора, но и общая тенденция времени. Раньше критики, начав дискуссию о творческом методе, побуждали высказаться многих деятелей театра. Характерно, что выступления А. Лозова, Б. Захавы, представлявшие наиболее значительный интерес в развитии театральной теории — это выступления режиссеров, а не профессиональных критиков. "Движущаяся эстетика", как В. Зелинский называл критику, в начале 30-х годов еще не в полной мере владела научным, марксистским анализом для того, чтобы в полном объеме выполнять все присущие ей функции.

Развитие театральной теории в начале 30-х годов, как и в предыдущий период, происходило еще непосредственно в недрах театра.

I "Советский театр", 1932, № 12, стр. 18-21.

Кафедра истории и теории театра и кино

ЭИЦХАРА ХАБИЧЕВА

Истоки карачаевского и балкарского театров
(дипломная работа)

Научный руководитель – доктор фило-
софских наук Е.И.Топуридзе

Исследование истоков балкарского и карачаевского театров представляет собой определенную трудность. Дело в том, что большая часть материалов по этнографии и культуре карачаевцев и балкарцев и по сей день продолжает оставаться достоянием народной памяти. До сих пор не собраны, не систематизированы и не изданы материалы из истории обрядовых и культовых представлений, насыщенных танцами, пантомимой, диалогами, маскировкой, – словом, всеми теми элементами синкретического действия, в которых мы находим зачатки театрального искусства карачаевцев и балкарцев. В изданных в печати материалах по этнографии не трудно заметить, что многие обряды носят чисто театральный характер; однако историков больше интересовала этнографическая сторона собранных ими материалов и поэтому вопрос об истоках карачаевского и балкарского театров не получил в них должного отражения.

В данной работе предметом исследования являются именно истоки театрального искусства карачаевцев и балкарцев. Это определило направление и принцип подбора этнографического материала. В основу работы легли, во-первых, печатные материалы; во-вторых, рукописные материалы, находящиеся в архивах Кабардино-Балкарского научно-исследовательского института (г.Нальчик), Карачаево-Черкесского об-

ластного музея (г.Черкесск.), в центральных архивах г.Нальчике, г.Ростова; в-третьих, ряд материалов был записан мною со слов жителей г.Черкесска, г.Карачаевска и ряда горных аулов.

Но прежде чем обратиться к описанию истоков карачаевского и балкарского театров, необходимо коротко ознакомиться с историей народа, определяющей специфику его культуры.

Карачаевцы и балкарцы - народность, говорившая на одном языке, придерживавшаяся общих законов и нравов в быту и хозяйстве. Имевшая общий фольклор, обряды, ритуалы, общие исторические традиции, исповедовавшая единую религию ислама - она мало изучена. Об истории происхождения карачаевцев и балкарцев в научной литературе к настоящему времени собрано незначительное количество данных. Их очень много, но они порой столь радикально противоположны по своим выводам, что даже взаимоисключают друг друга. Так существует аланская версия происхождения карачаевцев и балкарцев, поскольку сами они называют друг друга "алан", что означает "соплеменники", "товарищи по племени". Другие ученые придерживаются, так называемой, гилванской версии - они исходят из того, что, во-первых, язык гилванов (половецкая) и язык карачаево-балкарцев относится к тюркской группе, а во-вторых, что между этими народами имеется большое сходство в истории, обычаях и культуре. Третья группа ученых, основываясь на археологических и этнографических данных, утверждает, что карачаевцы и балкарцы являются древними жителями гор Кавказа и отмечают, что сами карачаево-балкарцы называют себя "таулуда", что значит "горцы".

Множество различных версий затруднило разрешение вопроса об этногенезе карачаевцев и балкарцев. Поэтому в среде ученых назрела необходимость прийти к единому мнению. Указание о проведении в 1967 году (июнь) в г.Нальчике (столица КЧР АССР) была посвящена научная сессия. На сессии присутствовали ученые (историки, этнографы, археологи, языковеды, искусствоведы) Москвы, Ленинграда, Грузии, Да-



мении, Осетии, Дагестана, Чечено-Ингушетии, Кабардино-Балкарии, Карачаево-Черкессии. Размывая все доклады и выступления, секретариат сессии внес предложение: "Карачаевский и балкарский народы образуются в результате слияния северокавказских племен с кривопримечными и кривоязычными племенами, из которых наибольшее значение в этом процессе имели, видимо, племена болгары и, в особенности, одно из западнокавказских племен"¹.

Этот вывод стал с тех пор старым пунктом в продолжении изучения вопроса этногенеза карачаевцев и балкарцев. Однако новизна открытия в области этнографии, топонимики, ономастики заставляет усомниться в несомненности вынесенного научной сессией решения. Поэтому изучение истоков карачаево-балкарского театрального искусства мы начинаем с тех фактов, принадлежность которых к карачаевцам и балкарцам бесспорна и не вызывает сомнений.

Свое значение в развитии карачаево-балкарской культуры сыграл факт длительного господства язычества, т.е. той формы религии, в которой все человеческое социальное приравнено к природному и представляет собой его магическую эманацию (исхождение, истечение). Для язычества характерно многобожие и эти боги олицетворяют собой различные силы природы. Карачаевцы и балкарцы вплоть до XIX века оставались язычниками, несмотря на то, что они испытывали определенное влияние христианства и мусульманства, о чем свидетельствует наличие христианских храмов на территории Балкарии и Карачая, а также названия некоторых обрядов.

Лишь в 1783 году с постоянной пропагандой мусульманской религии в горах Балкарии и Карачая выступил кабардинец Исхак-эфенди

¹ "О происхождении карачаевцев и балкарцев" (материалы научной сессии), Нальчик, 1960, стр. 310.



(священник) Абуков. Однако новая религия привилась с трудом и только к середине XIX века (намного позднее, чем у других народов Северного Кавказа) ислам охватил все население Балкарии и Карачая.

Новая монотеистическая религия стала жестоко преследовать старые верования и противников ислама. Были запрещены языческие обряды и уничтожались священные места. Но наряду с этими отрицательными качествами следует отметить положительную роль ислама в истории карачаево-балкарцев, ведь: "Распространение ислама знаменовало отказ от старых, дофеодальных религий, утверждение монотеизма - веры в единого бога. Мусульманское представление о мире, как о созданном богом едином целом, имело важное значение для формирования характерной в средневековую эпоху эстетической идеи о некоей, хотя и отвлеченной, гармоничной вселенной"¹. И тем не менее народ не мог сразу отказаться от установившихся в течение многих веков представлений и верований. Поэтому мусульманство среди карачаевцев и балкарцев впитало в себя многие "пережитки" язычества и идеи этого последнего продолжали жить внутри новой религии. Этот факт определил специфику монотеизма и своеобразие народного творчества карачаевцев и балкарцев.

С принятием новой религии некоторые языческие обряды и ритуалы исчезли, а некоторые видоизменились. Карачаевцы и балкарцы стремились приспособить, насколько это было возможно, мусульманские требования к своим старым нормам и законам жизни. В результате этого многие языческие обряды продолжали существовать с обрядами новой религии, почитание языческих богов сохранилось.

Таким образом, искоренить идолопоклонство мусульманской религии не удалось, но она наложив запрет на изображения всего живого и

¹ Б. Веймарн, Т. Каптерева, А. Подольский. "Искусство арабских народов (средневековый период)", "Искусство", М., 1960, стр. 8.



воплощение образа человека, надолго задержало развитие изобразительного и театрального искусства. Мусульманство уничтожило многие древности, связанные с язычеством, но кое-что уцелело. Это, во-первых, наскальные рисунки. На территории Балкарии и Карачая археологами было обнаружено много пещер и каменных плит с изображениями ритуальных сцен или обрядов, относящихся к эпохе раннего железа (к. V в. до н.э. - IV в. н.э.). Эти культовые игры посвящались аграрным или охотничьим действиям. Со времен язычества также сохранились и священные места и предметы поклонения. Священными становились те места, где, по преданию, были похоронены народные герои, где происходила их схватка - борьба с врагом; священными считались и разные предметы и животные, в зависимости от того, какие легенды связывались с ними народом. Можно привести названия ряда священных мест и предметов, названия которых народная память хранит и поныне. Например, "Джан - гыз Терек" - Одинокое Дерево (аул Хурзук), "Чопша-Таш" - Чопша-камень (аул Учкулан), "Ансатыны таш" - камень божества охоты Ансаты (аул Чегем), "Раубазы" - дерево Раубазы (аул Шаурдат), "Байрым Таш" - Камень торжеств (аул Учкулан), "Гулу Галала" - Иелана Демонюв (аул Верхний Учкулан) и др. Также на территории Балкарии и Карачая сохранились своеобразные скульптурные произведения. Это каменные фигуры (балбалы), обнаруженные в верховьях реки Кубани. Их устанавливали на могилах погибших воинов. Сначала ставился памятник воину, а рядом устанавливали фигуры, изображающие его самых могущественных, но побежденных им, врагов. Причем, эти фигуры должны были быть меньше фигуры воина. Их количество означало число врагов победителя, чем больше было этих фигурок, тем больше была слава воина. Фигуры врагов изображали со скрещенными на груди руками или держащими в руках чашу. Таким образом, языческий скульптор показывал мощь одного и покорность других. Народ считал, что на том свете побежденные будут

прислуживать победителю.



Несмотря на религиозные ограничения и запреты, карачаевцы и балкарцы все же могут назвать имена своих первых дореволюционных живописцев, но театральное искусство ими было создано лишь в советский период. На первый взгляд может показаться странным, что из недр народного искусства карачаевцев и балкарцев, насыщенного элементами театрального действия, не обособилось и не развилось театральное искусство как таковое. Однако это объяснимо, если учесть ряд обстоятельств: мусульманство с его ограничениями, затянувшееся присутствие язычества, отсутствие письменности, обусловившее забвение многих народных драматизированных игр, высокогорное труднодоступное географическое положение, которое ограничивало взаимоотношения с культурами других народов и отсутствие заинтересованности царского правительства в развитии культуры малых наций.

Где же следует искать истоки профессионального театрального искусства карачаевцев и балкарцев, которое возникло после победы Октябрьской революции? Эти истоки мы находим в народном творчестве, обрядовых играх, песнях, плясках, в различных ритуалах. Как было отмечено выше, подбор этнографического материала происходил в определенном направлении и на основе определенного принципа. Театральное искусство предполагает по необходимости наличие таких моментов, как перевоплощение в другое существо, т.е. лицедейство и присутствие зрителя. Поэтому в работе анализируется только тот этнографический материал, где эти моменты легко прослеживаются.

ж ж ж

Истоки театрального искусства каждого народа восходят к первобытным обрядам и играм, своеобразие развития которых определяется особенностями развития его общественной жизни. История театра начи-



нается с самых примитивных форм театрального действия, которые неотделимы от трудовых процессов или как бы предваряют и имитируют их.

Возникновение обрядов и ритуальных игр первобытных людей связано с развитием труда и своеобразным осознанием явлений окружающего мира. Основой жизни древнего человека являлись охота и земледелие. Его благополучие зависело от удачной охоты, от почвы, погоды и т.д., а также от взаимоотношений с другими племенами, т.е. от неподвластных еще ему сил природы и социальных отношений. Вся природа в глазах первобытного человека была царством, где господствовали и враждовали между собой добрые и злые силы. Ее жизнь он осмыслил через призму собственной жизни, т.е. общинно-родовые отношения переносились им на мир растительный и животный, — на всю природу, а ее силы персонифицировались в его сознании в виде различных фантастических существ. Эти последние, подобно людям, рождались и умирали, могли быть добрыми и злыми, могли мстить и помогать ему, и поэтому, как казалось древнему человеку, нужно было найти средство, чтобы задобрить их и заключить с ними добровольную сделку, заставить служить их своим интересам. Особенно тесно связанным первобытный человек мыслил себя с животным миром. То или иное животное (тотем) он считал предком и некропителем своего рода и поэтому тотем стал объектом особого поклонения и породил ряд ритуальных обрядов и игр.

Ритуальные обряды и игры возникли как средство магического, сверхъестественного воздействия на силы природы и общества, т.к. иной возможности подчинить их себе первобытный человек тогда еще не видел. Обряд представлял собой действие, символически воспроизведшее то или иное явление или общественное отношение и имевшее строго узаконенные формы. Вначале он был непосредственно связан с трудовым процессом или предшествовал ему. Перед охотой, посевом,



военным походом и т.п. человек имитировал те действия, которые он должен был произвести в реальном процессе своей деятельности. Впоследствии началось обособление ритуального действия, оно лишилось непосредственной целесообразности, стало лишь символом, хотя в глазах своих участников сохранило утилитарный характер: "...Отрыв от самих процессов труда был необходимой предпосылкой развития искусства как особой творческой деятельности, отражающей и одновременно преобразующей действительность. На первобытной стадии преобразующая роль искусства часто наивно отождествлялась с утилитарной целью, достигаемой не трудом, а магией"¹. Так, в недрах трудового процесса начало жить и развиваться художественное творчество. Уже на самой ранней ступени истории человеческого труда можно выделить две его стороны - трудовой процесс, его продукт, предназначенный для непосредственного потребления и художественный аспект трудового процесса. Животное, - пишет Карл Маркс, - "производит односторонне" и под властью непосредственной физической потребности, и продукт, созданный им, непосредственно связан с его физическим организмом. Совершенно иной характер имеет производственная деятельность человека. Он творит универсально, его деятельность не зависит только от его физического организма и непосредственной физической потребности. "Человек свободно противостоит своему продукту", он "формирует материю также и по законам красоты"². Как ни удивительны соты, созданные пчелой или паутина, сотканная пауком, их продукты произведены их непосредственной физической потребностью и связаны с их физическим организмом; произвести что-либо другое они не могут. В от-

¹ Е.М. Мелетинский, "Первобытные истоки словесного искусства", стр. 151. "Ранние формы искусства" (сборник статей), "Искусство", М., 1972.

² К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, М., 1957, т. I, стр. 158.



личие от животного, человек способен создавать самые различные продукты и творит он согласно заранее продуманному плану. Следовательно, в процессе труда человек осуществляет сознательную цель, "которая, как закон, определяет способ и характер его действий"¹, и в конце этих последних получается результат, который, по словам К. Маркса, уже имелся в представлении человека, т.е. имелся идеально². Так, например, маскируясь под животное и совершая охотничий ритуал, древний охотник сначала должен был изучить повадки животного, придумать впечатляющую маску, т.е. создать идеальный образ предстоящего действия, а затем, как можно совершеннее воспроизвести его. Человек начинает творить по законам красоты на заре своей общественной жизни и поэтому его трудовая деятельность заключает в себе художественный момент. Наряду с масками животных древний человек создает и другие маски, он преобразуется в переолицетворенные силы природы, образы предков-героев и т.д.; иными словами, он творит универсально и свободно противостоит своим созданиям. Указанная универсальность трудовой деятельности и ее обусловленность не только необходимостью воспроизведения жизни, но и законами красоты, уже ясно прослеживаются в ритуальных обрядах и играх всех древних народов. Именно к ним и восходят зачатки театрального искусства.

Известно, что в решении вопроса о происхождении театра имеется ряд различных точек зрения. Некоторые ученые видят истоки театра в первобытных плясках. В конце прошлого столетия указанного мнения, например, придерживались английский ученый Эд. Тейлор и немецкий этнограф Г. Шурц. Первый писал, что: "На низком уровне цивилизации пляска и театральные представления, очевидно, нераздельны", а по -

1 К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, М., 1957, т. I, стр. 261.
 2 Там же.



следний утверждал, что драма всегда развивается из мимического танца¹. К примитивным драматическим представлениям относит танцы и чешский ученый Р.Валлашек (начало XX века). Считая, что "танец в большинстве случаев является представлением некоего события", он пишет, что: "...Примитивный танец на самом деле есть примитивная драма"². К истокам театрального искусства относит пантомимные пляски и известный русский этнограф В.Н.Харузина. Английский ученый В.Риджвей в кн. "Происхождение трагедии" (1910 г.) утверждал, что греческая трагедия возникла на основе культа почитания умерших вождей, из мимических плясок, происходящих у могил героев, т.е. до того, как в Грецию проник культ Диониса. Впоследствии он обобщил свои выводы и сделал заключение, что трагедия вышла из недр культа мертвых и погребальных церемоний у большинства народов.

Как справедливо отмечает А.Авдеев в своей книге "Происхождение театра", достойные пристального внимания соображения даны в исследовании немецкого этнографа Карла Т.Прейса, озаглавленном "Основы драмы" (1930). Прейс не только устанавливает тесную связь пляски и театрального действия, но и разграничивает эти два вида искусства. Он пишет, что "только более или менее полная костюмировка и, в особенности, покрытие лица маской" показывает исследователю, что он имеет дело с драматической сценой³.

В.Н.Харузина относит к примитивным драматическим представлениям не только пантомимные пляски, но и пантомиму, игры, драматизированную передачу сказок и песен, а также обрядовые действия: обряды

1 Цитируется по кн. А.Д.Авдеева "Происхождение театра", М.-Л., 1959, стр.12.

2 Там же, стр. 13.

3 А . А в д е е в , Указанное сочинение, стр. 16-17.

плодородия, похоронные и свадебные обряды, магические и анимистические обряды, заговорные и т.д. А.Авдеев отрицает возможность отнесения определенных обрядов и игр к примитивным театральным представлениям: например, по его мнению, рассказывание сказок, игры, некоторые обряды не являются тем, что можно назвать примитивным представлением. Так или иначе, несмотря на разность во взглядах, все ученые, в общем, признают наиболее существенным моментом примитивного театрального представления факт наличия преобразования человека в другое существо и его действий, в этом преобразенном виде, перед зрителями.

Карачаевский фольклор очень богат материалом, характер которого позволяет отнести его к примитивным театральным представлениям. Таковы охотничьи пляски и песни, обряды и игры, связанные с культом козла, с культом предков, аграрные обряды и празднества, детские игры и т.д.

Долгое время главным средством существования у карачаевцев и балкарцев была охота и, естественно, что бог охоты у наших предков пользовался особым уважением. Этот бог был персонифицирован или в образе фантастического оленя, имеющего три ноги и два рога, или в образе козла. С именем бога охоты Апсаты, считавшегося покровителем охоты и охотников, связаны ритуальные обряды и сохранились песни, которые исполняли участники обряда. Обряд совершался до и после окончания охоты у священных мест и сопровождался не только пением, но и пляской. Вот отрывки из одной из сохранившихся охотничьих песен:

"Эй, люди! Слушайте печальную песнь Апсаты.

Мы (т.е. охотники - З.Х.) идем в дом щедрого богача

(т.е. в лес на охоту к Апсаты).

Эй, люди! Поднимитесь ранним утром,

Для тех, кто нами будет убит, готовьте оружие.



Ты (Апсаты - З.Х.) позволь нам спуститься с горы туров
И развесить их туши на шестах.

Напевая "Орайда"¹, мы группами собрались,

Придя, разместились у твоего золотого подола

(т.е. у начала леса - З.Х.)..."

"... День, в который ты (Апсаты - З.Х.) нам даешь

дичь светел, как подоенное молоко;

День, когда ничего не даешь, заставляет нас

бродить по лесу, как голодных собак..."²

(перевод подстрочный)

Начало этой песни - повествовательное, плавное, но постепенно в ней нарастает напряженно-эмоциональное настроение, связанное с тревогой охотников за исход охоты, за то - окажутся ли к ним милости бог охоты Апсаты и его дети.

Эта обрядовая песня сопровождалась определенной жестикуляцией, пантомимой, которые как бы дополняли поэтический образ охоты и также должны были вызывать реакцию у людей, наблюдавших обряд, т.е. при исполнении этого примитивного представления, как обязательный компонент, должны были присутствовать зрители.

Нельзя не признать, что театральный момент в этом действе незначителен. Более ярко выражен он в обрядах посвящения юношей в охотники. В честь этого события, у камня, посвященного божеству охоты - Апсаты-таш устраивались жертвоприношения, сопровождаемые песнями, плясками, с рассказами о народных мифических героях - нартах. Это торжество представляло собой своеобразное дидактическое представление. Юношей, которых посвящали в охотники, сажали в круг

1 Национальная мелодия, которой сопровождают карачаево-балкарские песни и пляски.

2 "Карачай халк джырла", М., 1969, стр. 47.

спиной друг к другу и лицом к окружающим их старшим мужчинам. Последние брались за руки и начинали кружить вокруг юношей, желая им удач на охоте, мужества, смелости и т.п. Они пели охотничьи песни, причем часто исполняли их в театрализованной форме, т.к. характер, композиция многих песен представляет собой своеобразные образцы народной драмы ("Бийнегер", "Джантууган" и др.),

Также охотники рассказывали юношам об охотничьих законах, о повадках животных, о хозяине леса, волосатом человеке с топором в руках - Агач-киши (лесной человек), советовали юношам не злоупотреблять добром Аисати. Затем, перед юношами выступали старики с рассказами о подвигах нартов. Интересно отметить, что наиболее стране мужчины сказания пели, а мужчины помоложе в это время воплощали сюжет сказаний посредством пантомимы.

Заканчивалось представление большим круговым танцем, в котором принимали участие уже и юноши, а затем, в честь посвященных, резался скот.

Это дидактическое представление наряду с воспитательной функцией выполняло и функцию передатчика народного фольклора молодым представителям рода.

В результате утверждения мусульманства из этих представлений, как и из многих подобных, элементы пантомимы стали постепенно вытесняться и ведущее место заняли рассказ и песня. Так, при мусульманстве, при достижении юношами совершеннолетия, для них устраивали торжество, на котором наряду со всевозможными спортивными представлениями (где вырабатывали и закаляли в юношах силу, сноровку и др.), и рассказывали всякие истории из прошлого народа. Рассказ, песни пантомимой не сопровождались. Юноши, в честь кого устраивали торжество, сидели лицом к старшим членам рода, которые, расположившись чуть выше их, вели свои рассказы, песни.



Особо следует отметить нарские сказания. В форме драмы они до нас не дошли, но тем не менее не трудно заметить, что для большинства этих сказаний характерен драматургический принцип построения рассказа - экспозиция, наличие конфликта, диалоги, монологи, обращение к слушателям (зрителям), четко обрисованные характеры, авторские замечания о том, что является движущей пружиной поступков героев (т.е. то, что сегодня мы называем ремарками). Все эти моменты дают возможность легко инсценировать нарские сказания^I.

х х х

Наибольшее развитие искусство преобразования человека в другое существо у карачаевцев и балкарцев получило в обрядах, в которых присутствовал человек в маске козла. Особую роль культа козла в возникновении первобытной драмы у народов средней полосы Евразии отмечал известный русский режиссер и теоретик театра Н.И. Евреинов. Он писал: "В то время, как у народов Северной Азии, чуждых козла (козы) как тотема, первобытная драма возникает из анималистической пантомимы, главным действующим лицом которой является другое животное, например, медведь (медвежий праздник у туземцев Сибири), у народов же средней полосы Евразии, где козел (благодаря своему исключительному значению в хозяйстве, своей человекоподобной, и вместе с тем мистической "маске" и голосу, неустрашимости в равновесии, соединенной с приязнью к горным высотам, кувырканью через голову, целебным качествам безоарных камней, находящихся в желудке козлов и т.д. данным) рано признан не только как тотем, но и как зооморфная эмблема бога (или его священный атрибут), первобытная драма, в сво-

^I Поэтому после установления Советской власти, когда возникла театральная самодеятельность, ее руководители часто стали обращаться к инсценировкам нарских сказаний.



ей зачаточной форме непременно трагедия (этимологически - козлогласке), т.е. примитивное представление театрального характера, где козел определяет собой центральную и исходную роль на празднике смены старого года новым"¹.

У карачаевцев и балкарцев в культовых обрядах определенную роль играли и такие животные, как, например, олень, корова, лошадь и др. Их рога или черепа закрепляли на шестах заборов или прикрепляли над дверьми дома для отпугивания злых духов. Однако особую роль в культах наших предков играл именно козел (значение его для жителей горных районов справедливо отметил Н.Н.Евреинов). Карачаево-балкарские обряды, в которых имелись замаскированные под козла исполнители, получили название "теке-овн" (теке - козел, овн - игра; т.е. представление с участием козла).

Если на заре человеческой истории ведущую роль в жизни первобытной общины играла охота, то впоследствии все большее значение стало приобретать земледелие. Можно предположить, что культ козла зародился в эпоху, когда предки современных карачаевцев и балкарцев в основном занимались охотой, но с развитием земледелия культ козла из охотничьих обрядов перешел в сельскохозяйственные обряды, связанные с идеей плодородия. Поэтому в них культ козла получил фаллическую окраску, а его производительная часть стала почитаться как своеобразный символ плодородия. У карачаевцев и балкарцев долгое время существовал обряд, называемый "Элири-Чоппа", посвященный богу плодородия Дауле и богу изобилия Эрيره, который устраивался весной, т.е. в новом году, т.к. начало года у наших предков отождествлялось с весной, когда пробуждается природа, а первым месяцем года считался месяц - март. Этот обряд долгое время битовал в од -


¹ Н.Н.Евреинов, "Азедонис и Дионис", Ленинград, 1924.

Он со-
зидан
1938 г.

ном из самых древних карачаево-балкарских аулов - Учкулане. Он со-
вершался весной, перед севом и происходил у священного камня "Чопша-
таш", находившегося недалеко от аула.

