

09



ზ. რუსთაველის სახელობის საქართველოს სახელმწიფო
თეატრალური ინსტიტუტი

769
1973

თეატრალური ინსტიტუტი ქიზანა

სამეცნიერო შრომების კრებული
ფონი III

თბილისი—1973

შ. რუსთაველის სახელობის საპატარავლო სახელწიფო
თეატრალური ინსტიტუტი

თ ე ა თ რ ძ მ მ ღ ღ ნ ა მ ბ ი თ ი
მ ი ვ ბ ა ნ ი

სამეცნიერო შრომების კრებული
ტომი III

12542

792+792(0 41)
792+792(47.922)
თ.391

რედაქტორი ილია შავაძე
ფილოსოფიურ მეცნიერებათა რექტორი

ს ა რ ე დ ა ქ ტ ი რ ი ა რ ლ ე ბ ი ა: ბ.ბოჭორძე, ე.ბუბუშვილი
/ხელოვნებათმცოდნეობის რექტორი/, ბ.ნიკოლაიშვილი /ხელოვნება-
მცოდნეობის კანდიდატი/, დ.ჯანელიძე /ხელოვნებათმცოდნეობის რექ-
ტორი/.

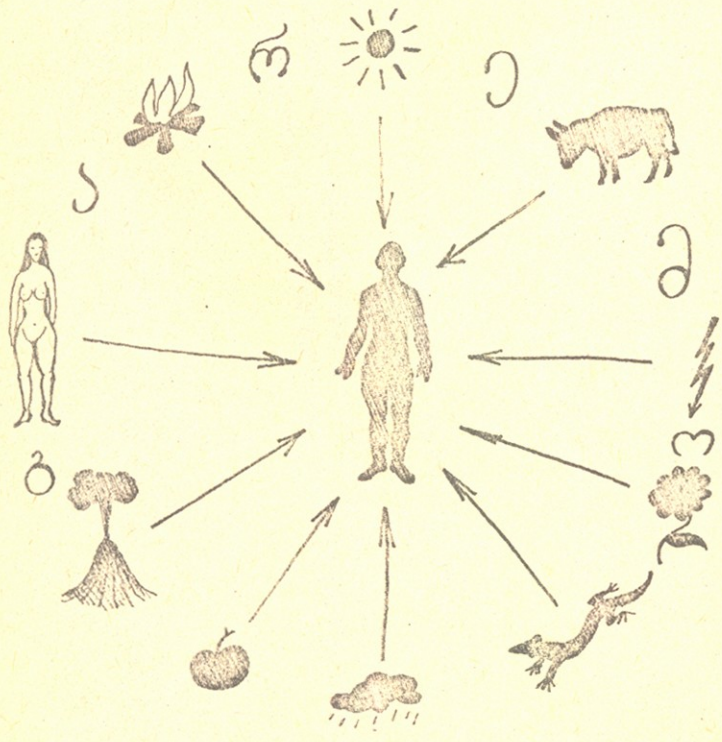
ტააოცა ჩაფიქრებულმა ადამიანმა, რამდენიც იქნება, ყაბოცა მარცხი? იქ-
ნებ უს იცო სურვილი ტაბიოცა სავუთარი სულიერი მიტომარეობა? იქნებ
სამცაროს არასრულყოფილმა ტაბაანდყოფნა ხელოვანს შეეძინა ეს ფი-
ტურა, ან იქნებ სურვილია - ემიერა ადამიანის კონვიზისაფის, მისი
აძროვნიბის უნარისაფის. რამდენი ძრო, შრომა, ქაფაღი, თხა რაი-
ხარჯა იმისაფის, რომ შექმნილიცო ეს შედეგნი! რამდენი ფანტაზია,
ემიცია, ფიქრი, ძესტი ცოდა იცო სავურო, რომ ჩვეულებრივი თხა რა-
მიორჩილებოდა მოქანდაკეს რა მიელო "მიმაროვნი" ფორმა, რაახლოვებოდა
ეუმიარის სინამიევიცა.

რამდენი ძრო სფირება მოქანდაკეს იმისაფის, რომ ფეისი ჩანა-
ფიქრი მარმაროლის ნაფიხში ტამოკეეოთს, მწერაღმა ფეისი ეს ჩანაფიქ-
რი სიფევიბის მწყომრ მწყრივიში ააწეოს, მსახიობმა ემიცოეორ, რამარწ-
მიენებო სეენეორ სიციცივიში ტამოკევიროს ფეისი ნიფი.

როგორ უძველიება მსახიობს ფსიქიკის, სხეულის, ემიცივიბის, რა-
ბოლის, ფეისი კონვიზის რამორჩილება, რაა შექმნას ცხოვრვიბისუვილის
მსტავსი სეენერი სახე.

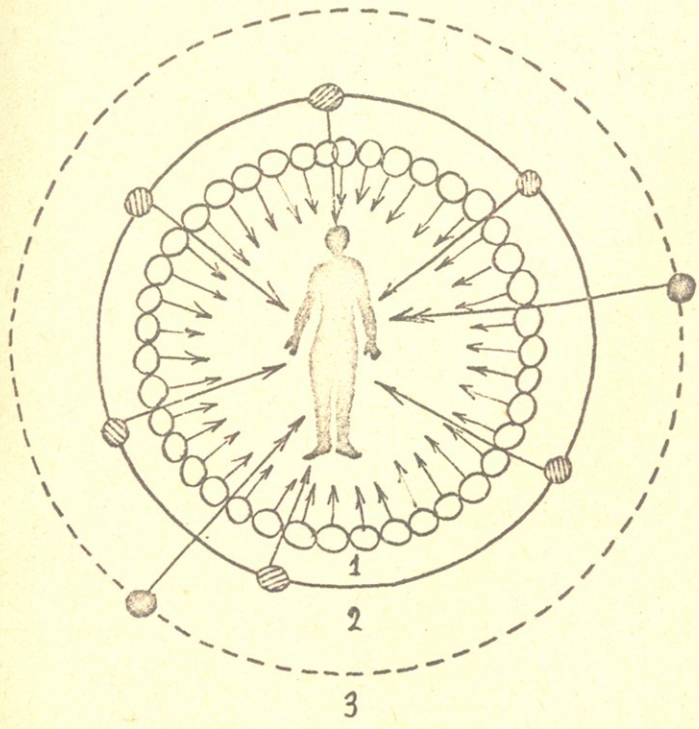
როდენი, რამდენიც მარმაროლის ეუება ნაფიხს მიოლოპ "მეომეფს აძო-
რებოა", აღმა უკეეეს ეოვი იცო, ვიძრე მსახიობი, რომელსაც ცხო-
რვიბის რამაქურებელი სურათს შექმნააში ევიდაფერი უვილის ხელს - ურჩი
ხელები, ფეხები, სხეული, ფსიქიკა, ფეილივი, მიფევიეუბა, ხმა, მიფე-
ლი მისი არსება უქანეეება იმი ტაღოაფაეეებას, რომელსაც ტანციკის მსა-
ხიობი, მის რტაწვი ბუნებას არ სურს რამორჩილის ფეი იმი ადამიან-
ისი მიფრ ჩაფიქრებულ ტარდაქმნას, არ სურს მასზე ჩააფაროთ შემიქვი-
ევიბი თი ვივისეეეა, არ სურს ტარდაქმნას სხეა ადამიანად რა ვიორთი-
თი რეაფურად მიიფოს. ანდაფოლივი მიორიება რა შიში სეენის ნინაფე
საშინივი მიეღვიარება იწვეეს მასში. მსახიობმა ენდა შექმნას ადამი-
ანი, რომელიც ცხოვრობს მის ქადაქში ეოეს, ან ცხოვრობდა აფასი წლის
წინაა, ანდა შექმნიდა ცხოვრვიბს ასი წლის შემიეე. ენდა შექმნას იტი
არა მარმაროლისა რა თხისაფან, არამეო სავუთარი სხეულისა რა ფსიქი-
ვისაფანი.

ადამიანს გარს არტყია სამყარო, რთულიც უადრავ თბიველს მო-
ცავს. ამ თბიველელს ადამიანი აღიქვამს გრძნობის ყველა რგანოთი.
გრძნობის რგანოთები პირველი მბვერავებია, ისინი აკავშირებენ
ურთმანვეთან ადამიანსა და მის გარემოპყველ სამყაროს. შეგრძნება
და აღქმა ადევს ბიძგს აზრის, ყოველი ცხოვრებისეული მიქმეებების,
ყოველი ემიციის აღმოცენებას. ისინი აკავშირებენ ადამიანს სინამბ-
ვიდესთან და ადევნენ შესადლებობას სავჯთარი პირთვინება გარე
სამყაროსთან დამოკიდებუებაში გაბრავდინოს.



Ճարձմո, որովորոյ ճարն արժեցոյա սոսոյանն, սորոսնոսոս Սիլոլլընո
 ոննոլլըննոնն սոսո Մրոյո ըոնոլլո:

1. Մոլորո Մրո - ոն, ռոն սոսոնոնննն Սոլլննոլլընն սոնո, սլ, սո
 Մրոնն.
2. Սոլլոլո Մրո - ըն ոն ոննոլլըննոն, ռոննոլլընն Սոլլննոլլըննն սո-
 ընննն սոսոնոննն ըլլըն.
3. ընո Մրո - ոն, ռոն ոնննն սոննոլլըննն ըո, սնն ոլլ ոնն, ըո-
 յոլլննննննննննն սոսոնոնննն.



ამ სამი წრისთვის დასაბასიანებულ ვიზარებებთან ადამიანის მი-
მარებდაში მიმდინარეობს მისი ცხოვრება.

ფედლაზე ხშირად ადამიანი მცირე წრის ობიექტებზე რეაგირებს.
ინფორმაციის ნაკადი, რომელიც მცირე წრიდან მოდის, ძაღვ ძლიერ-
რია, საშუალო წრიდან - შეფარები ნაკლები, დიდი წრიდან კი - მც-
რები.

ადამიანის ცხოვრება გარემოს სიზნალებზე რეაგირების და მასთან
შეუხებობის უსასრულო პროცესია. იმისათვის, რომ სცენაზე მსგავსი
პროცესი შეიქმნას, უპირველეს ყოვლისა, აუქილებელია შეიქმნას პი-
რობითი გარემო, რომელსაც კ.სტანისლავსკი "შემოთავაზებული ვიზარე-
ბანი" /"მოსამართლე გარემოებანი"/ უწოდა.

"შემოთავაზებული ვიზარებანი" - ეს არის პიესაში მომხდარი
შემთხვევები, ფაქტები, მოქმედების ადგილი, დრო, ადგილი, ცხოვრე-
ბის პირობები, დუკორაციები, კოსტიუმები, მისი ვარცხნილობა; ეს
მოქმედ პირობა ხასიათებია, მათი ურთიერთდასაწყობებულება, სურვილები,
მისწრაფებები, იდეები, რომლებიც აღეგებება მათ, ჩვეულებები, მიდ-
რეკილებები, ხმაური და ხმები, რომელიც მათ გარშემოა; მიზანსაღწე-
ბი, მუსიკა და სხვა რამ, რისგანაც შედგება სასოებით არჩეული სი-
ნამდვილის "მსგავსი და მიხედვით" ავტორი სკენიური სამყარო.

რეალურსაგან განსხვავებით, ეს სამყარო ავტორი ფორმირებს,
ძველს, უსოვილისა და ქაღალდისაგან. იგი სკენიური ფართოდაა შემოსა-
ზღვრული; ცის მაგივრად გამოხატული აპარატურის მჭირიანი მქერია,
პირების მაგივრად - სხვისი სიტყვები და სხვისი სიმღერები, დიდი
მაგივრად შეუბიძგი წყლი, ოკეანის და ტყის მაგივრად ნახავი, ამ
საფუძვალზე გააზრებული, ლეგონის გარდა სხვაგან არსად არსებულ
სკენიური კონსტრუქცია.

აქ ფედლაზერი ხელოვნური, გამოგონილი, გარდა ერთისა - ადა-
მიანისა, რომელიც ამ ბეჭდურისა და პირობითობას შორის დგას, ადა-

მინანი-მსახიობი, რომელიც შეუძლია ირწმუნოს ეს პირობითობა, რომ
გონივრულად უტყობელი და სხვადასხვა ანდერგონს ირწმუნოს იგი. ეს მისი
წინააღმდეგობა, მის ბუნებრივ მიზანმიმართულ მოტივებზეა.

განვსაზღვროთ სცენური ცხოვრების კანონი.

სინსაბუთის ავირთხ უბრალო მაგალითი: ქალიშვილი ემილია და
მანაშკე წასასვლელია, აუთოვებს საგარეო კაბას. მას ეძახიან. ქალი-
შვილი მიიღებს ღანჯარასთან, ესაუბრება ქუჩაში მდგომ ამბიანებს. უც-
რად იგრძობს რამდენიმე სურს, ეძებს მიზიდს. მიიწვევს მამიდასთან,
ხედავს აიღებს კაბაზე რაფაელის უთხს, პანიპანავს რამდენიმე წინა-
კაბას. ქალიშვილი სასოწარკვეთილებით ვარდება.

რა საგარეო პირობებიდან /ასე უნდა იყოს მათი რეაქცია მის-
ი მიუცემელი პირობებიდან განსხვავებული/ შეგვეძლოს ეს გარემო?

1. მოსალოდნელი პაემანი ახალგაზრდა კაცთან.
2. რთვ, რომელიც შეიძლება პანიპანავს გაუთვლებად.
3. ამბიანები, რომელიც ქუჩიდან ეძახის.
4. რამდენიმე სურს.
5. განმარტებული კაბა და ა.შ.

მაგრამ ამ ელემენტების შენაერთი განსხვავებული შეიძლება
იყოს. ანტიმის ურთველ ცალკეულ შემთხვევაში ახალ-ახალ სიტუაციას მი-
ვიღებთ. ამ მოქმედებაში შეგვიძლია რაღაც შევცვალოთ, რაღაც გავაძ-
ლიეროთ, ახალი მნიშვნელობა მივანიჭოთ, ამოვიღოთ ურთი ელემენტი და
მის ნაცვლად შევიტანოთ სხვა. რა ვთქვათ:

1. ქალიშვილს არა აქვს სხვა კაბა.
2. კაბები ბევრი აქვს, მაგრამ მას მათს მისი ეძინია.
3. ამბიანებმა შეაფრთხილა ძალიან არასასიამოვნო ამბები: შეგვა-
რებელი არ იქნება.
4. რა ვთქვათ, რომ ეს პირობები პაემანია.
5. რომ ეს უკანასკნელი შესაძლებლობა პანიპანავს მიუცემელი
კვებისაა.

6. რამე ქალიშვილისათვის სულჯრთია, რამდე ვაძახ ჩაიკვამის
7. რამე ამ შეხვედრაზეა რამეკრიკებული შეგვარებულის ბედი.
8. ქალიშვილი ძალიან მძიპარია.
9. ქალიშვილი ღარიბია.
10. წილანება /ახალგაზრდა, ხანძიშესული და სხვ./.
11. ჭემპერამენტი, ხასიათი.
12. წელიწადის რთ, ღრის რამელი საათია?
13. რამეღ წიღებში ხეება მოქმედება, საბ? და ა.შ.

რამეღნი შენაერთი, კომბინაცია და რამეღნი სიტუაცია! რთგორც ვრთ-
პანიტივე ბეგრეზიდან კომპოზიტიური ქმნის უამრავ მელთიას, ასევე ამ
ელემენტიდან /შენიშნავაზეული ვითარებებიდან/ შენაღება შეიქმნას
ტრადიციული სიტუაცია, მხიარულია, ფსიქოლოგიური მკესი, საეფევილი
ეტიუტი, რაც უფრო მეტია წარმოსახვის უნარი, მიხ ბეგია კომბინაცია.

ჩვეულებრივ, ზენთი მოყვანილი ამ ეტიუტის შესრულებიას, ნავ-
ლებნიყიური სტრუქტი კმაყოფილებება შედაგობის მიერ მიწოდებული
რამეღნივე ვითარებით, ნიყიური ვი უამრავი წერილებანიშ ანაირფერო-
ნებს მას.

სტენტიური მოქმედების ბენებრივობის მისაღწევად აუტილებელია
მისახიობმა აიფიისოს ქვევის კანონის პირველივე ელემენტები.

I ელემენტი - სტენტიური ფრაიდება

რათმი არიანი ასე "დაბნეული" პოეტე-
ბი, მხატვრები და მსახიობები? ინი-
ტომ, რამე ფრაიდება მეტისმეტად აქვთ
გამახვილებული შემოქმედებითის პრთ-
ცესზე.

ვ.ს. სტანილაავსკი

იწმომიაციის იმი ბიბი ნაკაბიდან, რამელიც გარესამყაროდანი მისკენ
მყობინება, ადამიანი გამოკვლავ და ალიერებს /ე.ი. აქვეს ფრაიდე-

ადამიანის ღვინვებამ წარმოქმნილი კომუნიკაციის
რეგულირება პირდაპირ პირდაპირ, კერძოდ მსახიობის პირდაპირი ვარჯიშის
ნაშთისა. შეიქმნემა მისი რეალიზაცია - ეს არის გუნდის განვითარების
ნათელი ინტენსივობა, როგორც ადამიანის ფსიქოლოგიური ადაპტაციის გვერდ
კონტრინიტივობის, რეგულაციის, რეგულაციის, და მიმართულია ერთი კომუნიკაცი-
ისგან.

საქართველოში გუნდის განვითარების მიზანმიმართული მუშაობა, როგორც
შეიქმნემა მისი რეალიზაცია იძლევა ამის საშუალებას, ე.ი. უმინიმუმ სასაქონლო
შედეგის მიხედვით.

დასრულებული ვაქვს უნივერსიტეტის გუნდის განვითარების, განვითარების, განვითარების
და უმინიმუმ, მსახიობის მიხედვით წარმოქმნილი: ხმა, ქვეყნის, მისი რეალი-
ზაციის პრაქტიკის, სივრცის სურვილი, დასრულებული ვაქვს და ა.შ.

ქვეყნის განვითარების, საქართველოში გუნდის განვითარების მიხედვით შეიქმნემა
ნათელი გარე /ქვეყნის, რეალიზაციის ქვეყნის განვითარების საშუალებას წარმოქმნილი
და შედეგ /გუნდის მიხედვით პრაქტიკის, წარმოქმნილი და კომუნიკაციის
/სივრცის სურვილი, მიხედვით ხმა, ქვეყნის, ნათელი უმინიმუმ.

წარმოქმნილი გარეგანი პირდაპირი, ადამიანის არაორგანიზირებული /გუნ-
დის განვითარების/ გუნდის განვითარების მიხედვით უმინიმუმ ნათელი, ანუ გუნდის
გუნდის განვითარების.

განვითარების მიხედვით უ.ი. ადამიანის განვითარების მიხედვით გუნდის გან-
ვითარების და საქართველოს - არაორგანიზირებული, გუნდის განვითარების მიხედვით
მისი რეალიზაციის მიხედვით, როცა საქართველოს პირდაპირი მსახიობის, გუნდის რა ან
პირდაპირი ფსიქიკის, შედეგის მიხედვით უმინიმუმ განვითარების
გუნდის განვითარების საქართველოს მიხედვით კომუნიკაციის. ქვეყნის მიხედვით ეს გან-
ვითარების ანტიკონტრინიტივობა, მიხედვით განვითარების.

არაორგანიზირებული გუნდის განვითარების მიხედვით მიხედვით - ესაა უმინიმუმ
რეალიზაციის საქართველოს მიხედვით მსახიობის მიხედვით.

გუნდის განვითარების კომუნიკაციის მიხედვით ქვეყნის მიხედვით უმინიმუმ
ხარჯების, რეალიზაციის სარგებლობა ანუ ეს იმ მიხედვით მიხედვით განვითარების.

გამოუცდელი მსახიობი სცენაზე უფრო მიუღწევადი უნერტილად ხარჯავს უბრალო
გადაადგილებად, კი, ვიდრე ეს საჭიროა. კიდევინი თითქმის უხელო-
ბა, გული გამოღობილ უკუდის, ვერადვის ხედავს და არაფერი ესმის. მი-
სი ქცევა არაა ბუნებრივი, ამიტომაც ჩვენ არ გვჯერა იმის, რაც
სცენაზე ხდება.

შეასწავლი ამათ კონტენტის დაფიქრებას უნდა გავხადო. სცენაზე თრ-
განული ქცევის კანონი უბრალოდ ამ მოვლენას, მოთხროვის ყურადღებებს
გამაზივებდას სცენური დამაშინს თბილქსი და პირთბილ დარეგული ისტ
ქცევას, თითქმის ეს სინამდვილეში იფის. სპეციალური ვარჯიში თან-
დათან აჩვენებს მსახიობს გასვენსუდელს უაზრო დაფიქრებისაგან, და
გამოიფენის ფიზიკური და სულიერი უნერტილად უფრო რთული სცენური ამო-
ცანების გადასაფრებად.

ქორეოგრაფი თბილქსი მისდამი დამოკი-
ლებილებს მისიგინა, სცენაზე კი მი
შედად ვუმნი ჩემში ამ თბილქსისადმი
საჭირო დამოკილებილებს.

ე. ვახტანგელი

II ელემენტი - დამოკილებილება /მომარტება/

იმის მიხედვით, თუ რამდენად ვარცაპო იტობს ადამიანი თბილქსს,
ანგრებს მასთან ვარცვებო მიმარტებას, ე.ი. თვისსი ქცევილ გან-
საზღვრებად რეაგირებს მასზე. მაგ.: თუ ადამიანი ხელს მოკლებს
ბავაფს, ან გვერს, თუ იგი ბუნებრივით აღმოჩნდება გარდაში რომთან,
ან სულილ ავაფიფოთან, თუ ვაჭი დანიახავს საჭრფის და ა.შ.

ადამიანის მთელი ცხოვრება რეაგირების უსასრულო პროცესია.
დაქვროლა ცრემა ქარმა - ადამიანი ამაზე თაფისებურად რეაგირებს,
ამიტომ თუ ჩავსვენა მიუ - ამაზეც აქვს სათანადო რეაქცია. საფრაც
უცაბედად წამოიფირა ბავაფიმა, დარცვა ტელიფირმა, გემრიელი კურბი

ნისადმი ისე, როგორც ნამდვილი სადამი. მსახიობი წარმოიქმნება, რომელიც უნდა განიხილოს, რომ ვაშა დაიწვა, რომ ჰაერში დამწვრის სუნი გრძელდება და სათანადოდ რეაგირებს მასზე. უამრავი მაგალითი შეიძლება გავიხსენოთ იმის დასადასტურებლად, თუ როგორ რეაგირებს მსახიობი წარმოსახვითი მდგომარეობაზე, რომელიც თანამედროვე ნამდვილი არსებობს.