За несколько дней до праздника жители аула начинали откарм-
ливать жертвенных животных, особо почитался молодой козленок. Нака-
нуне обряда его торжественно наряжали, украшали листьями, лентами,
кусками материи и оставляли в таком виде до утра. Утром, население
аула с танцами и песнями вокруг козленка (и других жертвенных жи-
вотных) вело его к священному камню. Над камнем сооружали подставку,
куда за священные крепко ноги, подвешивали козленка. Специально при-
ставленный к козленку человек начинал раскачивать его и тянуть за
уши, причем тянуть надо было сильно, чтобы козленок истошно кричал,
считалось, что божееству так угодно. Крик козленка означал начало
торжества. К камню выходил наиболее старший член семьи, самый ува-
жаемый и почетный, как правило, белобородый (АКСАКАЛ). На него воз-
лагалась роль главы обряда, его руководителя. Прежде чем начать об-
ряд, аксакал удалялся в отдельное место и проделывал своеобразные
упражнения: пять-шесть раз по крутому склону он скатывался в неглу-
бокий овраг, стремился набить себе побольше шишек, т.к. думал, что
они угодны богам¹. Затем, вернувшись к священному камню, он начинал
могильную-заговорную песню, в которой просил обеспечить для жи-
телей аула хороший урожай в новом году и всякое благо. По окончании
песни старик начинал шептать непонятные по смыслу закликания, про-
долживать какие-то магические движения, начинал дергаться, махать
руками, топтать ногами - будто с кем-то боролся. Наблюдавшие за ним
мужчины и женщины, по окончании его символической пляски (которую

1 Х.О. Лайсанов. "К происхождению салкарцев и карачаевцев", Черкесск,
1967, стр. 40.



он заканчивал так, будто одержал победу над кем-то), взявшись за руки, начинали плясать вокруг жреца-аксакала и козленка. Собственно была пляска эротического характера: мужчины и женщины, разомкнув круг и повернувшись лицом друг к другу, делали непристойные движения. Затем, взявшись за руки, начинали бегать вокруг камня с криками: "Элири Чоппа, Элири-Чоппа!" Потом снимали козленка с подставки, опускали его на землю и душили веревкой. Разделав козленка, его фаллос закапывали в землю, а мясо варили. Готовое мясо делилось между всеми присутствующими, часть угощения оставляли на камне, будто для богов, оставшиеся кости аккуратно складывали в одно место и закапывали в землю. Шкуру козленка натягивали на специальном месте, а шест вбивали в землю у священного камня. Иногда, — пишет известный карачаево-балкарский историк и этнограф Х.О.Лайпанов, — шкуру жертвенного козленка набивали саломой и клали на священный камень. Мужчины и женщины, схватившись за руки, вприпрыжку бегали вокруг камня и кричали "Элири-Чоппа". Потом опускали руки, становились на колени, руками два раза гладили лицо и три раза целовали землю и шкуру козленка¹. Затем, поднявшись с земли и взявшись за руки, участники обряда опять бегали вокруг камня, повторяя "Элири-Чоппа", "Элири-Чоппа". Старик-жрец, руководивший их пляской, подпрыгивал вверх на одном месте, закинув вверх голову и руки, кричал: "И на небе Дауле (бог плодородия)!". Его движения и слова повторялись остальными участниками обряда. Старик опускал голову и руки и, прыгая на месте, кричал: "И в земле бог Дауле!" Люди вторили ему. Затем жрец, прыгал вокруг себя четыре раза и кричал:

"Впереди меня бог! Позади меня бог! Справа от меня бог! Слова от меня бог!"

Как и в начале его заклинаний, участники обряда повторяли его движения и слова. Потом люди, взявшись за руки, начинали кружить

¹ Х.О.Лайпанов, Указанное сочинение, стр.40.



вокруг камня с возгласами "Элири-Чоппа!" и вновь повторили пляску фаллической окраской. Заканчивалось празднество словами, произносимыми жрецом:


"Амма бога дуб
 Бин баян ши
 Шейркъат улу иман
 Иманым джулил болду"¹.

Для современных карачаевцев и балкарцев смысл этих слов непонятен. Вероятно, ранее эти слова что-то означали, но постепенно обряд терял свое первоначальное значение, и в народной памяти эти слова сохранились как дань далекой старине. Тем не менее, старики до недавнего времени продолжали верить в магическую силу именно этих словосочетаний, а не других.

Обряд "Элири-Чоппа" - обряд в честь богов плодородия и изобилия, как отмечалось выше, имел фаллическую окраску. В переводе Чоппа (й) означает фаллос, а Элири - имя бога мужского рода (бога плодородия и изобилия - Эрирея). Этот бог, по представлению древних карачаевцев и балкарцев, обеспечивал не только урожай, но и обладал способностью давать жизнь природе, т.е. символизировал производительную функцию природы и всего живого². Именно поэтому фаллос козла закапывался в землю, и прежде чем отобрать животное для заклания, проверяли его производительную способность. В ХУП веке на Северном Кавказе побывал итальянский путешественник Адам Олеари, он оставил нам запись, касающуюся того, по какому принципу выбирался козел, достойный быть принесенным в жертву богу. Следует отметить, что культ козла существует у

1 Х.О.Лайпанов, Указанное сочинение, стр. 40.

2 Аналогичные представления отождествлялись и с богами молнии и грома Элия-Итибла, в честь которых во время засухи устраивался специальный обряд, и также повторялся прилив - "Элири-Чоппа".



многих восточных народов, но т.к. обряды, связанные с образом козла (и многие другие обряды) в силу известных причин не могли быть записаны и исследованы в свое время, то до нас они дошли в неполной форме. Поэтому заметка итальянского путешественника может быть очень полезной при изучении истоков культовых обрядов. Итак, Адам Олеари пишет, что у козла, приносимого в жертву, "отрезают... производительную часть, бросают ее об стену или забор, и если она не прилипнет, но скоро падает, то жертва признается недостойною, тогда нужно заколоть другую, если же она прилипнет, то жертва считается избранной"¹.

(ЭЛИРИ ЧОПЛАЙ)

Обряд "Элири-Чоплай" родственен обрядам плодородия многих земледельческих народов. Достаточно вспомнить культ Диониса и посвященные ему празднества (Дионисии), с которыми связано начало греческой трагедии. Человек, изображавший Диониса, шествовал в окружении шумных и веселых сатиров - людей, одетых в козлиные шкуры и имеющих на себе привязанные хвосты, рога и копыта. У Диониса - бога плодородия - имелось много воплощений (растения и животные) и среди них в обрядовых играх наиболее популярным был козел; не случайно "трагедия" буквально означает "козлиную песнь". Культ Диониса также имел ярко выраженную фаллическую окраску, это сказывается не только на характере обрядового действия, но и на характере ряжения сатиров, которые носили на своем одеянии фаллос.

У карачаевцев и балкарцев участники Элири-Чоплай не имели атрибута плодородия, но можно предположить, что в старину он испол-

¹ Цитируется по материалам театрального фонда КБ НИИ, папка № 3. Адам Олеари, "Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно" (годы путешествия 1634-1639, издано впервые в 1947 г.), "Русский вестник", 1906, кн. VI, глава 20, "О черкасских татарах".



зовался ими, т.к. этот атрибут имелся у участников другого карачае-чечено-балкарского представления, называемого "зыккыл", исполнители которого приклепляли его к своей одежде, но прикрывали "театральными костюмами", т.е. козлиными шкурами или вывернутыми шубами.

В обряде "Элири-Чоппай" для нас интересны те моменты, которые свидетельствуют о зарождении момента перевоплощения человека в иное существо, о его стремлении как можно убедительнее играть свою "роль" перед односельчанами, которые одновременно были и зрителями и участниками мимической игры - обряда.

В указанном обряде примечательно и то обстоятельство, что в нем уже как бы имеется исполнитель роли "первого актера" или зачинателя" праздника, его руководителя, который противопоставлен остальным участникам и пользуется привилегией наиболее темпераментно вживаться в роль. Обычно такие функции выполняли колдуны, шаманы, жрецы. "Шаман, - пишет В.Р.Кабо, - пользуется привилегией всецело отдаваться порывам эстатического вдохновения"¹. Это и понятно, именно он должен был добиться наибольшего эмоционального воздействия на остальных участников обряда, являвшихся одновременно и зрителями, и вызывать в них "сопереживание".

x x x

Если вначале централизованные обряды начинались вокруг живого козленка, то впоследствии он был сначала заменен его шкурой и чучелом, символизирующими умершего и возродившегося бога плодородия, а потом в играх и празднествах его сменил человек в маске козла. Ввиду того, что в древности наибольшим почитанием пользовался белобородый козел, то исполнитель роли козла должен был иметь на маске бе-

¹ В.Р.Кабо, "Синкретизм первобытного искусства", в кн. "Ранние формы искусства", М., 1972, стр. 276.

лужу бороду, от которой и произошло название маски - аксакал (аксакал - белый, сакал - борода). Аксакал, ставший у карачаево-балкарцев воплощением самого почитаемого ими божества, пользовался среди навих предков большим уважением. Обычно аксакалом называли старейшину рода, авторитет которого среди народа был огромен и он был руководителем всех обрядов. Позднее, аксакалами стали называть замаскированных затейников, участников аграрных обрядов.

Из ритуальных обрядов образ козла перешел в игры и празднества, связанные с сельским хозяйством, а ряженые в маски козла стали не обходимыми участниками самих сельскохозяйственных работ. Так трудовые процессы продолжали сохранять в себе театрализованные представления, в которых ведущую роль играла маска козла. В этих представлениях следует выделить несколько их видов, а именно те, которые наиболее близки к театрализованным представлениям. Таковы "бёгёк", "теке-оюн", "кепчи", "зыккыл", их названия произошли от исполнителя или от исполнителей масок. Бёгёк - это человек в маске козла, выполняющий роль затейника на козовице, иногда его называют и аксакалом, в знак уважения к его маске.

Теке также носит маску козла и также называется аксакалом, но в отличие от бёгёка, он принимает участие не только при сенокосе, но и на всех праздниках и торжествах, обособленных от трудового процесса. Бёгёк и теке носили маску козла, приготовленную из войлока, из войлока делались и рога, а из волос козла - белая борода. К маске прикреплялись различные бубенчики и монеты, которые при движении ряженного звенели. На маску нашивались также яркие куски материи, чаще красные и синие. Поскольку маски бёгёка и теке вели свое начало от аксакала, то их исполнители пользовались большим почетом, а их приказы должны были беспрекословно выполняться.

Кепчи и зыккыл обычно составляли целые группы переодетых людей,



которые должны были замаскироваться настолько искусно, чтобы кто не узнал. Кепчи (люди в масках) могли использовать маску животного тотема, их маски имели иногда сатирический характер, а иногда устрашающий. Чаще всего кепчи изготавливали козлиные маски, накидывали на себя козлиные шкуры, привешивали сзади на штаны козлиные хвосты, прикрепляли к маске козлиные рога, а к ногам - копыта. Показывались они на праздниках в виде спутников, сопровождавших теке (аксакал-а).

В научной литературе маски кепчи и теке очень часто объединяют и пишут кепчи-теке. Это глубоко неверно, т.к. между кепчи и теке имеется существенное различие. Теке, как уже отмечалось, это руководитель торжества, которому дана полная свобода слова и действий, он может разрешить себе любые вольности (даже те, которые в быту горского этикета запрещены), но на празднестве никто не имеет права обидеться на него или не выполнить его приказа. Кепчи же - спутники аксакала-теке, подчиняющиеся ему и помогающие развлекать участников торжества.

Таковыми же помощниками аксакала-теке являются и зыккыл'и (нищие). Они также составляли большую группу, в которую входили и мужчины, и женщины. Можно предположить, что название зыккыл - нищий было дано им недавно, а возникли эти маскированные представления в недрах участников "кепчи". Зыккыл'и накидывали на себя вывернутые шубы и закрывали лицо либо платками, либо вывернутыми палахами; под шубой они прикрепляли на себе мужской производительный атрибут. Зыккыл'и являлись комедийными образами, близкими к греческому хору сатиров, они были своеобразными шутами, скоморохами, которые должны были развлекать участников празднества и им разрешалось поэтому допускать различные вольности. Зыккыл'и являлись обычно мастерами импровизаций, веселого розыгрыша, а также искусной маскировки. Редко кому

удавалось узнать в замаскированном нищем своего односельчанина. те, которые стремились "разоблачить" маску, ошибались, должны были дарить ей подарки. Особо веселились участники праздника, когда удавалось узнать скрывающегося под маской зыккыл'а. Тогда с него стакивалась шуба и он раздетым ("нагим") убегал с праздника под крики и возгласы присутствующих. В тот вечер такой зыккыл уже не принимал участия в игре замаскированных. Всеми действиями кепчи и зыккылы руководил теке. Он следил не только за своими спутниками, но за всеми участниками праздника и стоило кому-нибудь загрустить, как теке тут же подсылал к нему своих помощников. Коротко, теке был своего рода "режиссером" всей зрелищной стороны торжества, руководил песнями, плясками, играми и ни на минуту не забывал о своих обязанностях.

Думается, что не лишен интереса тот факт, что карачаевцы и балкарцы кое-где и по сей день сохранили в своих трудовых процессах театрализованное действо. Речь идет о вышеупомянутом бегёл'а.

Высоко в горах, куда трудно добраться на машинах, сенокос проводится, как встарь, вручную. На сенокос у карачаевцев и балкарцев принято выходить группами, состоящими из 10-15 человек. Эта группа называется "джин" (отряд, коллектив). Во главе коллектива стоит тамада - самый главный и старший среди всех. Кроме тамады коллектив выбирает для него заместителя - бегёл'а, самого выносливого, сильного, который должен руководить всеми операциями косыбы; т.е. тамада является почетным руководителем, а бегёл - оперативным. Бегёл'ок, последний должен обладать фантазией, уметь легко переходить из одного состояния настроения в другое, хорошо танцевать, петь, т.е. в его обязанности входит также культурное обслуживание косыбы.

В свободное от работы время он надевает на себя маску козлаобразной формы, называемой "теке-бёрк" (теке-козел, бёрк-шапка). На этой маске имеется рога, белая борода (поэтому его по-прежнему на-



лишает аксакал'ом). Отверстия для глаз в маске обшивает красным ма- териалом, а сбоку на маску пришивает козлиные уши, приготовленные из войлока. Сзади к штанам пришивается хвостик, на ногах сбоку за- крепляются копыта. Каждый элемент одеяния имеет свое смысловое зна- чение. Хвостик означает, что бегёйл не лишен хитрости, бубенчики на шапке, звенящие при ходьбе - то, что он любит подарки, палка в ру- ках - то, что он любит, чтобы его слушались, белая борода указывает на его мудрость, а копыта - то, что он быстро бегает, и вряд ли кто сможет от него убежать.

Из вышесказанного ясно, что к настоящему времени роль бегёйл'а пришла до нас в очень измененном виде. Если раньше бегёйл изображал всеми уважаемого человека, равного по своему положению с аксакалом, то теперь эта роль имеет только комическую окраску. Обычно он высту- пает в роли затейника, шутника, но власть у него осталась прежняя. Стоит ему только надеть свою маску, и он превращается в полновласт- ного главу всего коллектива косарей. С этого момента никто из присут- ствующих на косовице не имеет права называть его "теке", т.е. козел, а его маску - "теке-бёрк", т.е. козлиная шапка. Нарушившего это ус- ловие, бегёйл может наказать ударами плети, что он и делает в шутку. Все должны называть его бегешл'ем, а его маску - "хан-такыл", т.е. ханская корона. Кнут бегёйл'а не разрешается называть "кямча" (кнут), а следует говорить "джибек уч" - шелковая бахрама. Тот, кто скажет "кямча" - должен спасаться бегством от "шелковой бахрамы" бегёйл'а.

Во время косовицы бегёйл косит наравне с другими, в его обя- занности входит также и помощь отстающим или уставшим. Заметив та- ких, он надевает свою маску, подходит к ним, начинает блеять и фыр- кать, как козел, бодаться и брызкаться по-козлиному. Остальные коса- ри наблюдают за действиями бегёйл'а и подтрунивают над отстающими.



Если во время косовицы к полю косарей подъезжает всадник, то бёгёйл откладывает косу в сторону, надевает свою маску и, позванивая бубенчиками, бежит к всаднику. Косари также откладывает косы и наблюдают за проделками бёгёйла. Тот же начинает кружить вокруг всадника, ржать, как жеребец и не отпускает его до тех пор, пока он не откупится. Таков негласный закон. Бёгёйл дает всаднику своеобразную расписку, подтверждающую то, что этот человек бёгёйл'ей не обижает. Эта "расписка" — есть обыкновенный зеленый лист, сорванный бёгёйл'ем, на котором он "пишет" письмо, сопровождая свое действие жестикულიцией и пантомимой.

"Репертуар" бёгёйла насмщен шутливыми номерами, характеризующимися мгновенной импровизацией. Обычно на косовице рядом косят несколько коллективов. И у каждого коллектива есть свой бёгёйл. Если один из коллективов проспел и вовремя не выйдет на работу, то бёгёйл со — седей кричит в сторону проспавших по — ослиному, как бы стараясь раз — будить их.

Как правило, одного из коллектива назначают шапой (поваром). Он официально освобожден от работы. В его обязанности входит приготовление пиши для косарей. Хлеб для завтрака пека печет обычно вечером. Ночью бёгёйл всегда пытается украсть у него хлеб, повар, прекрасно зная это, должен быть настороже. И тем не менее, утром он, как правило, не досчитывается лепешек и спешит доложить о случившемся тамаде: "Кто-то ночью у меня украл лепешки", — жалуется он, хотя прекрасно знает, чьих рук это дело. Но правила есть правила, и его жалобу перебивает "рассерженный" бёгёйл: "У нас в отряде нет воров!" Затем бёгёйл пускается в длинные смешные речи, сопровождаемые пантомимой. Бёгёйл старается намекнуть также, что вполне может быть, что шапа сам съел все лепешки. Тамада рассержен, он с грозным видом поднимается со своего места, вынимает из-под головы сложенный под — ник седла, раскрывает его, будто книгу и медленным голосом читает

приговор": "Такого-то и такого-то шапу за невнимательное отношение к своим обязанностям и дожные подозрения на своих товарищах обидом за свой счет для всех косарей. Бёгеул, счастливый тем, что он разоблачил сою, спешит сообщить приговор пантомимическим танцем всем косарям, наблюдающим за этой сценой. И хотя все знает, что повар честный человек и он не брал лепешек, они вместе с бёгеул'ем принимают участие в розыгрыше шапы, ибо таковы правила игры, что же касается повара, то он должен исполнить приговор серьезно.

У бёгеула за дверями коша^I всегда стоит палка. Когда косарь возвращается с косовицы усталым, их должен развлекать бёгеул. Он берет свою палку, кнут, вынимает деревянный кинжал из ножен и прикрепляет его на длинном шнуре с левой стороны, надевает свою маску, "седлает" свою палку, будто коня и начинает сказать перед людьми. Тот, на которого он будет наезжать, должен говорить, что его "конь" это тарнан, т.е. самый лучший скакун, на который еще не селились даже цари, не то, что косари; что его кинжал - это божественный меч, который может срубить самые большие деревья и разрушить самые крепкие скалы; что его кямча - это не только шалковая бахрама, а "ай-тиргъан эткен", т.е. вещь, обладающая чудодейственной силой, исполняющей все желания. Все деяния бёгеул'а должны всячески превозноситься; тот, кто не хвалит его, спасается бегством от рассерженного бёгеула, который преследует его на своем скакуне.

В торжественные дни бёгеул организует для коллектива всяческие увеселения. Начинает он так: запечатывает песенку шуточного содержания, остальные бьют в ладоши и тот, на кого он покажет пальцем, должен выйти в круг и исполнить что-нибудь.

I Кош - помещение в горах, специально построенное для косарей и других работников.

Иногда коллективы косарей устраивают общие представления, тогда происходит своеобразное соревнование. На них косари могут видеть художественные способности своих бѣгѣл'ей. Ведь на роль бѣгѣла назначается человек, обладавший не только физической силой, но и хорошо знавший народный фольклор; к тому же он должен обладать актерскими способностями, т.к. приказы тамады ему зачастую приходится передавать пантомимически. Подобные соревнования длятся весь день. Проигравшая команда на следующий день косит поле победителей, а у последних остается еще один день для веселья, и их бѣгѣл не скупится на выдумки. Он может дать задание — кому-нибудь из косарей спуститься с гор в селение и украсть у одной из красивых девушек аула какую-нибудь вещь. Задание считается выполненным в том случае, если отец этой девушки поднимется в горы к косарям. О пропаже вещи он должен молчать, т.к. подобное действие со стороны бѣгѣл'а каждый отец почитает за особую честь, оказанную его дочери — такою была игра. Гостя встречает бѣгѣл, встреча также театрализована: оба ее участника делают вид, что встреча произошла случайно, между ними возникает импровизационный диалог, из которого бѣгѣл узнает последние новости, произошедшие в селении. Косари уходят на косовицу на — долго (на несколько месяцев) и роль бѣгѣл'а среди них огромна, он окрашивает их тоску по дому, узнает сведения о домашних косарях, подбадривает их, веселит.

В этой старинной народной игре имеются элементы театрального действия: определенный сюжет, герои (шутник — бѣгѣл, справедливый тамада, соня — шапа, случайный гость, всадник), использующие в своих действиях слово, жест, мимику, пантомиму (т.е. все они лицедействуют); зрители и т.п.

Аналогичную бѣгѣлу функцию исполняет на полевых аграрных работах, в которых принимает участие весь аул, теке. Но в отличие от



бѳевл'а, сам он не работает, в таких случаях теке является заетейником, в его обязанности входит только развлекать людей, что он и делает во время начала весенних сельскохозяйственных работ или во время снятия урожая осенью.

Так, весной, когда начинали таять снега, прежде чем провести первую межу, поселане очищали поля, закалывали ягнѳенка, разжигали семь костров и собирались вокруг них на торжество. На кострах сжигали весь сор, собранный на поле, считалось, что подобным образом люди сжигают злых духов зимы. Затем, как будто неожиданно для всех, на поле появлялся теке в козлиной шкуре и с палкой в руке. Заметив теке, люди разбегались от костра в разные стороны и, махая руками, кричали: "Холодно! Холодно!" В данном случае теке как бы символизировал остаток зимы. Не решаясь близко подойти к огню (как бы боясь растаять), он начинал жалобно блеять и подходил к следующему костру. Люди, стоящие там, реагировали на его приближение тем же образом, что и первые. Так продолжалось до тех пор, пока теке не останавливался около людей, окружавших последний костер. Те, заметив теке, прѳесли снять его "старую шубу". Но он отрицательно качал головой. Тогда уставшие упрѳивать теке люди, пытались поймать его, чтобы силой стащить с него козлиную шкуру. Это представляло собой определенную трудность, т.к. теке оборонялся палкой. Но в конце концов, с теке снимали шкуру, он издавал громкий блеющий крик и падал на землю, будто сраженный сном. Вокруг него устраивали шуточные, пантомимические танцы, пытались "разбудить" его. Но теке долго не просыпался, иногда он приподнимал голову и, мигнув из-под маски глазом, заново "засыпал". Участники обрядовой игры старались задобрить, рассмѳшить его, лишь бы он вскочил на ноги. Но ставал теке только в том случае, если рядом с ним клали чучело козла, приготовленное из снятой с него шкуры, причем головы у этого чучела не было. Увидев безголового козла, теке



медленно поднимался и начинал исполнять грустный пантомимический жест, который заканчивался снятием с его головы маски и прикреплением последней к туловищу чучела. После этого небольшого "прелюда" к работе, все начинали свои хозяйственные дела.

Как видим, в этой игре, предшествовавшей работе, ясно прослеживаются элементы театрального действия: исполнитель главной роли - теке, мастерство которого должно было быть универсальным, другие актеры, подыгрывавшие ему, зрители, наблюдавшие за своеобразным поединком теке и остальными участниками игры, комические пантомимические сценки и т.п.

Аналогичное представление разыгрывалось осенью после уборки урожая. Это представление носит название "тейри джирла" (тейри - род, представители которого жили в одном квартале аула; джирла - песни), - т.е. песни для жителей рода. Правда, на этих представлениях не только пели, но и танцевали, играли на национальных инструментах, рассказывали всякие истории, разыгрывали сценки. Исполнителями были только мужчины. Зрители и участники собирались днем на лугу, - в отличие от вышеописанной игры, где зрители и участники не были отделены друг от друга и первые окружали исполнителей, - в этом празднестве у "актеров" было специально отведенное для них место. Они занимали площадку, находящуюся на возвышенном месте, а зрители располагались пониже, в некотором отдалении от них, как бы в "партере". Выступления были импровизированными, каждый исполнял то, что удавалось ему лучше всего. Зрители имели право заказывать различные номера, но, в основном, представление вел теке, хорошо зная способности своих "актеров", он объявлял номера, предваряя их своими шутливыми сценками-комментариями. Теке исполнял в данном случае роль конференсье-комка.

"Тейри джирла" по своим функциям ближе подходит к театрализо -




ваным состязаниям, истоки которого уходят в древность. Эти состязания происходили в древние времена с целью развития в юношах образного воображения, ораторского искусства, фантазии и т.п. — мужчины устраивали им своеобразные испытания. Они собирали молодых участников этого испытания в те места, где оно обычно происходило. Юношей делили на две соревнующиеся команды и предлагали им решать различные вопросы, связанные с той или иной ситуацией, в которой мог оказаться горец. Ответ должен был быть театрализованной, он походил на небольшой этюд, в котором использовалось все — пантомима, диалоги, монологи, песни, пляски, коротко, все элементы театрального действия. При этом испытуемый не имел времени на подготовку, он должен был импровизировать тут же, если его исполнение не нравилось, тогда давали возможность выступить другим участникам. Подобные игры-испытания развивали в молодежи фантазию, ум, смекалку, быстроту реакции и их творческие способности.

Импровизацией широко пользовались участники представлений, устраиваемых по случаю рождения ребенка ("КАПА-ТБИНА") или во время посещения больного. В этих представлениях участники также делились на две команды, которые стремились превзойти друг друга в умении развеселить роженницу или ободрить больного. У каждой команды имелся свой тамада, т.е. руководитель и их состязания завершалось представлением, длившееся, как правило, целую ночь. Эти последние разыгрывали сценки различного характера — трагические и комические, пантомиму, песни, танцевали и т.п.

X X X

Элементы театрального действия — перевоплощение, пантомима, пляска — прослеживаются и в обрядах, и играх, связанных с заклинанием сил природы; часто они происходили у священных мест, т.е. у могил героев.

В самые отдаленные времена во время засухи старики карачаевцы



и балкары торжественно шествовали к жертвенным местам и, выстроившись там в ряд, начинали петь "песню о том, как карачаево-балкарский нарт Ёрвзбек победил врага нартов - краснобородого Фука. Исполняя песню, старики вытягивали вперед руки ладонью вверх, растопыривали пальцы и непременно сильно плакали. А всем известно, что для того, чтобы заплакать при каком-нибудь исполнении, надо обладать воображением, способностью к перевоплощению. Старики в данном ритуале выполняли функцию, подобную греческому хору, ибо на фоне их песни между двумя исполнителями ролей Ёрвзбека и Фука с помощью пантомимы разыгрывался сюжет песни. Человек, представляющий Фука, имел маску с голым черепом и длинной красной бородой. Исполнитель роли нарта Ёрвзбека имел на себе обычную горскую одежду. Оружие у обоих было буцадорское, приготовляемое из дерева.

Легенда гласит, что после того, как нарт Ёрвзбек победил Фука, на земле в продолжении семи дней шел дождь, а затем наступило изобилие. Старейшины в песне молили победу Ёрвзбеку, они верили, что их песни ускорит гибель Фука, а значит пойдет дождь. При исполнении песни за стариками и двумя исполнителями наблюдали зрители, собравшиеся у священных мест. После окончания песни и действия, связанного с нею, зрители расходились по домам, а исполнители оставались на улице, чтобы первыми возвестить о начале дождя.

Во время засухи существовал и такой обряд. Вокруг могилы убитого молнией (которого обычно хоронили на том же месте, где он погиб, и это место признавалось священным, поскольку его коснулся бог) устраивали круговую пляску, быстро двигаясь то в одном, то в другом направлении, исполняя песню в честь божества молнии - Элия, такого содержания:

- О, Элия, Элия не бей по нашим селам,
- О, Элия, Элия не забирай наши души,



О, Элия, Элия не рассеивай наши отары
 О, Элия, Элия не уничтожай посева наши,
 О, Элия, Элия береги наши леса, отведи от них
 огонь,

О, Элия, Элия пошли изобилие в наше селение.
 Пригуби медовую воду,
 Жажду свою нами утоли,
 И с нами раз потанцуй.

Танцующие пусть найдут свои просьбы исполненными,
 Нетанцующие пусть глотают молнии.

О, Элия, Элия, тех, кто не умеет танцевать, пусть
 унесет разбухшая вода,
 А из их костного мозга капнет кровь.

Пусть козленок Алсаты никогда не попадает им
 на прицеп.

Тот, кто не умеет танцевать,
 Пусть ищет след копыта дикого козла над пропастью
 скалы.

О, Элия, Элия береги ты наши души,
 О, Элия, Элия согрей ты нашу кровь!

(перевод полстрочный)

Припевом к этой песне служили уже знакомые нам слова "Элири-Чопшай!" Дело в том, что у карачаевцев и балкарцев божество Элия почиталось так же, как и боги плодородия и изобилия, от него зависел урожай и приплод скота. Поэтому к божеству молнии общались с тем же припевом-просьбой о сохранении и продолжении жизни, которую и подразумевают слова "Элири-Чопшай!" Это также подтверждает и тот факт, что участники обряда брали с могилы убитого молнией в ладонь немного земли и, дойдя до реки, бросали ее в воду, сопровождая свои дей-

ствия заклинаниями-просьбой о дожде.

С засухой у карачаевцев и балкарцев связан и другой обряд - шествие с соломенной куклой, прикрепленной к ручке лопаты. Этот обряд называется "гиндже айланчу". Участники обряда заходили в каждый двор аула и втыкали лопату в землю. Хозяин дома должен был поливать ее водой и комментировать свои действия словами:

"Не бойся кукла,
Бог даст воды и каждый твой прутик
превратится в ветку, ветка - в дерево, дерево - в плоды.
Бог пошли нам дождь,
чтобы поля наши не засыхали,
а лопата не стояла без дела".

Обойдя все дома селения, участники обряда собирались на окраине аула, и вновь закрепив лопату с куклой в земле, устраивали хоровод - ную пляску с песней, двигался то в одном, то в другом направлении.

Как видим, обряды, посвященные силам природы, имеют древнюю историю. Так, например, культ лопаты возник в то время, когда земледелие стало одним из основных средств существования. С годами этот обряд терял свое культовое значение, уступая место зрительной развлекательной стороне. Так, люди, во двор которых вносили лопату с куклой, зная правила этого обряда, стремились говорить как можно более образно и как можно действеннее выразить просьбу о дожде. Это была импровизационная игра. Играть с куклой должны были все, в чей двор ее вносили.

х х х

Большое место в культурной жизни карачаевцев и балкарцев занимают оюлда - народные театрализованные представления и игры. Эти представления очень популярны среди народа, например: теке-оюл -

представление с участием человека в маске козля; "гашпе-оюн" - детское представление, устраиваемое зимой при полнолунии или новолунии; "элекбаш-оюн" - игра, в которой заняты только девочки, поскольку она посвящалась символу женской работы ситю (элекбаш); "сийче-оюн" - игра в свадьбу; "боран оюн" - игра, в которую ночью играют только юноши; "гиндже - оюн" - кукольное представление.

В быту карачаевцев и балкарцев большое внимание уделялось детским играм. Многие детские игры, наряду с развлекательной функцией, имели и воспитательную - они прививали детям трудовые навыки и развивали в них образное мышление. Подобное сочетание приятного с полезным объясняется многовековым укладом жизни горцев. В горах не было школ, где дети обучались бы основам поведения, культуре, фольклору. Поэтому оюн'ы были для них своеобразной школой. Для каждого возраста имелись свои игры. После двенадцати лет девочки и мальчики уже играли отдельно. Так для юношей специально устраивались состязания в силе, ловкости, джигитовке, в знании фольклора и песен. Девочки в играх обучались основам хозяйства.

Советский искусствовед В.Р. Кабо пишет, что "то, что у ребенка стало игрой, в первобитности было обрядом социально-детерминированным и мифологически интерпретируемым"¹. Можно сказать, что карачаево-балкарские игры сохранили в себе многие элементы обрядового действия, чем, вероятно, и объясняется их ярко выраженная зрелищность. Действие игр насыщалось пантомимой, символическими танцами, песнями; в них возникал стихийный импровизированный диалог. Все это вырабатывало у участников игр способность к быстрой реакции, сметливость, умение перевоплощаться и маскироваться. При маскировке дети, как и взрослые, исполняли шкуры животных, вывернутые шубы, шапки, а вместо "грима" - са-

1 "Ранние формы искусства", Сборник статей, М., 1972, стр. 278



жу. Карачаево-балкарские дети особенно любили те игры, в которых могли поиграть роль, замаскироваться, изобразить из себя взрослого человека или животного.

Известна, например, детская игра "Гюппе-оюн" (Гюппе - имя язи - чешского бога луны) или, как ее еще называли - "Гюппе абланыу", что означает - шествие (обряд) в честь Гюппе. В нее играли маленькие дети: мальчики и девочки.

Зимой, как только на небе взойдет полная луна и люди начинают усаживаться за стол ужинать, под окнами их дома раздавалась песня:

"Мы совершаем шествие в честь Гюппе!
Хорасан бездетна,
Сорасан несчастна,
Гюппе помоги?" и т.п.

Позднее, во времена мусульманства, содержание детской песни изменилось; дети стали петь:

"Мы совершаем шествие в честь Гюппе,
С Кораном¹ в левой руке
С Китаб² в правой" и т.п.

В настоящее время, там, где эта игра сохранилась и поныне, дети поют:

"Мы совершаем шествие в честь Гюппе!
Пусть в вашем доме пребудет счастье,
а горе не коснется вашего порога" и т.п.

Хозяин дома, под окнами которого пелись эти песни по обычаю, должен был вынести детям что-либо съестное и принять участие в "лицедей-

1, 2 Коран }
Китаб }

- книги, почитаемые мусульманами - свод религиозных правил и преданий.



ЭЛЭК-СТО
БАШ - ГЛАВА

ствии". Он выходил на порог дома, благодарил детей за доброту лания и, обращаясь к замаскированной девочке, которая изображала богиню луны, желал всем детям блага и успехов и раздавал им пряности. Дети начинали танцевать, веселиться, а потом с песнями и возгласами, соответствующими их маскам, бежали к соседнему дому, кружась вокруг "богини". Лицо этой последней было покрыто большим белым платком. Другие дети были замаскированы под различных животных: они накладывали на себя вывернутые шубы, медвежьи (бёри) или лисьи (тылю) шкурки, прирешляли, в последнем случае, пышный длинный хвост; при маскировке они использовали также олени (марал) рога, некоторые мазали лицо сажей, оставляя ладони чистыми, изображая таким способом обезьяну (маймул), а другие просто наклеивали усы, бороду.

Дети пели разные песни, соответственно тому, какие привычки и склонности были характерны для членов семьи, возле дома которых они останавливались. Среди участников игры всегда выделялся самый смекаливший, самый подвижный ребенок, который и становился ведущим затылом детского шествия. Обойдя большинство дворов аула, дети оправлялись на поляну и, разыгрывая маленькие сценки, преподносили своей богине собранные сласти. Закончив преподнесения, они танцевали вокруг нее и пели, а затем, сняв маски, начинали "пировать".

В аналогичную игру, в т.н. элекбаш-оюн (элек-сто, баш - глава), играли девочки чуть постарше, уже без участия мальчиков. Эта игра посвящалась основному предмету, необходимому женщинам в хозяйстве - ситю. Впоследствии, сито, ножницы и посуда стали единственными предметными изображениями, которые высекались на надгробиях женщины мусульманок.


Собравшиеся для игры, выбирали самую красивую девочку и надевали ей на лицо овальное сито, покрывая голову платком. Затем, взяв ее за руки, девочки шли по селению с песнями, начинающимися словами: "Ми

играем в игру элекбаш". Как и в обрядовой игре "Гыше айлану" дети собирали по дворам различные продукты - масло, мясо, муку и т.д. Потом они отправлялись в специально для них отведенную комнату, чтобы заняться приготовлением пищи. Но перед началом работы они исполняли вокруг замаскированной девочки шуточный пантомимический танец, называемый "элек-бийче", что означает княгиня-сито. В этом обрядовом танце она исполняла роль жрицы, а остальные являлись как бы ее прислужницами, которые должны были задобрить ее, чтобы она дала согласие снять с нее маску. Когда маленькая жрица кивала головой, с нее с шутливой торжественностью снимали платок и сито. Только после этого девочки приступали к приготовлению пищи.

За их действиями следила одна из женщин, обычно хозяйка дома, где собирались девочки. Она учила их готовить пищу и помогала им. Тут маленьким хозяйкам представлялась возможность воспроизвести в игровой обстановке то, что делали их матери. Они стремились как можно лучше сыграть роль взрослых женщин, разговаривали друг с другом так, как это свойственно взрослым, а не детям. Коротко, "вживание" в роль требовало от них большой фантазии и наблюдательности.

По завершении приготовления пищи на исполнительницу роли жрицы опять надевали маску и подносили ей приготовленное. Каждая подносящая, сопровождая свои слова жесты и мимической игрой, просила отведать именно ее блюдо. Расставив тарелки на столе, девочки опять начинали шуточный танец вокруг маленькой жрицы, в котором они снова изображали просьбы снять маску. И заканчивалась игра "пиршестввом" за круглым столиком, называемом "тепси".

Игра "бийче-оюн" исполнялась также только девочками. Бийче-оюн - означает игру в княжну дома, т.е. в хозяйку дома. У карацевцев и балкарцев, в отличие от большинства мусульманских народов, женщина сохранила большое уважение, поэтому хозяйку дома, жену называют



княжной дома. В этой игре девочки создавали как женские, так и мужские образы. В начале игры на земле расчерчивались квадраты, изображающие комнаты — для гостей, для молодых и т.д. Участники переодевались в костюмы, одолженные у взрослых на время игры и делились на две группы — хозяев дома, у которых происходит торжество и приглашенных. В этой игре воспроизводились все обряды, связанные со свадьбой, с приемом гостей молодой хозяйкой, с рождением ребенка и т.д., преломленные через призму детского сознания.

Девочки создавали образы невесты и жениха, их родителей и родственников, сватов и т.д. Чаще всего эта игра изображала свадьбу и игралась в то время, когда в селении происходила настоящая свадьба. Зная, что бийче-оун разыгрывается тогда, когда происходит свадьба, многие отправлялись во двор, где устраивалась игра, чтобы посмотреть эти представления. Зрители принимали активное участие в игре и порой, поправляли ошибки девочек.

Участницы игры, до ее начала или по ее завершению обычно отправлялись на настоящую свадьбу. Группу возглавляла исполнительница роли теке, присутствие которого обязательно на всяком торжестве. Когда в дом, где происходила свадьба, девочки, руководимые своим теке, заходили в комнату невесты. Рядом с ней они усаживали свою подружку, исполняющую роль невесты. Тут маленькая теке должна была проявить все свои "творческие" возможности, остроумие, выдумку, умение хорошо петь и т.д. Участницам игры взрослые обычно преподнесли подарки: невеста одаривала маленькую невесту, взрослый теке — маленькую теке и т.д.

Игра бийче-оун имела строго узаконенные формы и правила; для основного представления детям отводились специальные места действия, начерченные во дворе квадраты, за пределами которых участницы игры не имели права лицедействовать. Вокруг них располагались зрители:

взрослые, и дети. Свадебная игра была приурочена к определенному времени, она игралась только тогда, когда где-то в селе происходила свадьба. В этой игре дети создавали определенные разнообразные характеры — скромной невесты, словоохотливых сватов, комика-теке, родственников, оценивавших невесту и т.д. Участницами игры использовались "театральные" костюмы (костюмы взрослых), разная бутафория и реквизит, т.е. все компоненты, необходимые для театрального действия.

Следует отметить, что и сам характер карачаево-балкарской свадьбы отличается элементами зрелищного действия, которые вносятся в нее, в основном, теке и его помощниками. Кроме того, определенное зрелище представляет собой и группа сватов. Роль сватов обычно возлагается на людей, которые известны в народе своим талантом, имитацией, своим остроумием. Поэтому сам зрелищный характер карачаево-балкарской свадьбы предоставлял детям возможности ее импровизированного воспроизведения.

Игры, насыщенные театральным действием были и у вношей. Как пример, можно привести игру "боран-овн" (боран — буран, сильный ветер), т.е. игру в буран. Участники этой игры делились на две группы, они были отделены друг от друга чертой — границей. Правило игры заключалось в том, что одна команда должна была помочь своему борану, т.е. вноше, олицетворяющему сильный ветер, перебежать границу, а участники второй команды должны были узнать и поймать борана до того, как он перебежит границу. Дело в том, что участники игры были замаскированы. Однако до начала самой игры имя борана объявлялось противникам и эти последние хорошо знали его в лицо. Затем участники первой группы одевались в одинаковые костюмы, вывернутые шубы и папахи, а лица густо замазывали сажей. Боран должен был одеться так, чтобы в случае, если его поймают, он смог бы легко выскользнуть из

своей шубы. Команда, начинавшая игру, бежала с криком: "Боран жел-
ди!", что означает - "Боран пришел!" Юноши усиленно размахивали ру-
ками и кричали, стараясь воспроизвести шум и свист ветра. Некоторые
участники старались специально попасться в руки соперников, чтобы
дать возможность своему борану перебежать через неузнанным и непой-
манным. Игра возобновлялась снова и снова, пока не набиралось опре-
деленное количество схваченных боранов. По окончании игры начинался
выкуп и он становился своеобразным театральным действием. Та коман-
да, у которой оказывалось большее количество пленников, имела право
заказывать номера разного характера. Это представление выявляло
творческие способности участников игры и молва об отличавшихся в
ней расходилась по всему аулу.

х х х

Особого внимания в истории становления карачаево-балкарского
театрального искусства заслуживает представление, называемое "гинд-
же-овин", т.е. кукольное представление, связанное с именем выдающе-
го народного певца, поэта-сатирика Аппы Джанибекова (1860-1933),
прозванного народом Калай улу Аппа.

В своих выступлениях Аппа Джанибеков часто обращался к помощи
кукол. Ввиду того, что создаваемые им произведения всегда отобража-
ли конфликтные ситуации, то они легко драматизировались и разыгрыва-
лись посредством кукол.

Куклы, которыми пользовался Калай улу Аппа, внешне были своеоб-
разны. Среди них особенно выделялась кукла Кесе, представлявшая об-
раз жестокого эксплуататора. Она была толстая, с узенькими (вышиты-
ми) линиями глаз и рта. На щеках куклы, изображающей толстяка, на-
шивались красные круги, что указывало на его обжорство. Имелись кук-
лы, изображавшие муллу, молодую вдову, крестьянина, детей.



Изготавливались карачаево-балкарские куклы следующим образом: если надо было приготовить куклу-мужчину, то бралась палка с раздвоенным концом, к основанию которой прикреплялся приготовленный из войлока круглый шарик. Этот последний изображал лицо, его обматывали белой материей и расшивали разноцветными нитками или раскрашивали краской. Иногда, когда образ куклы не имел социального характера, ее лицо делалось иначе: его крест-накрест обматывали разноцветными нитками. Под головкой куклы, перпендикулярно основной линии палочки, закрепляли маленькую палочку - ручки. Потом нитками и войлоком создавали этой палке человеческое туловище и одевали на него костюм. Когда делали куклу-женщину, то обычно обходились прямой палочкой и готовили ее вышеописанным способом. В приготовлении кукол существовали и свои законы цвета: не разрешалось одевать кукол в красное и красно-зеленые цвета. Ценились сочетания черно-белые, черно-красные, синебелые, желто-зеленые, коричнево-розовые и т.д. Эти законы цвета усваивались карачаевцами и балкарцами с детства, ибо куклы Аппы Джанибекова стали очень популярными и прочно вошли в детские игры.

Приезд Аппы Джанибекова в карачаево-балкарские селения становился для их жителей настоящим праздником. Люди, помнящие его, рассказывают, что он обладал даром мгновенной импровизации. Стоило ему только услышать о каком-нибудь происшествии, как он тут же создавал произведение на эту тему и часто разыгрывал его с помощью кукол.

Куклы Аппы Джанибекова были любимы народом и ненавидимы эксплуататорами. Много раз его куклы сжигали, а его самого за антиправительственную направленность его творчества ссылали на каторгу в Сибирь. Но по освобождению из ссылки, он всегда возвращался в родные горы к своим любимым соплеменникам и продолжал петь свои песни и разыгрывать кукольные спектакли.

Как уже отмечалось в начале данной работы, некоторые исследователи считали, и думается справедливо, что зарождение театрального искусства связано с первобытными ритуальными танцами. Исполнитель обрядовой пляски посредством танцевальных движений и мимики воспроизводил то или иное событие и, следовательно, пляска становилась своеобразным примитивным представлением.

Если вначале у карачаевцев и балкарцев танец был одним из компонентов различных обрядов — охотничьих, весенних, аграрных, то впоследствии, он выделился из обряда, поскольку последний постепенно стал терять свою магическую функцию и получил самостоятельное развитие. И тем не менее, ряд карачаево-балкарских танцев сохранил органическую связь с древними танцами и, следовательно, элементы примитивного драматического действия. Эти танцы имеют определенную сюжетную канву. В большинстве случаев их сюжеты воспроизводят события далекой старины, поэтому их подлинное значение современными исполнителями зачастую забыто, но исследователю нетрудно проследить связь этих танцев с древними обрядами.

Сегодня у карачаевцев и балкарцев сохранилось несколько видов танцев, берущих свое начало в древних обрядах. Это — тегерек, абезеэтиз тепсеу, сандрок, таббасхан, гешеуек, естемей-излемей и др.

Танец тегерек представляет собой круговой танец, его исполняют мужчины и женщины, но из-за его фаллической окраски он редко исполняется. Русский этнограф Сысоев, долгое время живший среди карачаевцев и балкарцев, писал, что этот танец "отголосок первобытных эротических танцев"¹. Можно сделать предположение, что танец тегерек выделился из обрядов плодородия, в которых он играл символическую

¹ Сысоев, "Карачай в историческом, бытовом и культурном отношениях", СМОМК, Тифлис, 1913, кн. X Ш.



роль (например, в обряде Элири-Чопай); но постоянно необходимость в подобных ритуалах отпала, забылось значение этого танца и элемент перевоплощения стал вытесняться исполнительской техникой. То же самое случилось и с магическим танцем "сандрак", посвященным божеству солнца, света. Сейчас и он интересен своей зрелищной стороной.

Карачаево-балкарский танец "алты-эжю" (алты - шесть, эжю - многоголосый мотив, сопровождающий карачаево-балкарские танцы и песни) - танец-шестиголосье. Он исполнялся на больших горжествах, - например, на свадьбах, - и посвящался, в таком случае, жениху. Его исполняли шесть женатых мужчин. Сначала выходил самый старший из них; он шел по кругу медленными шагами, подняв вверх правую согнутую руку. Свое движение он сопровождал ритмической мелодией. После того, как танцор прошел круг, к нему присоединялся другой исполнитель, помоложе; брал первого танцора под левую руку правой и начинал петь более высоким голосом. Немного ускорив темп, они проходили второй круг и к ним присоединялся третий участник, который действовал по правилу второго. Так продолжалось до тех пор, пока к ним не присоединялся шестой танцор. Установив единый ритм, когда темп танца превращался в плясовой, они поворачивались лицом к виновнику торжества, который выходил в круг и начинал пляску-пантомиму, изображающую большую радость. Его танец сопровождался шестиголосьем танцоров; когда песню запевал самый старший исполнитель, жених танцевал медленно, как бы символизируя этим величавость и мудрость старика; когда мелодию начинал вести шестой участник, юноша плясал в быстром темпе. Кроме того, исполнители песни, используя пантомиму, как бы давали жениху различные советы на будущее. Можно предположить, что этот танец, сопровождаемый шестиголосьем, берет начало от примитивного обряда, который посвящался юноше, вступающему в брак. Каждый из шестерых исполнителей танца имеет свой, особый характер, что

дает возможность перевоплощения.

Особенно ярко наличие перевоплощения прослеживается в шуточном мимическом танце "козу-бёрк" (козу - дразни, бёрк - шапка), т.е. дразнящая шапка. Как правило, в этом комическом танце - игре принимают участие юноши. Они собирались на открытой поляне, которая вскоре заполнялась зрителями. Вначале юноши, рассказывая по кругу, переговариваются друг с другом или со зрителями, стараясь позабавить и рассмешить их; но вдруг раздается мелодия гармоник, которая означает начало игры - соревнования. Затем, в самый разгар веселья музыкант неожиданно смолкает, и гармонистка жестами показывает, что ей мешает играть, уже знакомый нам человек в маске козла, - теке, который внезапно появился в толпе зрителей. Посредством пантомимического танца теке объясняет, что на соревновании присутствует гость, который тоже хочет принять в нем участие. И тогда "удивленные" участники игры замечают странного человека, удивительно высокого, выше всех присутствующих вдвое или втрое. На плечах у него накинута длинная бурка, а в руке он держит длинную палку, на которой подвешены различные вещи. Это подарки, принесенные им, чтобы откупиться за опоздание. Гость делает движение, будто хочет начать раздавать подарки. Однако на его просьбу участники игры отвечают отказом и просят гармонистку продолжать играть. Вся эта сцена разыгрывается, в основном, пантомимически, хотя иногда используются и диалоги. Затем танец возобновляется и теперь он изображает стремление юношей силой отнять у гостя подарки. Этот последний пытается ускользнуть. Самым ценным подарком считается красный шелковый платок, находящийся в подвешенной на палку шапке. Тот, кому удастся сорвать ее с палки, получает право пригласить на танец девушку из круга зрителей. Когда все подарки "похищены" странный гость, откинув палку в сторону, скидывает с себя бурку и участники игры видят, что под буркой скрывалось двое или трое юношей



сидящих друг у друга на плечах. Под "изумленные" возгласы участники игры юноши соскакивают на землю. Главная роль в этой сценке "удивления" принадлежит теке, приведшего с собой гостя, но якобы не знавшего, что он представлял собой. Никто ему конечно не верит, но правила игры таковы, что все должны принимать на веру его пантомимический рассказ.

Вслед за описанной сценкой, в которой теке и танцует, в круг выходит юноша, доставший шелковый платок. Он выбирает себе партнершу и они исполняют лирический танец "эстемей", который рассказывает об их любви. Сделав один круг, девушка останавливается, а юноша продолжает танцевать под тихие возгласы своей партнерши. Хлопая в ладоши, она говорит ему: "Эстеме! Эстеме!", что означает - Не обращай ни на кого внимания" (кроме меня - З.Х.). Юноша, сделав круг, и "никого не найдя лучше своей партнерши", провожает ее на место. Эти правила танца должны неукоснительно соблюдаться; и даже в том случае, если избранной девушке парень не нравится, она не имеет права высказать свое недовольство, т.к. за ними наблюдает теке, который не терпит недовольных.

Н.В.Гоголь писал: "Откуда родилось такое разнообразие танцев? Оно родилось из характера народа, его жизни и образа занятий"^I. И действительно, танцы-игры карачаевцев и балкарцев отражают их многовековые традиции, уклад их жизни, те идеалы, которые наиболее почитались ими - мужество, уважение друг к другу, любовь к девушке, любовь к веселой и остроумной шутке, к импровизации и т.д.