ინტერესი, დაამყარო სწორი მიმართება - ნიშნავს მართებულ რეაქციას სცენარის ქვეყნით. თუ სწორად განსაზღვრე ეს მიმართება და განიხილე იგი, ნიშნავს იმას, რომ შენ, როგორც დიქტორი ამბობს, "არსებობ" სცენარზე.

III ელემენტი - მოქმედება

მოქმედება ცხოვრებისეული პროცესის საფუძველია და განმარტებულია გარკვეული მოთხრობით.

პრობლემა, ანალიზისა და ვისაც ეს პროცესი შემაბრუნებელი ნაწილებია:

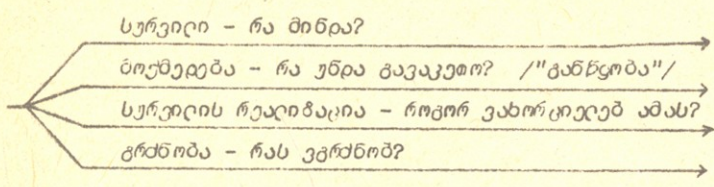
12542

1. მოთხრობითი ან სურვილი.
2. მოქმედება / აქტიურად მოქმედი აზრი /
3. როგორ სრულდება მოქმედება?
4. გრძნობა.

დავინაო ცნობიერი ცხოვრების ფორმები წუხს ადამიანს რაღაც სურვილი აქვს, რაღაცისაკენ მიიღწეოს. სურვილებს გარეშე ადამიანს არ შეუძლია არსებობა. მხელი მისი ცხოვრება სურვილებს აყვავებს. სურვილის / მოთხრობითის / არსებობა აიძულებს / სთხოვს ადამიანს იმოქმედოს, იგი, თანამედროვე, "განმავს" ქვეყანას, ემზადება მისთვის / უნდა "განმავს", როგორც ამას უნდა ვხედავთ / და ბოლოს ის ახორციელებს ქვეყანას.

სურვილის აღძვრასა და ქვეყანაში, მის რეალურად განხორციელებას ვხედავთ, ადამიანს ეუფლება გარკვეული ემოცია. ქვეყნის მნიშვნელობა ადამიანისა-

შუნი ამ ემოციებში მყოფენება.



სურვილი და ქმედება - ცნობიერი პროცესია, მაგრამ "როგორ ვიქცევ?" და "რას ვგრძნობ?" - ქვეცნობიერი პროცესებია. ჩვეულებრივ, ადამიანი ვერ აკონტროლებს, თუ როგორ სწავის ამა თუ იმ მოქმედებას, მას არ შეუძლევს უნარი თავისი ემოციების სრული ბალონ-ვალონი იყოს. სიენაზე, შენოთავაზეებუ ვიშარებაში, მსახიობი განსაზღვრავს "სურვილებს", რომლებიც მას უნდა ჰქონოდა ეს ამბავი სინამდვილეში რომ მიმხდარიყო /რა მიზნა მე?/.

გავიხსენოთ "განხილვის კაბის" შემთხვევა. როგორი სურვილები ამოძრავებენ ამ ეტობის გინო ქალიშვილს?

1. მსურს, რაც შეიძლება სწრაფად მოვემიჯრო პაემანისათვის. ამისათვის საჭიროა ვარგად გავაუთოვო კაბა.
2. მსურს გავიგო ვინც მუქახის ქუჩიდან.
3. მსურს ჩქარა დავამთავრო დამარავი უიროთ დროს მოსულ ამბანაცხან.
4. მსურს დავადგინო რა შეიძლება იწვოვს? /საიდან მოვის სუნი/.
5. მსურს, გავაუარჩინო კაბა და პაემანი.

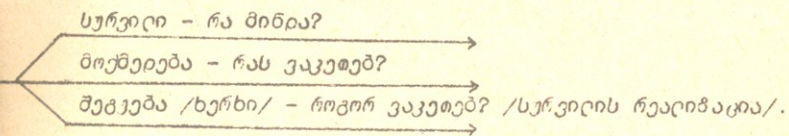
ქმედება, როგორც ასეთი, არის სურვილის უშუალო რეალიზაცია /რას ვაკეთებ მე?/

გვლად მოუბეებებას, რომელსაც მსახიობი ასრულებს, აქვს გარკვეული გამოვლენა ანუ ის, რასაც შეიძლება ვენოოთ "როგორ ვაკეთებ" ამას კ.ს. სტანისლავსკი უწოდებს "შეგუებას" /ხერხს/. ურთა და

იგივე საქონელს სხვადასხვა ადამიანი სხვადასხვანაირად ასრულებს.
ეს დამოკიდებულია მის ჭეშმარიტებზე, ხასიათზე, ჩვევაზე, გამოც-
დილებაზე, იდეალური მიზნობრივობაზე და ა.შ.

რამდენი ადამიანი აუთოვებს კაბას, მაგრამ ყოველი მათგანი
აკეთებს ამას მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი თავისებურებით.

პირველი ორ ხაზს ემატება მესამე.



ჰედმაწივე მიმავალი ქალიშვილის ეპიზოდში სხვადასხვა მსახიობი
ახორციელებს რა სურვილს - რაც შეიძლება სწრაფად მოემზაოს ჰედმა-
ნისთვის, - მიმარტავს სხვადასხვა ფიზიკურ მოქმედებას /რას ვაკე-
თებ?/.

ურთი დაწევებს კაბეზის გადარჩევას, მოიჭანს საუთოვებზე მო-
წყობილობას, დაიწყებს მის გაშლას, ნიჭსრეკებას და ა.შ.

მეორე - ხელს წამოაყვებს პირველსავე კაბას, გზადაგზა ჩაიკ-
ვამს წინებებს, გაიქცევა პირის დასაბანად და არც იფიქრებს, ჟე რას
გამოიყვებს საუთოვებდა.

მესამე - მთელი ძროს მოაწოდებს კოსმეტიკას, საჩვესთან კვლე-
ობას და ა.შ.

"სურვილის", "მოქმედების", "შედეგების" /ხერხის/ და შემოთავა-
ზებულ ვიზუალურ ურთიერთმომქმედება არის სცენური ამოცანა. ის უნ-
და გადარწმუნოს მსახიობმა ე.ი. რეალიზაცია უნდა გაუკეთოს მას სცე-
ნურ დამაშვი.

შემოთავაზებულ გარემოებებში ამოცანის რეალიზაცია არის სცენი-
ური ცხოვრების ურთი ემეოთი ეპიზოდი.

სცენური ამოცანა ყოველთვის მიმდინარეობს განისაზღვრება: მიზნა
გაუთავისუფლებ, მიზნა მოვასწრო, მიზნა დავეუფლო, მიზნა მოვინახო და-

მოსავალი, მინდა ვცელა რაგანდნარო და ა.შ.

საცენური ამოცანის გადარწყვეტის მაგალითი:

ქალიშვილის სურს რაც შეიძლება ჩქარა გათავისუფლებს უბრალო დროს მოსული ამბანაცისაგან, რომელიც მას აცემს არასაინტერესო დაპირაკითხ. მისი სურვილი უნდააღმოდებება შეთავაზებულ ვითარებას. უნიჭო მსახიობი /სტუდენტი/ ეცდება რაც შეიძლება სწრაფად განახორციელოს ეჭიერი, ნიჭიერი კი, პირიქით, ფანტაზიის უფლებზე ნინააღმოდებება საშუალებით გაარჯლებს საცენური ამოცანის შესრულებიან პროცესს. ეცდება მოქმედებაში სურვილისა და ვითარების ბრძოლის პროცესი განასახიეროს.

ამას მოიხილვს ვაშინი.

საცენური მოქმედება უნდა იყოს კონკრეტული, მარტალი და არა ფორმალური განსახიერებელი. მის აღმოცენებას უნდა ჰქონდეს კონკრეტული, გუსტი მიზნები. იგი უნდა იყოს მიმართული რომელიღაც კონკრეტული მიზნისაკენ. ყოველ მოქმედებას აქვს თავისი გარე მხარე ე.ი. ის, რასაც ხედავს მაყურებელი, "უცხო ჟეალი" /ფიზიკური მოქმედება/ და შინა, უხილავი მხარე /აზრები, სურვილები, გრძობები/ ე.ი. ადამიანის ფსიქიკური ცხოვრება. მაგრამ უნდაიღან ორივე ეს მხარე დაკავშირებუა ურთმანდთან, ამიტომ "ფიზიკურ მოქმედებას" უმჯობესია ექნოდეს "ფსიქოფიზიკური".

სპექტაკლის გამეორებისას, მოსაუბრებელ როდში მსახიობი ყოველთვის იმეორებს ფიზიკურ მოქმედებას, ხეზიბი კი /როგორ ასრულებს იგი ამას დღეს/ იცვლება. ხეზიბი ნიუანსია, ფერია, ეს დღევანდელი მისი მდგომარეობაა, იმპროვიზაციაა.

ფიზიკური მოქმედება ხიბია შეგნებულს და ქვეცნობიერა შიხის. ფიზიკური მოქმედების ქვეჩვევის მომენტი შეგნებული პროცესია, ხილთ მისი შესრულების მომენტში პროცესი ქვეცნობიერი ხდება, მხილთ ფიზიკური მოქმედების მიხედვით, ე.ი. ადამიანის ქვეცნობიერი მიხედვით, შეგნებლია ვიმსჯელოთ მის შინაგან, ფსიქიკურ მდგომარეობაზე.

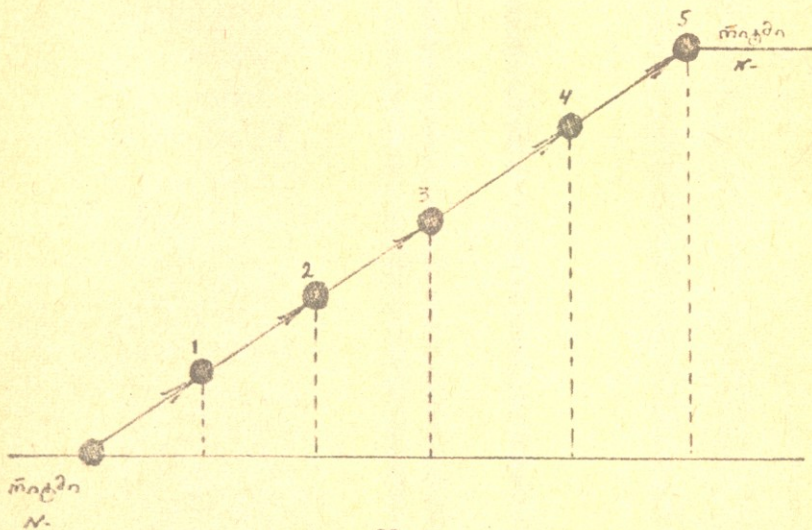
ობიექტი, რომელთანაც მას ჯერ არ დაუმყარებია კონტაქტი /ინჟინერული სამსახური/ არ არსებობს. ნახევამბია, რომ შიშინ ინჟინერმაკონის სრული უქონლობაა/ . ე.წ. შეფასება წარმოებს მანძიდან, "ტაცნობის" ნიშნების მიხედვით.

მაგალითი:

I ნიშანდვისება - ადამიანი ხედავს მისკენ მომავალ ფიგურას. მერე რა, იქნებ ისიც წრთღვიბესს ელოდება!

II ნიშანდვისება - ახადმოსული ძლივს იტას ფეხზე, მერე რა, იქნებ სად იფო?! ცოტა იაღია, ყველაფერი ხდება ცხოვრებაში!

III ნიშანდვისება - ახლაიმოსული მიამეგრდა ადამიანს. ადამიანმა პირი იბრუნა, მაშინ ახლაიმოსული ჩუმად შეატონა მას. შეხედი უბრედეს!



17 ნიშანდებისუბა - ადამიანი შეეძინააღმბევა. მაშინ ახლაძმ-
სჯღმა ხმადალა დაუწყო ღანძღვა. იგი ჭიჭიური ხჯღიგანია, ბანბიჭი!

18 ნიშანდებისუბა - ადამიანი გავცადა მას. ხჯღიგანი გამბევირა.
საჭირთა გავცევა, ზავის დაღწევა, გველა ეს მიმბეჭი შეიქღება მიმ-
ბინარეობის უსწრაფეს ჭეშეში, ურთ წამში, შესაძლთა უჭრთ მბორევაც.

გარემოსთან სუბიექტის უსასრულო კონტაქტები /რეაქციები/ ცხოვ-
რების განსაჭეფრეო მონაკვეთზე ურთგვარი "შანასწორობის" შეგმინის
შესაძლებლობას იძლევიან, მაგრამ ეს შანასწორობა ხჯღად ირღვევა,
შუ კი გარემოს შეგმინელი რთვილიმე ვიშარება შეიჯღება ან გარბე-
ბა ახალი ვიშარება. მაშინ ადამიანთა ხჯღახლა ურთა გამბინახის კავ-
შირჩი შასსა და გარემოს შორის. მისი ქეცვა, რა ჭეშა ურთა, იჯღე-
ბა, იჯღება მისი სურვილები და მბეშეებება, არსებობის ჭეშეში, იჯღ-
ება მისი ნურვიული აშარაჭის ემბიური დაშაბელება. ეს შრეცესი
ცხოვრების შეუჭრებელი ბინების წილაში მიმბინარეობს, მიმბინარე-
ობს მანამ, სანამ გბინობს ცნობიერება /და ძირითადი მისი ეღემბე-
ჭი - გურბაღება/. იგი ირღვევა მბელოდ იმ შემბეცევაში, შუ ადა-
ბიანს სინავს, ან შუ იგი უგბნობაა.

შემოთავაზებელი ვიშარებათა შეცვლის მიმბეჭეო იჯღება სჯღეური
ამბეცანაც, მაშასადავე ეღმბება ახალი სჯღეური სიჭევალია. ურთი ეღმ-
ბითი ეპინბობიანი მბეჭეზე გავასვლის მიმბეჭეს შეგასვლის მიმბეჭეს
ურბებენ.

ბსახიობისათვის ეს გველაზე რთელი მიმბეჭთა და ბორბეჭეს მის-
გან შინაგანი გავლების სრულ მიმბილიბეცას, "შეგასვებათა" რიგი ეღმ-
ებების განვიშარების სქემაა. ეს არის სჯღეური ვერივეჭიბათა გვაზე
აღმარეული ანბეში, ეღმებების შრეცესში აღმბეცებელი რიგებებისა და
ჭეშეშების მიწაჯღეობის სქემა.

ქალიშვილი მიიჭეჭრის პავმიანზე - სიჭევალია განსაჭეფრეო
გარკვეული შემოთავაზებელი ვიშარებებით და სჯღეური ამბეცანიბ, მაგ-
რამ აი, ქალიშვილს ქუჩიდან ესმის ხმა, ასეით ვიშარება ცვლის

ამოცანას, ბაგუბს ახალს. ესაუბრება რა თავის ამხანაგს, უაღრეს-
ლი გრძნობს რამწერის სუნს. იგი ეძებს სუნის მიწვივს და ადნებს
რამწერარ კაბას; ვითარება შეიცვალა, წარმოიქმნა ახალი სცენური
ამოცანა. ორივე შემთხვევაში საქმევე გვაქვს სცენურ შეფასებასთან.
შეფასება - ეს არის რეაქცია შემოთავაზებულნი ვითარებინს მოქმედებელ
ცვლიაზე.

V ელემენტი - რიტმი

შემოთავაზებულნი ვითარებებთან გმირის სცენური ამოცანების შე-
ჯახებისს პროკუსში წარმოიქმნება მსახობის შინაგანი რადაბელობის
გარკვეული რთვე, ანუ რიტმი.

მსახობის შინაგანი რადაბელობა რიტმის ვრთველია. შინაგანი
რადაბელობის რთვე, ანუ რიტმი, რაბოვიებელია რთვორც სიტუაციამზე,
იხუ სუბიექტის ჭემპერამენჭვე. ცნობილია ჭემპერამენჭვის რთხი რთვი:

- 1. ურთვორელი
- 2. სანცენიციური
- 3. ჭეცმარტერი
- 4. ბეღანტორელი.

ჭემპერამენჭვის თავისებურებებთან გამობინარე, სხვადასხვა სუ-
ბიექტის ვრთხა და იმავე რაბოვირანებებზე გამსხვაებებელი რეაქცია
შეიძლება ჰქობებეს /მავალითავე რაბოვისებელი ხულობისს ქეცვაზე/.

აწლებშიწელი ჭემპერამენჭვის აპამიანბა შესაძლოა უცვორის მივრად
ხულობანს, რაქეცვისას აწმეოთება გამბეცვას, შეარცხვირის იგი,
ბავრამ ჭეიოთ ვი შინავე ევებობებს.

სადაბინებში ჭემპერამენჭვის აპამიანბი ძალზე ემეოვრად რაბო-
ვბმარება ამ შემთხვევას, მარამ არ რაბბნევა, თავს შეიკავებს და
ეცება რთვორმე იმეცემობის ხულობამზე.

გენდმატური ადამიანი მივირთვებ შეაფასებს მიგომარეობას და აუღვრავდა დაეცემა იქაურობას.

მონაწილეობა ადამიანი რთულ სიტუაციაში დაიბნევა. მორთავს ინტერნეტ ტერიტორია და ფერტილიზაციის მეთოდებს შევალს.

მონაწილე რეაგირებისა /ე.ი. ინფორმაციის დადამუშავების/ და ამომწვევების სურვილის აღქმის მიმდევრობა, ადამიანის ნერვული აპარატი განვითარება /აღჭრეობის რთვ/, ამ დადამუშავების რიგში უნდა იქნება.

მაგალითი:

1. ადამიანს უნდა შეეფასებოს ხელიდან, რთვობა და ამომწვევა. შევინებელი ადამიანი განვითარება.

2. ხელიდან დაეცემა.

3. ხელიდან თანამის დაეცემა მას, მაგრამ ადამიანი დაეცემა სახლის სადარბაზოში მოახლოება შევარება.

4. ადამიანი ვარს დაეცემა, მაგრამ ხელიდან განვითარება ბრახუნს.

5. თანამის ადამიანი დაეცემა, რთვობა მიმართა ხელიდან მის სახლს.

ამ ხელს ცხოვრებისეული ეპიზოდის თან ახლავს ხელი, სურვილი განსხვავებული სახეობა შევინებანი დადამუშავებისა /ანუ რიგში/. რიგში ცვლისთან ერთად იცვლება ტემპიც. ტემპი მოქრავის სიტუაცია. ტემპი შევინებანი შევსადავებოებს რიგში:

მაგალითი: მე-3 ეპიზოდი ხელიდანთან - ადამიანის ნერვული აპარატის დადამუშავების რთვ, ანუ რიგში, შევსადავებანი ვარებისავედ მისი მოქრავის სიტუაცია ტემპს, მაგრამ შევინებანი მისი სანადავებოებს ცოცხლობს.

მაგალითი: მე-5 ეპიზოდი ხელიდანთან. ადამიანი გვას ვარს უკან, ტელს ბადა-ბუცა დაეცემა, ხელიდან ვი ვარს შევინებანი. რიგში

ძალიან რაძაბედიან, ზემოა ტემპი ფაქტურად ბოლს უბრის - აბამიანი
ბაბს.

შეიძლება კიდევ ურთი მათალითის ბრყვანას: აბამიანი უბრავად
ვის მანბიანსაან. მას ხელთა აქვს ბეშეშა სავყარედი აბამიანის რა-
ლუშვის შესახებ. შიბა რაძაბედიანა ძალიან მარადია /რჩემი/, ტემპი
კი ბოლს უბრის.

ბამბოლს ფვლა ელემენტის "ტვირედიანი"...

VI ელემენტი - ურთიერება და ურთიერებისმეცნიერება

ურთიერება - ეს ბრი მსახიბობის, ურთი სკეპური მათაშის შარტ-
ნიორებინს ურთიერებისმეცნიერების შროტესია. მათ წინაშე ისმება ამო-
ტანა შვექნან რაძაბედიანი სკეპური ტხორება ე.ი. ტხორებინსე-
ლი სიტუაია. სკეპური ტხორება, ისევე რთობრტ რეაქური, ჯაყვია
ეკიშორებინსა, რთბელთა შინაარსია შარტნიორებინს ბრძოლა, სურვილებინს
შეტაკება, მათი ბინსწრაფებბინ. ურთიერებისმეცნიერების შროტესი, ანუ
ბრი სკეპური ამოტანის შეტაკებინს შროტესი, ტულისბბბბ შარტნიორ-
რის ფრტაქევიტ აქტიურ რაინტურესებბას და მბაგრ სურვილს მავს
ბბახვილს ბას სტატეტიკი სკეპური ამოტანის სავყარედი ბაბაწფვება.

ბრი სურვილის, ურთიერებაწინააღმბიბელო ეშეებბინს შეტაკებინსას
ბბბბბა ურთიერებისმეცნიერება ანუ ურთიერებაბმბკიბებბებბა. ურთი
სურვილი ბლემებბბბ ბბბბბ - რა შირიტიბ. ზებებბბბ, ურთი
ტბბბბ უფრთ აქტიურად ეშეებბბს, ბბბბ - უფრთ შბსბურიბ. აქებბბ
ტბბბბბბბბბბ სკეპაწე აბამიანის ბრტბბბბი ეტებბს კბბბბ: ბრ
აბამიანს შირის ევრ ბბბბბბბა ურთიერება, ზე მათი ფურბბბბა
ურთბბბბბბ არბა ბიშვრბბბბ, ზე მათ შირის ტარკეტიკი სახის ურ-
თიერებაბმბკიბებბებბა არ არსებბბს, ზე აბის შებებბა არ აბბბბბ-
ბბბა ეშეებბბა რა კბბბბებბებბა, ზე არ არსებბბბს ურთის ბიბრ ბბბბბ

ქვეყნის შეფასებების მიხედვით, ზუ არ დაიბადა მინაგანი დასაბუღობა /რიტმი/ და ზუ მარტინიორთა ამოქრავება სწორედ ამ კონკრეტული ვიდე-
გეზისაჲვის ბუნებრივ ტემპით არ განმეორდება. ქვეყნის ამ მირველი
ვლემებებს ვრთის რომ მოკლეებს სცენური ვიდეგება არ იქნება და-
მარბმელები.