Следует отметить, что среди карачаевцев и балкарцев наиболее любимыми видами искусства и наиболее разнообразными по своему характеру были поэзия и песня. Этот факт объясняется господством мусуль-

I Н.В.Гоголь. Полн.собр.соч., т.8, стр. 184-185.

манства, которое сковало развитие театрального и изобразительного искусства, но поощряло поэтическое и песенное творчество.

Каждое событие, каждый народный герой непременно воспевались в песне. Народ ценил песню и ее исполнителей. В горах танцевали и пели все. Но особенно почитались карачаево-балкарским народом те, которые своей профессией изорали исполнение песен или сказаний. Их называли "халкджирчи", т.е. народный певец или "назмучу", т.е. сказитель, поэт. Особенно почиталось в песенном искусстве острое слово и загадки. Людей, составлявших загадки, называли "джомакчи". В народе сохранилась поговорка, что за удачную остроумную загадку можно отдать целое се-
ление.

Халкджирчи, джомакчи, намучу пользовались огромной народной любовью. Качараевцы и балкарцы свято чтят память своих выдающихся поэтов-певцов - Каспота Кочкарова (1834-1940), Клизима Мечиева (1859-1945), Бати Настиева (умер в 30-е годы XX в. в возрасте больше 100 лет), Аппи Джанибекова (1860-1934), Исмаила Эттеева (умер в к. XIX века), Ахлау Коркмазова (1856-1922) и многих других.

Эти певцы вели бродячую жизнь, не имели постоянного места жительства, не занимались хозяйством. И их никто за это не осуждал, ибо их поэтический дар вызывал в народе преклонение и почитание. Одно присутствие народных певцов мобилизовало людей, все они внутренне подтягивались, завидев их. Обычно певцы, окруженные зрителями, импровизировали свои произведения. Даже представители высшего сословия считали для себя большой честью присутствие в их доме народных певцов и отдавали им иногда своих детей на воспитание. Народные певцы были своего рода "ходячими книгами", кладовыми фольклора. Их знания истории, быта, культуры народа принесли их потомкам неоценимую пользу. Вскормленные народным фольклором, веками шлифованным своей традицией и вдохновленные красотой родной земли, питавшей их

творческое воображение, народные певцы оставили нам замечательные произведения, собранные ныне в антологиях поэзии карачаевцев и балкарцев.

Излюбленным жанром песенного творчества были песни в честь нартов, песни историко-героические и турнирные. Жанровое разнообразие песен и их драматический характер требовали от исполнителей способности к перевоплощению как в трагические, так и в комические образы. Песня поэта-сказителя называлась "башлык", что означает главная партия. Дело в том, что как правило, слушатели присоединялись к певцу, сопровождая его слова своеобразным звуковым фоном — мелодией, называемой эжу, что означает слияние голосов.

Стремление к театрализации песни прослеживается и в наше время. Когда певец поет нартское сказание или шуточные песни, он обычно комментирует ее, т.е. неожиданно прерывает песню и вводит в свое исполнение словесный рассказ и пантомиму. Затем он вновь легко "входит в роль", т.е. в то эмоциональное состояние, на котором певец прервал песню и продолжает петь. Больше всего склонными к театрализации своих произведений были, как уже отмечалось выше, Аппа Джанибеков и Бати Настуев. Именно поэтому на протяжении многих лет они были почетными исполнителями роли теке на любых больших торжествах и являлись фактически их художественными руководителями.

Скажем несколько слов о так называемых турнирных песнях. Это были своеобразные состязания в остроумии, в загадывании загадок, в исполнении драматизированных песен и танцев; форма турнирной песни-игры полностью зависела от выдумки исполнителей. Участники игры делились обычно на две партии — на девушек и юношей, между которыми начинался импровизированный диалог. Как пример приведем один из подобных диалогов: песнь-диалог начинает парень:

Милая, открой мне дверь и
внутрипусти,
в красоте твоих глаз
дай мне самому уседиться...

Девушка отвечает:

Красоту моих глаз
Ты до сих пор не распознал?
А в лесах черной смородины
Ты не замечал?..

Юноша не успокаивается и продолжает:

Милая, открой мне дверь
И внутрипусти,
в красоте твоих бровей
дай мне самому убедиться...

Девушка не сдаётся:

Красоту моих бровей
Ты до сих пор не распознал?
На склонах скал размаха крыльев черных ворон
Ты не замечал?..

Но разве после такого ответа промолчит юноша?

Милая, открой мне дверь
и внутрипусти,
В красоте твоего стана
сам хочу убедиться...

Но девушка остается непреклонной.

Красоту моего стана
Ты до сих пор не распознал?

А в лесах стройной сосны
ты не примечал?... и т.д.



В отношении приведенной песни можно сказать, что в ней имеются моменты театрального действия. Определенные характеры: настойчивый, влюбленный юноша и лукавая, умеющая остро ответить, девушка; действенный диалог, дающий возможность исполнителям дополнить словесный рисунок образов импровизированной пантомимой и зритель, перед которым разыгрывалась эта песня. Подобного рода песни, как правило, стихийно возникали на всех торжествах, где собиралось много молодых людей.

Если принять во внимание вышеупомянутое мнение В. Риджвея о том, что у большинства народов трагедия вышла из недр культа мертвых и погребальных церемоний, то можно сказать, что карачаево-балкарские похоронно-обрядовые церемонии содержат в себе некоторые элементы трагического действия. В доисламский период траурные песни сочиняли и исполняли народные певцы. После принятия мусульманства эта роль перешла к женщинам, т.к. по обычаям новой веры, мужчины не имели право проявлять свое горе на виду у всех.

Композиционно похоронно-обрядовая песня строилась по образцу других видов карачаево-балкарских песен. Она начиналась обращением к приходящим на соболезнование, заключала в себе драматический рассказ о жизни покойного, о его характере, о взаимоотношении исполнительницы к усопшему; в песню органически вплетались реплики соболезнующих женщин, которые также пелись. Остальные присутствующие, не принимающие непосредственного участия в диалоге, должны были сопровождать песню плачем. Специальных плакальниц у карачаевцев и балкарцев нет и похоронные песни каждый раз импровизируются как в словесном, так и в музыкальном отношении. Они имеют начало (как бы экспо-



зицию), характер которого отличается сравнительной сдержанностью, напряженность в исполнительской части песни то усиливается, то снижается и, наконец, она достигает кульминационной точки - точки наивысшего эмоционального напряжения.

х х х

Анализ вышесказанных обрядов, игр и празднеств позволяет сделать заключение, что у карачаевцев и балкарцев имелись народные театральные представления. Их истоки восходят к древним языческим обрядам, посвященным охоте и плодородию. Прародителем и главным героем народных представлений карачаевцев и балкарцев стал козел, поскольку в древности он был наиболее почитаемым и священным для них животным-тотемом. Именно в связи с охотой, как основным видом добывания средств к существованию, возникла тотемическая пляска и охотничья маскировка - преобразование в козла и в ряд других животных.

Впоследствии образ козла перешел и в обряды плодородия, а наряду с преобразованием в козла стали возникать и развиваться новые формы преобразования - преобразование в персонифицированные силы природы и в образ человека - народных героев, предков, нищих (комические маски - зиккыл) и т.д. Развитие ритуальных действий, посвященных охоте, плодородию и культуре предков привело к возникновению игр и народных празднеств. Эти последние, сохраняя определенную связь с языческими верованиями, в основном, обособились от обрядов и превратились в своеобразные театральные зрелища, предназначенные для создания веселого настроения в процессе работы, воспитания молодежи или для развлечения.

Народные карачаево-балкарские игры и зрелища имели в себе, как и у других народов, все элементы театрального действия: определенную форму и организацию действия, перевоплощение в другой образ, маскировку, диалоги, импровизацию, разнообразие зрелищных жанров (герои-

ческие, комические, турнирные, свадебные и т.д. зрелища) и органическую связь драматического действия с песней, пляской и музыкальным аккомпанементом. Так, например, зрелищно-организационный характер имели сельскохозяйственные работы, в которых участвовали теке и бѣгѣкл. Карачаево-балкарскую зрелищную организацию труда можно сравнить в грузинском нади (трудовая помощь), в которой пение и музыка подбадривали работников¹.

Определенную форму или организацию имели детские и девичьи игры. Для большинства этих игр был характерен "сбор дани", имеющий, как правило, театрално-зрелищный характер. Детские и девичьи представления с хождением по домам и "сбором дани" напоминают нам игры других народов, например, русские свиточные процессии ряженных или грузинское представление берикаоба.

Процесс развития театрального действия, подразумеваемого, в первую очередь, перевоплощение, лучше всего прослеживается в искусстве теке, бѣгѣкля, кепчи, зыккыл. Эти ряженные стали исполнителями отдельных ролей, хотя и не превратились в актеров-профессионалов, подобных русским скоморохам, грузинским актерам сахиоба или европейским гистрионам. Как уже отмечалось, мусульманство помешало возникновению народной драмы как таковой и профессионального актерского искусства. Но тем не менее полностью уничтожить развитие театральных зрелищ оно не смогло.

Несмотря на ограничения ислама, уже в XIX столетии карачаево-балкарская интеллигенция предприняла попытки создать профессиональный театр. Так, известный знаток карачаево-балкарского фольклора, князь Исмаил Урусбиев (ум. в 1917 году), "человек во многих отношениях замечательный..., знающий весь Кавказ, обычаи разных народов, му -

¹ См. Д. Джанелидзе, Грузинский театр, Тб., 1959, стр. 26.



зыку старинную и новейшую"¹, попытался создать у себя в доме-досто- янную театральную труппу, в состав которой вошли бы халкджарчи, наз- мучу, джомакчи, мимы, танцоры, акробаты. Его начинания были поддер- жаны первыми профессиональными карачаево-балкарскими художниками, музыкантами, певцами, педагогами. Однако их старания не увенчались успехом, т.к. созданию театра препятствовало не только мусульманст- во, но и полное равнодушие царского правительства к развитию культу- ры малых наций.


Только после установления Советской власти у карачаевцев и бал- карцев, как и у других малых наций, появилась возможность "развить у себя прессу, школу, театр, клубное дело и вообще культурно-просве- тительные учреждения на родном языке" (из решений X съезда РКП/б, 1921 год)².

Развитие профессионального театра у карачаевцев и балкарцев на- чалось созданием самодеятельных драматических коллективов. Из-за от- сутствия профессиональной драматургии, руководители этих коллекти- вов, естественно, обратились к инсценировке нарских сказаний, пе- сен, сказок, характеризующихся драматическим построением сюжета. Так были созданы одни из первых драматических произведений: "АчеИ улу Ачемез" А.Боташевой, "Карча бла Казий-бий" Г.Гебенсва, "Сафият" А.Уртенова и др.

Первые спектакли на карачаево-балкарском языке как в Балкарии, так и в Карачае были поставлены в 20-е годы. Профессиональный бал- карский театр был открыт в г.Нальчике в 1940 году, его актерами стали выпускники ГИТИС'а. Карачаевский профессиональный театр откры- ся в 1962 году, но он просуществовал недолго. Постоянная жи- теат- ра началась с 1972 года, его труппу составляют в основном выпускни-

1 Цитируется по книге С.Н.Сафаряна, Султанбек Абаев, Нальчик, 1964, стр. 152.

2 Учебник "История КПСС", М., 1973, стр. 312.



ки Грузинского театрального института и присоединившиеся к ним теры, закончившие в 1962 году Ленинградский институт театра, музыки и кино. В настоящее время в ГИТИС'е обучаются юноши и девушки, которые по окончании института войдут в состав балкарской труппы Кабардино-Балкарского театра. В Черкесске, при музыкальном училище также для пополнения карачаевской труппы Карачаево-Черкесского театра создана трехгодичная театральная студия.

Таким образом, только победа Великой Октябрьской революции дала возможность народам Карачая и Балкарии создать профессиональный театр, для которого фольклор является неисчерпаемой чашей вдохновения и который развивает лучшие традиции народной демократической культуры.



Кафедра музыкальных дисциплин

ЖАННА ТОИДЗЕ

старший преподаватель

ВОКАЛЬНЫЕ ОСНОВЫ ГРУЗИНСКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ

Музыкальный фольклор разных народов характеризуется своеобразными мелодическими оборотами, ритмическими фигурами, специфическими интонациями, особыми формами и стилем исполнения.

Нет сомнения, что в формировании каждой музыкальной школы того или иного народа сказывается влияние музыкальной культуры других народов, однако у каждой национальности заимствованные элементы претерпевают своеобразное преломление, видоизменяются, обогащаясь новыми чертами, развиваются, принимают свой особый колорит, превращаясь в новые художественные ценности, модифицируются на местной почве. Исполнок веков слагал грузинский народ свои замечательные песни. До возникновения современного профессионального искусства пение в Грузии существовало в форме культового и народнопесенного творчества.

О глубокой и самобытной песенной культуре грузинского народа свидетельствуют различные развитые формы, специфика гармонического мышления, что отличает их от европейского склада и возникновения специфических ладовых оборотов /напр., шпавский лад, нотный пример № I/.

Касаясь вопроса происхождения церковной музыки в Грузии Д.Мацабели в 1864 г. писал: "Некоторые думают, что грузинские церков-

ные песнопения ведут свое начало от пустытника Саба Синкали, который жил в 1030 году, а некоторые - от Иоанна Таричидзе, жившего в 1089 г., и потом от Икалтози"¹.

Нужно думать, что грузинские песнопения возникли в раннехристианский период и окончательно утвердились в восьмом веке².

По мнению академика К.С.Кекелидзе, грузинское гимнографическое пение возникло еще до V века. Но, как пишет академик И. Джавахишвили, невозможно установить, были ли в Грузии этого времени /VII век/ собственные песнопения. Только сборник Микела Модрекили, как пишет академик И. Джавахишвили, подтверждает то обстоятельство, что в X веке в Грузии были отличные от других, в частности, греческих, свои собственные нотные знаки, теория музыки и песнопения. Если вышеприведенные сведения Модрекили не являются для кого-либо достаточно убедительными, то совершенно определенные сведения Хуцес-Моназона могут все же в этом убедить каждого скептика³.

Устные традиции народного музицирования не позволяют нам с научной точностью установить, когда и при каких условиях зародилось в Грузии многоголосие и достигла высокого уровня культура хорового пения. Греческий историк Ксенофонт, живший в IV в. до н.э., сообщает, что чаны /одно из могущественных племен, живших на юго-западе древней Грузии/, всегда начинали бой с песнями и плясками.

1 Д. М а ч а б е л и , Обычай Грузии, журн. "Цискари", 1864, май, стр.3.

2 И.А. Д ж а в а х и ш в и л и . Основные вопросы истории грузинской музыки, Тб., 1938, стр. 4.

3 К.С. К е к е л и д з е , Этюды из истории древней грузинской культуры, т. II, изд. ТГУ, 1945, стр.156-157 /на груз.яз./

Музыковед В. Гвахария в своей книге "Развитие грузинских музыкальных систем"¹ пишет по этому поводу: "Сведения о древнегрузинской музыке, мифологии, об обычаях встречаются в греческих и римских письменных источниках. Высокую духовную культуру древнейшего периода доказывают всемирно известные блестящие образцы искусства, археологические материалы, остатки античных театров и ипподромов".

Как пишет проф. Д. Джанелидзе, в Колхиде, близ г. Батуми, в конце V - начале VI вв. располагался большой город Апсари, в котором имелись театр и ипподром². Во время раскопок были найдены театральные маски, в Уплисцихе выявлен барельеф музыкального инструмента чанги /ачера/, в Михетском пастушьем могильнике свирель. Летописи Грузии донесли до нас сведения о временах язычества, древнейших языческих литургиях в честь светил, пентеистических жертвках, преклонении перед различными каменными изображениями /вешапи/.

Народ слагал литургии и мистерии в песенном виде. Некоторые из них сохранились до наших дней.

В IV в. грузины приняли христианство. Новая религия, как и в других странах, огнем и мечом истребляла языческую культуру, поэтому до нас не дошли многие ценнейшие памятники античного периода Грузии. Христианство слагало свои древнейшие песнопения на старой, народной основе, использовало мотив и меняло текст, или заимствовало, в основном из Византии, речитативно-декламационное пение в развернутых церковных текстах. Во все эпохи грузинский язык делил-

1 В. Гвахария, Развитие грузинских музыкальных систем, изд. "Хеловнеба", Тб., 1962, стр. 4.

2 Д. Джанелидзе, Народные основы грузинского театра, изд. "Сахелгами", Тб., 1948, стр. 32.

ся на диалекты. До нас дошли сведения о названиях и обычаях древнейших народностей античной Грузии, в которой выделялись Восточная Грузия, Иберия /Византийская Иверия/ и Западная – легендарное Колхидское царство, связанное с мифами об аргонавтах и Прометее. В последующие времена в Грузии намечается резкое изменение диалектного состава, и в XII–XIII веках наблюдается наименьшее их число. По свидетельствам летописей, при коронации царицы Тамары был представлен каждый уголок Грузии со своим диалектом. Здесь же следует отметить, что с самого начала лингвистические диалекты отличались от музыкальных. Музыкальная диалектология изучена не полностью и слабо, но в основных штрихах охарактеризовать ее все же можно.

В.А.Гвахария пишет о современных диалектах: "Кахетинский диалект не отличается кизикского, гурийский от аджарского. Диалектологической разницы не существует при сравнении между мтиулетским и хевским, а также между хевским и пшавским.

С музыкальной точки зрения имеем два основных круга грузинских диалектов: восточный и западный. Сванские и мегрельские отличаются друг от друга по языку, а с точки зрения диалектологической и музыкальной – не различаются. Мегрельский ближе стоит к сванскому, чанский – к аджарско-гурийскому. Рачинский, с одной стороны, приближается к западному и вместе с тем много общего имеет с песнями Восточной Грузии. Вообще следует подчеркнуть, что, несмотря на диалектологическую разницу, в музыке всех краев Грузии лежит единая музыкальная основа"¹.

Все грузинские музыкальные жанры, дошедшие до нас в развитом

¹ В.А. Г в а х а р и я , Развитие грузинских музыкальных систем, издв. "Хеловнеба", Тб., 1962.

виде, зародились в древнейшие времена.



К языческому периоду относятся песнопения, связанные с образом погоды, культ Лазаря, возникший в связи с процессом земледелия. Богиня Дали связывалась с охотой. Тематика благополучия, счастья часто находила выражение в культе растений, животных. В Грузии строились здания — мегалитские памятники-долити, трилити, тетралити, высекались каменные изображения, похожие на фантастические существа. В места их нахождения собиралось население из разных уголков Грузии, исполнялись религиозные ритуалы театрально-музыкального типа, языческие литургии, мистерии. Интересные древнейшие языческие празднества перечисляет и описывает профессор Д. Джанелидзе, утверждая, что "древние драматические представления исполнялись с учетом хороводов"¹.

Академик К.С.Кекелидзе в своей статье "К истории развлечений и зрелищ в древней Грузии"² сообщил важные сведения о том, что в грузинской поэме "Сибиллиани", которую исследователь относит ко второй половине XIII века, описан театр масок. В представлениях этого театра при дворе принимала участие группа инструменталистов духовых, ударных и смычковых.

Певец представлял в масках мифическое существо.

Потребность в поднятии продуктивности труда способствовала возникновению трудовых песен. Вместе с песнями разных жанров возникло и мастерство игры на музыкальных инструментах.

По исследованиям известных грузинских историков — академиков Ив. Джавахишвили, С. Джанашиа, Н. Бердзенишвили и др. — значительно

¹ Д. Джанелидзе, Народные основы грузинского театра, Тб., 1948, изд. "Сахелгами", стр. 82.

² К.С. Кекелидзе, Этюды из истории древней грузинской культуры, т. II, изд. Гос. университета, Тб., 1945, стр. 156.

раньше VI в. в Колхиде существовали театры и ипподромы, где устраивались представления¹. Об этом свидетельствуют памятники материальной культуры. Археологические раскопки, произведенные в 1937-1944 гг. в Дманиси, Самтависи, Мцхета, Армази и Триалети, обнаружили большое количество курганных могильников, среди которых привлекают внимание могильники последних веков второго тысячелетия, а также начала первого века до нашего летосчисления.

В этих могильниках обнаружена золотая колесница, много посуды, серебра и бронзы, резное чеканное оружие и украшения с богатым орнаментом и драгоценными камнями. Некоторые из этих памятников являются свидетельством высоко развитой культуры и искусства. Уровень такой цивилизации не мог бы не отразиться на музыкальной сфере. В разные формации народной музыкальная культура менялась, на ее основе складывались и развивались культовые песнопения.

Народное творчество обогащалось струями музыкальной цивилизации разных народов. Подготавливалась почва для профессионального музыкального искусства, возникали богатейшие источники развития реалистического искусства.

Высокоразвитая культура вокальной народной полифонии вытеснила инструментальную музыку, которая в грузинских народных песнях применяется в основном или с ритмической функцией или как простой аккомпанимент в сольных песнях.

Бытующие в народе традиции исполнения мы рассмотрим по разным диалектам, и постараемся доказать, что в дальнейшем характерные черты исполнения обретают общую вокальную основу.

В имеретинских народных песнях встречаются образцы тональные,

¹ Д. Джанелидзе, Истоки грузинского театра, изд. "Сахелгами", Тб., 1948, стр. 32 /на груз. яз./.

многотональные, а по форме циклические, одночастные и протяжные

Д.Е. Аракишвили пишет: "Что касается песен Западной Грузии, то если их полифония не дает такого величия, как народная песня Восточной Грузии, все же они настолько оригинальны и интересны, что подобные им не встречаются ни в одной грузинской ветви"¹.

Имеретинские песни отличаются живостью, поются легко и подвижно, а некоторые так называемые протяжные песни — поются широко. Как уже отмечено выше, разноплановость ритмического рисунка в грузинских песнях объясняется разнообразием жанров и их происхождением.

В условиях труда, в которых создавалась та или иная песня, возникли особые ритмы и мелодии. Известно, какое определяющее значение имеет в трудовых песнях ритм. Ярким примером тому, как меняется ритм в трудовых песнях, является песня "Надури" — "Жатвенная", которая исполняется во время сбора урожая /нотный пример № 2/. Песня отличается живостью исполнения. С вокальной точки зрения она интересна тем, что вырабатывает легкость в голосе певца, подвижность и, вместе с тем, навыки правильного певческого дыхания, хорошую дикцию. Перед каждой музыкальной фразой певец с легкостью и быстротой должен был успеть набрать в легкие воздух, уметь его равномерно распределить и ясно произнести слова, — в противном случае терялся смысл шутки — юмор в песне. К подобным народным песням относится также шуточная народная песня "Инди-Минди" /нотный пример № 3/, тесситурно высокая и потому требуется от исполнителя яркого звучания в голосе, причем "без нажима".

Таким образом, можно сделать вывод, что исполнение подобных

¹ Д.Е. Аракишвили, Краткий очерк развития грузинских народных песен, изд. "Хеловнеба", 1954, стр. II-12.

песен, как "Инди-Минди", "Надури", вырабатывали у необученного певца такие профессиональные вокальные навыки, как правильное певческое дыхание, расширение диапазона в голосе, легкость и яркость звучания в верхнем регистре голоса, хорошую дикцию. Песня "Инди-Минди" в обработке К.Поцхверашвили вносится в репертуар учащихся музыкальных училищ, студентов Грузинской консерватории и вокального отделения Грузинского театрального института, а также в репертуар законченных мастеров современного вокального искусства.

Народная "Колыбельная" в обработке профессора Гр.Чхиквадзе /нотный пример № 4/ представляет, как учебный материал, ценность для вокалистов-педагогов ввиду того, что она очень мелодична, написана в удобной тесситуре и требует залушевно-проникновенного исполнения.

Диапазон записанной песни - от ноты "ми" /малой октавы - е/ до ноты "до" /с₁/ - первой октавы. Обычно ее транспонируют выше на один тон для лирического сопрано.

"Колыбельная" Чхиквадзе входит в учебный репертуар училищ Союза ССР и в программу законченных мастеров вокала.

Если проанализировать эту колыбельную с вокальной стороны, то мы встречаем в ней такие особенности, которые вырабатывают у исполнителя весьма нужные вокальные навыки, а именно связанное, кантиленное пение.

Колыбельная исполняется в медленном темпе /*Andante cantabile* /, поэтому вырабатывает у певца кантилену, широкое певческое дыхание настолько, чтобы в конце "Колыбельной" он сумел филировать последний звук этого произведения.

В песне встречаются частые мелизмы, перечеркнутые форшлаги, способствующие выработке умеренной опоры дыхания. Исполняется "Ко-

лыбельная" обычно средними и высокими голосами – сопрано или драматическим сопрано.

По верованиям грузин, солнце, представляемое богом, было создателем всего прекрасного, источником жизни и света. В грузинском музыкальном фольклоре имеется большое количество песен, посвященных солнцу. Например, песня "Мзе шина" – "Солнце, войди в дом" /нотный пример № 5/. В обработке Д.Аракишвили, она исполняется в один или два голоса, часто в сопровождении грузинского народного инструмента чонгури. Она настолько кантиленна и мелодична, что часто используется певцами-профессионалами в концертной программе и наряду с другими песнями входит в учебно-педагогический репертуар для вокалистов высших музыкальных учебных заведений и музыкальных училищ. Нередко песни "Мзе шина" и другие колыбельные используются композиторами в их профессиональных произведениях, к примеру, в балете Д.И.Торадзе "Горда" и во втором струнном квартете С.Ф.Цинцадзе /3-я часть/. Впервые "Мая-нама" – "Колыбельную" записал в 80-х годах в Тбилиси М.Ипполитов-Иванов. П.И.Чайковский внес грузинскую "Колыбельную" в свой балет "Щелкунчик" под названием "Арабский танец".

Грузинская колыбельная песня /на слова И.Чавчавадзе/ "Долг святой перед Отчизной" – прекрасный образец элегической лирики в обработке Э.Палиашвили. Песня требует при исполнении певучести, мягкости и плавной вокальной линии.

Несколько отличаются по структуре, ладу и мелодическому рисунку, а также вокально-музыкальной манере исполнения от имеретинских песен мегрельские народные песни.

Репертуар народных мегрельских песен проникнут глубоким лиризмом. Поэтому они также исполняются нежно, проникновенно, в сопровождении народного инструмента. Мегрельские песни требуют опер-

деленной инансировки /кресчендо, диминьендо/, а также вырабатывают плавную и непрерывную вокальную линию на мягком mezzo-voce. Академик Д.Аракишвили называет их "музыкальными миниатюрами". Кольбелльная "Сисатура" в обработке Гр.Кокеладзе также стала входить в репертуар учащихся училищ, студентов консерватории и мастеров пения. Написана она в удобной тесситуре для сопрано или тенора. Кольбелльная "Сисатура" исполняется мягко, задушевно, но в своей кульминации требует от исполнителя звучания голоса на форте /на активном дыхании, "на опоре", нотный пример № 6/.

Некоторые мегрельские трудовые песни характеризуются переменным и острым ритмом, где мы слышим короткие реплики, переклички, возгласы, которыми исполнители стимулируют трудовой процесс. Обычно запеваля песни - средний голос- диктует тот или иной ритм песни. При исполнении часто меняются регистры в голосе, а также антифонное, т.е. поочередное пение солиста и хора или двух частей хора. Блестящим примером является песня "Одоия", записанная Б.Цагарейшвили /нотный пример № 7/.

Встречаются в мегрельских песнях "попевки", т.е. песни без слов, которые импровизируются исполнителем в соответствии с данной ситуацией. Есть свадебные песни, похоронные - плачи и т.д. /нотный пример № 8/.

Все эти песни также способствуют выработке правильных вокальных основ.

Необходимо отметить, что композитор-академик Д.Аракишвили особое внимание уделяет в своем труде такому вопросу: "Если Сваентия до наших дней сохранила свои языческие обычаи и музыку, то нужно думать, что мы имеем "тысячелетием зацементированное многоголосие, структура которого резко отличается от западноевропейской тоники - доминативной структуры.

Отсюда следует, что проблема многоголосия и ладов предками сванов - хетто-субарами, которые жили за две тысячи лет до нашего летосчисления и обладали большой музыкальной культурой. В противном случае их предки не смогли бы создать трехголосную гармонию, как сложный музыкальный комплекс¹.

Сванские народные песни исполняются степенно, сдержанно, благородно и подчиняются общегрузинским вокально-исполнительским приемам - начинает песню второй голос.

С вокальной точки зрения интерес представляют свачские плачи - "Зари". Начинает плакальщица с верхних нот речитативным распевом или на "а", глиссандируя ее /нотный пример № 9/.

Представляет интерес плач сванской женщины из трехголосной песни "Царица Тамар" и монументальный плач "Зари", записанный В.Ахобадзе. Не менее интересен трехголосный "Плач", записанный композитором З.Палиашвили.

Особо стоят в вокальном отношении также хевсурские плачи - причитания, которые имеют параллели, варианты в некоторых диалектах Грузии. Плач начинает плакальщица в унисон с хором. Она повествует с большим горем. Хор отвечает возгласами - вздохами и рефреном - кодой. Плач охватывает большой диапазон голоса и при повторении, как правило, варьирует, т.е. вносится импровизация самой исполнительницей.

Особым вокальным способом исполнения грузинских народных песен называется т.н. "криманчули". По утверждению акад. И.Джавахишвили, нельзя отождествлять "крини" и фальцет с "криманчули", ибо само название "криманчули" содержит в себе понятие "крини", т.е. фальцета, а потому можно предполагать, что "крини" /фальцет/, как

1 Д. А р а к и ш в и л и, Сванские народные песни, изд. "Хеловнеба", Тб., 1950, стр. 35.

отдельный термин, существовал раньше "криманчули". Одно ясно, что "криманчули" содержит в себе элементы "крини", но то, что "криманчули" не является типичным фальцетом, видно из того, что "криманчули" имеет большую звучность по сравнению с обыкновенным фальцетом. Кроме того, во время "криманчули" нет такой большой утечки воздуха при фонации, как при обыкновенном фальцете. Значит, "смыкание" голосовых связок при "криманчули" несколько иного характера, чем при обыкновенном фальцете.

физиолого-акустическая сущность "криманчули" требует самого глубокого научного анализа и изучения. В данный момент "криманчули" воспринимается как особый вид оперного фальцета. Сильный головной звук, несколько микстового характера, который в середине диапазона звучит несколько слабо в связи с учеткой воздуха между голосовыми связками. Поэтому петь на середине таким звуком трудно и не удобно певцам.

Диалект Западной Грузии отличается более открытым говором в живой речи и быстрым темпом произношения. Известно, что речь Западной Грузии – имеретинцев, мегрельцев, особенно гурийцев – более живая и быстрая. Поэтому, исходя из этой особенности, песня гурийцев отличается быстрыми темпами "руладами" – "криманчули", о которых мы уже говорили /нотный пример № 10/.

В связи с особенностями гурийского диалекта исполнение гурийских песен несколько иное – они требуют необычайной четкости в произношении, большой подвижности в голосе, широкого диапазона, энергичного "смыкания" голосовых связок, особенно в верхнем регистре голоса, а также бодрости и резвости в исполнении. Эта специфическая манера пения в высокой тесситуре в Гурии и все вышеозначенные особенности грузинской песни являются характерными чертами грузинской музыки и определенным образом влияют на пение профессиональных

звцов-грузин.

Песни эти требуют от исполнителя хорошей техники и необычайно чистой интонации.

Таким образом, при исполнении гурийских и мегрельских песен развиваются еще и такие вокальные навыки, как применение чисто головного регистра в пении, требующее высокого вокального мастерства, яркости и эффективности звучания в верхнем регистре.

Ярким примером таких песен является трудовая песня "Надури", "Хасан-Бегура" и др. /нотный пример № II/, что служит несомненным доказательством давних традиций высокого вокального исполнительского мастерства грузинских народных певцов. Можно утверждать, что своеобразное владение высочайшей тесситурой и выделыванием разных фиоритур в предельно высокой тесситуре, которой пользуются гурийцы в большинстве своих песен, совершенно недоступно современным корифеям профессионального вокального искусства. "Криманчули" требует специфической постановки голоса. Исполнителей этой сложной мелодической рюады воспитывали с детства известные певцы, умевшие петь "криманчули" и пользовавшиеся большой популярностью. Ныне число настоящих певцов "криманчули", к сожалению, резко уменьшилось.

Определенные вокальные навыки вырабатывались при исполнении кахетинских и карталинских песен, таких, как "Грдзели мравалжами-эр" - "Кахетинская долгая многая лета", "Урмули" - влюбная, "Колыбельные" разного рода, имеющие более распевный характер, исполняющиеся в медленном темпе, вырабатывая кантилену и широкое опертое певческое дыхание у необученного певца, требуя при исполнении большой силы звука, артистического таланта и творческого темперамента. Исключительно интересна вторая половина песни, построенная так, что певцы после окончания ее каждый раз возвращаются к сере-

дине уже тоном выше, и это до тех пор, пока хватит высоты диапазона голоса. Многие исследователи не без основания полагают, что подобное исполнение выработало для турниров певцов и безусловно расширило диапазон голоса у необученного народного певца. Например, песня "Чакруло" базируется не на одной тональности, она все время модулирует из одного лада в другой /поднимается по большим секундам вверх, а затем опускается по секундам вниз/.

Если песню проанализировать с вокальной точки зрения, то выяснится, что она выработывала у певца частую интонацию — развивала чувство ладового строя, и, меняя тональность /все время выше/, способствовала сглаживанию регистров. Знаменательно, что ее использовал З.Палиашвили во втором акте своей бессмертной оперы "Абесалом и Этери". Речитативный характер песни "Урмули" /"Аробна"/ требует выработки хорошей дикции, чтобы далеко в поле, в дороге было слышно о чем поет певец. Чтобы выразить грусть и надежду, он должен был петь песню задумчиво, тепло, мягко /отличный пример № 12/.

Ввиду того, что низким, тяжелым голосом "Урмули" в верхнем регистре, с украшениями, рюладами петь было трудно, ее стали исполнять только высокие мужские голоса — "зили", или повышенно звонкие голоса — "крини". Так, например, ввиду того, что песни "Гутнури" и "Орвела" несут в себе силу и величие, они должны были исполняться более сильными и низкими голосами, — "дврини" или модзахили".

Анализируя пшавские песни, легко убедиться, что они выработывали особые навыки — специфический вид вибрации голоса, имеющей немаловажное значение в методике вокального обучения и являющейся одной из наиболее характерных черт становления профессионального пения, в частности в Грузии. Мягкость напева в песне выработывала у певца хорошее меццо-воце. Д.Аракишвили пишет: "Пшавы исполняют

свои песни с особенной вибрацией голоса. Благодаря ей песни пшавов носят исключительно оригинальный характер в отличие от хевсурских песен"¹.

Музыковед А.С.Мшвелидзе в своей книге пишет: "Эти качества большей степени обусловлены строением лада, и пшавы, подобно хевсурам, интонируют свои песни в виде нисходящего речитатива, прибегая к глиссандированию"².

Говоря об исполнении грузинских песен, нельзя обойти молчанием весьма важный факт – импровизационность исполнения. Например песню "Урмули" каждый арубчик по сей день исполняет по-своему, придавая ей свой колорит, свои оттенки. Такой же характер носит исполнение колыбельных и других народных песен. Часто, когда жители разных деревень даже одного района собираются и начинают петь, возникает спор о том, что такое-то место песни исполняется не так, как поют жители соседней деревни, а иначе. Одни считают правильным свой вариант исполнения, другие – свой. Как пишет З.Палиашвили, раз после одного из таких споров решили обратиться для разрешения к известному знатоку гурийской песни Самуэлю Чавлеишвили, который выслушал оба варианта исполнения и сказал: "А я спою вам еще третий вариант этой песни, и все мы будем правы". Это обстоятельство Захарий Палиашвили объясняет так: "Во всех деревнях Грузии принято, что певцы делятся на четыре или больше группы исполнителей, которые настолько спеты между собой, что если случайно исполнитель одного хора попал в другой, не всегда сможет петь вместе с ними так, как он привык петь в своем хоре. Это происходит от того, – по-

1 Д. А р а к и ш в и л и , Обзор народной песни Восточной Грузии, Тб., 1949, стр. 9.

2 А.С. М ш в е л и д з е , Грузинская народная музыка, изд. "Советский композитор", М., 1969, стр. 8.

ясняет Захарий Палиашвили, — что, несмотря на то, что ни один из исполнителей не выходит за пределы установленного для песни лада и даже не меняет ее общий характер, все же каждый из них по-своему ловко, в пределах ладовой тональности варьирует голосом и по своему следует за своей мечтой и общую мелодию разукрашивает разными "мелизмами"¹.

Говоря о голосах и исполнительстве, В.А.Гвахария в своей книге² предлагает рассмотреть три мужских регистра, взятых из музыкальной теории Иоанэ Багретиони "Учебники музыки" и перечень свойств голосов.

Это следующие три регистра:

- I голос — повышенный мужской голос — крики /фальцет/,
высокий мужской голос — зили.
- II голос — средний — тима /рассказывающий/.
- III голос — низкий — бани /бас/, дврини — бас профундо /октава/.

В этом же старейшем учебнике музыки, написанном Иоанэ Багретиони, перечислены несколько свойств голоса, в которых уже намечались понятия о профессиональных навыках вокала. Например: /т.е. как мы отметили в работе выше появляется понятие о диапазоне певческого голоса/.

1. Дрожит ли голос? /Следовательно, в этом вопросе подразумевается понятие о вибрации певческого голоса/.

2. Голос вырастает, усиливается /это также свидетельствует о понятиях инансировки/.

3. Как изгибается голос? /т.е. появляется понятие навыков о гибкости, подвижности голоса/.

¹ З. П а л и а ш в и л и, Сборник грузинских народных песен. Тб., 1909, стр. 10-12.

4. На каком голосе останавливается мелодия /на высоком, среднем или низком/? /Тут принимается во внимание исполнение многоголосных песен.

5. Откуда, т.е. с какой части своего диапазона начинает певец петь песню? Следовательно, у певца предлагается находить первичный тон, т.е. его естественное звучание.

Итак, уже при разборе основных характерных черт народных песен Грузии невольно обращаешь внимание:

- I - на разнообразии мелодий /разнохарактерность/,
- II - на разнообразии ритмического рисунка,
- III - на импровизационный характер исполнения,
- IV - на полифоничность и многоголосие.

Итак, можно убедиться в том, что вокальные основы грузинской народной песни представляет большой определенный интерес для вокалистов-педагогов и исполнителей. Они чрезмерно богаты и вырабатывают у народных певцов такие профессиональные вокальные навыки, как:

- I - техничность - подвижность, легкость в голосе,
- II - дикцию,
- III - расширение диапазона голоса,
- IV - кантилену /*cantabile* /,
- V - красоту голоса /*tembr*/,
- VI - нвансировку /*trando, forte, crescendo, diminuendo*/,
- VII - выразительность в пении,
- VIII - атаку звука, бодрость в исполнении,
- IX - чистоту интонации,
- X - импровизацию в исполнении,
- XI - звучание головного регистра,
- XII - фальцет.

- XIII - вибрацию в голосе,
- XIV - силу звука /на опоре/,
- XV - певческое дыхание,
- XVI - филировку на высокой ноте,
- XVII - нахождение примарного тона,
- XVIII - артистичность, творческий темперамент в исполнении.

Все эти вышеперечисленные вокальные навыки обусловили развитие вокальной исполнительской школы Грузии.

ՆԱԴՄՐԻ

№2



И. Т. А.

Со второй половины песни вступает четвертый голос "Бани"

В. В. Ахобадзе

Академик

Изд. Будапешт. 1965, стр. 463

Доклад на Конгрессе этнографов в Будапеште

Будапешт. 1965, стр. 463

მინდი მინდი

Грузинская народная песня в обработке

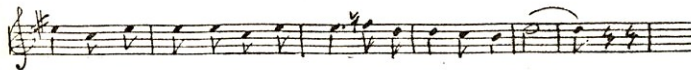
К. Поцхверашвили



ინ- დი-მინ-დი ნე-რად-ჩინ-დი გად-მო-პრინ-დი



ა-დი-ლა რა-დი ღა-და რო-დი-ლა ნა-ნი-ნა ეი ----



ვო-რე-რო ნირ-ვო-რე-რო ვო-რი-რა ნა-ნი--- и т.д.

Грузгосиздат. Тбилиси. 1935

"КОЛЫБЕЛЬНАЯ" /ჩანა/

Народная в обработке Гр. Чхикvadze

№4

Andante cantabile



ბა-ბ ბაი ბა-----ბ

ბა-ბ-ბა ბა-ბ-ბა ბა-ბ-ბა ბა-ბ-ბა

ბა -----ბ - ბაი, ბა-ბ-ბა ბა-ბ-ბა ბა-ბ-ბა

ბა-ბ-ბა ბა-ბ-ბა ბა-ბ-ბა ბა-ბ-ბა ბა-ბ-ბა ბა-ბ-ბა

ბა-ბ-ბა ბა-ბ-ბა ბა-ბ-ბა ბა-ბ-ბა ბა-ბ-ბა ბა-ბ-ბა

ბა-ბ-ბა ბა-ბ-ბა ბა-ბ-ბა ბა-ბ-ბა ბა-ბ-ბა ბა-ბ-ბა

Тбилиси Муз.фонд ГССР

1947



Запис. Д. Аракишвили

Moderato

Музыкальная партитура в 8/8 такте. Записана Д. Аракишвили. Темп Moderato. Песня на грузинском языке. Музыкальная запись включает четыре системы нот с соответствующими текстовыми подстрочками. В начале ноты обозначены ключевые знаки (два бемоля) и ритмический знак 8/8. В третьей системе ноты присутствуют цифры 1 и 2, указывающие на альтернативные варианты исполнения. В конце песни есть двойные вертикальные черты, обозначающие окончание произведения.

Соли - це - светом дом-наш о-за- ри дом наш оза-
ри - ты Соли-це, светом яр-ким све-том
дом наш о-за-ри - ты дом наш о-за
- ри - ты

Взято из книги А. Мшвездзе

"Грузинская народная музыка". М. изд. Советский композитор,

1969, стр. 26

Колыбельная "СИСАТУРА" народная в обработке Гр.Кокеладзе

Изд. Тбилиси, 1948.

№6

Largo *p*

სი-სა-ტუ-რა მუ-ურ-სი-ა სი-სა-ტუ-რა

მუ-ურ-სი-ა ნა

ბონ-დო ბონ-დო ბონ-დო ბონ-დო ბონ-დო ბონ-დო

ო-ხუ-ტო-ღუ გუ-ურ-სი-ა ნა

ბრუ-და ბონ-დო ბრ-და ნა-ნა ბრუ-და ბონ-დო

ლა - ნი ნა ბრუ-და ბონ-დო

ბრუ-და ნა-ნა ბრუ-და ბონ-დო ბრუ-და-ნა-ნი

ნა სი-სა-ტუ-რა მუ-ურ-სი-ა

სი-სა-ტუ-რა მუ-ურ-სი-ა - ა

"ОДОИЯ" /мегрельская песня/

трудовап.

II тенор /Записана В.цагарелизили/

Не снеша



О-до и а о-до-до-и и о! о! о! о!

о! о - а О-до и - а о ---

о о о - до - и - а о, о, о

о-до- и - а о до и - а

И.Т.Д.

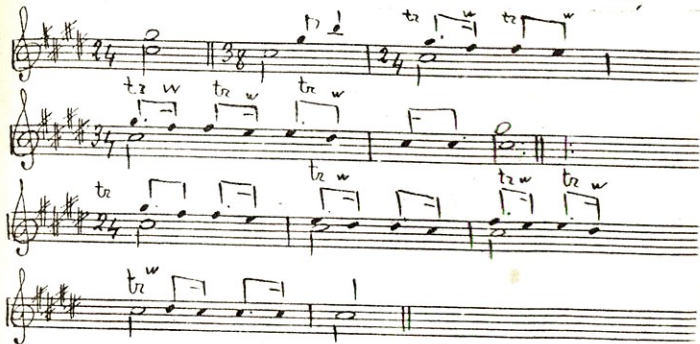
Взято из книги А.Ишвелидзе "Грузинская народная музыка",
Москва, изд. "Советский композитор", 1969, стр.23.

ПЛАЧ АНИКО

Ш. Асланишвили

"Очерки о грузинских нар. песнях"

1953



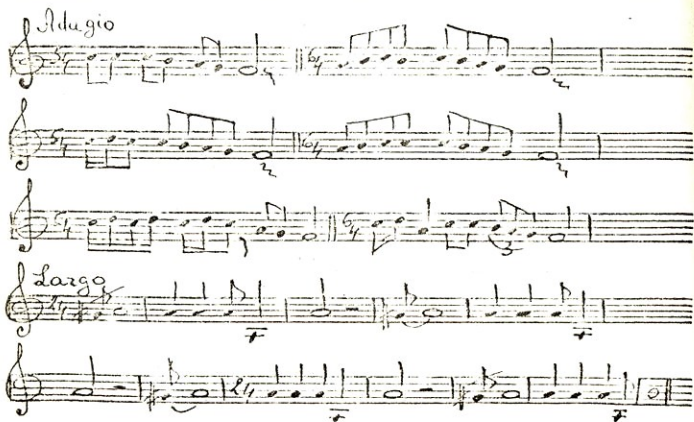
"Хеловнеба"

Тбилиси, 1956 стр. 196

ПЛАЧ СВАНСКО. ЖЕНЩИНЫ
В. Ахобидзе

129

Adagio

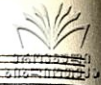


Largo

СПОРИК РУССКИХ СВАНЕТСКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН

Тбилиси Издательство "Техника и труд"

1957 стр.125



"КАСАНЬЕГСКАЯ" /второй вариант/

III

Музыкальный фрагмент 1. Три системы нот (верхняя, средняя, нижняя). Верхняя система — мелодия в 3/4 такта, с акцентами на последних четвертях. Средняя система — вокальная линия с текстом "до-ли" и "Нэ!". Нижняя система — басовая линия. Ключевые знаки: 3/4, 3/4, 3/4.

Музыкальный фрагмент 2. Три системы нот. Верхняя система — мелодия с акцентами. Средняя система — вокальная линия с текстом "о-и-о-о-и-о" и "о-о-о-му". Нижняя система — басовая линия. Ключевые знаки: 3/4, 3/4, 3/4.

Музыкальный фрагмент 3. Три системы нот. Начиная с темпа *Allegro non troppo*. Верхняя система — мелодия с акцентами. Средняя система — вокальная линия с текстом "во-ди-ла" и "во-о-о". Нижняя система — басовая линия. Ключевые знаки: 3/4, 3/4, 3/4.

и т.д.

Д. Аракишвили. Труды музыкальной этнографической комиссии
1901 - 1903 г.г.

"Сравнительный обзор народной песни и музыкальных инструментов
Зап. Грузии (Имеретии)", стр. 24. 222

მ.წესდევლის სახელობის საქარტველოს სახელმწიფო
გეოგრაფიული ინსტიტუტის საბჭავლო რეპერტუარი
/1969 - 1973 წ.წ./

ქ ა მ ე რ ი კ ა

შეიკრიბა გეოგრაფიული ინსტიტუტის კამბიუტის უფროსი დამირაბლის
გეოგრაფიული ინსტიტუტის სახელმწიფო რეპერტუარი.

თეატრალური ინსტიტუტის პედაგოგთა და კურსდამთავრებულ
თეატრმცოდნეთა მიერ გამოცემული წიგნები 1970 წლიდან
ღებამდე

ფილსოფია, ესთეტიკა, სკკპ-ის ისტორია, თეატრის, დრამატურ-
გის, კინოს, სახვითი ხელოვნების ისტორია და თეორია.

Тарадзе И. "О рациональном и мистическом в "Науке логики"
Гегеля", "Сабчота საქართველო", Тб., 1971

Топуридзе Е. "Философская концепция Луиджи Пиранделло",
"Мецниереба". Тб., 1971

ძიძიძე შ. "წიგნები ღვინდზე "ბავშვებისა და ახალგაზრდობისათ-
ვის", ნაკადული, თბ., 1971

Алексидзе Д. "Мастер импровизации", в кн. "Виктор Хлятов"
"Мистецтво", Киев. 1973

ბაქრაძე ვ. "მსახიობის ყოველდღიური ვარჯიში", "განათლება",
თბ., 1973

ბარამიძე მ. "როცა ხელოვნებაში ძიებაა", "ხელოვნება", თბ., 1972

ბუნიაშვილი მ. "ჭიათურის თეატრი", "ხელოვნება", თბ., 1970
"ქუთაისის თეატრების თეატრი" / ვ. შაფაშავას-
თან თანაავტორობით / "ხელოვნება", თბ., 1971

"ნიკო ტყეშელაშვილი", "ხელოვნება", თბ., 1972

ჯანაშია ვ. "თეატრული ინსტიტუტის 30 წელი.
 1939-1969 წ. კრებ."თეატრმეცნიერობით
 ძიებანი", თბ., 1970

გუგუშვილი ვ. "Котэ Марджანიшвили в Москве и Петрограде
 в годы гражданской войны, перед возвраще-
 нием в Грузию" კრებ."თეატრმეცნიერობით
 ძიებანი, თბ., 1970

"Котэ Марджანიшвили" в сб."Спектакль, звав-
 ший в бой", "Искусство", Киев. 1970

"Серго Закариадзе" в кн."Труд актера",
 выпуск 18, "Советская Россия" М., 1970

"Грузинский театр" в кн."Грузинская ССР.
 Культура", Ан ГССР."Мерани", Тб., 1970

"Гудни и праздники театра", "Хеловნება",
 Тб., 1971

"ქართული საბჭოთა თეატრი", "ხელოვნება"
 თბ., 1971

"კრებ მარჯანიშვილი", საჯ.ივ.საბ.თბ., 1972

"Путь режиссёра", "Хеловნება", Тб. 1972

"ვასო კოძიაშვილი", "თეატრის ბიბლიოთეკა"
 თბ., 1972

"Das Georgische National Theater",
 "ხელოვნება" თბ., 1974

მურაბანიძე ნ. "აკაკი ხორავა", "თეატრის ბიბლიოთეკა" თბ., 1971

"როც გვებზე", "ხელოვნება", თბ., 1971

- "მრავალსახეობა ლეონისა", "ხელოვნება", თბ., 1972
- ღარიბაია ა. "კოტე ყიფიანი მსახიობის შემოქმედების შესახებ".
 კრებ. "ლეონისმცოდნეობითი ძეგლები", თბ., 1970
- ღარიბაია ბ. "შემოქმედებითი გზის რასაწმინდა", კრებ. "ლეონ-
 მცოდნეობითი ძეგლები", თბ., 1973
- Зарецкий Ю. "Создание балетного спектакля".
 კრებ. "ლეონისმცოდნეობითი ძეგლები", თბ., 1973
- შავჭავჭავაძე ა. "მსახიობის შემოქმედების სპეციფიკის განხილვა
 ი.ჭავჭავაძის ესთეტიკის შუქზე", კრებ. "ლეონ-
 მცოდნეობითი ძეგლები", თბ., 1970
- შატანიშვილი მ. "სცენაზე აღმართის ორგანიზაციის ქვეყნის კანონი",
 კრებ. "ლეონისმცოდნეობითი ძეგლები", თბ., 1973
- Фонатмишвили Н. "К вопросу о сочетании речи с движением"
 კრებ. "ლეონისმცოდნეობითი ძეგლები", თბ., 1970
- Каландаришвили М. "Русская советская драматургия в
 постановках Сандро Ахметели"
 კრებ. "ლეონისმცოდნეობითი ძეგლები", თბ., 1973
- კონიძე ვ. "როგორ აღუქმებია", "ლეონის ბიბლიოგრაფია"
 თბ., 1970
- "ქართული რეჟისორები", ნომერი 11, "ხელოვნება",
 თბ., 1973
- "რათი ჯიქიაშვილის ლეონი", "ხელოვნება", თბ., 1973

- მაცავერიანი შ. "Грузинский театр", в кн. "История
 советского драматического театра"
 "Наука", М., 1966-1971, т.У, т.УІ
 "ქართული საბჭოთა თეატრის სახელმ-
 ძეგლები"/1921-1941 წლები/"ბანაძე-
 ბა" .თბ.; 1973
- მკვიციანი თ. "მხატვრული კიბეების ხელოვნება",
 "ხელოვნება", თბ., 1971
- მუხრანელი რ. "თანამედროვე ქართული რეჟისურა", "ხელოვნება",
 თბ., 1973
- ნიკოლაიშვილი ბ. "სკოლაში გამომეფყვებულნი კიბეების
 სწავლებლისათვის", "ხელოვნება", თბ., 1970
 "მოსაზრებანი "ვუდინის ფილოსოფიის" მხატვრული
 კიბეების განმეორებით", კრებ. "თეატრმეცნიერების
 ძეგლები", თბ., 1970
 "ქართული სასკოლო მეფყვებულის საფუძვლები",
 კრებ. "თეატრმეცნიერების ძეგლები", თბ., 1973
- ნიკოლაიშვილი ვ. "კოლე მარჯანიშვილი/აღმომ/ქართული და რუსული
 ენაზე", "ხელოვნება", თბ., 1972
- შრუბაძე ნ. "არტიტ ჩხარტიშვილი", "თეატრის ბიბლიოთეკა",
 თბ., 1971
 "Верико Анджапаридзе", "Искусство" М., 1972

"სესილია ტაფაძევილი", "თეატრის ბიბლიოთეკა"

თბ., 1972

"ქართული სათეატრო კრიტიკა"/მე-19 საუკ. I ნა-

ბევარი ტ. I/, "ხელოვნება", თბ., 1973

"მასშტაბები სცენა სანდრო ახმეტელის ნაწარმოებ-

ბანი"/"ანბნების" მასალების მიხედვით/, კრებ.