ამრიგად, სკენაზე ადამიანის ორგანიული ქვეყნის კანონი ვემ-
დავ ვლემებებს მოთქავს:

- I ვლემენტი - გრაფიკა.
- II ვლემენტი - დამოკიდებულება.
- III ვლემენტი - ვიდეგება.
- IV ვლემენტი - შეფასება.
- V ვლემენტი - ტემპო-რიტმი.
- VI ვლემენტი - ურთიერდამოკიდებულება.

სხორებაში და სკენაზე ადამიანის ბუნებრივი და ორგანიული
ქვეყნის კანონი ისევე სრულყოფილი და უდავოა, როგორც მინიგელობის
კანონი, როგორც მენგელებების ჭაბუკა, როგორც ვარსკვლავებისა და
მღანებების კანონზომიერი მოქრავება საბგაროში. იგი ობიექტური სი-
ნამეორის კანონების ანარკლია. ვინც ქვეყნის ვლემებებს ცა-
საღვე ამუშავებს, მას არ ესმის კანონის არსი. ცაღვე, დამოკიდე-
ბელი არსებობა ვლემებებს არ ვეუბლია ისევე, როგორც სისხლის მი-
რქვევა არ შეიძლება არსებობებს სუნებვისა და ორგანიზმში მიმე-
ნარე სხვა მრთვლებისაგან განყოფილებით. რადგან გველა ურთად,
ურთმანეზად ურთიერდავმირში ვეაგვებს ადამიანის არსებობის გან-
მსაღვრულ სისებრს.

უფრო ხშირად, ადამიანის ბუნებრივი ქვეყნის კანონების დარღვე-
ვა მირობით ხერხში დამტეხ სვეტსაკლიში შეინიბნევა. რაც უფრო მე-
ტად იღვწირელია სვეტსაკლის ხერხი, რაც უფრო მეტად დახეობს ზე-
აჭრი სკენის მირობით განვიმოს სინამეორის, მით უფრო ვადელებ

მსახიობს ფურადღებინს გამოხეიღებოა გარკვეულ თბივეჭმე, მიიღებოა
ადგილად იკურებინს იგი იმინს ნამდვილად არსებობას, რაც ხდებოა გმირ-
თა ცხოვრებოაში. იმიტომ, რთმ ასეუთ შებმხვევეაში სცენური სინამდვი-
ლე თითქოს რეალური სინამდვილის გამოდგომებოა წარმოსაგვენს.

რაც უფრო მეტად პირთბიითა სცენური სამეფართ, რაც უფრო ძუნ-
წია დეკორაცია, ხმოვანებოა, მუსიკა, რაც უფრო მეტად ამსტრატეტილია
სცენური კონსტრუქცია, რაც უფრო მეტად წააგავს იგი მეტაფორას,
სიმბოლოს, - თით უფრო მეტად უნდა იფოს გამოვალისწინებელი თრგანული
ქცევის კანონის ფველა ეღმეინტი, თით უფრო გუსტად უნდა იფოს იგი
დაღერი.

უ.იივეღინს აზრით, მეტრადური ხელოვნებინს იდეალია "შედეგინ
გარეიდ სცენაზე". ეს ნიშნავს იმას, რთმ ამსოღეფრად პირთბითის,
ბხლოდ წარმოსახვაში არსებულის მიმართ მსახიობს შეუძლია განე-
წყოს ისე, თითქოს ეს წარმოსახული რეალურად არსებობს. თითომ შე-
უძლია პირთბითთა და წარმოსახვებში ცხოვრებინსეული სიმართლის კანთ-
ნებინს მიხედვით იარსებოს და იმეღმეიოს.

ამის საუკუთვესო ნიბუშია ჩინური მეტრის მსახიობთა სცენური
სილოცების აღწერა, რთმეღიცი ბოღმეულია ს.თბრატელოვის წიგნში "5000
და სამი წელი".

"მიჩნურებო მიღელოზე მისეინრთბენ, გაიღიან ბინარეზე გაღე-
ბული ხიბს, აივეიან მთას, შეიბან ჭაქარში, იხეღებინან ფაში, მეჯის
ადვენებენ მბინარეში მოღურავე იხვემს... ამ იროს სცენა სრულიად
გარეილია, მაგრამ ფველაფრის გქერა. ეპიზოდი იუმორითთა და ღირნი-
მითთა აღსავსე".

წარსულისა თუ აწმეფოს ფველა იიგი მსახიობი /გამურჩეულად იბი-
სა, ცნობიერი იფო მისთვის ეს კანთნი, თუ გუმანით ნატრძნობი/ თა-
ვის შეღეფრს სცენის ხელოვნებინს ამ ანბანურ ფუმეარეგებოთა გან-
ხორციელებინს გბით უწინდა.



მ. რუსთაველის სახელობის საქართველოს სახელმწიფო ლაიბრარი
ინსტიტუტის სამეცნიერო შრომები

სასცენო მუშევრების კატეგორია

ბარბარე ნიკოლაიშვილი

ბელოვინება მცოცრეობის კანდიდატი, დოცენტი

ქართული სასცენო მუშევრების კატეგორია

/მუსავალი/

ბრამსტუდი ლაიბრარის ძირითად მხატვრულ-გამომსახველ საშუალებას
ბელოვინება მუშევრებზე შეადგენს, რომელსაც მსახიობები მხატვრულ სა-
ხედა განსახიერებისათვის იყენებენ. სპექტაკლში მსახიობის მუშევრ-
ებზე სასცენო მუშევრებზე უნდა უნდა და იგი სცენ-
ური მოქმედების არის განმარტებული.

სადავრო სასცენო მუშევრებში მსახიობისა და რეჟისორის აღზრდისა-
თვის მსახიობის მუშევრებისა და უნდა სასცენო მუშევრების საგანის
ინსტრუქცია, რომელიც არ დატოვებს მსახიობის სპექტაკლში მუ-
შევრებას და მხატვრულ კონტაქტს. ეს უნდა დატოვებს ბელოვინების სამ-
სახიობო იმეორება, რის გამოც სასცენო მუშევრებზე უნდა უნდა ით-
ვებულ იქნას.

მსახიობის სპექტაკლში მუშევრებზე სასცენო მუშევრები იმე-
ორებს აქვს, რითაც იგი განსხვავდება მხატვრული კონტაქტისაგან. ეს
განსხვავება იმეორე მდგომარეობის, რომ სპექტაკლში მსახიობი კონტრ-
ულ რაოდენობის განსახიერებს და მისი მუშევრებზე ამ რაოდენობის
მუშევრებზე იმეორება და მისი მუშევრები იმეორება არის განმარტებული.

სასცენო მსახიობის მოქმედება კომპლექსური ხასიათისაა და მისთვის
როგორც მუშევრებზე, ასევე სხვების მოქმედებას, რომელიც მისთვის
ძირითადი და წამყვანი გამოხატვის საშუალება მუშევრებზე არის. სასცენო



ნაჭი მსახიობი სიფფვიერ ურთიერთობას ამცარებს პარტნიორთან, ურთიერთობას და ქმედითი, აფორი, გაივინი, ურთიერთობის და გარკვეული ნების-
 ყოფის გამოცხადებები იყოს. გარდა ამისა, მსახიობმა შეფუთვებისა და
 სიძარბის შექმნით უნდა შეძლოს მხატვრულ სახეში გარდასახვა.

მხატვრული კიხვის მნიშვნელოვან თავისებურებას, რომელიც ანსხვა-
 ვებს ამ ხელოვნებას მსახიობის სპექტაკლიში შეფუთვებისაგან, წარმო-
 ადგენს წამკითხველის ურთიერთობა არა პარტნიორთან, არამედ მაცურებელ-
 თა დარბაზთან. წამკითხველი უმჯობეს მაცურებელთა წინაშე შეგება ამ-
 ბავს, იძლევა მთელიათა შეფასებებს გარკვეული მიმართებით და არა
 გარდასახვისა და ფიზიკური მოქმედების მოქმედობით.

ნაწარმოების მხატვრული წაკითხვა და სცენაზე როლის შესრულება
 განსხვავდება ერთმანეთისაგან არსებითად შესრულების, განსახიერების
 პროცესით. ეს განსხვავება გამომსახველ საშუალებებში და მხატვრულ
 ხერხებში იპოვებამ. მხატვრული კიხვის სიჭარბეობა და ერთგვარი
 "ცადმიხრეობა", სპექტაკლიში მსახიობის შესაძლებლობასთან შედარებით,
 მიიხივს განსაკუთრებულ ხერხებს და რამდენიმე ფსიქოლოგიურ საშუა-
 ლეობებს, რომელთა წყალობითაც გაიღობით უფრო აქტიური ხდება ფიქს
 შეფუთვება. "წაკითხვის" ასეთ ხერხებს გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს
 მხატვრული კიხვის ხელოვნებაში.

მაგრამ ხელოვნების ამ ორი დარგის მხატვრული გამოცხადების სა-
 შუალებების სპეციფიკურობის მიუხედავად, მათ ბევრი რამ საერთოც აქვთ:
 ქმედითი სიფფვის ურთიერთობა, დიფერენციალური და რამდენიმე ფიქსების
 დაუფლების შემოქმედებითი პროცესის ურთიერთობა, შემოქმედებითი გან-
 წყობის პირობების და ხერხების ურთიერთობა და ფსიქოლოგიის გამო-
 ყენების ურთიერთი პრინციპი. ამიტომ სასცენო მიფუთვება ფართო გა-
 გობით სიფფვის როგორც სპექტაკლიში მსახიობის შეფუთვებას, ასევე
 მხატვრული კიხვის ხელოვნებას.

ქართული სასცენო მიფუთვება თანამედროვე ქართული სალიტერატურო
 ცოცხალი ბევრითი შეფუთვების ურთიერთობა, რომელიც დარა-

მატურბოული და რიტორატიული ნაწარმოების სასაჯენო განხორციელების
შედეგად იქმნება და საშემსრულებლო ხელოვნებას განეკუთვნება.

ქართული სასაჯენო მუსიკა ემსახურება ქართული
საღიგობრობის მუსიკის კულტურის საერთო განვითარებას. იგი მი-
წოდებულია ისე უფლებიერად გამოიყენოს მანამდე რამდე ქართული საღიგ-
ობრობა /და, ზოგ შემთხვევაში, კომპოზიტორი/ მუსიკის გვიდა შე-
საძლებლობა, რომ სასაჯენო მუსიკა მანამდე რამდე ქართული მუსიკა-
ლის საკვების ნიშნად აღმოჩნდეს და ამით ხელი შეუწყოს ქართული
კულტურის კულტურის კიდევ უფრო განვითარებას.

ამ საზოგადოებრივ მოვალეობის წარმატებით გადაჭრისათვის უნდა გავერ-
ვიდეთ მანამდე რამდე ქართული ენისა და მუსიკის ბუნებაში, ჩვენ-
ებთან მის კანონზომიერებას და შემდეგ მარტოვე და გამოვიყენოთ იგი
სასაჯენო მუსიკისთვის.

ქართული სასაჯენო მუსიკის შესწავლის საკვები რიგი მანამ-
დე რამდე განვიხილოთ მანამდე რამდე ქართული საზოგადოებრივი კულტურის
ბუნება, ფსიქოლოგიას, ფიზიოლოგიას და ხელოვნებათმცოდნეობას. ამ მუსი-
კის ბუნებათა მიწვევების სათანადო გამოყენებით უნდა ვიპოვოთ მან-
ამდე რამდე ქართული მუსიკის სასაჯენო ხელოვნებაში მანამდე რამდე
ბუნება.

მანამდე რამდე ქართული სასაჯენო მუსიკა ქართული საღიგობრო-
ბის ენის ეფუძნება, რომელსაც მრავალსაუკუნოვანი განვითარების ის-
ტორია აქვს და ძველი ქართული საღიგობრობის ენის განვითარების შე-
დეგად წარმოადგენს.

"ახალი ქართული საღიგობრობის ენა მსახურებს XII საუკუნის
მუსიკის /მანამდე რამდე, ჩანს/ ენა, მ. რუსთაველის "ვეფხისტყაოს-
ნის" ენა უკვე აქვს და ძველი ქართული...

ახალი საღიგობრობის ქართული ანთროპოლოგიის საკვების ბუნება
მუსიკის მუსიკის - ქართული და კანონი - მანამდე რამდე. ახალი სა-
ღიგობრობის ქართული საკვების ეფუძნება მანამდე რამდე: მანამდე რამდე

დაც შუა ქარაღი გააფრევილია, სკანაზე რამკვირძვეს და ჩვენი საუბრის
სამაგალითი მასწავლებელი შეიქმნას" /გაზ. "ბრწყმა", 22 ივნისი, 1879,
№129/.

ქარაღი ლეგონი იმედივით რამკვირძვეს მსახიობის დამაღის რუ-
ლისტური სკოლა. ქარაღივინაფრის უცხო იყო დამაღის კლასიკისტური მუ-
სიკი და მას არა ზე დავის ლეგონი, სხვაგანაც ვერ ვხვდებოდნენ.
სასკენი მორქვედობის და მუცხვედობის სისადავე, აწრონირთა და სიმარ-
ღე ძვალსა და რბილით გაუქდა ქარაღი ლეგონი და ქარაღე მსახიო-
ბებს. ამ სხრივ საფურადღობა ქარაღედი მსახიობის კოლე მესხის ნე-
რილი "საფრანგეთის ლეგონი", რთაღივი იგი ავენიერს ფრანგი
მსახიობების კლასიკისტური დამაღის და მუცხვედობას, აკრიტიკებს მათ
და სასკენი ხელოვნებაში რეალიზტური პრინციპების რამკვირძვეს რჩება.
ფრანგი მსახიობების დამაღისა და მუცხვედობაზე იგი ნერდა: "აქაურ
რამაღედი არტისტებს ბევრს ბავლეწადობას მენიშნავს და ხშირად უც-
ხოდ უჩვენება ჩვენებურ კაცს, რთაღივი შეჩვეულია რუსი და ქარაღე-
დი არტისტების კურას. ლეგონივინაფრის სიმღერა რამარაკვი, ესე იგი
გამრცხვედობი, ლეგონის ბავლეწადობა რამარაკვი და მორქვედობა ხელოვნის
ფრადი. რთაღის რამის ნარმოდებობაზე რავსჩრები, ასე ბეგონი არ-
ტისტები კი არ რამარაკვირენ, მღერინამო. ეს ძველებური მუცხვირა ლე-
გონისა, რეკლამაციური, და ზე ვველა აფორტობა რეკლამაციური რამ-
ფრის რამარაკვი სკანაზე, ამავი არა სასიამოვნო ფრინსაფრის არა იუ-
ნემა რა! ამის გარდა, ამვეარი რამარაკვი ხელოვნების ნინაღმოდებნი
არის და კორქვობასთან მიუბსავსებელიც. რამგან ლეგონი კარმრჩე-
ბის კორქვობის სურათებს ნარმოდებობას, ლეგონი მორქვედობი ისე უნ-
და მორქვეს და ილამარაკვის, რთაღის ნამოდებნი კორქვობაში ბავლედობენ
და რამარაკვირენ; ლეგონი ზე დამორქვობა ახალი კილი რამარაკვისა და
რამფრის სკენიდან რმადი, რასავლეგონია, ნამოდებნი ვრამფრის ნარ-
მოდებობას" /კოლე მესხი. 1957, გვ.40/. მოკვანილი ნერლირთა
საფრინსიმო ის გარეობა, რთა კოლე მესხი სკანაზე მუცხვედობას

მოქმედებასთან ვაუჭირძი ხედავს და ნოთხბოვს ამ მოქმედების ცხოვრ-
ბისეულობას, ბუნებრიობას. ეს ბოკამეტი ცხადყოფს, რომ XIX საუკუ-
ნის მიწურულს ქარბეი სასაენო ხელოვნებას ბევრი რამ ჰქონდა საერბო
რუსუი რეაღნბერ სასაენო ხელოვნებასთან, რომ ქარბეიი მავრბეიი
მეტიველი იყო რუსი მსახიობბების მამაა, რომბეიი ცხირბაი ენბეიი
ხობეი საქარბეიი, და რომ რუსი მსახიობბბი მამაა და მეტვეი-
ბის ბუნებრივი იერიბ, მოქმედბის სიმარბეიი და სისაბავიი ქარბეი-
ი ხაბისი ბობბებას იმსახურბეიი და ქარბეიი მსახიობბბი მამაა-
სა და მეტვეიბბის ასეოსავე ბუნებრიობას და სისაბავეს მისბეიი.
მაბეის უბო იყო მანბრბეიი და სივადე სასაენო მეტვეიბბაი.
ასევე ბოთხბეიი ქარბეიი სასაენო მეტვეიბბის სიბინბის ბავას
ავაკი ბერბეი: "ბეს ქარბეიი ბეაბეიი ბეა-ენა ბანსაბეიიიი რა-
ბარბიი. ბეიიბაი რომ უბბეიი ვაბს, რიბბბეიის მეტს ვერას ბა-
ბბეი, მამბ, რომბსაი სხვა ბეებბეი, სხვა ხაბბეიიი ხაბბბ-
ბბა ბეაბეიიი ბიბბი უბბ ბაბარბეი, რომ ბეა-ენა საბბბეიიბაი
მბსბავბეი, რეიბეიი ბი ბირბეიი - რაბ იბის, ისიბ ბეა ბაბბბეი
და ბანბბეიის მბბეი ბაბბბბბბ ბეა. ამ ვეიბბბეიის რეიბეი
ბეს ვეიი ბაბბეი ხედავს, მბბამ ვეიი ბავს მარბბეიი და ბ-
ბი ბეიბს ბბბბეი: "მბბეიი ბეი სბბეი ვარბის ბბბბ", "ბ-
ბაი ბარბბბბ", "ბბბბეი ბეს არ ბბბეი და არას ბაბბბ",
"ბბბბბბ არ ბეებ", "ბბბბბბ ბბბეი ბბბეი ბბბბ" და
სხ. ეს ვეიი ბეიბა ბარბაი, მბბამ ბბბბბბბ ბი ვეიიბეი
ბბბ ბბბბ-ბბბბბბ ბბბ ბასამბბბბ... ბეიბბ ბავსბ-
ბბბ, რომ ვარბი ბბბ ბბბბბბ ბიბსა ბბბბ ბბბ ბბბ ბბბბ-
ბბბის ბბბ რაბარბბბ." "ბბბ", "ბაბბ", "ბასბ", "ბბბ ბ-
ბ", "ბბბბ ბბბბ", "ბბბბბბ ბბბბ" და სხვანი /ავაკი
ბერბეიი ბეაბბის ბესაბბ, 1953, ბ. 152/.

ქარბეიი ბეაბბის მსახიობბბის მეტვეიბბას ბბბბის ქარბეი-
ბი ბბბბბ 1880 ბეს მბბბბ ბბბბ ბბბბ. იბი ბბბბბბ
მსახიობბბის სასაენო მეტვეიბბის ბაკობბბბბ. "ეს ბაკობბბ-
ბბბ



ბა - კარგი გამოხედვის უქონლობაა. ნხოლოდ საფაროვის ქალსა და
 იმისადაა მიხედვითი კაფიერი გამოხედვა, რომ, რაც უნდა ჩქარა დაა-
 რაკობდეს, მანაც ყოველი მისი სიტყვა სურ ჰკანასკნელი სკამბიერ მკომ-
 საც კი უსმის.

შეშობა ამისა, კ. მესხის გამოხედვასაც არა უფირს-რა, მაგრამ
 სხვებს კი ფეხას თითო წინ აქვს.

გამუნიას ქალი, როგვსაც: გაყვარება ხოლმე, თიქოს სხე-
 ვებს ჰყვარავს და როცა პარბანსღერად დაპარაკობს, მაშინაც ძალიან
 უფირდება, უფრო იმის გამო, რომ არ არის ცოცხა ღრმა დაპარაკს მიჩვე-
 ული და ხშირად ამგვარის დაპარაკის ძროს ისე ებნევაა თავებში, რომ
 შუაში გასჭერება და გაბრძვლებას ვეღარ ახერხებს" /გამ. "ძროება";
 1880, № 28/. ასევე იქვე მითხროვნილებებს უყვარება სასაყენო მი-
 ლეველებას შეჭრე უმიკაშვილი, რომელიც წერდა: "ურთ რამ პარჩა უფ-
 რადღებოთ და ცოცხაღენ წარსაგებებს მოკლებული აქამდის, რომ ჰკანასკნელი
 წარმოცვენას მიგადა დაეფეო. ეს არის სავადავ დაპარაკის უმიხედვებობა,
 გამოხედვებობა, ურთის სიტყვით ქარბეღად რომ იხედვიან "მკაფიობას,
 მკაფიობა გამოხედვას", ეს არ არის.

რა ზემა უნდა, რომ ეს ფრიად ღიღი ნაკლებადანება. ვებნებოთ,
 რამდენააბრე ეს უნდა იფოს მხივბი იმისა, რომ წარმომიბვენიელი სკონაბე
 იკარგება, სკონიდან არ უფრობს მაფრებებლთა ბერი-ფრებე. რასაკვირ-
 ველია, ასე უნდა მობდეს, როცა ლეჭრის ვეება ვადაში მაფრებბლის
 ფრამბე ვერ აღწევს აქტიორის სიტყვა, ლემა მაფრებებლი მსურველია
 მისბენისა, და ფრებბი გაქვეგბილი უფრავს... იბი ვადაში, იბი ხა-
 ბი სიტყვა იკარგება, ძლივს მიაწვებს, რადგანაც ხამი სკამბიერ ბა
 უნდა გამოაროს. მსბენებლის ფრამბის და ამასობაშიაც დასძლიოს მკორე
 ხამარობა ღველისა, ზებრის ცემინებბისა, კაბის ჰრიაღისა და სხვა
 ამისთანისაგან აგებლი, რომელიც ფრებბების მიუწვევებელია კრებ უ
 ხაღბში...

ეს საბოლოოთ მიხედი დაპარაკებე ვხედვით და სიტყვის გამოხედვა ხომ
 უარესი აღარ მიუბრუნება, ნახებური სიტყვა იმის და სახებარი

ჭერება. ეს ნაკვრებიანება საერთო ყველას ეფერება...

სამოგაო სკანის მეფეველებინსათვის სკანის მოფარეთ ორი რამ უნდა დაიხსნოდნ: 1. რომ ყოველი სიფევა, ყოველი ასო სიფევისა მკაფიოდ უნდა მიანვიბნინონ მსმენელის ყურამდის და 2. მეცადინეობა, ხმის ორგანოების ციმინასფიკა, ვარჯიში და გასწავლა ეფირებათ და სხვათა შორის ყოველ სათვართ შალაში წინათვე ხმის სიბევა, შალის სიბევათან შესათანხმებლად" /გაზ. "ბროება", 1879, № 129/.