"თეატრმცოდნეობითი ძიებანი", თბ., 1973

ჯანაშვილი ვ. "ცნობილი ურთიერთობისათვის ამბავებუ-

ბანი", კრებ. "თეატრმცოდნეობითი ძიებანი",

თბ., 1973

ქობულაძე ნ. "უნივერსიტეტი-დანერჯილი ნარსჯილიდან"/ქართული

თარგმანი/, "ხელოვნება", თბ., 1973

შაპტავა ე. "ბაქოს ქართული თეატრი", "ხელოვნება",

თბ., 1973

ШАПАТАВА Е. "125 лет русского театра в Грузии", "Библио-

тека театра". Тб., 1971

"ქუთაისის თეატრების თეატრი"/ტ. პუნტიკაშვილ-

თან თანავეთრობით/, "ხელოვნება", თბ., 1971

"Грузинская ССР" в кн. "Советский театр"

/театр народов СССР 1971-1921 г.г./,

"Искусство", Л., 1972

ШАПТОВИЛИ Р. "Режиссер С.Я.Маршак", კრებ. "თეატრმცოდნეო-

ბითი ძიებანი", თბ., 1973

შაქუშაძე ვ. "გიორგი დავითაშვილი", "თეატრის ბიბლიოთეკა",

თბ., 1970

"ილია ჭავჭავაძის რეაღინსტრირებული ესეეები და
ქართული ჟურნალი", კრებ. "ჟურნალისტური მემორიები
და პუბლიკაციები", თბ., 1970

"Грузинско-украинские культурные связи
в первой половине XIX века", в сб. "Из
истории Украинско-Грузинских связей",
"Мистецтво", Киев, 1971

"В единой семье народов", в сб. "Заньков-
чане", "Мистецтво", Киев, 1972

ბაქრაძე ვ. "სანდრო აბაშელი", "ჟურნალის ბიბლიოგრაფია",
თბ., 1967

ბაქრაძე ვ. "ნინო ლავროვი", "ჟურნალის ბიბლიოგრაფია",
თბ., 1972

"თამარ ჭავჭავაძე", "ხელოვნება", თბ., 1973

აბაშიანი ვ. "რეჟისორი გიორგი მიქელაძე"/შესავალი/, კრებ.
"ჟურნალისტური მემორიები და პუბლიკაციები", თბ., 1973

ახალიძე ზ. "ქართული საბჭოთა ჟურნალი", "ხელოვნება" თბ.,
1971

"უფლისციხის არქეოლოგიური გათხრების დროს აღმო-
ჩენილი ნივთიანეები მუზეუმის ქანდაკების მნიშვნე-
ლობა ძველი ქართული ჟურნალის ინფორმაციების",
კრებ. "ჟურნალისტური მემორიები და პუბლიკაციები", თბ., 1970
"უახლესი აბაშიანი", "ჟურნალის ბიბლიოგრაფია", თბ.,
1971.

- "სახლითა", წიგნი 11, "ხელოვნება", თბ., 1972
- ჯანაშიანი ბ. "მარინა თბილელი", "თეატრის ბიბლიოთეკა",
 თბ., 1971
- "ვლადიმერ ვაშლიანი", "თეატრის ბიბლიოთეკა",
 თბ., 1972
- ყიფიანი ნ. "დასრულებულია პრეპრობლემის ხელოვნება-
 ბანი", კრებ. "თეატრის ბიბლიოთეკის კრებულები",
 თბ., 1970
- "მისელოგი", "ხელოვნება", თბ., 1971
- "Мисе Тойдзе", "Хеловნება", თბ., 1971
- "Теоретические проблемы изобразитель-
 ного искусства". /Критерии завершен-
 ности в искусстве и теория Non finito/
 "Хеловნება", თბ., 1973
- "მუნიციპალიტეტის მინისტრის ბრძანებით
 დასრულების ასპექტები", კრებ. "თეატრის ბიბლიო-
 თეკის კრებულები", თბ., 1973
- ურბანიძე ნ. "ვლადიმერ ვაშლიანი", "თეატრის ბიბლიოთეკა"
 თბ., 1971
- პანკრაძე ნ. "მისელოგი კლასიციზმის "კომპლექსი", კრებ.
 "თეატრის ბიბლიოთეკის კრებულები", თბ., 1973
- მელიქიძე ბ. "ქართული მხატვრული კინემატოგრაფი", "საბჭო-
 დამი ბიბლიო", თბ., 1971

"Грузинский художественный кинематограф"

"Инф.рел.бюро". Тб., 1971

ა.შრაგინსკი "რუნე კური"/ქართული
 თარგმანი/, "ხელოვნება", თბ., 1971

"ვასო აბაძუკერი", თბ., 1972

"Засланный агашукел", Тб., 1972

"საუბრები კინოხელოვნებაზე", ნიჭნი 1
 /ვ.ტოტოძე და ვ.შახტაძესთან თანაავტორობით/,
 "პიონერის ბიბლიოთეკა", თბ., 1972

"Экраны Грузии", "Светота Сакартвелос", Тб., 1973

თაბუჯაშვილი მ. "ნიკოლოზ ბენედიქტაძე", "ხელოვნება", თბ. 1973

Т'КАНАДЗЕ Р. "Нособие-конспект по грузинскому киноискусству", М., 1972

ბარჯაღანი ვ. "ქართული საბჭოთა კინო", "ხელოვნება", თბ. 1971

"ქართული კინო საბჭოთა რესპუბლიკის კინოკრანებზე",

"საბჭოთა კინო ბიურო", თბ., 1971

"Грузинское кино на зарубежных экранах".

"Инф.рел.бюро". Тб., 1971

"Захтани Бахтадзе" в кн. "Советские мультипликаторы", "искусство", М., 1972

"Александр Демелов", в кн. "10 операторских биографий", "искусство", М., 1973

"Лейла Авашидзе", "Формы пропаганды", М., 1973

ინსტიტუტის მიერ მომზადებული და გამოცემული
კრებული 1970 წლიდან წლებამდე

"მათერმონუმენტი ძიებაში", სამეცნიერო შრომების კრებული,
ტ. II, თბ., 1970

"კრებული ბარჯანთაძის", შემოქმედებითი მემკვიდრეობა, ტ. I,
"ხელოვნება", თბ., 1972

"მათერმონუმენტი ძიებაში", სამეცნიერო შრომების კრებული,
ტ. III, თბ., 1973

დეატრალური ინსტიტუტის სამსახიობო ფაქტობების რეპერტუარი 1969 წლიდან 1973 წლამდე



ქართული
დრამატული თეატრი

№	სასწავლო წელი	ავტორი, სპექტაკლის დასახელება და მხარგრძნევი	დამრეჟიჯა	მხატვარი	კომპოზიტორი	ქორეოგრაფი	შენიშვნა
1	2	3	4	5	6	7	8
1.	1969/70	მოდერნი ძუნწი	ა. მიქელაძე	ა. ჭელიძე	მუსიკა მუარჩიეს ნ. ქავთაძემ და ი. ბობინძემ		
2.	" - "	კ. გორიძის თარი ბატონის ტ. ფრანსისკოვილი	ლ. მინცხვალაძე	ტ. გორაძე	სპექტაკლი გამორეჟიჟებული იყო ინალიურმა მარკოს მუსიკა	ი. ბარბაქაძე	სპექტაკლი დამრეჟიჟებული იყო დეატრალურ ინსტიტუტში
3.	" - "	მ. იოსელიანი ადამიანი იბაღმა ვრახევი	ი. კაკელია	ტ. გორაძე	ი. ბობინძე		სპექტაკლი დამრეჟიჟებული იყო კ. ბუბაგორიძის სახელობის სახელმწიფო დეატრალურ ინსტიტუტში
4.	"- "	ნ. გორიძის ისინი და ჩვენი სპექტაკლის მონაწილე სტუდენტების მხარგრძნევი	რ. მაგალიძე	ტ. გორაძე	ტ. მინცხვალაძე		ქართული დრამატული თეატრის სპექტაკლი



1	2	3	4	5	6	7	8
12.	1970/71	ს. კოსტროვსკის შემოსავლიანი აქციები ა. ბიძუაძე	წ. გაჩაძე	წ. გაფრინძე- შვილი	ი. ბობინიძე	ი. ბარეცვი	
13.	" - "	ს. ჩხიტიანი ბიძე	ვ. ნიკოლაძე	მ. ჭავჭავაძე	მ. ბენდუქიანი		
14.	" - "	ს. ფაბბეტი შაბისი, შვილი ა. აკაძე	რ. შაფიშვილი	წ. ფაბბეტი	რ. დიმიტრისკი	ი. ბარეცვი	გარანტირებული სტუდენტის სარეზერვუო სპეციალი
15.	" - "	ს. ჩხიტიანი ბიძის, ბიძის მეუღლე, მეუღლე ჯ. მისროლი	ს. ჩუბინი ს. ჩუბინი ს. ჩუბინი	მ. ფურცაძე მ. ფურცაძე მ. ფურცაძე			გერმანული სტუდენტის სარეზერვუო სპეციალი
16.	" - "	წ. კოჭიანი უიკონი, შვილი ა. შაბუნიანი	მ. კოჭიანი	მ. ფურცაძე	მ. კვიციანი		
17.	" - "	ვ. რიბიანი სინარჯის ძე, შვილი მ. ტყეშელაშვილი	ვ. პანინიანი- შვილი	ვ. პანინიანი			
18.	" - "	მ. კორკი შინელი	ვ. შაფარძე	მ. შაფაძე	ი. ბობინიძე		
19.	" - "	ს. ჩხიტიანი ბიძის	ვ. შაბუნიანი	მ. ჭავჭავაძე			

1	2	3	4	5	6	7	8
20	1971/72	მ. სუბანგონი უსახელო ვარ- სკვლავი ა. აკმავევი	მ. ბუნბინძერს	მ. ცერაძე	ი. ბობოხიძე		გარანაველი სტუდიის საპილოტი სპეციალური ზონის მენეჯერი
21	" - "	კ. სუბოვო- ვიტალინი კრწანისკის ქობინძე მ. მანსურაძე	ე. ბეგუაძე- შვილი	ა. რამიშვილი			მუსკოვიტის ტანკით- კმა ჯგუფის საკურსო სპეციალური
22	" - "	ა. კორნეიჩუკი პლატონ კრ- ჩენი ა. შიხობაძე და ტუტუა	ა. რუბინი	მ. ცერაძე	ი. ბობოხიძე		გერქეძას სტუდიის სა- პილოტი სპეციალური
23	" - "	მ. შილაძე დაუპატივებ- ლი სტუდენტი	კ. შაგარაძე	რ. ლავაძე	ი. ბობოხიძე		
24	" - "	მ. ნიკ პიტილოძე მ. შარვაშია ი. ტრიპოლსკი	მ. შორძანიძე	მ. ბერიძე	მუსიკა ტა- ფირმა კ. ნი- კოლაძე	ი. მარჯაძე	
25	" - "	კ. გოლონი სასტუპინის პიანისტი	კ. სურმავე	მ. ცერაძე	ი. ბობოხიძე		
25	" - "	ი. მავი. ა. ა. კ- ბნუცივი ორი ფერის სპეციალისტის დაუპატივებელი ჯგუფი	ი. ბიჩქელაძე	მ. ცერაძე	-	ი. მარჯაძე	



1	2	3	4	5	6	7	8
27	1971/72	მუსულა კარბიძე მთვარის საბჭო მედიკოსის სამუშაო მ. გოგორძის მიხედვით	მ. გორგოლაძე- ნიძე	ა. რამიშვილი			
28	" - "	მანძიკა შიშინა მ. გორგოლაძე მ. გომიშვილი მ. გომიშვილი მ. მანძიკაშვილი	ე. მანძიკაშვილი	მ. შავჭავჭავაძე			სამედიკოსო დანიშნული მონაწილეობის მქონე რუსული ჟურნალის სტატია
29	" - "	კ. გომიშვილი კ. შავჭავჭავაძე ანა. გომიშვილი კ. გომიშვილი	მ. გომიშვილი	მ. შავჭავჭავაძე	ე. მანძიკაშვილი		სამედიკოსო დანიშნული მონაწილეობის მქონე რუსული ჟურნალის სტატია
30	" - "	მედიკოსი გომიშვილი	მ. გომიშვილი	მ. მანძიკაშვილი	მუს. მანძიკაშვილი მ. გომიშვილი		
31	" - "	მ. გომიშვილი სამედიკოსო გომიშვილი	მ. გომიშვილი	ა. გომიშვილი	მ. გომიშვილი		
32	" - "	ა. გომიშვილი მ. გომიშვილი ა. გომიშვილი	ე. მანძიკაშვილი	მ. გომიშვილი	მ. გომიშვილი		

1	2	3	4	5	6	7	8
34.	1971/72	მ. შვილიძე საუნივერსიტეტო აბმადე	რ. ჩხაიძე	მ. შავჭავჭავაძე			სპეციალური განყოფილება საბ. ჯეოგრაფიის ინსტიტუტში საბ. ჯეოგრაფიის ინსტიტუტში სპეციალური
35.	" - "	მ. ლორია მინერალური წყაროების აღივალის აღმასრულებელი	ა. მინერალური	ა. რამიშვილი			
36.	1972/73	მ. მთელი საბ. ჯეოგრაფიის ინსტიტუტში მ. მთელი	მ. ტაბაძე	მ. მთელი	მ. მთელი		
36.	" - "	მ. მთელი საბ. ჯეოგრაფიის ინსტიტუტში მ. მთელი	მ. ტაბაძე	მ. შავჭავჭავაძე	მ. მთელი	მ. მთელი	სპეციალური განყოფილება საბ. ჯეოგრაფიის ინსტიტუტში საბ. ჯეოგრაფიის ინსტიტუტში სპეციალური
38.	" - "	მ. ტაბაძე საბ. ჯეოგრაფიის ინსტიტუტში მ. ტაბაძე	მ. მთელი	მ. მთელი			სპეციალური განყოფილება საბ. ჯეოგრაფიის ინსტიტუტში საბ. ჯეოგრაფიის ინსტიტუტში სპეციალური
39.	" - "	მ. მთელი საბ. ჯეოგრაფიის ინსტიტუტში მ. მთელი	ა. მინერალური	ა. რამიშვილი			
40.	" - "	მ. მთელი საბ. ჯეოგრაფიის ინსტიტუტში მ. მთელი	მ. ტაბაძე	ა. მთელი	მ. მთელი	მ. მთელი	



1	2	3	4	5	6	7	
41.	1972/73	ა. ბილა რამდენიმე მედიკინიკური	ც. ანდრონიკა- შვილი	ბ. მესხიშვილი	ბ. მესხიშვილი	ბ. მონაგარი- საშვილი	
42.	" - "	ა. ჯარი მედიკინიკური სარ- ჯ. უნაბედი	რ. მირცხულავა	ბ. გორაძე	ი. ბობიხიძე		ბაჭყალიძის კვლევის საფუძვლიანი სპეც- იალური, პერიფერ- იული ბაჭყალიძის სახ. მედიკინიკის სპეციალური
43.	" - "	ბ. ჯარი კარბონი აკადემი- კური	ბ. ჯორჯანიანი	ბ. გორაძე და ბ. შარვაშიძე			
44.	" - "	ბაბინიკური და ბ. რამდენიმე ფრანკური სარ- ჯ. უნაბედი	ა. მიქელაძე ბ. როსტომიანი	ბ. გორაძე			
45.	" - "	ბ. ბობიხიძის მედიკინიკური კამის სპეციალური	რ. იოსელიანი	რ. ბერიძე	ბ. მესხიშვილი	ბ. კახარავა	
46.	" - "	ა. ჯარი მედიკინიკური სარ- ჯ. უნაბედი	რ. მირცხულავა	ბ. გორაძე	ი. ბობიხიძე		სპეციალური პერი- ფერული მედიკინიკის სახ. სახ. ბა- ჭყალიძის მედიკინიკის



1	2	3	4	5	6	7	8
47	1973/74	ა. კოსტრიკოვისი ბალბაშინიერი ქორბინება	ა. რუბინი	ბ. ბარაძე			
48	" - "	ჯ. შატრიკი ტყეაური მი- სის სვეტიკო პ. ბერიძე	ბ. ლორთქიფა- ნიძე	ბ. ბარაძე	მუსიკა ტა- ფირმა პ. ტურ- ავენიძე		
49	" - "	ს. პირიკი გუბაშვილი საბა ჯ. შატრიკი	ბ. სარკიშვილი	ჩ. კონძა- საძღვი	ბ. გავრილავი- ლი	ჯ. ბერიძე	
50	" - "	მ. იოსელიანი საბაშვილი ტაბაძე ა. ბერიძე ჩ. ბერიძე	ბ. ბერიძე	ბ. ბარაძე	მ. ბერიძე		
51	" - "	მ. კობახიძე ტაბაძე ტაბაძე	ბ. ტაბაძე	ბ. ტაბაძე მ. ბერიძე	მ. სინაძე მ. ბერიძე		
52	" - "	მ. შატრიკი პაბიაშვილი	ს. ბერიძე	ბ. ტაბაძე	მუსიკა ტა- ფირმა ა. შატ- რიკი		
53	" - "	მ. ბერიძე ტაბაძე ტაბაძე	ს. ბერიძე	მ. ბერიძე	მ. ბერიძე		
54	" - "	ბ. შატრიკი ტაბაძე ტაბაძე	ბ. ტაბაძე	მ. ბერიძე	მ. ბერიძე		

შედარებითი იმპლიკაციის საბაზისიანი ფაქტორების მუსიკალური
 კლასიფიკაციის რეპერტუარი

№	სასწავ- ლო წელი	ავტორი სპექტაკლის დასახელება კომპოზიტორი	პარტეტი	შეხვედარი	ფორმული კონტრე- შანსტორი	კორეორა- ფი	შენიშვნა
1	2	3	4	5	6	7	8
1.	1969/70	მ. ლავროვიჩი "ოქტაბრია" რ. ჩიკაძის	კ. სურმაია, მ. ბუხნიშვილი	მ. გარაძე	მ. ბორჩხა- ძე, რ. პლი- ავა	ი. ბარკაცი მ. კახარა- ვა	
2.	" - "	მ. ბერიძის "კორეის პრინ- ცესა" ი. კალაშნი	მ. ბუხნიშვილი	მ. ბუხნიშვილი	მ. ბორჩხა- ძე, რ. პლი- ავა, მ. ბრ- გაძე, ი. ბა- სხარაშვილი	ი. ბარკაცი	
3.	1970/71	მ. ბუხნიშვილი "სამი უფროსი მსახური" მ. ბერიძის	მ. ბუხნიშვილი	მ. ბუხნიშვილი	მ. ბორჩხა- ძე, რ. პლი- ავა	ი. ბარკაცი	
4.	" - "	მ. ბუხნიშვილი "კალი, რომელიც სიკვდილის შედარებით უფროსი" ი. ბერიძის	მ. ბუხნიშვილი	მ. ბუხნიშვილი	მ. ბორჩხა- ძე, რ. პლი- ავა	ი. ბარკაცი	კომპოზი- ტორის სა- კონტრე- შანსტორი
5.	" - "	"არსი მარ-ალან" მ. კახარა- ვა	მ. ბუხნიშვილი	მ. ბუხნიშვილი	მ. კახარა- ვა, რ. პლი- ავა	მ. ბარკაცი	სპექტაკლი დაიხსნა მ. ბუხნიშვილის საბ. მუსიკ- ალური შე- დარებითი შედეგად

1	2	3	4	5	6	7	8
6.	1971/72	ვერიკოლა" ფ. კვდნბახი "მანმარტრის ის", ი. კალიძანი "საქართველოს კი" "საინფორმაციო კონსტრუქციის" ი. შიღინაძის "საქართველოს მშენებლის მიხედვით" "საქართველოს მშენებლის მიხედვით" ფ. ილია	მ. მესხი მ. მესხი მ. მესხი მ. მესხი	ფ. ლაშინა- შვილი ფ. ლაშინა- შვილი ფ. ლაშინა- შვილი	მ. ბორჩხაძე რ. ულიაძე მ. ბორჩხაძე რ. ულიაძე მ. ბორჩხაძე რ. ულიაძე	ი. ბარეცკი ი. ბარეცკი ი. ბარეცკი ი. ბარეცკი	მ. შიღინაძის საქართველოს მშენებლის საქართველოს მშენებლის საქართველოს მშენებლის
7.	" - "	ი. ბორჩხაძის მიხედვით "ფორმები ფორმების მიხედვით"	ფ. ლაშინა- შვილი	მ. ბარეცკი	მ. ბორჩხაძე	ი. ბარეცკი	მ. შიღინაძის საქართველოს მშენებლის საქართველოს მშენებლის
8.	" - "	ს. ტყეშელაშვილი "მედიკალინური ჩრდილოეთის სასაქონლო"	ფ. ლაშინა- შვილი	მ. ბარეცკი	მ. ბორჩხაძე		მ. შიღინაძის საქართველოს მშენებლის საქართველოს მშენებლის
9.	" - "	"მასკოლა" იორანი	ა. უსასაძე	ა. ფილიძე	მ. ბორჩხაძე რ. ულიაძე	ი. ბარეცკი	მ. შიღინაძის საქართველოს მშენებლის საქართველოს მშენებლის
10.	" - "	ა. კობახიძის "სამაგი ფორმები"	ა. რუბინი	ა. სუბიანი- შვილი			მ. შიღინაძის საქართველოს მშენებლის საქართველოს მშენებლის
11.	" - "	ი. ტყეშელაშვილი "საინფორმაციო კონსტრუქციის" ი. შიღინაძის	მ. მესხი		მ. ბორჩხაძე რ. ულიაძე	ი. ბარეცკი	მ. შიღინაძის საქართველოს მშენებლის საქართველოს მშენებლის
12.	" - "	"ქართული საჯარო" "ს. აბრამაძის"	მ. მესხი- ბერი	მ. მესხი- შვილი	მ. ბორჩხაძე რ. ულიაძე	ი. ბარეცკი	მ. შიღინაძის საქართველოს მშენებლის საქართველოს მშენებლის



1	2	3	4	5	6	7
13.	1972/73	"კახანის სამაგისტრო" ნ. კაკაბაძე	ვ. ბუხნიძე- ჩი	მ. ჭერ- მინასიანი	მ. ბორჩხაძე რ. ურიავა	რ. ბაძეკვა
14.	" - "	"ქველი და კრწან" ვ. ბერიძე	ვ. ბერიძე- ნიშვილი	ნ. ბაძეკვა- ვი	მ. ბორჩხაძე ვ. კვარაცხელიძე	ნ. ბერიძე- ნიშვილი

მუსკოვიძე-
ის განკუთ-
ვნილი აქვე-
ნის საბიბ-
ლიოთეკის
სამუშაო-
საგანის, გან-
საკუთრებით
საბიბლიო-
თეკის

ბეატრიკა ღმრთისმშობლის კურსპატიმარებელი რეჟისორების
 მიერ განხორციელებული საბავშვო სპექტაკლები



№	ავტორი, სახელი, მამის სახელი	წელი, გამოცემა	ავტორი, პიესა	საპ. გამოცემა
1	2	3	4	5
1.	ანდრეი კაშვილი რაჭა კონსტანტინეს ძე	1946 I გამოცემა	კ. კვიციანი, "სასურ- ნის შემხვევა"	რ. უფავაძის სახ. ბავშვების საბავშვო მხატვრობის მუშაობის
2.	იოსებოვიჩი ვლადი კონსტანტინეს ასაკი	" - "	მ. ალიბეგოვიჩი, "ბრძანა- სიძარცვები"	მ. ალიბეგოვიჩის მიხედვით მ. ალიბეგოვიჩის მუშაობის
3.	ფაფანოვი ირაკლი ერასტის ძე	"-"	რ. ბალიანი "მისი მუშაობები"	ფაფანოვის სახ. სკოლის სახ. ბავშვების მუშაობის
4.	ზაბოტინი მუხომედი კარაპეტის ძე	1949 II გამოცემა	ა. სოლოვიოვი, "მისი მუშაობები"	ს. მუხომედიანის სახ. მ. ალიბეგოვიჩის სახ. ბავშვების მუშაობის
5.	გვარამია აკაკი არჩილის ძე	"-"	მ. კონსტანტინე, "გამარ- ჯობა რეჟისორი"	მ. კონსტანტინის სახ. საბავშვო მუშაობის
6.	მუხომედიანი მინდია ივანეს ძე	"-"	ვ. კარაპეტის ძე, "მისი მუშაობები"	მ. კონსტანტინის სახ. საბავშვო მუშაობის



1	2	3	4	5
7.	ქვისაძე ნიჟარ სურგის ძე	1952 III გამოცემა	ბ. რიჭანიშვილი "მინარტყლა"	ი. ჭავჭავაძის საბ. ბაბუ- შის საბუღალბო ფოტოში
8.	ხალკვაძე ივანე ევგენიძის ძე	1952 III გამოცემა	პ. კლიპანიშვილი. "პარისში ნის კასაჟინი" და "იერი- ნის ბეძენიერება"	ა. მურველის საბ. ჟიანაძის საბუღალბო ფოტოში
9.	შაჭარაია გიორგი ვასილისძე	" - "	ს. აღიბიანი "იერიშვილი"	ივლიანის საბუღალბო ფოტოში
10.	სურმაია კონსტანტინე ვლ- დიმერის ძე	" - "	ბორისიანი და პავლიკ- ნი. "მესამე კურსის სტუ- დენტი"	ბობილისის მიმარტყაფურბე- ლა და ქარაი ფოტოში
11.	შაფერაშვილი ვერდი პავლის ძე	" - "	ი. კარაჯიშვილი, ი. ბრატსკ- ვიჩი "აღიშვანი ყვავილი"	ივლიანის კომპოზიციის საბ. ბობილისის მიმარტყაფ- ურბელა და რუსული ფოტოში
12.	აბაშიძე მკვირ კონსტანტინე ძე	1953 IV გამოცემა	კ. მიხეილა. "ხურობედი მედი ჩვენი იქნება"	ი. მესხიშვილის საბ. ქუთაი- სის საბუღალბო ფოტოში
13.	ბასილაშვილი შოთა სტეფანეს ძე	" - "	ბ. გორკი. "ვასა ჟღერბი- ლა"	ი. ჭავჭავაძის საბ. ბაბუ- შის საბუღალბო ფოტოში
14.	მიქაბაძე ვლადიმერ გიორ- გის ძე	" - "	კ. მიხეილა. "ხურობედი მედი ჩვენი იქნება"	ივლიანის საბუღალბო ფოტო- ში
15.	ეფრემიშვილი თეოდორე ივანის ასული	" - "	ბ. ბერძენიშვილი "იერი ბაილი"	ი. ჭავჭავაძის საბ. ბაბუშის საბუღალბო ფოტოში



1	2	3	4	5
16. სარჩინიშვილითა გივი გიორგის და	" - "		კ. კსაველა, "ვასილყ ჭრუ- ბაროვი და მისი ამბა- ბანი"	მბილისის მიმართული თა შარხუდ დეაჭრში
17. ჯაბორილათა გივი შაღვას და V გამომეცემა	1954		ს. რაბიანიშვილი, "აღვეი"	მ. ჭალიაშვილის სახ. კუპრის და შაღვას სახელობის აკადემიურ დეაჭრში
18. გვირილა მასკი კონსტანტინის და	" - "		მ. ვასილიძე, "ამ ქვეყნი- ური სამოხედა"	მბილისის სახელობის დეაჭრში
19. გვარამიათა მასკი სიგრიშის და	" - "		ა. მსხრეველი, "გვიანი სიყვარული"	მბილისის სახელობის დეაჭრში
20. შარაღაშვილი დენკიძე	" - "		ე. შოლა, "რამდენიმე მეტიკვირები"	ე. შიხიანიშვილის სახ. ქუთაის- ის სახელობის დეაჭრში
21. სეზონკვარადა ავთილი ვაღრაშვილის და	" - "		ე. კანდილაკი, "სარდა- ლა"	ა. შარაღაშვილის სახ. შიხიანიშვილის სახელობის დეაჭრში
22. ჭარბილა ვაჟა სეზონკვარის და	" - "		მ. შარაღაშვილი და მდინარი, "მეტი სეზონ და ბაბანი"	ე. კვინიას სახ. ფიხის სახელობის დეაჭრში
23. შარაღაშვილითა გიორგი ნიშვილის და	" - "		ე. კვინიას და, "ჩვენი ნაწილობები"	ე. აბაშიძის სახ. შიხიანიშვილი- ნი კომპიუტის დეაჭრში
24. სეზონკვარის ნანა გიორგის ასული	" - "		ს. შიხიანიშვილი, "მეტი მეტი სეზონები"	მბილისის მიმართული შარაღაშვილი დეაჭრში



1	2	3	4	5
25.	ანჯაფაროძე ჯიბა ივანეს ძე	1955 VI გამოშვება	კ. გორიონი. "სასტიკური შემთხვევა"	ლ. მუსხიშვილის საბ. ფოთო- რის საბჭოთა დეპუტატი
26.	კანკელაძე მერი მინდორის ასული	" - "	კ. გორიონი "სასტიკური ქალისაბილი"	ა. მერქველის საბ. ფოთო- რის საბჭოთა დეპუტატი
27.	მამალაძე რიმა ასაკის ასული	" - "	მ. გორიონი. "დაღა ვში"	გ. ერისთავის საბ. გორის საბჭოთა დეპუტატი
28.	მიქაძე ჯან კარისგრაფის ძე	" - "	რ. გორიონი. "ერის ლამის შედეგები"	რ. ფაფავაძის საბ. მათემატიკის საბჭოთა დეპუტატი
29.	ქიქოშვილი ვენერა პავლის ასული	" - "	ბ. გაბუნია. "გაბასინჯ ლი საუბრე"	ფაშბას საბ. სოხუმიის საბჭო- თა დეპუტატი/ქარბული პასი/
30.	ფინია რისტიკი რაფილის ძე	" - "	რ. ფინია. "საგებობები"	მბილისის საბჭოთა დეპუტატი
31.	ჭარბაძე მერი რევაზ პავლის ძე	" - "	ა. კაკაბაძე. "ამბა- ვილი ბიჭისა"	მბილისის მობარე მანუჩარბე- ლი ქარბული დეპუტატი
32.	ჯალიაშვილი მერაბ რომილის	" - "	ვ. ჯალიაშვილი. "ბრალდება"	ა. გრიშოვილის საბ. საბჭოთა- თა რედაქცია დეპუტატი
33.	ამბულაძე რიმა ასული	" - "	1956 VII გამოშვება	მ. პაპიაშვილის საბ. მთავრობის საბჭოთა დეპუტატი
34.	მარია უნიკო მინდორის ძე	" - "	გ. სურგულაძე "კვირე"	მ. სურგულაძის საბჭოთა დეპუტატი
35.	კარსიძე მერი რიმა ასული	" - "	რ. ფაფავაძე. "კვირე მეტირები"	ა. მერქველის საბ. ფოთო- რის საბჭოთა დეპუტატი



საქართველოს
 ეროვნული
 ბიბლიოთეკა

1	2	3	4	5
36.	ბავშვთმედიკოსთა კონგრესის დე	1956 VII ტომობედი	ბ. კახიანიძე. "ჩვენი ბავშვები"	ვ. ნუბუაძის სახ. სტალინის სახელმწიფო ბიბლიოთეკის დეპარტამენტი
37.	ბავშვთმედიკოსთა კონგრესის დე	" - "	ბ. კახიანიძე. "კვირ- ლის ბავშვები"	ვ. კუნიას სახ. ფილიპის სახელმწიფო ბიბლიოთეკის დეპარტამენტი
38.	ბავშვთმედიკოსთა კონგრესის დე	" - "	ა. კომარა. "მედიკოსთა კავშირი"	ბ. ჭავჭავაძის სახ. ბავშვთმედიკოსთა სახელმწიფო ბიბლიოთეკის დეპარტამენტი
39.	მედიკოსთა კონგრესის დე	" - "	ა. ანდუბოვიჩი "ბავშვები"	აბოიძის სახ. სტალინის ბიბლიოთეკის დეპარტამენტი
40.	რუსთაშვილის ნაწილი ასევე	" - "	ბ. კომარა. "ფილიპის ბავშვები"	ბ. კუნიას სახ. ფილიპის სახელმწიფო ბიბლიოთეკის დეპარტამენტი
41.	ფორმალური და მორალური დე	" - "	ბ. კომარა. "რუსთაშვილის ბავშვები"	ბ. მუსხიშვილის სახ. ქუთაისის სახელმწიფო ბიბლიოთეკის დეპარტამენტი
42.	ქუთაისის და ახალი დე	" - "	ბ. კომარა. "რუსთაშვილის ბავშვები"	ჭავჭავაძის სახ. სტალინის სახელმწიფო ბიბლიოთეკის /ქუთაისის რაიონის/ დეპარტამენტი
43.	ბავშვთმედიკოსთა კონგრესის დე	1957 VIII ტომობედი	ვ. კომარა. "ახალი"	ბ. მუსხიშვილის სახ. ქუთაისის სახელმწიფო ბიბლიოთეკის დეპარტამენტი
44.	კავშირი ჩვენი დე	" - "	ბ. კომარა. "მედიკოსები"	ა. ნუბუაძის სახ. ბავშვთმედიკოსთა სახელმწიფო ბიბლიოთეკის დეპარტამენტი
45.	მუსხიშვილის ბავშვთმედიკოსთა დე	" - "	ბ. კომარა. "მედიკოსთა ბავშვები"	ბ. მუსხიშვილის სახ. ქუთაისის სახელმწიფო ბიბლიოთეკის დეპარტამენტი

1	2	3	4	5
46.	მინსკელავა იუვან გერმანის ძე	" - "	კ.ტოლოკინი."ორი ბაგრატიონი მსახური"	ფაბრიან საბ.სინტეზის სახელმწიფო ბუფარში/ქარაჯილი რასი/
47.	მეველიძე ნანა ბიძინას ას.	" - "	მიკელაშვილი-გოგიანი ფილი- მონტანარი მათარბელი"	კონსტანტინე"ქარაჯილი ფილი"
48.	ნინია ალექსანდრე ივანეს ძე	" - "	მ.კლავდიუსი."ამბროსი- ურის საპროფიტი"	მბილინის მიმარბუაფორბელია ქარაჯილი ბუფარში
49.	ჟორდანია დანიელ ვუკოლის ძე	" - "	მ.კლავდიუსი."სინკის პრინციუსა"	ვ.სამაშვილის საბ.მუსიკალური კონსერვის ბუფარში
50.	ნეხილაძე ვასილ ივანკის ძე	" - "	ს.მიხაილუვი."სიმბრელო"	მბილინის მიმარბუაფორბელია ქარაჯილი ბუფარში
51.	გარბაჯა ნუგზარ მიხეილის ძე	" - "	ვ.კლავდიუსი."ნინის კლავდიუსა"	მ.ფაბრიანის საბ. ბაგრატიონის სახელმწიფო ბუფარში
52.	ლომეტი კარლ ივანის ძე	" - "	მ.პარონი."ტომი-მელინი"	მბილინის სამკურთხევლის ბუფარში
53.	სამაშვილი დიმიტრი გიორგის	1962" IX გამოცემა	ვ.ბორილი."ფეხბურ- ბელები"	მ.ფაბრიანის საბ.ბაგრატიონის სახელმწიფო ბუფარში
54.	გომილაური თამარ კონსტან- ტინის ძე	" - "	მანუკი-მედივი ეპი- მონი კონსტანტინე"მე, ბუბინა, ილიკო და ილი- რილინი"/ფორმბეუ ტა- სილია/	კონსტანტინე"ქარაჯილი ფილი"



1	2	3	4	5
64.	კერესელიძე კონსტანტინე გიორგის 1963 დუ	X გამომწვევა	მთავარი მწერალი ფილიპ კინოსტროია "ქართული ფილიპი" "მხოლოდ 17 კილომეტრი სცენარი კ.კერესელიძისა	
65.	კობახიძე ბაპრი პეტრეს დუ	" - "	ი. შტოკი, "ღუგაბერი კობეძე"	რუსთაველის საბ. სახელმწიფო აკადემიურ ლაბორატორიაში
66.	პეტრიაშვილი ივანე ვლადიმერის დუ	" - "	რ. გაბრიელიძე "ბახტრიანი"	გ. ერისთავის გორის სახელ- მწიფო ლაბორატორიაში
67.	მურველიძე რევაზ ალექსანდრეს დუ	" - "	ს. ბაღატიანი, ბაღატი "მწიფი"/ლიბრეტო ა. ალ- პატრისა და რ. მურველიძის	ბ. ფალიაშვილის საბ. კომპოზი- ტორის სახელმწიფო აკადემიურ ლაბორატორიაში
68.	ჯანაშვილი ნიკოლოზ ალექსანდრეს	" - "	შ. მაშაძე, "ბრძოლის საუბრე"	მედიის ინსტიტუტის კომპოზი- ტორის საბ. მკვლევარ- თა ლაბორატორიაში
69.	ჯიბლაძე ხუბუტი ფრანკლინის დუ	" - "	პ. კაკაბაძე "ყვარყვარე ლავრატი"	ფანტაზიის საბ. სოხუმის სახელმწი- ფო ლაბორატორია/აკადემიური დასახელება
70.	გივიანიძე ლევან სიმონის დუ	1965 XI გამომწვევა	მთავარი მწერალი ფილიპ კინოსტროია "ქართული ფილიპი" "მეფე და მარტო" სცენარი ა. სულაქაძის	
71.	გრიგორიანი მინაძე კარაპეტის დუ	" - "	ს. საბუჯიაძე "მეფე და მარტო"	ს. მუხომანის საბ. მედიის სახელმწიფო სემინარ ლაბორატორიაში
72.	კანელიანი მერაბ კონსტანტინეს დუ	" - "	გ. შიგინაძე "რეველი მეფე"	ფანტაზიის საბ. სოხუმის სახელმწი- ფო ლაბორატორია/ქართული დასახელება



1	2	3	4	5
73.	მანაგაძე ს. ივანე ძე	1965 X: გამომცემი	კინოფილმი "ხევსურული მატარებელი"	კინოსტუდია "ქართული კინო"
74.	მაცხოვრებლის ილია მადრიას ძე	" - "	ვ. პივეტი "მარია ტიუბერი" ჰელსინკის სახელმწიფო ბიბლიოთეკა	ფილიპინის სახ. მადრიასის სახელმწიფო ბიბლიოთეკა
75.	ჩაიკოვსკი პეტრე ილიჩის ძე	" - "	ვ. რაძისკი "104 ფერადი სიმფონია"	ფილიპინის სახ. მადრიასის სახელმწიფო ბიბლიოთეკა
76.	ჩხეიძე გიორგი დიმიტრის ძე	" - "	ვ. რაძისკი "კვირები"	ფილიპინის სახ. მადრიასის სახელმწიფო ბიბლიოთეკა
77.	შინაა დონა აკაკის ასული	" - "	ა. არბიზიანი "ჩემი სახლი მარაგის"	ფილიპინის სახ. მადრიასის სახელმწიფო ბიბლიოთეკა
78.	ქობულაძე გიორგიის ძე	" - "	მ. მანუჩარიანი "ჩემი, ჩემი და ჩემი"	ფილიპინის სახ. მადრიასის სახელმწიფო ბიბლიოთეკა
79.	საბო ლეონი ტომარაძის ასული	" - "	მ. მანუჩარიანი "ქართული"	ფილიპინის სახ. მადრიასის სახელმწიფო ბიბლიოთეკა
80.	ამბროსიასიანი ბარბარე	1967 XII გამომცემი	"მედიკალი"	ფილიპინის სახ. მადრიასის სახელმწიფო ბიბლიოთეკა
81.	ბაგრატიონი ივანე ვასილის ძე	" - "	ვ. რაძისკი "გამომცემი"	ფილიპინის სახ. მადრიასის სახელმწიფო ბიბლიოთეკა
82.	ბინძურიანი ვახტანგ ალექსანდრის ძე	" - "	ი. კვიციანი "სამხარეთის ქრონიკა"	ფილიპინის სახ. მადრიასის სახელმწიფო ბიბლიოთეკა



ქართული
ლიბრეოთეკა

1	2	3	4	5
83.	მნამუშევი იური ნიკოლოზის დ	1967 XII გამოშვება	ვ. რიბოვი "გამრეობი"	ფანბას საბ. სოციალისტ. საბჭოთა მშენებ. ჯეოგრაფიკ. ატლასი/
84.	იბეძაძე მანანა გრიგოლის ასული	" - "	კ. იბსენი "მორეცენება- ნი"	ლ. მუსხიშვილის საბ. ქუთაის- სის საბჭოთა ჯეოგრაფიკ.
85.	კობახიძე მარია გიორგის დ	" - "	რ. კაუტსკი "სასაქონლის უძაჯღესი"	ჯეოგრაფიკ. საბჭოთა ჯეოგრა- ფიკ.
86.	ქუთაიაძე გიორგი გიორგის დ	" - "	რ. უბრალოძე "ჩვენ, მისი უფიქრებულ სიზმარს"	მ. რუსთაველის საბ. საბჭოთა- ფილ. აკადემიური ჯეოგრაფიკ.
87.	ღორჯენიანიძე მარია ივანის	" - "	კ. ბუბნიშვილი და ა. ჯაბაძე- ჭი. ნა. ფრანკის ძეგ- ლი	გ. ურისაველის საბ. გორის საბჭოთა ჯეოგრაფიკ.
88.	ჩერქეზიშვილი გურამ გიორგის დ	" - "	ა. ხმელიძე "მამის მეშვენი"	მშენებლის ლენინური კომპლექ- სის საბ. მიმართული ჯეოგრაფიკ. და რუსული ჯეოგრაფიკ.
89.	ბასილაშვილი ვუტერი ივანის დ	1972 XIII გამოშვება	მანუჩარ შიშინი გოგ. "როგორ არის საუბრე, ყმაწვილი"	მშენებლის ლენინური კომპლექსის საბ. მიმართული ჯეოგრაფიკ. და რუსული ჯეოგრაფიკ.
90.	კვასხვაძე ნანა შალვას ასული	" - "	გ. მამბიანი "მეტი ვი, გამარჯობა!"	მშენებლის მიმართული ჯეოგრაფიკ. და ქართული ჯეოგრაფიკ.
91.	კახაბერიშვილი გიორგი ივანის დ	" - "	მ. რიბოვი "მეტი მეტი მიყვარხარ"	საქართველოს ჯეოგრაფიკ.



1	2	3	4
92. ნიკოლაძე ვარლამ ნიკოლოზის ძე	1972 XIII გამოცემა	უ. ჯაჭიბუკიძე, "არწილ ბაღადაშ"	ვ. აბაშიძის სახ. სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემი
93. ჩხაიძე რევაზ კარლსტრამის ძე	" - "	მ. ვილიამსი, "დავით აღმაშენებლის ძეგლები"	მ. რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემი
94. შამკოვა ლეონიდა ვლადიმერის ასული	1970 I გამოცემა	1. ი. კალიშვილი "კარგის რამაზიანი წიგნი" 2. ა. ბაგრატიონის ძე, "საბჭოთა კავშირის მშენებელი" 3. ს. მიხაილავა, "დავით აღმაშენებელი" 4. ვ. შამკოვა, "დავით აღმაშენებლის ძეგლები"	ქვემოთაღნიშნული საბჭოთა კავშირის გამომცემი მ. რუსთაველის სახ. სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემი მ. რუსთაველის სახ. სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემი ლ. შამკოვის სახ. სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემი ქვემოთაღნიშნული საბჭოთა კავშირის გამომცემი

1	2	3	4	5
95.	ბიბლიადე ტარამ ტრიტონის ძე	1970 1 გამოცემა	1. ვ. შვიატცი "ჩრდილი" 2. ვ. კახავეცი "მედიკალიზაცია" 3. გ. ნახუცრიანი "ნაგარქვეთა" 4. ვ. ტუცუკოვი "მოდერნიზაციის ხელსაწყოები" 5. ალვაბიანი "სივრცეები და ტარაკვეთები" 6. ვ. ნაკავეცი "ცინის ხვევის გამოყვანის საილექტრონიკა" 7. ა. ურუკოვი "მურმუხტო-ანი ქსელის ჯაბოქაჩი" 8. "გადაღების ელექტრონიკა" 9. "ნაპოლიტანა"	ა. ტრიტონის სახ. საბუნებისმეტყველო მეცნიერებათა ინსტიტუტის დაფუძნების ა. ტრიტონის სახ. საბუნებისმეტყველო მეცნიერებათა ინსტიტუტის დაფუძნების იმსკის დამამუშავებელი დაფუძნების იმსკის დამამუშავებელი დაფუძნების ვ. აბაშიძის სახ. მეტალურგიის ინსტიტუტის დაფუძნების იმსკის დამამუშავებელი დაფუძნების იმსკის დამამუშავებელი დაფუძნების იმსკის დამამუშავებელი დაფუძნების
96.	ბიბლიადე ტარამ ტრიტონის ძე	" - "		იმსკის დამამუშავებელი დაფუძნების იმსკის დამამუშავებელი დაფუძნების
97.	ბიბლიადე ტარამ ტრიტონის ძე	" - "	ა. ტარამ ტრიტონის ბიბლიადე	ბიბლიადე ტარამ ტრიტონის სახ. საბუნებისმეტყველო მეცნიერებათა ინსტიტუტის დაფუძნების

შეატრადური ინსტიტუტის სარედაქციო ფაქულტეტის სტუდენტთა მიერ სწავლის
პერიოდში განხორციელებული სამეცნიერო



1	2	3	4	5	6
1.	პრ. მურგივე "ბელა და ქოქიხეი" - ბ. თქიციანი	მ. ლუბანიშვილი სარედაქციო. ფაქ. III კ. სტ.	ა. ბაღაბუჯი სამშენაგრო კუპაძის სტ.	მ. ლუბანიშვილი	1947 21, 22/1
2.	ა. ცაგარელი ჭკურისა მჭირს	მ. ბაბლიანი სარედაქციო. ფაქ. III კ. სტ.	კ. მურველიძე სამშენაგრო. ფაქ. სტ.		1947 21, 22/1
3.	ქ. სინკი "მედიკალიზაცია ხეობაში" ა. გამსახურია	ა. გამსახურია სარედაქციო. ფაქ. III კ. სტ.	ა. ცაგარელი სამშენაგრო კუპაძის სტ.		1947 21, 22/V
4.	ა. ჩხეიძე "ხელის მკურნა" ა. ბელიანი	ა. ბელიანი სარედაქციო. ფაქ. III კ. სტ.	გ. კრიშთიანი სამშენაგრო. კუპაძის სტ.		1947 21, 22/V
5.	ი. ფურცია "რეპორაჟი მარ- ფაქის ფაქტობა". კ. მანანაძე სამშენაგრო. ფაქ. IV კ. სტ.	მ. ლუბანიშვილი სარედაქციო. ფაქ. IV კ. სტ.			1948 22/IV
6.	გ. ნიკიფორი "გარბები" - ს. მანანაძე	ნ. მანანაძე, ი. მანანაძე - მედიკალიზაცია, მ. მანანაძე - სამშენაგრო, კ. სურგულაძე - რედაქციონერი - სარედაქციო ფაქ. IV კ. სტ.	მ. ბაღაბუჯი სამშენაგრო კუპაძის სტ.		1951 20, 21/V
7.	ა. ულიანოვიჩი "ყვავილები მკურნალობის" - ვ. მკვირვაძე	ვ. მკვირვაძე, სარედაქციო. ფაქ. V კ. სტ.	რ. მანანაძე - მედიკალიზაცია, სამშენაგრო. კუპაძის სტ.		მანანაძე და ი. მანანაძე