მოყვანილ სტატიასში შეტრე უმიჯაშვიდი-მეფეველებინს ტექნიკის საკითხებს აყენებს, რაც ურთხელ კიბვე იმაზე მეფეველებს, რომ XIX საუკუნის ბოლო წლებში ქართულ თვართში სასკენო მეფეველებინს საკითხი ყურადღების ცენტრში იბდა და ამ საკმის მკობნე ადამიანები ყველა ღონეს ხმარობდნენ, რათა გარკვეული რჩევა-პარტიკებში ბიეცათ მსახიობებისათვის მეფეველებინს ტექნიკური მხარის მოწესრიგების საქმეში.

ილია ფავფავაძე იბ მნიშვნელობას ანიყვბდა სასკენო მეფეველებინს ხარისხს. ამიტომ იგი მკაცრი წინმიგებელი იყო და არავითარ შეწყვათს არ აძლევდა კარგი მეფეველებინს მსახიობებსაც კი, რომესაც მათ რამე ხარევის შეამჩნევა მეფეველებასში. იგი არ ურიბებოდა მსახიობის იბი სახელს და ვრესასში აქვეყნებდა თავის შენიშვნებს. ამასთან ერთად, იგი პარტიკებებსაც არ აკლებდა მსახიობებს, მათთან მოთხილვა სასკენო მეფეველებინს საკითხების დრმა ცობნას და მეფეველებასში სისტემატორ წერხნას. იგი წერდა: "ერთობ ცრძელი სიფევისა და ფრასის მკაფიოდ და გარკვევით გამიხქმნას, ენის და ხმის მოჩიბილებინს გარდა, ცობნაც ეფირება. ამაში ჩვენი არტისტები ყველანი ცოტა უკაცროდ არიან... ცრძელი სიფევისა და ფრასის სატქრელად საყრთა კაცია სული, ესე იგი, შავრი იბოტენად ჩაიბებოს, რომ მთელს ფრასას გასწავებს და ეყის განისაქმნებლად. უამისოდ გინდათ თუ არ გინდათ, ხმა უბიბილ ადაგას განეგება და ფრასა ნახებდა. ამრიგად, ხმის საცვალის მოპოვებას თავისი კანთი და წესები აქვს.

ურთგო არ იქნებოდა ამ კანონის და წესის ყური ახსოვოს ჩვენმა არტისტებმა და შეისწავლონ, თორემ ჟე, ჩვენის სიტყვისადავბრ, მაშაშობის დროს სურს შეგებდებოდა ბოჭყენი და ღოფები შეჭრისსავითი გამობერეს, - შეჯერნ მჭერი, ჩვენ საქსე დაბვემარტება!.. ჩვენ ჟე ამაზეა აქ სიტყვა ჩამო-
ვაბოთ, მარტო იმისთვის, რამ გვენიშნებინა სახსარი შევიღისა. ამ სა-
განბერ მიხედი სწავლა და ამ სწავლას დასწავლა უნდა იმის მხრით, ვინც
საკუთარი გამოცდილებით და ვარ, იშობით ვერ შესწევია ფრანის სიგრდეს
შეჯეროს აღმოსურნებდა და, მაშასადამე, ხმის დაწვდენა, ჟემა არ უნდა,
რამ გვემოგონებოდა ვარჯიშობა და წვრწა ხმისა უთეორიოდა სწავლის
ადაიწინ ხმისა და ფრანის შეჭობვისა. ამისათვის სურვილია საყირო და
ბეჯითობა" /დასახ. წიგნი, გვ. 85/.

ილია შავყავაძე წაქეზებდასაჲ მიმარტავდა, რთქსაჲ რთქელიმე მსა-
ხიობის მეტყველების სიკეთეს შეამჩნევდა. ასე, მავალიშაჲ, მსახიობ
გამყრელიძის შესახებ წერდა: "სიტყვა-შასუხის კილო მშვენიერი გამო-
ჩინა. მის ღამაწავში თაფლის ფოფელი სიტყვა თავის ატვირას ისეთის
შესაჯერის კილოთი იცო ჟენჯი, რთგორც ეკუტვითა. აქქარებდაჲ, დინ-
ჯაჲ, მშვიდობიან მოღაშარაკვი ისეთი სინხურვადე და მინიშნებობა აქ-
ლია სიტყვას, რამ არა უნდასა და რის ბოჭყენა ჩრებდინ და აქედა ბერი-
ბიბის გრძობის ცეცხლით. უკანასკნელს სკენაში, რთცა ღვან ხიმშია-
შვილს უხბოვება და სასიკეთელიჲ მიბის, აქ ისეთი ბუნებით საესე კილო
იხმარა ბ-მა გამყრელიძემ, რამ შირველხარისხოვან არტისტსაჲ ხშირად
გაუქნებობდა. სემონ ღეონიძის დიბუნებობის შარი მთელის თავის
ძალიანრეობით იგრძნო მთელი კრებამ მავურებლებისამ და იმთქვენად გა-
ნაბა გველამ სური, რამ ბ-მ გამყრელიძისაგან ჟემელი "ღვან, აღმემა,
აღმემა, არ მარინცხო აღმემალ" - გასავალ ვარებში ხმადაბლაჲ, თიქემის
ჭურჭელით ჟენჯი, მოუგონა სთელს დარბაზს ჟეაგრისას თავიდან ბილომ-
დე" /იქვე, გვ. 129/. მეტად საბჭოთახმითა, რამ ილია შავყავაძე ქაშე-
ლი სასიკეთ მეტყველებისათვის უშირაქსობის ბუნებით საესე კილოს აქ-
ლევა. ეს ბუნებით საესე კილო ხანიათდებოდა აქქარებლობით, სიკეთეობით,

დი წარმოუქმებელი, როდესაც სიტყვებს აწრის მნიშვნელობა და სიხშირე-
ლე მოატყვხ. ასეთ კილოზე მოლაპარაკე მსახიობი დიდ შემოქმედებში
ძალიან დიდობა და მსმენელში ჯერჯერ ცანცებებსაც იწვევდა.

ქართული სასაღუნო მუცხველები დახვეწილ კილოს მითხზვდა ავა-
კი წერეთელიც. იგი არ ამატივბდა მსახიობებს, როდესაც "თამაში მარ-
ტია ხელიწერი იყო, მაგრამ ენა კი ჟრუღ-ქართული: სომხური კილო,
იმერული, გურული და რუსული ურთმანეში იყო არეული..." /გაზ. "ბრთე-
ბა", 1874, № 450/.

ქართული სასაღუნო მუცხველები სინამდობის დაღვისათვის პრატტი-
კული იბრძოდა აგრეთვე დავით ერისთავი. "დავით მუცხარე მკაცრი
იყო, მუ ქართული სიტყვას დაამახინჯებდა ვინცე სკენიდან... რა უბე-
დურებაა, ეს "ერთი"? ძველი: ერთი, ერთი! მომადახებდა ის, როცა
შემხვეებოდა ამ სიტყვის წარმოთქმა რეპეტიციად. იმერლებს ჩვეულებ-
ბად გვაქვს: "ერთი" პირდაპირ გარკვევით ვერ უიტყვიან, ყოველთვის
ისმის ის მუდმივი "ი".

- ახლა შენ, - მიუბრუნდა მუორე არტისტი, "მაცრუნებებს" რა
არის? რა ღებრთი გიწერება. "მადრწუნებს, მადრწუნებს". - ვვლიავ
პირველი ქართული აქტიორმა ქართული ენა უნდა იტოვოს! თორე
ეს რასა ჰგავს!

ერთ ჩვენს ამხანაგს ჩვეულებად ჰქონდა რამდენიმე ასოს ჩაყლაპ-
ვა. მაც. "ვილაპარაკოთ"-ს მაცვირ სკენიდან განთისბოდა "ვიპლავოთ"...
ან "პატარა"-ს მაცვირ - "პატარა" და სხვა. უნდა გენახა, ამისთანა
რამეს რომ განტობებდა, როგორ შეხტებოდა ჩვენი დავითი /კოლე მეს-
ხი, თბ., 1953, გვ.36/.

კიდევ მრავალი მაგალითის მყოფანა შეიძლება იმის დასადასტუ-
რებლად, მუ რა დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ ქართული სასაღუნო მუცხ-
ველები საკითხებს მწერლები და ჟეატრის მოღვაწენი. სასაღუნო მუცხ-
ველებს ისინი ძელიდნენ ქართული მუცხველები კულტურის განვითა-
რების საკუთხესო სარბივლად. ამიტომ, საუნირო იყო ქართული სასაღუნო

დავით, რომლის შესახებაც იაკობ გოგებაშვილი წერდა: "მოსაწონის კითხვის
საშეის ამ ახალგაზრდას შესწევს ხმაც, კილოც, მიხერა-მოხერაც და პირის
სახის მოძრაობაც" /ბაზ. "ივერია", 1889, №73/.

ღუქსის და პრუზის მხატვრული კითხვით გამოირჩეოდა ეროვლი დადიანი
/კობახიძე/. "გრიგოლი დადიანი ხელოვანი მკითხველი იყო ქართული ენისა.
არც ღუქსის მკითხველი, არც პრუზისა ბისებრ მოხდენილი მუ არ მინახავს
ჩვენს ენაზე... მისი კითხვა იყო ნათელი, აუქუარებელი; თითოეულს სიტყვ-
ვას ის წარმოსთქვამდა მკაფიოდ, ერთი მეორისაგან სრულიად განსხვავილად.
ბმას იგი აწასთოდეს არ აუწევდა - ეს უმთავრესი შეისება იყო მისი კითხ-
ვისა /იონა მეუნარგია, ქართული მწერლები, I, თბ., 1954, გვ.337/.

მხატვრული კითხვის შესანიშნავი ოსტატის გრიგოლი დადიანს მოწაფეები
ჰყვოდა, რომელთაგანაც განსაკუთრებით უნდა აღინიშნონ: მამია გურიელი,
დავით და ნიკო ურისთავები.

მამია გურიელი ქართული ღუქსის შესანიშნავი მკითხველი ყოფილა.
"მე ნანამ მისი კითხვა არ გავიგონე, არ ვიცოდი, რას ნიშნავს მეფე გი-
ორგის სიტყვა "მსუქნად იტყვი", რომლითაც იგი უწოდებდა კითხვას მის
კარისკაცს ივანე აფხაზს. მაშინ, როდესაც ჩვეულებრივი მკითხველი ღუ
მოლაპარაკე ტუჩებით და ენით სახავს სიტყვას და პირს იმდენად ადამა-
შებს, რამდენიც საფიროსა, რომ ესენი მოძრაობაში მოვიპნენ, მამიას სი-
ტყვა საბოლოო პირის სიღრმეში იბადებოდა... სწორედ რომ მსუქნად, ღრმად,
მთელის პირით...

მამიას კითხვაში შესანიშნავი ის იყო, რომ, რაც უნდა გაცხარე-
ბული კითხვა ჰქონოდა იმას, რაც უნდა პრამატული მოძრაობა ყოფილიყო
ღუქსში, ფრაზასა და ფრაზას შუა, მამიაში სრულიად რამშვიდებულს და
შავისუფალ არტისტს გრძნობი" /იქვე, გვ.359, 566, 367/.

სულ სხვა ხასიათის ყოფილა დავით ურისთავის /მწერლის/ მხატვრუ-
ლი კითხვა. ის გამოირჩეოდა როგორც მკითხველი გრიბენი, რომელსაც ჟერმე
ძლიერი და მოქნილი ხმა ჰქონდა და მისი კითხვაც ძლიერი ემოციურობით ხა-
სიადებოდა.



ქარტლი სასაღვნო მუცყველები ს მეშობოში განვიშარებოისაღვიბ. ბა-
 ვროს ივო ამ საგნის ლორონილი მხარის მწვობრაპ ჩამოყალიბებში
 მის საფუძველიზე ბარკველი პრატეოკური საგარჯიშობის შექმნა. ასე-
 თი ნაბიჯი გადარბა გამოჩენილია მსახიობმა და რეჟისორმა ვაღერან
 გენიამ, რომელიც 1886 წელს ჟურნალ "თეატრი" /№ 25, 27, 29/
 გამოატვეენა ვრჯელი ნაშრომი - "ილიკია". ეს ივო პირველი ია ქარ-
 ტლი სასაღვნო მუცყველები სახეობდღვანელებს შექმნისა. ამ ნაშრომი
 ში მარტებელი ივო რაგენებელი მუცყველები გუქნიკური და აზრობრი-
 ვი მხარის გავარჯიშების საკითხებში, გოვედობიური მუცყველებისაგან
 განსხვავებელი სასაღვნო მუცყველები ლავისებურებში. იგი წერდა,
 რომ "საღვნა მხოლოდ საღვნაა, და არა ლვიმ უცყუარი ნამდვილი სილამბ-
 ლე, ნამდვილი ბუნება. ბარდა ამისა, საღვნა არის ხელოვნების სად-
 გური, სადაც მის მსახურებში საგნად რაშობიათ და ვადაც უკისრიათ
 გეობუნების განსნა, სიმშვენიერის აღორძინება, მამასადაც განუწყ-
 ვეტელი შრომა და ბარკვეა უვარგისისა ვარგისისაგან, მშვენიერისა
 უშნოსაგან. ჩვენს გოვედობიურ ცხოვრებაში ვი რამარაკი საღვნა სხვა
 რასხვა უღემნებშით, რომელიც საღვნაზე რომ გადმოლანიდ იქნეს, სურ
 ვრთიანად გააფუჭებდა შობაუჭობილებს და ხელოვნების მნიშვნელობა-
 საც. აქტიორის რამარაკი და ლამაშიც იმდენად უნდა ივოს რეაღერი,
 ესე იგი, მარტოვი, ნამდვილი, რამდენადაც საღვნას მოუხდება და
 ხელოვნებაც იხილეს. ლ ბხედელობაში ვიქონიებთ, რომ საღვნა და
 გოველი ბრამატული ნაწარმოები არის ხელოვნება, ჩვენ ამჟარად რავრ-
 ნმუნებშით, რომ სასაღვნო რამარაკს სრუდებშით სხვა ხასიათი და ვილო
 აქვს, ვიბრე ჩვენს საგოვედობიურ რამარაკს... და მარტოც, რამდენ-
 ი ხერხი, მუცადინეობა და ნიჭი ვჭირვება აქტიორს, რომ რამარაკით
 გურაბუნება მიიქციოს და იმავე ბრთს ემ რამარაკი ხელოვნერი, მშვე-
 ნიერი ივოს" /ვ. გენია, თბ., გვ. 135, 137/.

სასაღვნო ხელოვნების ლორონის ჩამოყალიბებას ეძღვნებოდა აბ-
 რეცვე ბიბი ქარტველი მსახიობის ვასო აბაშიძის წერილი: "მოკლე

ცნობანი ძრამატული ხელოვნების შესახებ" / "უძველნი იმ გმანვიდ ქაღაა და ვაკაა, რომელიც სურს სცენას ემსახურონ"/, რომელიც დაბეჭდა 1894 წელს ცაჭუხე "თეატრში" და შედგება 1901 წელს იოსებ იმიე-პაშვილის კრებულში: "ცხოვრების სარკე", წიგნი 11, გვ. 366.

ამ წერილი წამოყენებული თეორიული დებულებები მსახიობის შესახებ იხილეთ ვ. სტანინსკის ძვირ შენობებში ჩამოყალიბებულ "მსახიობის აღზრდის სისტემა". საწყის დებულებად ვასთ ამაჟიძე ლეონ მსახიობის ხელოვნების არსში გარკვევას: "ვისაც სურს სცენას ემსახუროს, უწინარეს ყოვლისა, უნდა გამოიჩინოს და შეიგნოს, რას წარმოადგენს მსახიობის ხელოვნება". შედეგად კი უწინაპრებთან ამახვილებს იმაზე, **მე რას უნდა დაუფლოს მსახიობი, რომ სცენას ემსახუროს და დასძენს: "საფორთა ყველაში, ვისაც კი სურს სცენას ემსახუროს და მსახიობად გახდეს, შეიძლება: ა/ მიხვრა-მოხვრა, ბ/ ხმა, გ/ მიმიკა, ე. ი. ის საშუალებანი, რომლებიც მსახიობი მაცურებელი იმეორებს".** დაძლიოს დასკვნის, რომ მკაფიო გასაგებებას უმთავრესი ადგილი უყირავს სასცენო ხელოვნებაში.

XX საუკუნის დასაწყისში უფრო და უფრო იზრდებოდა ქარხანი სასცენო მეტყველების სახელმძღვანელოს შექმნის საჭიროება. 1910 წელს ურნა "თეატრი და ცხოვრების" 15-ში ვ. პაპიაშვი წერდა: "განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიუძღვოდეს დრამატისა და დეკლამაციას, რომ ურთხვი და საშუალოდ მოვსაშობ მსახიობის ნაკლი ამ იხრავ. ყოველთვის გარეშეა, პირველხანად ხელის დათვრით სიარული მოგვიხებება, რაგანაც არავინაირი სახელმძღვანელო ძაფი არ მოგვეპოვება: ახალი სკოლისათვის ჩვენივე ვადგენთ სახელმძღვანელოს და ძველთა ძრამის-კი უსისყმობა ჩვერეღიწივი სოვლენაა, ლემა არა სასურველია... უნდა იქნება ამ იხრავ სუბ ცუთილია და უსაფუძვლო. საჭიროა მათი დაბეჭდა. განა ქარხნად არა ვაქვს "იბავ-არაკები", - ეს დაუძრებელი წყარო საბუკლამაციო, განა მკვინიერი მასადა არ არის ბ. შარადა-შვილის, ურისდავის, ვაგვადავის, აკაკის და სხვების ღვესები?"

განა რუსულ ეკლამატორიუმს ჩამოუვარდება მანძილში იღის, გრძელად
ღის და სხვა ახალგაზრდა მწერლებს რეჟიმის კრებულები? სწორედ აქ
უნდა ვეძიოთ მასალა ჩვენი შენობისათვის".

1918 წელს ზბილისში "ბიქციის" სახელწოდებით იბეჭედა სასა-
ცო მუცყველებს პირველი სახელმძღვანელო, რომლის ავტორიც განკავთ
გიორგი ჯაბაძარი. წიგნი შემდგნი სკოლისთვის დამუშავებული: ხმა,
სუნდვთ, განთქმთ, ნიშნების დასმა კითხვის დროს, მნიშვნელოვანი
სიტყვთ, სწორე კილო, ხინს იწმენთ. სახელმძღვანელო გამიზნული
იყო ახალგაზრდა მსახიობების დასახმარებლად. მასში ავტორს სადუქ-
ლიანად აქვს დამუშავებული ქართული სასაგნო მუცყველების სკოლისთვის,
იყენებს ფრანგული სასაგნო მუცყველების გამიკითხვას და ქართული
მწერლობისა და ხალხური ზეპირსიტყვაობის ნიმუშებზე ნათელიყო ქარ-
თული სასაგნო მუცყველების კანონებს.

საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ ქართუ-
ლი სასაგნო მუცყველების განვითარება აღმავალი გზით მიიღს.

1924 წელს გამოცთა რეჟისის მხატვრული კითხვის ქრესტომათია -
"რეჟოლუციური ეკლამატორი", რომელიც მხატვრული კითხვისათვის
შერჩეულია რეჟოლუციური პოეზიის ნიმუშები.

სასაგნო მუცყველების თეორია ჩამოყალიბებულ სახეს ღებობს
ნ. შიუკაშვილის ნაშრომში "ბიქცია და მხატვრული მუცყველება", რომ-
ელიც 1926 წელს გამოცთა. ეს სახელმძღვანელო შექმნილია რუსული
სასაგნო მუცყველებისა და მხატვრული კითხვის ცნობილი სახელმძღვა-
ნელობის დამამუშავების შემდეგ, რომელიც ავტორებიც იყენენ: კლ-
როვიკოვი, დანილოვი, პროფ. სუროჟნიკოვი, პროფ. ვ. სურენსკი, გა-
რუკვი, ლუბანოვა. ამ სახელმძღვანელოს შექმნისას ავტორს განუზ-
რახავს რაც შეიძლება სრული, მთლიანად დაცემული და პრაქტიკუ-
ლად გამოსადეგი წიგნი შეექმნა, რომელიც დიდ დახმარებას გაქნედა
ამ საგნის მასწავლებლებს და მხატვრული კითხვის მოყვარულებს. ეს
სახელმძღვანელო საბო ნაწილისათვის შეიკება. პირველი ნაწილი

განხილვითა მუცყველებიან გვერნიკური პირობებინ, ძვერეში - ცოგვიკური პირობებინ, ხოლო მესამეში - მხატვრული პირობებინ.

1928 წელს გამოცა გ. ცოტოჩინის წიგნი - "სომელირა და მუცყვე-
ლება".

1949 წელს გამოცოდა ოქციწ მაციკო მრეველიშვილის წიგნი "ქარ-
შული სასაციწ მუცყველებიან ფონეტიკური საფუკველები", რომელიც მანი-
შეძრევე ქარშული სასაციწ მუცყველებიან გვერნიკის ცაოქმეშეკვიბისა-
შვის მუციწვერეკად ჩამოცადიბებულ სახელცძვეკანელიწს წარმობაგენს. ეს
წიგნი 1956 წელს ხელიახლია გამოცა და მუციბევე სარგებლობს როცორც
შეატრალიწი ინსტიტუტის სფუენეშობა, ისე ქარშული მუცყველებიან კული-
ტურიწ დანიტრეკელებული პირები.

1968 წელს დამხმარე სახელცძვეკანელიწ გამოცა ოქცი. ბ. ნიკოლიანი-
შვილის "ლექისი მხატვრული მესრელება", ხოლო 1971 წელს პროფ. მაცი-
კო მრეველიშვილის "მხატვრული კიხების ხელიკენება".