1	2	3	4	5
8.	მ. კეცელიაშვილი "სამშენებლო- ლის ფაქტობრივი"	მ. მასხაიაშვილი, სარეზ. ფაქ. V კ. სტ. 26/11	ან. ფილიპოვი სამშენ. აკად. სტ.	1952 26/XI
9.	ა. ჩხეიძე "კარგაქანი" ი. მურველიაშვილი	მ. მარჩიშვილიძე, სარეზ. ფაქ. V კ. სტ.	კ. სულციშვილი სამშენ. აკად. სტ.	1952 26/XI
10.	ა. ჩხეიძე "საღისი იხივმა" ა. კ. მელიანიშვილი	მ. აბაშიძე, სარეზ. ფაქ. V კ. სტ.	მ. მარტვილაძე სამშენ. აკად. სტ.	1952 26/XI
11.	ა. ჩხეიძე "საღისი" ა. კ. მელიანიშვილი	მ. მელიანიშვილი, სარეზ. ფაქ. V კ. სტ.	მ. კიკაბერი სამშენ. აკად. სტ.	1952 26/XI
12.	ა. ჩხეიძე "საღისი" ი. ჩხეიძე	ი. ფარულიაძე, ი. კ. ბერიძე სარეზ. ფაქ. V კ. სტ.	მ. მავაძე	1953 16, 18/XI
13.	მ. სვიტიანიშვილი "საღისი მშენებ- ლობის მეთოდები", ი. მ. მელიანიშვილი	მ. მარჩიშვილიძე და მ. მარჩიშვილი- შვილი, სარეზ. ფაქ. V კ. სტ.	მ. მავაძე	1953 16, 18/XI
14.	მ. კეცელიაშვილი "მშენებლობის მეთოდები"	ი. მელიანიშვილი და მ. მელიანიშვილი- შვილი, სარეზ. ფაქ. V კ. სტ.	მ. მავაძე	1953 17, 19/XI
15.	ა. მელიანიშვილი "საღისი მშენებ- ლობის მეთოდები", მ. მელიანიშვილი	მ. მელიანიშვილი და მ. მელიანიშვილი- შვილი, სარეზ. ფაქ. V კ. სტ.	მ. მავაძე	1953 17, 19/XI
16.	ი. მელიანიშვილი "საღისი მშენებ- ლობის მეთოდები"	მ. კეცელიაშვილი, სარეზ. ფაქ. V კ. სტ.		1955 21/XI
17.	ი. კეცელიაშვილი "საღისი მშენებ- ლობის მეთოდები", ი. მ. მელიანიშვილი	მ. მელიანიშვილი, სარეზ. ფაქ. V კ. სტ.		1955 21/XI

1	2	3	4	5	6
18.	ა. მერველი "მეფიანობა"	რ. ჭარბალაშვილი, სარეჯ. ფაჯ. V კ. სტ.			1955 27/1
19.	მ. ჯალიაშვილი "მშვიდობის სუნიჭა"	მ. ჯალიაშვილი, სარეჯ. ფაჯ. V კ. სტ.			1955 21/1
20.	რ. ყვინია "ბაჯღენა"	რ. ყვინია, სარეჯ. ფაჯ. V კ. სტ.			1955 23/1
21.	შ. რენარი "წიგურა" ა. ფარაჯა	შ. მიქაძე, სარეჯ. ფაჯ. V კ. სტ.			1955 23/1
22.	ი. ფრანკო "ჯიხური №27" ა. ფარაჯა, ჯ. ანჯაფარიძე	ჯ. ანჯაფარიძე, სარეჯ. ფაჯ. V კ. სტ.			1955 23/1
23.	კ. ფინი "ოკიანე" ა. ფარაჯა და რ. მამალაძე	რ. მამალაძე, სარეჯ. ფაჯ. V კ. სტ.			1955 23/1
24.	კ. მურღვიანი "მშობის ანტიონის ცხენება" ბ. ქიქოძე	ბ. მურღვიანი და რ. აბოლაძე, სარეჯ. ფაჯ. V კ. სტ.		კ. მურღვიანი- ჯიხური	1955 14/1
25.	ა. ჩხეიძე "ხევის ხეობა" ა. ბელიაშვილი	უ. მარჩია და რ. მავუაშვილი, სარეჯ. ფაჯ. V კ. სტ.			1956 14/1
26.	ა. ჩხეიძე "იუბილე" ი. ყურულიაშვილი	ი. ყურულიაშვილი, სარეჯ. ფაჯ. V კ. სტ.	პ. ლავაძე	კ. მურღვიანი- ჯიხური	1956 16/1
27.	ა. საბარდო "ყვინისა მიწის"	ვ. მარალიაშვილი და ბ. მამალიაშვილი, სარეჯ. ფაჯ. V კ. სტ.	პ. ლავაძე	კ. მურღვიანი- ჯიხური	1956 16/1



1	2	3	4	5
28.	ვ. კობახიძის "მ. სტოპოვი" პანორამული	ა. შუბაძე-ბაბუნაძე და გ. შაყუბ- მაშვილი, სარედაქციო. ვაჟ. V ტ. 58.	მ. შაყუბ- ბაბუნაძე და გ. შა- ყუბ-მაშვილი	1956 15/1
29.	გ. მ. სარგაძის "იღბი მკაცრი" ს. ვაშალიძის	მ. გაბაია, მ. გაბაია, მ. მუხომ- ბე, ა. მუხომბე, გ. შიშკარია, ვ. ჯორჯიანი, ვ. კობახიძე, რ. კახია, სარედაქციო. ვაჟ. V ტ. 58.	გ. რამიანი	1956 21/1
30.	კ. სიმონის "მედიკალინიკა" გ. შაყუბ-მაშვილი	რ. შიშკარია, სარედაქციო. ვაჟ. V ტ. 58.	მ. შაყუბ- მაშვილი	1956 23, 22/XI
31.	ა. რეხვიანი "მედიკალინიკა" ა. შაყუბ- მაშვილი	ვ. ჯორჯიანი, სარედაქციო. ვაჟ. V ტ. 58.		1956 22, 23/XI
32.	ა. რეხვიანი "მედიკალინიკა" რ. შიშკარია- მაშვილი, მ. შაყუბ-მაშვილი, ვ. კობახიძის	მ. გაბაია, სარედაქციო. ვაჟ. V ტ. 58.	მ. შაყუბ- მაშვილი	1957 5, 6, 7/1
33.	ა. რეხვიანი "მედიკალინიკა" მ. შაყუბ- მაშვილი, რ. შიშკარია, მ. შაყუბ- მაშვილი და გ. შიშკარია	მ. შაყუბ- მაშვილი და გ. შიშკარია- მაშვილი, სარედაქციო. ვაჟ. V ტ. 58.	მ. შაყუბ- მაშვილი	1957 5, 6, 7/1 25, 27, 28/1
34.	რ. შიშკარია "მედიკალინიკა", ვ. კახია	მ. შიშკარია, სარედაქციო. ვაჟ. V ტ. 58.	მ. შაყუბ- მაშვილი	1957 15, 18/1
35.	ა. გაბაიას "იღბი მკაცრი"	ვ. კობახიძე, სარედაქციო. ვაჟ. V ტ. 58.	მ. შაყუბ- მაშვილი	1957 15, 18/1
36.	კ. სიმონის "მედიკალინიკა" კ. სიმონის	ა. შიშკარია, სარედაქციო. ვაჟ. V ტ. 58.	მ. შაყუბ- მაშვილი	1957 2, 3/111



1	2	3	4	5	6
37.	რ. ბერიძე "სამხრეთი და სივრცელი" წიგნებად	წ. ვაჟა-ფშაველას, სარედაქციო. V კ. სტ.	რ. ბერიძე		1957 2,3/111
38.	ვ. ჯვანიას "აფხაზული" წიგნები	წ. ვაჟა-ფშაველას, სარედაქციო. V კ. სტ.	რ. ვაჟა-ფშაველას	რ. ჯვანიას	1957 2,3/111
39.	ს. მჭედის "იუნიონი" რ. ფრეზილი	წ. ვაჟა-ფშაველას, სარედაქციო. IV კ. სტ.	რ. მჭედის	ს. მჭედის	1959/ 1/1
40.	მ. კვარაცხელიძის "სამხრეთის და აღმოსავლეთის" ლექსები	მ. კვარაცხელიძის, სარედაქციო. III კ. სტ.	მ. კვარაცხელიძის	მ. კვარაცხელიძის	1959 1/1
41.	რ. კვიციანი "დასავლეთის და აღმოსავლეთის" ლექსები	რ. კვიციანის, სარედაქციო. III კ. სტ.	რ. კვიციანი		1959 1/1
42.	ს. მჭედის "ხეობის ისტორია" ა. ბერიძის რედაქციით	ს. მჭედის, სარედაქციო. III კ. სტ.	ს. მჭედის		1959 5/1
43.	რ. კვიციანი "ქვემო ქართლის ლექსები" ა. ბერიძის რედაქციით	რ. კვიციანის, სარედაქციო. III კ. სტ.	რ. კვიციანი		1959 6/1
44.	მ. კვიციანი "ქვემო ქართლის ლექსები" ა. ბერიძის რედაქციით	მ. კვიციანის, სარედაქციო. III კ. სტ.	მ. კვიციანი	მ. კვიციანის	1959 6/1
45.	რ. ბერიძის "ბიბლიკური კვლევა"	რ. ბერიძის, სარედაქციო. III კ. სტ.	რ. ბერიძის	რ. ბერიძის	1959 5/1
46.	რ. ბერიძის "ქართული ენის ფონოლოგიის შესახებ" ინსტ. აკად. ს. მჭედის	წ. ვაჟა-ფშაველას, სარედაქციო. IV კ. სტ.	რ. ბერიძის		1960 20, 21/1



1	2	3	4	5	
47.	ი. ტურტაველი "რა ვინაა მ-რ ვინ- სვი?/დავნი იქ მცხობა, სადაც მცხობია/" პ. ინჟინრული	რ. სტურუა, სარეზ. ფაქ. IV კ. სტ.	ი. სტურუა		1960 20, 21/V
48.	ბ. ანდრონიკოს და გ. ვინსაგვის დაწარმოებული მიხედვით "ძველი თბილისის სურათები"	ი. ჭიშკლაძე, სარეზ. ფაქ. IV კ. სტ.	ჯ. მიწაძე, სამხატვრო აკად. სტ.	კ. ბეჭინაძე- ჭიჭიანი	1960 20, 21/V
49.	ი. ფრანკო "მომარული ბეჭინაძე"	ა. ჯვანია, სარეზ. ფაქ. IV კ. სტ.	ი. ასკურაძე	კ. ბეჭინაძე- ჭიჭიანი	1960 20, 21/V
50.	პ. ბაღია "პარტიკლები"	ნ. კობია, სარეზ. ფაქ. V კ. სტ.		ნ. ბეჭინაძე მუსიკა	1961
51.	ა. რეხვი "აღუაჯი" ო. ყვარლაძე	ა. ჯვანია სარეზ. ფაქ. V კ. სტ.			1961 17/VI
52.	ა. რეხვი "მადვი" ა. ბაღიაძე	კ. კერესელიძე, სარეზ. ფაქ. IV კ. სტ.	ჯ. მიწაძე		1962 5/VI
53.	ი. კარაჯაძე "მ-ნი ღივი და რეაქციის წინაშე"	კ. კერესელიძე სარეზ. ფაქ. IV კ. სტ.	კ. კერესელიძე		1962 5/VI
54.	ა. კუჭინი "ქვის სტუდია"	მ. აბაშიძე, სარეზ. ფაქ. V კ. სტ.	ბ. ყარაძე	ი. ბაგრატი- შვილი	1961 20/VI
55.	კ. კაკაბაძე "ყვარყვარე თუბანური"	პ. ბაღიაძე, სარეზ. ფაქ. IV კ. სტ.	მონსერატი		1962 5/VI
56.	ი. კერესელიძე "მავის უკუღმის სიბრძნეები და" მ. ცხომარია	ბ. კანკელიძე და პ. ბაღია- შვილი, სარეზ. ფაქ. IV კ. სტ.			1962 29/VI

1	2	3	4	5	6
57	შარტავა გ.ს. "საჩუქარი" მ. დემეტრე- ნიანი, ტ. ანანიძე	მ. დემეტრეაშვილი სარეზ. ფაქ. IV კ. სტ.			1961 29/XI
58	კ. მელიქიძე "სურათები" მ. დემეტრე ნიანი, ტ. ანანიძე	მ. დემეტრეაშვილი სარეზ. ფაქ. IV კ. სტ.			1961 29/XI
59	ი. მელიქიძე "მ. დემეტრეაშვილი" მ. დემეტრე ნიანი, ტ. ანანიძე	მ. ანანიძე, სარეზ. ფაქ. IV კ. სტ.			1961 29/XI
60	მ. მელიქიძე "მ. დემეტრეაშვილი" / IV მ. დემეტრეაშვილი /	მ. ანანიძე, სარეზ. ფაქ. IV კ. სტ.			1961 29/XI
61	მ. დემეტრეაშვილი "მ. დემეტრეაშვილი" მ. დემეტრეაშვილი	მ. დემეტრეაშვილი სარეზ. ფაქ. IV კ. სტ.			1961 29/XI
62	მ. დემეტრეაშვილი "მ. დემეტრეაშვილი"	მ. დემეტრეაშვილი, სარეზ. ფაქ. IV კ. სტ.	მ. დემეტრეაშვილი		1961 29/XI
63	მ. დემეტრეაშვილი "სარეზ. ფაქ. IV კ. სტ." მ. დემეტრეაშვილი	მ. დემეტრეაშვილი, სარეზ. ფაქ. IV კ. სტ.		მ. დემეტრეაშვილი	1961 29/XI
64	მ. დემეტრეაშვილი "მ. დემეტრეაშვილი" მ. დემეტრეაშვილი	მ. დემეტრეაშვილი სარეზ. ფაქ. IV კ. სტ.			1961 29/XI
65	მ. დემეტრეაშვილი "მ. დემეტრეაშვილი" მ. დემეტრეაშვილი	მ. დემეტრეაშვილი სარეზ. ფაქ. IV კ. სტ.		მ. დემეტრეაშვილი	1961 29/XI
66	მ. დემეტრეაშვილი "მ. დემეტრეაშვილი" მ. დემეტრეაშვილი	მ. დემეტრეაშვილი, სარეზ. ფაქ. IV კ. სტ.	მ. დემეტრეაშვილი სარეზ. ფაქ. IV კ. სტ.	მ. დემეტრეაშვილი	1961 29/XI



1	2	3	4	5	
67	ღ. ბერიძის "გამოცხადება" ზ. ჩხვიძელ	ზ. ჩხვიძელ, სარგჯ. ფაქ. IV კ. სტ.	ა. რამიშვილი	ზ. ჩხვიძელ	1964
68	პ. შვირიძის "ქალი აღსაქო ანუ მშობისა ანტიკონის ცენტრება"	პ. შვირიძის მიხედვით, სარგჯ. ფაქ. IV კ. სტ.	მ. კორძაძე სამხ. სტ. აკად. 98.		1964 27/II
69	ფრ. დიურენშაინის "აქარისა" ზ. კანდელიძის	ზ. კანდელიძის მიხედვით, სარგჯ. ფაქ. IV კ. სტ.	ა. რამიშვილი	მ. სუანიძის მ. შაფარაძის მიხედვით	1964 27/II
70	ი. შაფარაძის "კაცისა ანტიკონის"	ი. ჩხვიძელ, სარგჯ. ფაქ. IV კ. სტ.	ვ. დიურენშაინი		1964 28/V
71	ვ. შვირიძის "გამოცხადება" მ. შანიძის	მ. შანიძის	მ. სუანიძის		1964 28/V
72	მ. სოლომონის "ქრისტიანული ანტიკონისა" ზ. კანდელიძის და კორძაძის	მ. კორძაძის მიხედვით, სარგჯ. ფაქ. IV კ. სტ.	ვ. დიურენშაინი	მ. კორძაძის მიხედვით, სარგჯ. ფაქ. IV კ. სტ.	1964 9/V - სარგჯ. ფაქ. IV კ. სტ.
73	ა. დიურენშაინის "მანტიკა"	ღ. კახი, სარგჯ. ფაქ. IV კ. სტ.	მ. შანიძის		1964 27, 28/XI
74	ა. ჩხვიძელის "მედიკალი ანტიკონის" იმსე. მ. იმეძაძის	მ. იმეძაძის, სარგჯ. ფაქ. III კ. სტ.	მ. დიურენშაინი		1965 30/V
75	ვ. სარგჯის "ვი, შანიძის ანტიკონისა"	ი. შანიძის, სარგჯ. ფაქ. III კ. სტ.	ი. შანიძის		1965 VI
76	ვილიჯინი "მალაქა ექიმის"	მ. შანიძის, სარგჯ. ფაქ. III კ. სტ.	მ. დიურენშაინი		1965 9/VI

1	2	3	4	5	6
77.	„წიგნიანი“ ბუფალია	მ. გორგოლაძე, სარტყ. ფაქ. III კ. სტ.	მ. გორგოლაძე		1965 28/III
78.	„წიგნიანი“ რეპროდუქცია	მ. კობახიძე, სარტყ. ფაქ. III კ. სტ.	მ. გორგოლაძე		1965 მაისი
79.	„სარტყელი“ ტანია	მ. ჩერქვენიძე სარტყ. ფაქ. III კ. სტ.	მ. ჩერქვენიძე		1965 18/VI
80.	„სტალინი და მ. შაბაძე“ „ფიქციონალი და მუხრანის კურორტი“	მ. ჩერქვენიძე სარტყ. ფაქ. IV კ. სტ.	მ. შახველიძე		1965 29/III მომარაგ. მაცურებ. რუს. ლაგ.
81.	„სამშენებლო“ რეპროდუქცია	მ. კობახიძე, სარტყ. ფაქ. IV კ. სტ.	კ. ნინიძე	მ. გუგუშაძე	1965 8/III სამშენებლო ლაგ.
82.	„საბავშვო“ სტალინი-მამარაშვილი სტალინი კობახიძე, მ. კობახიძე-სამშენებლო და მამარაშვილი	მ. მამარაშვილი, სარტყ. ფაქ. IV კ. სტ.	მ. სამხარაძე სამშენებლო ლაგ. სტ.	მ. ბიბიჩიძე	1965 8/III სამშენებლო ლაგ. მამარაშვილი სამშენებლო ლაგ. მამარაშვილი
83.	„სტალინი და მამარაშვილი“ „სტალინი“	მ. გორგოლაძე სარტყ. ფაქ. IV კ. სტ.	მ. კობახიძე	მ. გორგოლაძე	1965 სამშენებლო ლაგ.



1	2	3	4	5
64	ვ. ჯანაშვილი "კიკვიძე"	ვ. ჯანაშვილი "სარგთ. ფაგ. IV კ. სტ.		ი. ყიფშიძე 1966 ბედიასკე- ქიქელი 1966 მანის
65	ა. სულაქვერი "მწიკვლები" იმსპ, მ. იმედა- დავიას	მ. იმედაძე სარგთ. ფაგ. IV კ. სტ.	მ. იმედაძე	
66	ვ. კანდელაკი "პირველი რიბის სასიძოი" /სარგებელა/	ვ. კანდელაკი, სარგთ. ფაგ. IV კ. სტ.	ვ. გაბისიძე	აღ. მწიკ- ვები 1966 19/XI ბედიასკე საბ. ლიბრ. 1966 მანის
67	ა. პუშკინი "მიყარტი და სარგვერი"	ი. მწამბუხვი, სარგთ. ფაგ. IV კ. სტ.	ვ. შიკიძე	მიყარტი 1967 2/1
68	მელიქიანი "ჭორჭორ-ქაღალაძე" ს. ამბოჯუაძე	ს. ამბოჯუაძე, სარგთ. ფაგ. V კ. სტ.		ვ. მელიქიანი ქაღალაძე 1967 2/1
69	ს. კლდიაშვილი "იმიზის ხევი"	ი. კლდიაშვილი, სარგთ. ფაგ. V კ. სტ.	ვ. ხუციშვილი	ს. კლდიაშ- ვი 1967 27/1
90	იპ. ჯეგუაძე "მედიკალი მელიქიანი" ვ. ნიკოლაძე	ი. ნიკოლაძე, სარგთ. ფაგ. III კ. სტ.	მ. ჯეგუაძე	1970 11
91	მ. ნაჭვარიანი "ცუნიშვილი"	ვ. ნიკოლაძე, სარგთ. ფაგ. III კ. სტ.	მ. ჯეგუაძე	
92	ა. ჩხაიძე "ხიფი"	ვ. ნიკოლაძე, სარგთ. ფაგ. IV კ. სტ.	მ. ჯეგუაძე	
93	ბ. ჯანაშვილი "მუშეი"	ვ. კანაშვილი, სარგთ. ფაგ. III კ. სტ.	მ. ჯეგუაძე	
94	ა. ჩხეიძე "ილია"	ვ. ნიკოლაძე, სარგთ. ფაგ. III კ. სტ.	მ. ჯეგუაძე	



1	2	3	4	5	6
95.	3. მურვიძე "ვემანხვევილია" მ. ჯანაშია	ბ. კახუაძე, სარეჯ. ფაჯ. 111 კ. სტ.	ბ. ჭავჭავაძე		24.03.1973 21.02/117
96.	მ. ბიბილაძე "ვიღაცა გვედა- ხის"	მ. აღაქსიშვილი, სარეჯ. 111 კ. სტ.	რ. ბერიძე	რ. კახუაძე	1973 21.02/117
97.	ს. მრველიშვილი "მედი ვნახის ვენახი, რამ შევაშა ვენახი"	მ. გურაძე, სარეჯ. ფაჯ. 111 კ. სარეჯ. ფაჯ. 111 ს. სტ.	ბ. გურაძე	მუსიკა შე- პირისა მ. გურგენიძე	1973 15/1V
98.	ს. მრველიშვილი "ბაღში ძაღლი დაბ"	მ. ხინცივაძე, სარეჯ. ფაჯ. 111 კ. სტ.	ბ. გურაძე	მუსიკა შე- პირისა მ. გურგენიძე	1973 19/IV
99.	ს. მრველიშვილი "გადასახუ- რავი"	მ. ჩიქოვანიძე, სარეჯ. ფაჯ. 111 კ. სტ.	ბ. გურაძე	მუსიკა შეპირისა მ. გურგენი- ძე	1973 9/IV
100.	ს. მრველიშვილი "ურემი"	მ. გურგენიძე, სარეჯ. ფაჯ. 111 კ. სტ.	ბ. გურაძე	მუსიკა შე- პირისა მ. გურგენიძე	1973 19/IV
101.	ს. მრველიშვილი "პანდოკონი"	მ. ჭინჭარაძე, სარეჯ. ფაჯ. 111 კ. სტ.	ბ. გურაძე	მუსიკა შე- პირისა მ. გურგენიძე	1973 19/IV
102.	ს. მრველიშვილი "კვიდი"	ბ. სინბარჯიძე, სარეჯ. ფაჯ. 111 კ. სტ.	ბ. გურაძე	მუსიკა შე- პირისა მ. გურგენიძე	1973 19/IV
103.	ს. მრველიშვილი "ქვევრები"	მ. მანაშაძე, "სარეჯ. ფაჯ. 111 კ. სტ.	ბ. გურაძე	მუსიკა შე- პირისა მ. გურგენიძე	1973 19/IV



საქართველოს
საქართველოს
საქართველოს

1	2	3	4	5	
104	ფ. სიმონიძის "კომისარო ეძებს პატივსაცემს" ინსტ. ავტ. ბ. ბარბაქაძე	მ. გავრილაშვილი, სარეზ. ფაქ. 17 ვ. სტ.	ა. გ. რატიშვილი	მუსიკა შეარჩია ნ. ასათიანი მა	1973 17/VI
105	ბ. ბაგრატიონი "იქნას ვევინ"	მ. ბარბაქაძე, სარეზ. ფაქ. 17 ვ. სტ.	ბ. ცხაპია	მუსიკა შე- არჩია ნ. ქიშინიძე	1973 20/VIII
106	კ. იოსელიანი "სტუმარი"	ბ. ბესტავაშვილი, ბ. კობიძე სარეზ. ფაქ. 17 ვ. სტ.	ი. ბარბაქაძე- ლი	რ. კუმუ- ლარია	1973

ნათია შალვაშვილი - ქართული ლიტერატურა - ჟღერადური საკამოები კურაინაში.	3
ნობელი ჯანელიძე - ერთი სურათი "ჰამლეტიდან".	20
ნარბარე ნიკოლაიშვილი - პეტრე და ლეონტი მადრილი სახელეო მეცნიერებაში.	33
ნაბახტე ენუქიძე - ჟღერადურ-საანბნებო ტერმინები "სახიობა" და "მღერა" ბიძგიანში.	63
ნატი ნაკიშვილი - სანდო ახმეტელის შინაგანი სპექტაკლი.	90
ნატალია კილაძე - ინსტიტუციური მეცნიერება და მისი განვითარების საშუალებები.	98
Натала Нонатамишвили - Словесное и Физическое действие - ос- новные выразительные средства актера.	107
Нина Мухранили - В спорах о методе.	123
Зинхара Хабичева - Историки карачаевского и балкарского теат- ров /дипломная работа/.	141
ჯანა თოიძე - Вокальные основы грузинской народной песни.	194
ნათიანი ნათიაშვილი - ჟღერადური ინსტიტუტები 1969-73 წწ. შრომები და რეპერტუარი.	212
ნათიაშვილი ნათია - ჟღერადური ინსტიტუტები 1969-73 წწ. შრომები და რეპერტუარი.	224

ГРУЗИНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ
ИНСТИТУТ И. В. РУСТАВЕЛИ

ТЕАТРОВЕДЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ
т. IX

ТБИЛИСИ - 1974

იმუშავებმა საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს განთავსებისა და
პროგრამებისა და წიგნის ვაჭრობის საქმეთა სახელმძღვანელო კომიტეტის
რეკომენდაციით.

გადაეცა წარმოებას 25.11.1974, ხელმოწერილია იანვარ-მარტ
30.9.1974; ქაღალდის ფორმატი 60X90; საბჭურად ჯამები 16,75;
სააქრები, II-საგამომცემლო ჯამები 13,18;

ფასი 1 მან.25 კაპ.

გამოსცემლობა "მცენარეობა", თბილისი 360070, კუბუჭოვის 19

Издательство "Мединераба", Тбилиси 360060, Кутузова 19

Зак. № 913

УЭ 05934

Тир. 300

Отпечатано в тбилисской книжной фабрике Государственного Комитета
Совета Министров Грузинской ССР по делам издательства,
полиграфии и книжной торговли, пр. Дружба, 7.

0. 1/2



12195