ქარშული სასაციწ მუცყველებიან თეორიული სრულიცოყა და პრაციტე-
კული დანერგვა როცორც წინახ, ასევე ცოქსაღ ცოი ინტერესს ინვექს
და იგი ცოველიწის მაციად მოხეცეწიბებებს უწიდა უქსახერეობეკს. ამი-
წომ სრულიად სადარელიანდა მენიშენავდა ქარშული საწიბეშეი დარბიან-
იწი მუცყველებიწ გამოჩჩეველი ორამატიკეტი, მსახიბობი და რეკუსორი
შაცივა დანიანი: "ტული არ მიხმენს აქვე არა უქვევა, რომ მუციყიწ
მუცყველებიან საქსე ქარშული შეატრეში ცოქსევე ვერ ცქას მაციის სიბაცი-
ლებე არამიგ თუ პერიფერიბეში, არამევე თეოქონ ჩვენს ცენტრალიწრ
შეატრებეშიდაც; მაცი. რეკეცსაღ უწიდა, რომ ცრმა სულიწი განცდა მცი-
ბეიი პირისა ცაქსაციწ, ამ ცრის ხმას უქადებებენ და თიქელს ჩერჩი-
ში ცაქსაციწ, ისევე ჩერჩილები, რომელიც აქციტორიას არ უქსიწს და
მაციწებელი ხედავს მხელიწ აქციტორის ცურეწის მოქრანობა. აქციტორი
კი კნიცეწილია, შეკლები უბრეწენიაცი, სახე უქათის, რეკეცანი კეც-
ნია, რომ იბიის ხელიკენებეში ცაქსაციწ მუცკი მაციწევი ორამატიკეტი
ნიქასი; როცორც უქვევი ეს ციი შეატრეშიდაი სჭირთ, უჭირთ ახაციკანი-

ფეხების მიქანნიკურად დამახსოვრების ნაცვლად, ვ.სტანინსკის
სისტემის მიხედვით, მსახიობი ჯერ აწარმოებს რამდენიმე ნაწარმოების
ანალიზს, რომლის ძროსაც პაპოტენსი პიესის ფაბულა და სიუჟეტს. ამის
შედეგად მსახიობს გაჩვენებული ნაწარმოებზე ექმნება რამდენიმე მისაღობ
მოვლენათა ლოგიკაზე, მისი ტანისმეტყველებაც. მოქმედების განვითარების
პერსპექტივაზე და კონტრმოქმედებაზე. როგორც მსახიობი საფუძვლიანად
შეისწავლოს იმას, ზე რა ხდება პიესაში, შემდეგ თავის თავს ჩააფუ-
ნებს მოქმედი პიროს ნდომარეობაში, და ამდენად მსახიობი თავის თავს
შეიგრძნობს როლი. მუშაობის შემდგომი ცალკედაცვის შედეგად მსახიობი
როდს შეიგრძნობს თავის თავს თავში. ზე მუშაობის პირველ პერიოდ-
ში მსახიობი "აბრე იმსუვალდა", მთავრე პერიოდის მსახიობის მიერ
მოქმედი პიროს ფსიქო-ფიზიკური ურთობილობის შეგრძნების პროცესს არის.
ამ პროცესის ძროს ადამიანის შინაგანი მდომარეობა, მისი აზრობი,
სურვილები და მიმართებები უნდა გამოხატოს როგორც სიტყვებში, ასევე
გაჩვენებულ ფიზიკურ ქვევებშიც. ასევე მუშაობის ჩატარების შედეგად
ვლდებოდა პიესის არა მარტო თეორიულ ანალიზს, არამედ მის ქმედობ
ანალიზს. ასევე ანალიზს ვ.სტანინსკის ქმედობის ანალიზის მეთოდი
უნდა. ეს არის ნაწარმოების კომპლექსური ანალიზის მეთოდი, რომელიც
გასაღებენ მსახიობის ფიზიკური და სულიერი, ფსიქოლოგიური კავშირ-
ების ურთიანობას. ამ მეთოდის მიხედვით, განვითარებული და ურთიანობა ადა-
მიანის ქვევის შინაგანი და გარეგანი მხარეები. ეს არის მეთოდი რთ-
ლი, მაგრამ პრეპარატიული მეთოდი, რომლის მუშაობისთვის მსახიობს შე-
უძლია აწარმოოს გამომსახველ საშუალებათა აქტიური შერჩევა.

ვ.სტანინსკის თავის მოქმედებაში განსაკუთრებულ ადგილს უმ-
ძობს სასცენო მუშაობის სპონტანობა და აქტიურობა, რომ სპა და
ლაში მიმდევრება მთელი მუშაობისაა, რომელსაც თავისი კანონები
აქვს. მსახიობი და რეჟისორი მონაწილეობა იცნობენ ამ კანონებს
და ფლობენ რეჟისორულ მუშაობებს. უფრო მეტიც, მსახიობი მონ-
აწილეობს ფლობენ მუშაობის ურთობილო ტენიკა და ჩატარებს

სიჭყვეობის უღერაობას. მეჭყვეულება - მუსიკაა, პიესის და რძლის
გუქსი მელიოია, ოპერა ან სიმფონია. სკენაზე წარმოქმნა არანა-
ღობი სიჩუქის ხელუვნება, რომელიც ხანგრძლივ წერხნასა და დას-
ტაგებას მოიხბოვს.

ქართული სალიტერატურო ენა ქართველი ერის კულტურულ მოხბოვნი-
ლებას ემსახურება. ჟეაგრი აქტიურ მონაწილეობას იღებს მის განვი-
თარებაში. ქართულ სალიტერატურო ენას მრავალმხრივი ღირებულება აქვს.
ქართულ სალიტერატურო ენას, უპირველეს ყოვლისა, საკომუნიკაციო და-
ნიშნულება აქვს. იგი ქართულ ენის მკოპნე ადამიანთა შორის ურთი-
ურთობის საშუალებას წარმოადგენს და ითვალისწინებს მოლაპარაკებს და
მსმენელს, რომელთა შორის პირველობა მქმნელს ეკუთვნის.

ქართული სალიტერატურო ენის ბეორე დასიშნულებას მისი საექსპ-
რესიო ფუნქცია შეადგენს, რომელიც გულისხმობს მქმნელის მიერ აწ-
რებისა და განცეობის ჩაბოვლოებას. სასკენო მეჭყვეულებიასაგის
მნიშვნელოვანია ის ფაქტორი, რომ მეჭყვეულების აქტის დროს ჯერ სა-
ქმნელის გააჭრება ხდება და შემდეგ მისი წარმოქმნა. "როდესაც ადა-
მიანი აწროვებს, მაგრამ არ ღაპარაკობს, აწროვებს თავისთვის, ან
მსმენელი არ ჰგავს, ის თავის თავს ელაპარაკება, მაშინ ადგილი
აქვს "უინაგან მოხლოვს". ამ შემხვევაში უპირატესად მოქმედებს
მეჭყვეულების საექსპრესიო ფუნქცია. ჟემცა ისიც უნდა გიგულისხმობ,
რომ შინაგანი მონიროვის წარმოქმნის დროს პოტენციად უნდა "არსებობს
მსმენელი". /ან. ჩიქობავა. ქართული ენა რთორიკ პოლივადენტვანი
სალიტერატურო ენა. ქართული სიჭყვის კულტურის საკიხეობი. წიგნი
პირველი. თბ., გვ. 8/.

სალიტერატურო ენის მესამე დანიშნულებაა მისი საობიექტივა-
ციო ფუნქცია, რომელიც საქმნელთან ქმნელის მიმარხებას გულისხმობს,
ეინადან მეჭყვეულება გარკვეული შინაარსის გაბოვლინიება და გაპ-
მოვების საშუალებად, მასში ადგილი აქვს გარკვეულ მიმარხებას
მქმნელსა და მსმენელს შორის.

"ქართული სალიტერატურო ენა იღებს საქართველოს საბჭოთა სოციალისტური რესპუბლიკის სახელმწიფო ენაა. ეს ენა მოქმედობდა უძველეს საქართველოს რესპუბლიკის სახელმწიფო დაწესებულებებს, მთლიან პრესას, რადიოს, ტელევიზიას, ჟურნალს, კინოს, ესტრადას, მრავალრიცხოვან საშუალო და უმაღლეს სასწავლებლებს. ამ ენაზე გამოქვეყნდა უმთავრესი და ახალ-ახალ წარმადებებს აღწევს ქართული საბჭოთა მწერლობა. ამ ენაზე ადევნდა საბჭოთა საქართველოში მუდმივრეობის ყველა მარტივ. ქართული სალიტერატურო ენას არასოდეს ჰქონია გამოყვევების ასეთი ვრცელი ასპარეზი, არც განვითარების ფართო შესაძლებლობა, როგორც აქვს მას იღებს საბჭოთა საქართველოში.

ეს ნიშნავს: ქართული სალიტერატურო ენა არასოდეს არ ყოფილა ისე მთლიანი სასივრცელი ძალებით, ისე ძირმტყვიც, როგორცაა ის იქცა იღებს სოციალიზმური წყობილების დროს და ამ წყობილების მუდმივით. იგი შეიძლება ახალი რეპრეზენტაციის გამოთხადების სიტყვებითა და გამოთქმებით, მუდმივრეობის სხვადასხვა პარტის მთლიანი ტრანსმისიონით. ამ ტრანსმისიონსა და გამოთქმებს ყოველდღიურად მოხმარებენ მოსახლეობის ფართო ფენები, მათი საშუალებით ენაზე ქართული ახალგაზრდობა მუდმივრეობის სხვადასხვა პარტს" /თბილისის ქართული სალიტერატურო ენის ნორმატი, თბ., 1970, გვ. 1/.

ქართული სალიტერატურო ენა მრავალსაუკუნოვანი ქართული კულტურის პრეპრეტი არის. ამასთან ერთად, ის თბილისის ქართული კულტურის განვითარების ინტელექტუალური და რაც უფრო მძიმეა, დახვეწილი და მთლიანი იქნება იგი, მით უფრო წარმადებით შეძლებს თავისი განვითარების განხორციელებას.

ყოველი ენა განვითარების პრეპრეტი მცოდნე ნიშანთა გარკვეული სისტემაა.

ენას თავისი არსებობის გარკვეული პერიოდში ჩაატარებულნი ნორმები აქვს. ენის ნორმების დაცვა მისი სწორი განვითარების საწინდარია. ქართული მხატვრული და საბუნებისმეტყველო ლიტერატურა, ენათმეც-

ნიერება, რაიონ, ტელევიზია, ტელეფონი, კინო და სახანაველი დაწესებულებები განამტკიცებენ ქართული სალიტერატურო ენისა და მეცნიერების პოპილარობას. ამიტომ არის, რომ საბჭოთა საქართველოში ქართული სალიტერატურო ენისა და მეცნიერების საკითხები სახელმწიფო დაწესებულებების ზრუნვის საგანს ქვაბუცნს.

ქართული სალიტერატურო მეცნიერების ნორმების შესწავლას და ცოცხად მეცნიერებაში გამოყენებას აწარმოებს რუსთაველის სახელობის საქართველოს სახელმწიფო ლიტერატურის ინსტიტუტის სასაქონო მეცნიერების კათედრა, რომელიც უკვე სამ ათეულ წელზე მეტია რაც არსებობს და ამ ხნის განმავლობაში აწარმოებს თანაბეროვ ქართული სალიტერატურო მეცნიერების ნორმების დანერგვას და მეცნიერების კულტურის განვითარებას სამსახირო და სარეჟისორო კატეგორიის აღზრდის საქმეში. ლიტერატურის ინსტიტუტის კურსდამთავრებულები, რომლებიც მოღვაწეობენ ქართულ დრამატულ და მუსიკომედიის ლიტერატურაში, კინოში, ესტრადაში, რაიონსა და ტელევიზიაში, ყოველდღიურად ზრუნავენ ქართული სალიტერატურო მეცნიერების კულტურის დანერგვისა და ამარტუბისათვის.

ქართული სალიტერატურო მეცნიერება სწორი, გააზრებული, გამოკვნიანი, მოქნილი უნდა იყოს და წარმოქმნის თანამებროვე ნორმებს იცავდეს. ასეთი მეცნიერების გამომუშავებას ყოველდღიური შესწავლა, წერტინა და კონტროლი უსაფროება. კარგი იქნებოდა, რომ მეცნიერების წერტინა დაწებობი და საშუალო სკოლაში ენის თრთოტრადიული ნორმების შესწავლის შარადღურად წარმოტბდეს, ხოლო მისი სრულყოფა კი უმაღლეს სასწავლებლებში ხებობდეს. მაგრამ, სამწუხაროტ, ქართული ენის შესწავლისას ნაკლები ყრადღება ეტმობა წარმოქმნის ნორმების დაცვას და ხშირ შემტბვევაში უტრებებელყოფილი რწება ქართული სალიტერატურო მეცნიერების ნორმების დანერგვა და ტტერიით მეცნიერების კულტურაზე ზრუნვა.

თანაბეროვე ქართული ცოცხად მეცნიერებაში არწებენ, ერთი მხრივ, სალიტერატურო მეცნიერებას და, მეორე მხრივ, დიდებუტობა, ანუ კი-

ხელედა შეიძლება, ხადაც ქარტლი ენის რთმელომე ითაღეჭთა გამო-
ყენებელი. ასევეთა მაცალითა: შ.კავაძის "გვარგვარე ჟეჟებერი"
და "კოტეჯინის ქორწინება", მ.ჯაფარიძის - "ჩვენებურები", ს.შან-
შიაშვილის - "არსენა", მ.ბრეჯინიშვილის - "ხარაგაანთ კერა", ნ.ბუ-
ბაძის და გ.ლორთქიფანიძის - "მე, ბებია, ილიკო და ილარონი", "მე
ვხედავ მშვეს" და სხვა მრავალი. ქარტლი ირამატურითა ირთვეარი
ჭრაიითაჲ კი არსებობს ქარტლი ენის ითაღეჭიშემებისა და ზოგჯერ
ქარტლი ენის გამოყენებისა გ.ერისთავის, შ.ანტონოვის, ავქს.ლაგარ-
ის, შ.ლაპინის და სხვათა შიესებში.

როგუსაც შიესაში ან მხატვრულ ნაწარმოებში გამოყენებულთა
ითაღეჭი, საყირთა მისი სწორი ხმარება სასცაო მუგყველებათი.
ამის მიღწევა კი მხოლოდ მაშინ შეიძლება, ჟე მსახიობი საყუქვლია-
ნად გაეინობა გამოხადენებელ ითაღეჭს. ქარტლი ენათმეცნიერებას
მორიანი მასალა მოეპოვება ქარტლი ენის ითაღეჭების ანალიზისა
და საბეჭდოლ თავისებურებათა შიესაზე. მსახიობი ენა გამოცნოს
ან თავისებურებებს: ბერათა არტიკულაციას, ბერათმევერთებას, აუ-
ღენჭვაიას, ჭრავის სეცემენტაციას, რიჭბუ-მელოდიკურ, ინტონაციურ
მონახაზებს და სათანადოდ გამოიყენოს ეს იაკვირვებები საყირო შიე-
მევედაში.

გარდა ითაღეჭებისა, ქარტლი ირამატურითა ნაწარმოებში ზოგ-
ჯერ ეხვედრით ქარტლი ენის გამოყენებას და სალიტერატურო ენის აშ-
კარა რამახინჯების ფაქტებსაც, როგორც მაგ. შ.ანტონოვის "მშის
რამბლევა საქარტელიში", ან ავქს.ლაგარის "ეოპევიღებში". აქ
ენის რამახინჯება მსახიობი გამოიყენო ხერხითა და მსმენელის მი-
ერ იუმორის თვალსაზრისით აქეში იპირირი შეესაბამობანი ფრს
სრულიად არ ეხამეშება, შირიით, სასალიტო ეჭველი იქებება.
ასევე შენახეველებში არალიტერატურული ენობრივი მასალის გამოყენე-
ბა გამარტებელია ირამატურის მხატვრული მთანაფიქრით, მიჭქვეით
შირის ხასიათით და ნაწარმოების ეანრობრივი თავისებურებებით.

ძარკვეული მეთოდი უსაყონოება. ასეთი მეთოდი შეიმუშავა რუსული
სკენის რეფორმატორმა კ. ს. სტანიხლავსკიმ და მას უმეტიედი სიფყვის
მეთოდი უწოდა, რომლის ძროსაც ხერხებმა სფყველების გამომსახველი
სამუალებების აუფიური შერჩევა. ამ მეთოდი სარგებლობა მხოლოდ
მაშინ შეიძლება, როდესაც მიცნებული აცუქნება მფყველების რიგების,
ფეშის, მახვილის, ხმის სიქლიურის, ფეშბრის, ინტონაციის კანონ-
ზომიერებანი. ამ კანონზომიერებათა საფუქველიზე ჯერ უნდა მოვახერხოთ
ფრასის აცება, შემდეგ მისი გამარტლება და ბოლოს, უნდა შეუქლოთ
მისი ქვეფექსტის რამუშავება. ამისათვის კი საყონთა მფყველების
შინაგანი ფექნიკის გამომუშავება, რის მიღწევაჲ შესაქლებელი გახ-
დება სასკენო მფყველების რაფლები მწყობრი მეთოლის რამუშავე-
ბით.

რამხელთა ფონი.

რადგან ეს ლექსი სხვადასხვა ეპოქებშიც იტყობინება, მისი გამოცემა მალე განსაკუთრებით უნდა იქნას დასრულებული და სხვაგანაც დაინერგოს. ეს იგივე განსაკუთრებული მუშაა ნახევარში.

XX საუკუნის დასაწყისში მასობრივი სტენოგრაფიის გამოყენების საკითხში წინ გადადგმული ნაბიჯად ითვლება რანდჰარტის ისეთი დადგენილებები, რომლებიც გერმანიის "ფსიქოლოგი" /ბერლინის მიერ ლექსი, 1902/, შიღვი-რის "ფილოსოფიის შეფასება" და "ვალენტინის სიკვდილი" /ბერლინის გერმანიის ლექსი, 1908, 1914/, აგრეთვე სოფოკლეს "თიმიკოს მუხე" /ბერლინის ციკლი, 1910/.

მასობრივი სტენოგრაფიის პრობლემას იმდენივე განსაკუთრებული ყურადღებით უკვირდება მოსკოვის სამხატვრო ლექსი. იგი დამატებით გამოიკვლია ამ ლექსის შემოქმედებით პრონკოვიძისა, სადაც ან-სამბორისა, წარმოადგენს მხატვრული მდიდარობის პრონკოვიძის მნიშვნელობა ეპიგრამა. ამ ლექსის წარმოადგენებში ხალხის მონაწილეობა უმეტესად იგივე დაკავშირებული ნაწარმოებების იქნასთან, ამ იქნის ქვეყნის გამოვლინებასთან სტენოგრაფი, იმ ადგილსადაც მუშაობს, რომლის გამოყენებაც არ არსებობს ყველაზე სპეციალური.

რადგან სამხატვრო ლექსის რეჟისურა მიზნად ისახავს მდიდარი სპეციალისტების შექმნას, მდიდარობაში კი იტყობინება არა მარტო ჩანა-ფიქრის მდიდარობა, არამედ დადგენის სტილისტური ლექსების შემოქმედების, მისი კომპოზიციის, რიტმული სტრუქტურის და დეტალური განმარტების მდიდარობაც, - ბუნებრივია, ეს ყველაფერი განუყოფელია ერთმანეთს და ყოველივე სტენოგრაფიის მასობრივი ეპიკრიზის გამოვლინების იქნასაც. რომ ეს მარტოც ასე იგივე, ახალ ადგილებზე არაერთი, ახლა უკვე ბევრჯერ სხვადასხვა სუბიექტური დამატებითა - სარეჟისურო და რეჟისორთა და დირექტორების სამხატვრო ლექსის შემოქმედების სპეციალისტებისა: შექმნილი "იქნის კვისარი" და "ოტელი", გერმანიის "ფსიქოლოგი", გრიბოედოს "ვინ ვინისა-გან", პოტოპინის "კრემლის კრანტები" და სხვ.

ოქტომბრის რევოლუციის შემდეგ ხაღბთა მასებში სცენაზე გამოჩენილი
ნამი განსაკუთრებული მნიშვნელობა შეიძინა. ის ძირითადი ცდები
რომლებიც მოახდინა ოქტომბრის რევოლუციამ, ხაღბის ნება-სურვილთან
იყო დაკავშირებული. ბუნებრივია, ყველა თანამედროვე, საზოგადოებ-
რივად მნიშვნელოვანი საკითხი ამ ხაღბის ისტორიულ როლთან იყო და-
კავშირებული. მიუხედავად ამისა, ეს საკითხი ადვილად და სწრაფად
არ გადაწყვეტილა არც დრამატურგიაში, არც თეატრში. ამისათვის ერთ
იქნება საჭირო და, რა თქმა უნდა, ნიჭიერი რეჟისორებიც, რომლებიც
ამ პირობების პრაქტიკული გადაჭრიდან სცენაზე, ვინაიდან მასობრი-
ვი სცენის პირობებში - რეჟისურის პირობებშია.

თეატრის არაერთი მოღვაწე აღიარებს, რომ მასობრივი სცენა -
საცდელი უნდა, რომ მისი თანამართლება მიუხედავად ძნელია. ისიც ძვე-
ლი მისაღწევია, რომ მონაწილენი ურთიანეთს არ უხაზებოძენ და იყო-
ნენ რისი გაკეთება უვალუბა სცენაზე, როდესაც იქ პიუგის მიხე-
ვით ხაღბმრავლობა გარდუვალია.

ეს ყოველივე განსაკუთრებით ძნელი განსახორციელებელი იყო
იმ დროს, როდესაც მასობრივი სცენებში მონაწილეობის მისაღებად თე-
ატრი გარეშე ხაღბს, ე.წ. სტატისტიკებს იწვევდა ხოლმე, მოწვეულთა
შორის იყვნენ ჯარისკაცები, ან უბრალო, უსაქმი და უფულო, შემთხვე-
ვითი პირები. ამგვარ ადამიანთა წინაშე შეუძლებელი იყო არათუ რა-
მე რატი, უბრალო ამოცანებიც კი, ძნელი განსახორციელებელი იყო
მათთვის. ძალაუფლებიდან თეატრის ხელმძღვანელობაც და მკვთრებელიც
გვალს ხუფავდა მასობრივი სცენის მონაწილეთა უსუსურობაზე /ზოგ-
ჯერ კურნიობებზეც!/. გვალს ხუფავდენ ის მსახიობებიც, რომლებიც
ამ წარმოცვენებში წამყვან როლებს თამაშობდენ.

ამ საკითხში რევოლუციის სამხატვრო თეატრში მოახდინა: სტა-
ტისტიკების სისტემა მოისპო - მასობრივი სცენებში მსახიობები იც-
ნენ ჩანჯლენი. ამიერიდან მასობრივი სცენაში მონაწილე მსახიობის
უსიგვერო რილიც როდა იხელებოდა და ამ როზე გამოჩენებელ მსა-

ხიობს, ზენდაც უსიფყვო, მაგრამ მანაც მხატვარს სახის ხორციელებს
ევალებოდა¹.

მასობრივი სცენის განხორციელების შესახებ, რა ზემა უნდა, არ-
სებობს განსხვავებული მოსაზრებანი. ზოგიერთს მიაჩნია, რომ მასა
სცენაზე უსათუოდ დიდებულნი უნდა იყოს ნაშინაც კი, როგვსაც
იგი ერთხილვანა უმთავრეს მისწრაფებანი. მაგალითად, ცნობილი საბ-
ჭოთა რეჟისორი ა. პოპოვი ნიშნავდა "რეჟისორისა საერთოდ და ერთ-
პროფესორი". ის მოთხოვს ყოველი ცალკეული ადამიანის მიერ მოვლენის
შეფასების კონკრეტულობას. მისი აზრით, სცენურ სახედა ასეთი მრ-
ავადგარკვევითაა შესაძლებელი მიზნის მიღწევა მასობრივ ეპოქოში.
ა. პოპოვი მოთხოვს მასობრივი სცენის მონაწილე ყოველი ცალკეული
პერსონაჟის ინდივიდუალიზაციას².

არსებობს სხვა შეხედულებაც, რომლის მიხედვით მთავარია არა
პერსონაჟის ამგვარი ინდივიდუალიზაცია, არამედ ერთი წამყვანი,
საერთო განწყობილება; როგვსაც ხაზი ამოქმედებულია გარკვეული
ძალის - უკიდურესი ავანტიზის, ან რომელიმე ერთი ადამიანის ზეგავ-
ლენით. ყოველი მონაწილე, ცალკე და ყველა ერთად, შეპერსობილია ამ
წამყვანი, ადამიანთა გამაერთიანებელი სურვილით. ასეთ პროს სახე-
ებში, ზვით დაჯგუფება დიფერენცია, რიტმი, ტემპი, ხმოვანება, მა-
თი ელემენტი, ერთერთ შეხებაება - ერთი სიფყვიით, ყველა გეგალი ამ
წამყვანი განწყობილების ბეჭით იქნება დაღასებული.

რასაკვირველია, არის ისეთი შემთხვევებიც, როგვსაც მასა
სცენაზე არ არის გამაერთიანებელი ერთი სურვილით ან მისწრაფებით,
ერთი იდეით ან ცხოვრების მიზნით. ასეთ შემთხვევაში სურათიც სხვა-
ნაირი იქნება - შესაძლოა, სწორედ მოქმედებისგან და ქაოტურობა
იყოს საყრდენი და მიფყველი. მოქმედებისგან კი სცენაზე ლავისი
ქმედების სფეროება. ამრიგად, არ იცლება პრინციპი - იცლება ხერ-

ბი. _____

1 См. В.Топорков. Актер в ансамбле. ж."Театр".1952, №4,стр.82
2 См.сб.Типический образ на сцене. Искусство. М.,1953,стр.90

როგორც ცხოვრებაში, ისე სცენაზე ადამიანთა ბიძი ჯგუფი შეიძლება
გაერთიანდეს გარეგნულია, რადგან ისინი შინაგანად არიან შეკავშირე-
ბული სოლიდარობით, ერთი რწმენით ან ერთი მიხერაფებით. ამგვარი ში-
ნაგანი გაერთიანება უმუჟა გარკვეული ფორმით უნდა იქნება. შეიძლება
იყოს საერთო სიხარული, საერთო მისაღებება, საერთო მხერხარება, - ის
შემთხვევები, როდესაც ადამიანთა თავფრილობა გამოერთიანებული აზრით,
სურვილით ან განწყობილებითაა შეიქმნება. ესაა სწორედ მასა და არა
ბრბო. ხდება ისეც, რომ ერთი რომელიმე მასას წამყვანად გამოყოფთა.
ასე ღე ისე, მასა - ძალა, კოლექტიური ძალა, რომელიც ჩანთულია
კონფლიქტის გააწყვეტაში.

შესაძლთა მასაში ანტაგონისტიური ჯგუფებიც აღმოჩნდნენ და სცენა-
ზე ერთმანეთს დაუპირისპირდნენ.

ადამიანთა მასობრივი თავყვრის მიზეზი შეიძლება იყოს სცენა-
ზე, შეიძლება - მის გარეთ.

არსებობს მოსაზრება, რომ მასაში შეიძლება ჩაქსოვილი იყოს ეპო-
ქის ხასიათი, ადამიანთა უმრავლესობის, უმნიშვნელთან მთვლნათა
ხასიათი. გამორჩენილი საბჭოთა რამბატურტი ეს. ვიშნევსკი 1936 წელს
მ. ა. როსოვსკის სწერა:

"... აჩემებული გაყვდ ე. წ. "ხასიათები"... ღვეენ არ გესმით, რომ
სამყაროში მოხბა გაააპტილება. ახლა მთვარი ხასიათი - ესაა ეპოქის
ხასიათი, მასებრსა და მთვლენების ხასიათი"¹.

მისაგვს ღვალაზრისზე იტა გამორჩენილი ქარღველი რუჟისორი სანდ-
რო ახბეჯელი. მისი შეხებულებით, მასობრივი სცენების საუკრღესო გან-
სხვეულება სცენაზე შესაძლებელია იაშინ, როდესაც ეს მასა რველუქობის
ებბრძოლი, ბინამიკური რღმით იქნება გამსყვალელი. დასაშვებია "მა-
სობრივი ინბივიტალობა" და "ინბივიტალური მასობრიობაც". მატრამ
ორივე შემთხვევაში რღმული ხერხმადი მატარი უნდა იყოს"².

¹ Н. Б е р к о в с к и и. Литература и театр. Искусство. М., 1969
стр. 376
² ს. ა. ხ ბ ე ჯ ე ლ ი. წერილები. ღიჭრატურა და ხელმწეება, 1964,
გვ. 107

შანაშის სერიოზულობა, მოძრაობაში სიმსუბუქე, მეტყველი პოეტიკა
არაჩვეულებრივია, უჩვეულოა..."¹

"...ვისაც უნახავს "ცაბალები", "ღამიარა", "ანჭორი", მოგა-
ძობებელი არიან ახმეტელის უსაბჭურო რეჟისორული ტემპერამენტით.
მაშინ მოცემული იყო არა მარტო ეროვნული ხასიათი, არამედ ხასიათი
თვით ახმეტელისა, ყოველი მისი პატივითა ფიგურისასაკრებელი ენით"².

ეს ყველაფერი იმეორებოდა, - 30-იან წლებში, როდესაც
რუსულ სკენარზე ჯერ კიდევ ბრწყინავდნენ სტალინის პორტრეტი,
ვიღ-პანჩიკოვი, მეიერჰოლინი და ტარნოვის პატივები!

რეჟისორებზე და ტარნოვზე იყო აღნიშნული ისიც, რომ
"ახმეტელის პატივით არ არიან ცალკეული გმირები, აქ არის
კოლექტივი და მოძრაობის ტარნოვზე გამოწვევითი ბედავები, - პირ-
ველინი შანაშისთან შორის"³.

კვლავ ნ. ვოლკოვის სიტყვები გავიხსენოთ:

"... მასობრივი სცენების შესაფუძვალად და საერთო კოლექტიური
მოძრაობა, ანსამბლური მიჯნობა და სცენური სივრცის დაფუძვლა -
აი, რა ახასიათებს რუსთაველის თეატრის შემოქმედებას. სამუდამო
გამახსოვრებელი შესანიშნავი გრაფიკა და მსუბუქი უსტოვი საცხენო
სახეები, რომლებიც განსაკუთრებულად ჰაეროვანი და მსუბუქად დას-
რიალებენ კონსტრუქციულ მიზნებზე.

... რუსთაველის სახელობის თეატრი იმ სფეროში, რომელიც იგი
იმყოფება, უფროა მხატვრული მოვლენა, რაც შორს სცინდება
ნაციონალურ-რესპუბლიკურ საზღვრებს"⁴.

"... სცენაზე ასი კაცი მოქმედებს ისე როგორც ერთი, განსა-
კუთრებული სიმკვრივით, განსაკუთრებული რიტმით. ერთი მოძრაობა,

1 Газ. "Вечерняя Москва". 1930, 3 июня
2 Н. В о л к о в. Театральные вечера. Искусство. М., 1966,
стр. 362
3 Газ. "Вечерняя Москва". 1930, 14 июня
4 Газ. "Известия". 1930, 19 июня

րի թմրություն, սնրծրոց, լամպի քրտն, սոլովորություն, մեջքը լրի ծնունդ
և ջրամարիցի սոլովոր լրի մեջքը լրի ծնունդ

«Ամ թղթաշարիսի «անհորիս» մեկսմը սոլովորը... Նամրոլս
թղթաշարի սոլովորնա. այ լրիցընա թղթաշարի սոլովորնա լրիցընա
սոլովորնա, մասա լրիցընա սոլովորնա սոլովորնա «Թղթաշարի» սոլովորնա, ուսա
լրիցընա սոլովորնա, սոլովորնա թղթաշարի սոլովորնա սոլովորնա -
"սոլովորնա մասա", սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա

սոլովորնա մասա սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա
սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա
սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա
սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա
սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա
սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա

"անհորիս" մասա սոլովորնա... սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա
սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա
սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա

մասա սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա
սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա
սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա

1934 թվականի լրիցընա սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա
սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա
սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա

"...սոլովորնա մասա սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա
սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա
սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա
սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա
սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա սոլովորնա

I O. Д и т о в с к и й. Глазами современника. Советский писатель. М., 1963, стр.157

2 См.газ. "Харьковский Пролетарий". 1930, 16 июля

ამ კითხვაზე ვასუხი ჩვენნი ძროსი ურთი მთავარი ამოცანაადაცანია.

...მასა სკენაზე უნდა იყოს უმთავრესი აქტიური პირი, მან უნდა შეკრას კვანძი და წარსართის კონფლიქტი, ან პრინციპზეა ადგილი მასობრივი სკენები სანდრო ახსებების "ანგორში".

მარტალი, რუსთაველის ლაგრის არც ერთ სპექტაკლში არ ქაუტა რიგში ასეუ ძალად. მთელი იწყება საბოლო ქვემოდან და ისეთი მთა-ბეჭობილი იქნება, თხელის ბაყურებელი უკუტრის ბას მეთრე მალადი პლატოდან. ქვემოდან ამოზრილი ეს მთები იკარგება იქ, საბოლო, სიღრუჭში. ქობებიც თხელის ასევე მიიხსნაფვიან სურ მალა, მალ-ლა და მავიანთი ბრტყელი სახურავებში წარმოქმნიან ღრბასაფხურე-ბიან ერთ საერთო კიბეს.

სიტყვა იწყებს ჟღერას ჯერ საბოლო, ქვემოთ, შემდეგ მისი ექო მანდამანობით გაპაყვება ბემოთ, აღწევს მთის მწვერვალს, ისე რთ-გორც აფრები მიშენებლობაზე. ასევეა ბურნის ხმაც. იგი ქვემოდან იწყებს გაძლიერებას. ბურნის ხმაზე შეიარაღებული ხაღბი სწრაფად აიჭრება ფედაზე მალა სახურავზე.

ესა რევოლუციის მოქალაქის რიგში. იმ მომენტში, როდესაც დაბნელობა სუსტდება, მასა იკარგება საბოლო, ქვემოთ, კიბის ძი-რას. მავრამ იგება უკანასკნელი მომენტი, მასა სწრაფად არბის ბემოთ, გააღაგდება მალა სახურავებზე და იხსნება კრება. კრება იღებს ისტორიული მნიშვნელობის გაპაწყვებობას. ამ გაპაწყვებო-რებას მან მოსკვეს ბურნით ახმინებელი ცეცხლვანი ცეკვა, რითაც ხაღბი ძველადან ცნობილი ტრადიციით მავის ურთხლოვნებას გამო-ხაფავს. ამასთან, მასა ცეკვის ძროსი ავიმარებს ისეთ სწრაფ ტემპს, რიგის დასასრულიც მჭერთან სამკვერო-სასიკოცხლო შებმა შეიძლება იყოს.

აქ რევოლუცია იყენებს სიკოცხლისუნარიან ფევე რიგის რთ-გორც უკვე გამოცეციბის, ასევე ჯერ კიბე მთვემარეს. რევოლუცი-ის რიგში მთებურობას უწევს სიტყვის, სიმღერის, მიძივის, უსტის,



Այլընտրանք, մարտիս, ՅՈՒՆԵՍԿՈՒՆ, Գրեթե ու ՆԵՎԱ մրավար մոտորակարգ
 րիթմի, իսկ ԲՐԵՅՆԵՎԱԼԵԹ ու մրավարգրուոնաթա ԵՄԿՐԵՄԵՐԻ ժյաթրիս
 օնյր; րեյոլյոյրիս րիթմի ամալըմի օրի թրոյիս ու թաթալըրմա.
 րիթալիսըմյրի թաթալըրմի թյՅՅրոմիլ, թաեղըմյրի, թաթոթեղըմյ-
 ըր մասա ցրեղըրց յմաս միժարի Նմեթրոնյրի րույիթրիս յըրթաթմա
 սնոցմի"¹.

Յայրա իլըմ. Եղրի իսմ թյի ԱՅՈՒՆԵՍԿՈՒՆ լեթրըմաթի. 1958
 իլըի թամոյրա Նաթր յնմեթրոնսթմի միժըրնըր յրեմյըր. յրեմյը-
 թի ոցըր յրիթեյրմի "ճՅՐՅՅ". Իլըի յարեղըր յրիթոյրիս, "ճ-
 ՅՐիս" ժանմըրոց - թ. յեթաթյ:

"...ճՅՐի" ոմիս թամթաթրեմյըր ոցր, թյ իս ոթյոթ յեղյթ
 իս ՆԱԵՄՐ թաթալըրմա ու մեթրըր Նմեթրեյիս յըրեյրա Ն. յնմեթրո
 մասթրիցի ՆԱԵՄԵՆԻ իթանիթալիս. յթմարիթա ոցի յմ մեթր
 իսմըրի իթթաթա ոցր յըրթըմյր... Իսթթալ ոցր յարթիթանըմիս
 թյրըմա: Եյիթր րիթմի թաթոթըրեմյըր ՆԱԵՄԵՆԻ ՆԱԵՄՐ Նմեթր-
 թի Ալըրնըր յրեթանըր. Նաեղըմիս ինմեթր թյրըմիլըրցըր մեթր-
 ըր յաթթալի յարթիթանըմի, թանիլըրթա յալիթյըրմի. ոթըրթա Այ-
 յա, Նմըրթա, ՆաթրՆաեթր յրիթի մեթ յեղյթիս յըրթա յրթը
 իսմըմիս թրըր ՆԱԵՄՅՅ. ժյթալըրեթըմաթ իսլըր յրիթ թրթը-
 ըրթա... Գրիս Արըմեթր ոթթա մեթր յըրթըրի. Իսթթաթըրըր
 թաթալըրմա ոցրթրթաթա մեթր յթրիս իսթթըր. յ, յթթաթ մթրիս
 լրթա թրթր իսթթըրմիս ժյթթաթմիս թյիսեթմ. ՆԱԵՄՅՅ թրթրիս
 Նաեթր յթթթաթ. մեթր յի, մթրթաթմի մթրըր, ՆաթրՆաեթր
 յրիթի Իսթթըր մասթմ ժյթրիս թաթաթաթմա յրթ իլըրթըր յյթթ-
 ըրթա ու յաթրըրթա թթրմյըր ինմեթր իսթթ յմաթի Նաթրթաթ
 թամթաթալ ոմ Նմեթր, իսթ յարթիթանա իլըրթըրից յըրթո
 ՆԵՎԱ ՆԱԵՄՐ յթթր ոցր թաթրթըր... "ճՅՐի" ոցր յրթ-յրթ
 ԲՐԵՅՆԵՎԱԼԵԹ, Նաեթրըրթա թաթրըրեմյըր ՆԱԵՄՅՅ, իսթթըրմաթ ժյաթր

1 յրթ. "մեթրմի", 1967, թ 5, թյ. 166-167



մտնանդու՞թա ըստնրեմա-ըստնրեմու՞թա, որոնք յսօճոքն մյժմորթաթա՞րս
 րա սանո՞ւ - յրժո սոցցրո՞ւ, Յիզրու՞րոս սի սպլոթսկրոն Յիլմնոն մեյ-
 րո սմծայր սմոյրոյուեռո՞ւ:

Քյ իյնցրոյոսա՞ս ըրոյրո՞ւն մոսկնոցմըլ մոլմըր Յորեմն ս. Մանթոս-
 Յեղրոն Յոյնոն Յերստնայրեմն Յեյսարեմե՞, ըսրոնսնսգե՞, որո մա՞ Յո-
 րոն սր մոտըմնեմա սրկ յրժո, որմըլուանսկ սնմըլըլն սր յմյժաթս ըս-
 ոցո սարյայրոյոյոս ըրոյրո՞ւ սր ոցրոս ըսթսկրեմըլո. սանոմյժոթ սցո-
 րո՞ւ ցրըլս՞ն մլոնր Յոմնոն յսօճոքրոն սանց Յորեղրո մըմաթրոնս:

սո, որս շրոեռըլո՞ւ Յորեղրո մըմաթրոն Յեյսանցմ ըրոյրո՞ւ:

27 ըզննոս

մյժառնա ինրոյոյն մըմաթրեմնոն ըս Յաթրըլոն սկըրոն Յիմյժայր-
 ըս՞ն...

Յորեղրո մըմաթրոն սանթոյնցըլոս. մըրոյ մըմաթրոն - սնսթսթրոս
 Յորեղրո յսօճոքոն սննոցոն ոլնս Յիմըրցնսրոս: մըմաթրեմն
 մոթոն յսկըլմո. մա՞ յսնո՞ւ սցըրնս, սորոնցմն ճսլկըլսն, մսթրոն
 րոնցան մթրոն շր իյնսցըլն, ոսյց ինոցըլն ինո. սի ըրոս մա՞ Յաթ-
 րըլո ճսկըլոնցմն ըս իյնեմն սնցըրոնցմն:

մըմաթրեմնոն ճոյնոն ըսնսնսգեմն Յիմըրցնսրոս: որոյց մը-
 ծաթրոն ըզրոս, սնոթոմ մա՞ սնսնսգեմն ոցոյց ճըրոնցմն, որսկ ս-
 յրժոթ ըզրոն:

ճանոն սնոթըլո յցոնսգե՞, մնոթըլո սոսրըլոն ըրոս ոթնսց ոնցըլո-
 սն. ըյնցմնո՞ւ մոնթրեմն սրոնս, սնոթոմ որոյնսկ ըսրոնս, ճըլըլն
 սլեթ-ոլոն սկըլըլն. որոյնսկ րոնմը ըսրկըլըմնս Յիցըրցմնոն
 /մսթ. Յաթրըլո/ Յորեղրո մա՞ ճո սրոն ճսլկըլս. սնոթոմ, որոյնսկ
 Յորեղրոն սցըրնսն ճոնցըլն, մըմաթրեմն սլեթ-ոլոն ճսթսնցմնոն,
 յրժոնսցըլն ճսթսլըլսնսցըլն ըս րոնցան Յաթրըլոն շր ըսրոնսնսցըլն,
 Յայրոն Յիմըրցն ճսնսթրոնցմն ճոնս. սի ըրոս Յաթրըլո ճսնոնցմն,
 մըմաթրեմն Յորեղրոն սորոնցմն ճսլկըլսն, Յաթրըլոն ճսնսլկըլն ճոնս

გაპაუზრის, მუშაობები ახლა პატრულით შედგენილია და წინააღმდეგობ-
ის გაწევას აპირებენ, მაგრამ პატრული ზედმეტად და იძულებ-
იანად ხელს დაეხმარებენ და ხელეობი ასწიონ. პატრული ჩხრეკავს მათ. ამ
გაჩხრეკის სცენის დროს მუშაობები დაფარული სიბრძნით და სიძულე-
ლით უყურებენ მას¹.

28 ივნისი

მუშაობა წარმოებს პირველი ეპიზოდის /მუშაობები და პატრული/ და
ანტიონის და ახმას სცენის შემუშავებაზე. საბოლოო ირეკევა ორი მუშა-
ობის სახე. ამ დეკებს ახასიათებთ შემდეგი ფენისებები: ისინი მშობი-
რები არიან. რაიბე საშინაოგონადან შეხვედრის დროს მათი პირველი ფიქ-
რი გაქცევაა, ხოლო შემდეგ, ზე გაქცევის გზა მოეფრათ, ისინი ძალით
გადადინ არიან. მეორე მუშაობრი, როგორც უფრო ახალგაზრდა და გამოუც-
დილი, უფრო მშობიარაა, ხოლო პირველი მუშაობრი უფრო დახელოვებულია
ამგვარ დაბრკოლებებთან ბრძოლაში და ამიტომ მისი პირველი ფიქრი გაქ-
ცევის შემდეგ არის წინააღმდეგობის გაწევა².

4 ივლისის ჩანაწერში ისევ ვხვდებით ახმას პირველი

მუშაობის შესახებ:

პირველი მუშაობრი - შუა ხნის, გამოწვეული დარის, დაბიჯი კატე-
სას ჰგავს, გამოცდილია, ბევრ დაბრკოლებას შეხვედრილია, პირველი შე-
დაცვაა, ხოლო მეორე - გაქცევა³.

ახლა ვნახოთ როგორ ახასიათებს ახმასეული ამავე სურათში მონა-
წილე წამყვანი ცმირების სახეებს, რამდენ უნდადებებს უდომებს მათ და
რა განსხვავებაა, ამ მხრივ, ეპიზოდური და წამყვანი როლებსადმი რე-
ჟისორის მუშაობაში:

30 ივნისი

გაველი იქნა პირველი სურათი სრულად. მუშაობა წარმოებს ამ

1 რუსთაველის დეაფრის მუზეუმი. "ანტიონის" სარეჟისორული დღიური.

11489, გვ. 8

2 ი ვ ვ ვ, გვ. 9

3 ი ვ ვ ვ, გვ. 12

მიქმიდების სახეების შედგენაზე და მათ დედალიდაცაა. ღვთის
ფრენების შესწავლის მიზნით, ამ სურათში მდებარე ადგილებზე ჩასმულ
ქონა ღვთის სიტყვები, რომ ამით მსახიობებს გაუადვილებს ღვთის
ენის ფრენების შესწავლა.

რეჟისორი ახმეტია აცხადებს, რომ ის განკუთვნილი არ არის აქტიური
მიზანდასრულებს იმისთვის, რომ მან შეიმუშაოს თავისი რეჟისორი, ხოლო
მიზანდასრულებს რეჟისორის ვარაუდით შეიმუშავების შემდეგ შეიქმნება.

რეჟისორი ხსენებს პირველი სურათის მიქმიდებ პირდაპირ სახეებს. მათ.
ანდროს ჩუბინი - შექმნილი, პირდაპირი და გულგულადი კაცია, ღმერთი
მას იმეორებს სიტყვებს, რადგან მისი რეჟისორი გულგულადი კაცია.
რეჟისორის მხარეზე იმისთვის გვინდა, რომ მას კულ-შედეგი შეუძლია
ღვთის მოხატვის, აქედან იწყება მისი გადგენა. აქედან სურათი ანდრო-
სის სახით მოხატა ჩუბინის მიხედვით მნიშვნელოვანი და მისი
სიმშვენიერით აღიზარებელი პირდაპირი ხასიათის ადამიანი, რომელიც რე-
ჟისორის მხარეზე გადგენის და მოლოდინის მიხედვით და რეჟისორი ხდება.

ახმა - იგივე ანდროსი ახალგაზრდობაში, ახალგაზრდა ქორი, რომ-
ელიც იმით გვინდა, რომ ფრენით გადგენა და ფრენა შეუძლია. მისი-
რეჟისორი, დაუფლავს.

კაპიტანი - ფრენებს, რომ რეჟისორს ხსენებს მხოლოდ მას შეუძლია.
ამისთვის თავის თავს გულგულადი მაგია ავსებს!

რეჟისორი ვხვდებით, პირველი მიზანდასრულების სახით შექმნილი
სამი რეჟისორის განმარტობაში მსჯელობს. იმისთვის, რასაც ირეჟისორი,
ამ მსჯელობის და კონკრეტული მიზანდასრულების მიხედვით მკრძალი ანარეჟისორი
მოცემული... მიხედვითაც ამისა, მათაც ნათელია, თუ რეჟისორი მიმ-
დინარეობს რეჟისორის მიზანდასრულების ამ სახარა მონაცემებზე:
უპირველესად გვინდა, დაგვიჩვენოს მიზანდასრულების სიტყვით გა-
მოყვების მიზნით /მოდან ქალაქში/ და ნიშანდობილება, რომელიც
1 სასახლეებში იმისთვის, გვ. 10



გაურბის ურთვერუებდას და რამე შერინხიხ მანც ცილილბს მათ გან-
 ცაჯვეებას ურმანეფისაგან - მისი ახსნიხ, მეორე მედაურნი, რ-
 გორც ახადგარდა და ცამოცედეი, უფრო მინშარაა, ხოლო პირველი მე-
 დაურნი უფრო დახელოებულა ამცვარ დაბრკოლებებთან ბრძოლაში. აბი-
 ჭომას, პირველი, რაც მან გაქვევის ციის შემდეგ მოიფიქრა - არის
 წინააღმდეგობის განვლა.

ლოცა ხნის შემდეგ /4 ივლისს/, რეგორც ჩანს, მსახიობებმა უპი-
 ზოდში ქვევის ღოგვა აიფიქრეს და ახმეგელებს პირველ მედაურს უი-
 დე მინდაც რამდენინე დეგალი - დაამუსტა მისი ასაკი /შუა ხნის/,
 სხეულის ნახაფი /გამარჯული დაბის/, სიარულის ლევისებურება /ნაბიჭი
 ვაჭისას ჰგავს/.

რეჟეტილიადა დღიურის ეს საბი ჩანანური, რეგორც მედაურების
 ურთ უპიზოდზე მეშარბას ახახავს, ნაფეფოფს იმას, ჟე რეგორნი ფე-
 რადებოხ ვიდეებოდა ახმეგედი უპიზოდში მონაწილე უმცირესი რელის
 შემსრულებელსაც ვი. არც შენდება სხვაგვარად ფოფილიფო - რეჟისორნი
 რეგორც ემინის დიდი ძალის, მასშტაბურ სკენურ ნაგებობას, უფრად-
 ლებოფ ვერ დაფოვებს ამ ნაგებობის ვერცქერხ აფურს, რადგან იციის
 რა ბიანი შენდება მიაფვიოს არასწორად დაგებულა ურმან აფურმა
 მთელი ნაგებობას.

ჟე პირველი მედაურის უპიზოდური რელის შესახებ ჟენურს შვეა-
 რავებო იმას, რაც ჩანურილია დღიურში ანშორის, ახმას და ვაპიჭანის
 შესახებ, ნაფელი გახებდა, რმი ახმეგელის ფრადებება მანაზრად ნა-
 წილედა ფველა ბრებედი პირმა შორის. იგი ფველა მოქმედი პირის და-
 ხასიაფებისას ცილილბა დაგვესგებინა მთავარი, რაც სავრთედი გა-
 ნაპირობებს პერსონაფის ქვევის ღოგვას და ლევისებურებას პიციის
 მანაილე.

ახლა ენახოხ რეგორ აიხახა დღიურში ახმეგელის მეშარბა მასობ-
 რივი სკენის მონაწილეებთან, იმ პერსონაფებთან, რეგორც ს. მან-
 შიანვილიის ბიერი მოქმედი პირმა სიამიცი ვი არ არიან შეგანილი:

7 ივნისი

მეორე სურათის რეღების დახასიათება

ეკლავარი მანჭოში - მაღალი წოდებისაა, პარტიზანების ძალიან უშიშია. ყველგან პარტიზანები უღანდება, ნერვები დაფიქრული აქვს. მიშისაგან გონებადაკარგულია.

მასწავლებელი - პარტიზანების უშიშია, მაგრამ ცოდნობს შიში არ შეატყონ. ანტონი ყველას ამიშვილებს და სხვებზეც კი რთავს. ცბეობნაა, მოსულჯო, ძალიან მიშარა.

ეკლავარი - მაღალი წრის, პარტიზანების და საერთო რევოლუციის უშიშია, ყველგან პარტიზანები უღანდება და შიშით კანკალებს.

მხუტევი ეკლავარი - მაღალი წრისაა. რევოლუციას გაერბის, რადგან რევოლუციის უშიშია.

ცლები - უბანაშაჯოა, უბრალო ცლებია, რომელიც სამუშაოდან ბრუნდება. პირველად არ ესმის რას უღაპარაკებინან, ხოლო როდესაც გაიგებს, ძალიან შვეშინდება. ახლაგანაა¹.

მეორე სურათში მონაწილე ეს პერსონაჟები სცენარზე უშიშან მასას. უშიშოები არ არის იგი /შიშის მხოლოც ურთ ცვერეს მოცავს/. ყოველ პერსონაჟს თითო-ორთა რეპლიკა აქვს მხოლოც. მაგრამ შავისი შინაარსით ეს უშიშოები მინიშნულვანია - ადამიანთა ამ გვეყის საშუალებით ავტორი გვიჩვენებს, თუ რას წარმოადგენს ანტონი, რადგანად ძლიერია იგი. საფირთა სპეციალური ანტონის ასეობევა სახით წარმოგვიძა. რა გვას ბინართავს ახმეგელი?

თუ ბავუირებზე წავიკითხავთ ამონაწერს სარეპეტიციო კორურონად, ადვილად შევნიშნავთ, რომ ადამიანთა ამ გვეყის ყველა მონაწილე რეჟისორის ბიერ ისეთი ნიშნებითაა დახასიათებელი, რომლებიც მათ ურთმანთისაგან განასხვავებებს - ასაკი, პრთყესია, წოდებრივი მდგომარეობა, ხასიათი. ამავე პრთს არის რაღაც ისეთი, რაც ყველას

¹ "ანტონის" სარეპეტიციო ძლიერი, № 1489, გვ. 20 /ხაზი ჩვენია, ნ. ე. /

აქვს - ესაა თითქმის რველიკონისა საეროთი, ამჟამად კი ანტიკონისა
ში ის გრძნობაა, რომელიც აეროთიანებს ამ განსხვავებულ ადამიანებს
და კრავს მათ ერთ ჯგუფად, მასად. ამიტომაც, ახმეტელის მიერ შე-
თავაზებულ, როგორც ყოველთვის, მოკლე დახასიათებლში, მეთრეობა
სიტყვაა თითქმის.

რაც უფრო ძლიერ იქნება გამოვლენილი სცენაზე ეს თითქმის, მით უფ-
რო სწორად ნაკვირვებია მაგურებლის მიერ ეპიგოპში გამოვლენილი სა-
ჭირო განწყობილება. ეს ხელს შეუწყობს იმ გმირის ძალისა და მნიშე-
ნელობის გამოვლენებას, რომლის სახელიც იქცა ახმეტელის სპექტაკლის
სათაურად /განსხვავებოთ ეს. ივანოვის პიესის სათაურისსაგან "ჯავშ-
ნოსანი 14-69" და ს. შანთიაშვილის მიერ გამოვლენილი პიესის სა-
თაურისაგან "ჯავშანი"/.

უფიქრობი, ეპიგოპის ამგვარი ამოხსენი, სხვების მიერ გმირის
ბნიშენელობის გამოვლენის გზით, აღწევდა მიზანს ახმეტელი. ე. ი.
როგორც სხვები "სამაშობენ" გმირს თავისი დამოკიდებულებით მისდა-
მი, ამ შემთხვევაში პანიკური თითქმის.

როგორც ჩანს, არც ისე ადვილი იყო დასახული შემოქმედებითი
ბიზნის სცენაზე განხორციელება. 10 ივლისის ჩანაწერში ვკითხულობთ:

"... ბავილი იქმნა მერვე სურათი სრულად რამდენჯერმე. მუშაობა
წარმოებს როგორც დახასიათებაზე. ტონისა და ტემპის შემუშავება-
ზე, როგორც ეგვიპტისაზე. განსაკუთრებით რეჟისორი ელენა დედ-
მევეტიკიანზე მუშაობს მასწავლებლის, მოხუცი დედაკაცის და მანტოი-
ნი დედაკაცის როლებზე¹.

როგორც ვხედავთ, ახმეტელი უდიდეს ყურადღებას აქცევს მასობ-
რივი სცენის ყოველი მომენტის სახის კონკრეტისაგან, მუშაობს
ცალკე მსახიობებთან, შემდეგ მთელი ხცენას იმეორებს რამდენჯერმე.
პირველად და შემდეგ იმეორებს ყოველ დეტალს.

1 "ანტიკონის" საარქივო დოკუმენტი. გვ. 24 /ხაზი ჩვენი, ნ. 3./.



რამდენჯერმე ტელეფონს და მივიანსაცემებთან შეხვედრებით, დავსრავლებდი
 მუშაობა წარმოებს განსაკუთრებით მასის მოძრაობის ფიქსაციას. მა-
 სის ფოველ მისაწილებს მიუღია განსაკუთრებული მივიანსაცემა¹.

"აწმირის" სარეპეტიციო დღიურში არჩ. ჩხარტიშვილის მიერ ფიქსირე-
 ბულია ფველა მივიანსაცემა, ტაბასკელები, მუსიკალური და ტანდავების
 შარტიჭირა, ანასთან ფოველივე ისე ჰესტად, რომ ჩანაწერის მიხედვით
 სკენის აღიგენაა შესაძლებელი.

17. სევეტებზე

მეოთხე სურათის მივიანსაცემები.

მეოთხე სურათი წარმოადგენს რკინიგზის დინამიკის ერთ ნაწილს,
 მის გარშემო მდებარე მიდამოებით. მოქმედება იწყება ორკესტრში. ფარ-
 პის ახლის წინ ორკესტრიდან ამოიღოს ნაწილი შარტიშვილი დეკემბისა შემ-
 დები წესით: /პირველი განოსება/. სტრუქტურული ტ. ასოტაშვილი ამოიღოს
 მედი ნაწილი /ეპარება/ პირველი და მეორე კობით მესამე ბაქანზე.
 მას მოჰყვება სტ. გ. დეჟავა - პირველი კობით მეორე ბაქანზე, აქედან
 მეშვიდე კობით მესამე ბაქანზე, აქედან ტაბაის მეოთხე კობით და
 მეხუთე ბაქანით მეექვსე კობის თავში და წვემა რამვიანთან.

მ. სარაქლი /ყალბარა შარტიშვილი/ ამოიღოს მეხუთე ბაქანით მესამე
 ბაქანზე და წვემა რამვიანთან.

ბ. მგელაძე - ამოიღოს პირველი და მეშვიდე კობით მესამე, მეოთხე
 და მეხუთე ბაქანით მეექვსე კობზე და ჯდება დეჟავას უკან.

რ. ჩხეიძე - ამოიღოს მეხუთე კობით და წვემა მეოთხე კობზე.

ბ. კვეციშვილი - ამოიღოს მეხუთე ბაქანზე და ტაბაის მესამე ბა-
 ქანზე.

პ. მურჯულია - ამოიღოს მესამე კობით და ტაბაის მეექვსე კობზე.

მ. ჩიხლაძე - ამოიღოს პირველი კობით მეორე კობზე და ჯდება.

მ. მინაძე და ბ. შრეგვაძე - ამოიღოს მეორე კობით მესამე ბა-

¹ "აწმირის" სარეპეტიციო დღიური, გვ. 178

վանից, հեղինակի մեղմացումը և մեղմացումը չորսը, մեղմացումը
ստորագրողի մեղմացումը չորսը. իսկ մեղմացումը ստորագրողի հեղինակի - մեղմացումը
չորսը, մեղմացումը չորսը և չորսը մեղմացումը չորսը չորսը.

Վ. Բենավենյան - ստորագրողի մեղմացումը չորսը և չորսը մեղմացումը չորսը.
հեղինակի հեղինակի - "Մեղմացում, Մեղմացում", - իսկ մեղմացումը
չորսը. իսկ մեղմացումը չորսը և չորսը մեղմացումը չորսը չորսը
և չորսը, Մ. Բենավենյան - իսկ մեղմացումը չորսը չորսը, Մ. Բենավենյան-
հեղինակի - մեղմացումը չորսը չորսը /Մեղմացում/, Մեղմացում - մեղմացումը չորսը
չորսը մեղմացումը, Մեղմացում և Մեղմացում իսկ մեղմացումը չորսը չորսը.

Մեղմացում: ստորագրողի իսկ մեղմացումը չորսը մեղմացումը չորսը /Մեղմացում-
չորսը/, Մեղմացում մեղմացումը, Մեղմացում իսկ մեղմացումը չորսը մեղմացումը չորսը,
իսկ մեղմացումը չորսը չորսը չորսը, Մեղմացում իսկ մեղմացումը չորսը չորսը և չորսը
իսկ մեղմացումը չորսը չորսը չորսը չորսը:

Մեղմացում - իսկ մեղմացումը չորսը չորսը. Մեղմացում - իսկ մեղմացումը չորսը
չորսը. Մեղմացում - իսկ մեղմացումը չորսը չորսը. Մեղմացում - մեղմացումը չորսը
չորսը չորսը. Մեղմացում - մեղմացումը չորսը չորսը, Մեղմացում -
իսկ մեղմացումը չորսը չորսը չորսը. Մեղմացում - մեղմացումը չորսը չորսը
իսկ մեղմացումը չորսը.

Մեղմացումը չորսը չորսը չորսը չորսը. ստորագրողի իսկ մեղմացումը չորսը չորսը -
իսկ մեղմացումը չորսը չորսը.

ստորագրողի մեղմացումը չորսը "Մեղմացում իսկ մեղմացումը չորսը", - իսկ մեղմացումը չորսը
իսկ մեղմացումը չորսը.

ստորագրողի մեղմացումը չորսը - "Մեղմացում իսկ մեղմացումը չորսը", - իսկ մեղմացումը չորսը
իսկ մեղմացումը չորսը.

ստորագրողի մեղմացումը չորսը - "Մեղմացում իսկ մեղմացումը չորսը" - իսկ մեղմացումը չորսը
իսկ մեղմացումը չորսը. իսկ մեղմացումը չորսը չորսը չորսը չորսը և չորսը չորսը չորսը
իսկ մեղմացումը չորսը չորսը չորսը չորսը չորսը չորսը չորսը չորսը.

ანზორის რეპლიკაზე - "მოცვეფიერა", - მ. მერაბია აქვს მუათე კიბესთან და უფრობს ანზორს.

ანზორის მერე რეპლიკაზე - "განა არ მოვიფიქრებ?" - მასა იწვევს ნელ-ნელა წიხ და შეჩერდება მასთან, როდესაც ანზორი ამბობს - "ებლა თითქმის?"

მესამე რეპლიკაზე - "იქნებ დაბრუნება გინდობთ", - მთელი ხაღბი ანზორს შეხვდავს ნაწევნი.

პირველი მუშაობის რეპლიკაზე - "ლიანდაგი ავფაროთ", - მთელი მასა მიიწვევს ღიანდაგისაკენ. ანზორი გაპაუზდება წიხ და აჩერებს.

ჩინელი გაპაუზის მიშვიდვით დაქანდაკე მუათე კიბესთან და უნდა სტევის რამე, მაგრამ ანზორი აჩერებს.

ანზორი ამის მიშვიდვით გაბნობის მიტევევით დაქანდაკე. ანზორის რეპლიკაზე - "თიშველი ხეღობით უნდა აიღოთ", - მასა მიშვიდვით ბრუნდება ორკესტრისაკენ, იღებს ჭავის ნაბეღებს და ზოგებს და რამდენიმე ნაბიჯს ნარსდგამენ ორკესტრისაკენ. შეჩერდება მასთან, როდესაც ანზორი ღიანდაგთან - "გბრუნებენ სახლიში". ამბას გადასდახებებს. ფევიამიფრქვევი დაატო და ჩაბის ორკესტრის მიტევე კიბის ჭავით, მიჩერდება, როდესაც ახმა ფერის - "ფევიამიფრქვევის არ დავატეგებ". ამბას ამადვ რეპლიკაზე მასა ნარსდგამს ნაბიჯს ახმასკენ, ჩინელი აქვს მუათე კიბეზე და ამბობს - "არ დაატო", ახმა მიბის ჩინელთან, გადასდახებებს მასას - "ანზორი არ გაუშვათ".

მ. ჩინელი აქვს მიშვიდვით დაქანდაკე და ფერის - "დავიფიქროთ, ძმებო, დავიფიქროთ". ახ რეპლიკაზე ახმა ჩამობის მიტევე კიბეზე, მ. სარაქვი პირველი დაქანდაკე კიბის კუთხეში. ერგ. იორჯიანი იქვ ჩამობის ორკესტრში მიტევე დაქანდაკე.

ანზორის ახლი მიტევე პარტიკანებში ზოგებს გაპაუზობდავენ, რამ ანზორი არ დაიქვს.

ანზორი ამობის სევეაზე მუათე კიბეზე. ხაღბი ორგა უკან დაიწვევს და ცხას მისკენ ანზორს. მ. ასილაშვილი რეპლიკაზე - "ავიღოთ" -

იხვედბს ზარბაზნის სრულას, ცოველ სრულაზე მასა თანდათან უკან იხვეს
და იმაცება ორკვებსტრში იმაცე წესით, რთგორც ამოვიდა. რთგესაც მა-
სა სრულიად ცავა მაცურებრის მხედველობიდან, სინათლე ურება და
ფარა იხურება!

არჩ. ჩხარტიშვილის ეს ჩანაწერი ღვისობრივად განსხვავდება ცვე-
ლა იმაცება, რაც ახმეტელის მიერ გამოქანდაკებული მასობრივი სცე-
ნის შესახებ ნახურია. ილკუმენჭაცის ცველა სხვა სახეობა - სვეტ-
ჭაცეში უკვე განხორციელებულ მასობრივ ეპიზოდს აღწერს, განიხილავს
და აფასებს. არჩ. ჩხარტიშვილს სჯე სხვა მიზანი ჰქონდა - რეჟისორის
ასისტენტის ზესტად უნდა სცოდნოდა მასის ცოველი წევრისთვის განკუ-
თვნილი აბგილი, მათი ცვლა და თანმიმდევრება, რათა სცენის მხატვ-
რული მთლიანობა ოპნავადაც არ დარღვეულიყო. არჩ. ჩხარტიშვილის ეს
ჩანაწერი ზეპირწევნიტ კონკრეტულია, საუბნიანი და ამიტომაც ობიექ-
ტური.

მასუბნიმტეობის ტრძნობამ, ამ სვეტჭაცისადმი ობმა სიფვა-
რუბა და, აღბათ, ახმეტელის განსაკუთრებულმა მიმთხობველობამაც
გამოილო შედეგად ის, რთმ ორეს ჩვენი ხელთაა უძვირფასესი ილკუმენჭი
ქარტლი საბჭოთა თვარის ურთურთი შედეგის შესახებ - "ანჭორის"
სარეშეტიკოთ ობიური.

ჩვენი ამ ობიურის რამდენინე ფურცილი ცავშიფრეთ მიხლოდ. სა-
ჭირთა მისი მიღიანად შესწავლა და გამოუვეფნება ცველა საჭირთ კო-
მენჭარით.

1 "ანჭორის სარეშეტიკოთ ობიური, ცვ. 110-111

საკვანძო პუნქტებია ესეც, რომლებიც გვეხმარებიან ამ ქსელის შევიდ-
ნებასა და მის დაუფლებად¹. ესეც გვეხმარება ვაჭარობების ცნობიერ-
ბის მიერ სამხარისო შესამდგომებლად გამოხედავებელი ასეც საკვან-
ძო პუნქტებია. მაშასადამე, ისინი ცნობიერებისაგან გამოხედავებლად
გვეხმარება არ არსებობენ, მაგრამ გვეხმარება შეინარსოს მთლიანად, იდეა-
ლური ბუნების არიან იმ საფეხით, რომ "იდეალური სხვა არაფერია, თუ
არა მათგანაღორი, ადამიანის თავში გამოცანისი და მასში გარდაქმნი-
ლი"².

ესეც გვეხმარება ვაჭარობისათა შორის ურთი დინამიკადა გრადუკული. მას-
ში, გარკვეული ასპექტით, ხელოვნების მთელი მრავალსაქვეყნოვანი ვა-
ნობისა განიხილება, ამიტომ, ხელოვნების პრობლემათა დაკავშირებით
იგი სავსებით განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს.

გრადუკული რთული და რბილი პლასტიკა. გრადუკული - ძველია, - მას
სავსებით უძველესი "პიპისი იდეა" პლასტიკის მიერ მშვენიერებისათვის
განკუთვნილი ეს უკიდურესი: მშვენიერის მსგავსად, გრადუკულია ძველია
ვერცხვითი. ელსინორის მისადგომს მარად სპარაჯობს სფინქსი და გრად-
უკულის საიდეალის მისამართებლად მისევე მივლითარს ურთულეს შევიდ-
ვებზე განსახებებას მოსახლეობს. გრადუკული ძველია, მაგრამ მით უფრო
საფორმა მისი ახლია და ამ სიძველის ბუნების გამოხედავა.

გრადუკულის კვლევის ურთი სირთულე იმისავე იმდობარებლად, რომ
მარტალია გრადუკულს აქვს ავტონომიური არსებობის გვერდული საფუ-
ველი, განიხილა საკუთარი სოციალიზა და სპეციფიკა, მასში, ისევე რთ-
ვარად კომპლექსი, მშვენიერსა და მახინჯში, ანალოგიურსა და მარტალ-
ში, დეფინიციურებლად მისადგომს გრადუკული და ანრიცად იგი იმდობარებლად
კი არა, მისაპირველ კავტონობითა ურთიერდაკავშირში გვაქვს შევიდ-
ვული. ამიტომაც მისი შესწავლა ვაჭარობისადმი კავშირებში უნდა გან-

1 ვ. ი. ი. ვ. ი. ი. ი., ხელოვნების, გამოცემა მეორე, ტ. 28, მბ.,
გვ. 83-84.
2 ვ. ი. ა. რ. ქ. ს. ი., ტ. 2 ნ. 3 ვ. ი. ს. ი., რეკლამისა და გეგმები, ტ. 1, მბ.,
1963, გვ. 525.

არც იღებს არსებობის ამაღლებულის ირცვლივ საერთო აზრი. უნდა იხედავს, ერთიანი პოზიციის ჩვენს ესტეტიკასაც არ აქვს მიხვედრი. მაგრამ, მიუხედავად აზრთა სხვაობისა, თეორეტიკოსები მაინც ერთხმად აღიარებდნენ და აღიარებენ, რომ ამაღლებული საქმევი გვაქვს განსაკუთრებულად, ცამორჩეულად, შიდამდევრად მონუმენტურად, რომ ამაღლებული არის უაღრესად მასშტაბური საცნებოსა და მოვლენების ესტეტიკური ღვინვა. ამჯერად, როცა ჩვენ ამაღლებული საკუთრნივ ვი არა, ტრადიციულად ურთიერთობისაღვის, მიხლოთ ტრადიციულის მიმართ, ტრადიციულის შეესაბამებლად გვანიჭებენს, ეს მოგვარი აქსიომ-მატური რეზულტა საესტეტიკო საკუთრნივ უნდა იყოს მსჯელობის ამ მიმართებით წამოხსნევი.

თანამედროვე გერმანული ესტეტიკოსი ნ.ჰარტმანი აყენებს კითხვას: "სადა გვაქვს, საკუთრივ, საქმევი ამაღლებული? ეს "სადა" გვეკითხება იმ სტერეოტიპებისა, სადაც შეიძლება მას შევხვდეთ". და იქვე პასუხობს: "თიხების ყველა სტერეოტიპი, სადაც ვი განსაკუთრებულად იიარა და უპირატესი არსებობს"!

მართლაც, ამაღლებულის კატეგორიისაა ვარსკვლავებით მოყვანილი ეს კამათი /ცოტრტი ღვინვის ინიციის ურთიერთ მოვლენებით და განვიცხობ, - "ცა აცნობით მსხმითარე, ჩაბჩაბა"/; მღვა, როცა "ქლივისტრად შილინი ფრთანი" გარეგევი პირიზონტს, მსუბუქი ნის-ლით მომურავენ კონტრებს და უნიკალად განილი დამოკნობ უნივერსალამ გვანებენ; უარიშხადვი არნივის ფრთებით ახაურებელი ასტრუ-ნი მუხნარი; რიფრაფისას სარქვევი ქვაბის თხივიარით უბეცავსილი ბე-ვეში და უფსურვეში; გვებივიით აყრებელი მთები და ფრნვის მუქ-სარქში ჩაყვანილი ღვადშევიგამი მწვერვალები - და ყველაფერი, სადაც ღვინსთავადი ბუნება ღვინს პირველქმნილი სიდიადეში გვევიინება. ასე-ვე ამაღლებულია უფვივიის მვის შეფიხებელი პირამიდა, წმინდა



Յեղորդես թաժարն իրոմի՞ն /Յոմնն մաճարնոս, իրոմըրո՛ւ Յիմըրո՛ւ Գրեթո՛ւ
 Թոնոթ/, Բզնն մկեղտոն չարն - խարյոնդտոնս ըս Զեղաճննն Թեղնն
 Երոնքնոն, Կոննոսյրն իսյեթս, - ըս Կրեղաճըն, իսնս՛ւ Կրմաղըն
 մի չնս՛ից ըսնոնս սսմոնննն ըսնսնցնըմըրն ընոննցոթս ըս Երնոնս. ըս-
 Թոլոս: սմաղընըմըրն Յիոմըրմս իցոս Քոնոթ սսմոննն - Երնցննն ըս-
 Լոթ, Եսնըրնն խոնրեղոնոթ, Եսնոնսոնն ինթըննոցոմնոթ, Երնոննն ըսնն-
 ցոննցննոթ: Յրոմըրոթ ըս ՌոնոնՅոն, սնթոնոթն ըս Կրըրոթ, Յսմըրոթ
 ըս Ռթըրոթ, Երոնըրն ըս սցոթսնըրն, Երնոնս ըս սըրոնս! սմաղընըմըրն
 Քսրնն Կրմաղըն Եսնոնննն խոնրեթ սսմոնննն սընցըն ըս սմաղընըմըրն
 սսմոննննննոցրն Յընսնոց Կրեղս խեցսն խոնքրոնսցըն.

Կոննթանթոնը ըսննսնոնոնս "Թեղարնն մոթսնցըմսն" Քարսն ցմն-
 ցարնս ըս Կրոն մսնցընն Յոնննն սնցոթ ըսնոթոց ինոնթըմս:

- Կըննոմոթ, Կրեցսնս իսմնցընս իցընցմս?
- Կրեցսնս ըրոնց ըրոնս.
- Եսնընը իսմնցընս իցընցմս?
- Կրմսնց ընթոն ըրոն. իսցոթ ըրոն, իրոմ Կսննն Քեղարն Կր
 ըսննցըրմս.
- Զոցս Քր ըրոնս?
- Զոցսն ըրոնս, մսնցըն-մսթոնոթ.
- Ես ըրոնս?
- Եսն իննցընս, իրոմ Կսննն Քեղարն մսն Կր ըսննցըրմս.
- Քր սնց ըրոնս Զոցս ըս Եսնըրն, Քր սնցոթ ըրոնս Եսն, մսն
 ցոնն իցընցընոնս իս, ցոննը իսցոթ իսմ Յիցըմս, իսնսն Կսննն Քեղարն Կր-
 ըսննցըրմս?
- Կրքըրնոն, մսնցըն-մսթոնոթ, իցո ըսնըրնոնոթ ըրոնն իցընցմս, ցոն-
 րոթ Կրեցսնս, Զոցսն ըս Եսնս, ցոնրոթ Քոնոթ Կրմս, Երոնքնն Երոնքն
 ըսննթսնըրնըրն.

Եսնցընն Երնոննն, իրոմ Երնցննն սմաղընըմըրնց ինոնթընըրն Կրոնց
 իսնսն Կրնս սնցընննըրն ըս սնցոթ Կրեղաճըրնց Զոնոնս, Կրքըրնըրն

ეს ნოსაზრება, რომელსაც უწინ ზოგიერთი სხვა მკვლევარიც /**მუნიდაც**
კონხმანნი/ ავიწყლებდა, ჩვენი აზრით, აკრძალვით მისაღებად. **მუ** მარტ-
სისტერი ესთეტიკა ზრახვების საფუძვლად საზოგადოებრივად მნიშე-
ნილოვან წინააღმდეგობებს მიიჩნევს, ეს იმას ნიშნავს, რომ ზრახ-
ვების განხილვისას უნდა შემიღვიფარდეთ საზოგადოებრივი ცხოვრე-
ბის სფეროთ. ზრახვები გვხვდება მხოლოდ საზოგადოებრივ სინამდ-
ვილებში. ბუნება თავისი ღანძრავით, ცხოველური და მცენარეული სა-
ფაროთი მოკლებულია ზრახვებს. ღოღვლებს ზრახვით, ბუნების ზრახ-
ვებს გამოიჩინებენ პირველებს, "ამ ზრახვები ცეცხლის" გაუჩინა-
რება¹. იონას კონის აზრითაც, "ზრახვები არსებობდა შემიღვიფრე-
ლია ადამიანით" და "მხოლოდ ცალკეულ შეთხვევებში, როცა ადამიან-
ზე დაბლა მდებარე ადგილებზე უმეტესად როგორც ადამიანურ პირველებს,
ზრახვები ამ სფეროშიც მუდამაგებდა. ნდებური მუხა, რომელსაც ქარი-
შხალი ფესვებიანად ამოგლეხს, სიცილებლის გადასარჩევად ხრთვასთან
ამაღრ შებმული ირემი შეიძლება მოგვეჩვენოს ზრახვება"². სწორედ
შეიძლება მოგვეჩვენოს, წარმოვიგონოთ, ადამიანთან ასოციაციის
აღძვრით წარმოგვესახოს და არა ნამდვილად არის. ფავ-ფორმებთან
შებმული დაჭრილი არწივის დამარცხება თავისთავად სულაც არაა ზრახ-
ვები, მაგრამ ფავ-ფორმების იგი ზრახვებად ესახება, სწორედ ესა-
ხება, ვინაიდან მან პოეტს აღგორობის მოსარჩევების საშუალება მი-
ცა, როგვსაც არწივის სახე სამშობლოს სიმბოლოდაა ნავარაუდვი და
მთელი სურათიც უკლებლივ ადამიანური ცხოვრების ასპექტშია გაა-
ნელი. ნ.ჰარტმანი ამიტომაც სამართლიანად მიუთითებს ზრახვების
როგორც ესთეტიკური მოვლენის ადამიანურ და მორალურ სიდიდესთან
დაკავშირებით გააზრების აუცილებლობაზე³.

1 *ib.*: *J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen, München, 1897, S. 10-11.*

2 *Н.К о н, Общая эстетика, 1921, стр.179-180.*

3 *См. Н.Г а р т м а н, Эстетика, М., 1958, стр.562.*

აღნიშნული გარემოება, როგორც ჩანს, იმისათვისა გამოწვეულია, რომ საფორმა "ჩვენი მანერმონის საგანი ჩვენ გვარს ვუთხვენოდას ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით"¹. მოცემული ბუნებრივი მუქი უთხრო მისაღება არისგოგელის "პოგოვის" უარმული გამოცემის წინასიტყვაობაში ს.პანელიას პიერ განვიმარებული მოსაზრება გრატოკული ვაშარბისის მისაღებად შესაფერისი სუბიექტის ამ გრატოკის მავურებლის გარდა საშანადროდ მონებებული მასალის საფორმების შესახებ. ს.პანელიას საშარბოანი რწუნებით, მიუხედავად იმისა, რომ ბუნებაში ჩვენ გოგელ ნაბიჭებ ვამჩნევთ პაუპის მოვლებს, სიბრალულისა და შიშის /ანუ გრატოკული მანაგანების/ გრმონობას არ განვიცოთ პაუპის ამ მოვლებთან უმრავლესობის მიმართ, ვინაიდან ამ მოვლებთან განმცოელი საგნები /კლი, ნაპირი, ხე და ა.შ./ არ მიგაჩნია სუბიექტობად, წარმობგენის, რეპრეზენტაციის უნარით პფურვილ არსებობ. იქ კი, სადაც არ ვამჩნევთ მანების ცნობიერ მონებებს, არც გრატოკულის განცდა გვაქვს².

აღნიშნული გარემოება განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს, როცა კვლევა ვამჩნევთ გრატომის სფეროდან შემოქმედებითი გრატოკულის სფეროში გადასვლას. გრატოკულის "მებარებობის" საკითხი აქ შემოგენიარად პაკონკრეტობა: გრატოკულია ჟ არა ადამიანის შერკინებმა ბუნებასთან?

გერცინი გელიდა, რომ კ.ბრულოვის სურათი "პომპის უკანასკნელი დღე" არ არის გრატოკული, რომ იგი ეახავს გრატოკულის ბეგარს, მის მიმართ, ვინაიდან გამოსახული ხალების მასა გოვლად უძურია აღვირახსნილი სტიქის წინაშე და გამორიცხულია სტიქითან მათი შემრმობის გოვლგვარი შესაძლებლობა. გერცინის მოსაზრების საფუძველზე შეიძლება იგუვას, რომ იგი გრატოკული ბრძოლის გვილისათვის საფორმად მიიჩნევს ძალა ვრმგვარ მანაგარმობას. ცხადია, ანტიპობა იტვიხივობა გრატოკულია პაუკი უბა იგოს, რათა ბრძოლას მაღალი

I Фр. III и л е р, Статьи по эстетике, "Academia", М.-Л., 1935, стр.80
2 იბ.: არისგოგელი, პოგოვა, მბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1944, გვ.9-10

არც იტყვევებს "მისფერით წარღვნის" ბიბლიურ სიყვარულზე შექმნილი სახვითი ხელოვნების შედეგებში - მიქელანჯელოს სიქსტეს კაპელოს ფრესკა, რაფაელის ვატიკანის ფრესკა, ანტონიო ვარაჩისა და შინორის ტილოები, კაუტაბის ციკლი; არც ავრელიუს "მეგობრის ტივი".

საინფორმაციო, რომ ბერტოლო ბრეჰტის ტრადიციული პიესაში "ბაღი-ღვის ცხოვრება", ხშირად ნახსენებია შავი ფერი. მაგრამ ტრადიციულად ეს სფეროები უბედურება რთვი იწვევს. ამის დამადასტურებელია ის ფაქტები, რომ ბრეჰტმა ბოლოს საერთო უარყოფით სტიქიური უბედურების მოტივი და პიესის უკანასკნელი რედაქციიდან, - ლაგო "ბერლინ-ბერლინის" სპექტაკლის პარტიკულიდან მდინარე ამოკვეთა მე-5 სურათი - "შავი ფერი".

წერილი "უპირი და რამდამდეგი პოეზიის შესახებ" უფრო მიტოვებულია, რომ "უპირისა და ტრადიციის ობიექტი უნდა იყოს ადამიანური". აქ დამარცხდა ადამიანური ობიექტიც და ციკლიური მნიშვნელობით და ეს მოხერხდა გამარტლებელი საერთო პოეზიის მიმართ, მიტოვებულია რამდამდეგი პიესისა და ლაგოებისა და შესასხმენი, ვინაიდან რამდამდეგი ხელოვნება უკიდურად ანთროპოცენტრიკული ბუნებისაა /რეგორც უბედობა, ჩვენი საკითხის გააქვეყნება ხელოვნების სატრის პრეზენტის გააქვეყნებასთან დაკავშირებული/. სტანის-ღვსის სიფრეები რთვი უფრება, სტანის "ადამიანის სურის ცხოვრება" და ტრადიციული ლაგოები ამ "სურის ცხოვრებას", ადამიანური განცდათა, სურის სინტრაფრებათა ურთიერთფერი უნდა ასახავდეს და არა შეუსწავს სტიქიასთან შეფრებას.

უნდა, ტრადიციული პირთებში ადამიანის შეფრება ბუნებასთან შეფრება მოქცევა ხელოვნების ტრადიციის ფრეგებში. ჩვენი ვარაუ-რიტ, ეს პირთებში შეფრება:

1/ ეს ბუნებას აღვნიშნავთ მოქმედების ფრება, რა ლადა უნდა, არა ნეიტრალიური შეფრების სახით, არადა აქტიურ სიფრეებ, რომელ-სადა მოქმედის ტრადიციული ადამიანის განცდათა იმპერსი და ამოტივი შე-

მთავარიც ადამიანთან ურთავ იწყებს ვიბრაციას /როგორც, მაგალითად, აღმები ბაირონის "მანფრედში", ქარიშხლის სცენა "მეფე ღირში" ან იბსენის რამბალტილი უპილოტის "როცა ჩვენ, მკვერები ვიღვიძებთ" და "ბრანდის" ფინალი/.

2/ მე ბუნებას ანტიპოპებს შორის ურთავარ ჯებირად ნაროტიკო-ბენთ /როგორც, მაგალითად, ა.ღუვიას ტრადიციული "ფაუსტი და სიკვდილი", ა.სადინსკის "სამიწი თანამგზავრში", ან "მეფე ღირში"/.

3/ მე აღვთრინის ფორმას მივმარტავთ. ასე მაგ.: ჰემინგუეის "მოხუცი და ზღვა" მარტო მაშინ ჩაიხველება ტრადიციულ ნაწარმოებად, როცა ბენიკენებს მტრულად განწყობილი ტარკვეჯი სოციალური ძალის აღვთრინად ვიგვიტოსებებთ, ვება მევბს - ადამიანის სიციცბლის მიზნის სიმბოლოს დავევავშირებთ და ზღვაზედაც ვიგვიტოთ, რომ უბრალოდ "იიღი ხვალა" როიდა, არამედ - ცხოვრების რუკანება.

4/ მე "პირბობითი პანთეონის" პოზიციებზე დავბებობთ. ეს მოხბოვ-ნა პირბობილად ბებებებება, კერპოდ, როდესაც ვაყვას პოეტური საბე-როს აღვმას ვაპირებთ. თორემ ისე ძალზე ბუნებვანი იქნება მისი "კოს-ბიური" პოემების, მედაც "ბებლის მყამების", ტრადიციული აზიოვის კონტრები.

როგორც ჩანს, ამ თხსავე პუნქტში ბუნება პდამბაწრობას ცაშა-ლიბლი.

უნდა იხვას, აღნიშნული სავითბი ფრიად ბისკუსიურია. გვებე ბემბებევაში, ჩვენ არსებობად ბებევაბაბებობთ ტრადიციულის თანამებ-როტე მეორედი რიგრაბტურაში სადრენსოდ ფრიად ბავრცებებებე აზრს, რომლის თანახმადა ადამიანის ბრძოლა ბავისბავად აღებებე სტიტიობთან და სიკვდილი ბუნების ჯრ ვიბებ განვშიტრავ ძალიბებან ბებევაბბისას ტრადიციულის აღვრის პირბობადა მიჩნებელი. ეს კარბად ცნობილი და პოპულარული აზრია, ამიტომაც ბებებეფარბებობთ მიხობებობ¹. სპეცია-

I См.: Ан.Г л е б о в, Трагедия и трагическое, журн. "Театр", 1937, №6, стр.99; Ю.Б о р е в, Основные эстетические категории /четвертый раздел главы четвертой/; Ю.Б о р е в, Трагическое и комическое в действительности и в искусстве; А.З и с ь, Лекции по марксистско-ленинской эстетике /лекция о трагическом/; Ш.Г е р-ман, В.Скатершиков. Беседы об эстетике /подглава о трагическом/.

აქვს ამაღლებული ღვინისებრი და მხატვრის იდეალებთან ბოლომდე არსებითი
მხარეს მანის გამოხატავს¹. ამ დებულებას შერევა ავტორის მიერ
გაქვეყნებული შენობა-ნაგებობის მოსაზრებასთან მარტოვე გამოხატება.

ნათლად უნდა იხილავს: *ყვალყვარი*, რაც პარნიპარაჟი პამფლეტისა,
როგორც მარტოვე, და მარტოვე *ყვალყვარი* მარტოვე პამფლეტისა, მარტო-
ველი *ყვალყვარის* პამფლეტის სჯარის დაწესება. ღვინის ეს არ ნიშ-
ნავს, რომ იგი ადამიანურად ამაღლებული იხილავდა, უნდა იხილავდა ამაღ-
ლებული გრადუების ურთ აუცილებელი მომენტის შედგენის და არა მხოლოდ
მის სპეციფიკას.

გრადუების დაკავშირებით ურთიერთობას იხილავს ამაღლებულის
ურთ ნიშანდობილი ღვინისა. შემიძნელება, ამაღლებულის გამოცდა გან-
მეორე სუბიექტისა და განსაკუთრებული მხარის ურთიერთობის
ნიშანდობის, როგორც საგანი ან მოვლენის მასშტაბური კონტრუბუტის წარ-
მოგვიტანს და არა დედატის სიმრავლით. პამფლეტის ჩვენ "სადარბო
მონასში" ავტორის და არა "დებელი".

ამაღლებულის სისადავზე, ე.ი. დედატისაგან განსხვავებულ მიუ-
ხედავად კანონი, როგორც აღნიშნავს, რომ ღვინის მიხედვით სისადავის და-
სახეობისა, ამაღლებული უნდა იყოს სავსე. სწორედ სისადავის და-
სახეობისა მას ამაღლებული ურთიერთობის პირიპირა და წმინდა შეგრეს
გაქვს². სადებულები, როგორც მიხედვით ურთიერთობის პირიპირა კანონი და-
სახეობისა, სახეობისა, დედატის გამოხატულების და არა მხოლოდ სა-
კანონი ბუნებრივების ნიშნით /წინააღმდეგ მიმართული კანონი პირიპირა
რთივე დარბობა/.

1 Ю. Б о р е в, Основные эстетические категории, М., 1960, стр. 149

2 См.: Им. К а н т, Сочинения в шести томах, т. 2, М., 1964, стр. 130-131. სანდებულები, რომ აღნიშნული გარის კონტრუბუტის მიხედვით ნაგებობისა მიმართ ასევე მისაზრებას გამოხატავს სხვადასხვა. მისი აზრით, აქ საკანონისა ურთიერთობის რთვე მიერ მო-
ხლოება და სიბრძნის დარბობა /См.: С т е н д а л ь, Собрание сочинений в пятинадцати томах, т. 10, М., 1959, стр. 99/.

3 См.: И м м а н у и л К а н т, Сочинения в шести томах, т. 2, М., 1964, стр. 129.

დები ზრავდებნის მატარებზე, კონსტანტინე არსაკაძე აღიზნება და
ბოდიშა შინიდან და ან რთორი სურათი წარმოუბა: "ჯანღს დაებურა
ბებში. იაძრეღოთ ნისლი, კავკასიონის ზედაღვერეამ ქარაგებინან,
ხეობებინან, ღრანტებინან გადმოხვენილი გამოქვლოდა არაღვის ხეო-
ბას და ავესთ ქვეყანა არმურით... აღარა სკანდენ მფრისა და კა-
თოლიკოსის სასახლეები, მათი მიმდებამი გადავებში, კიხე-კოშკები,
ქვიტვირები, ქარვასლები, ჭანჭატურები. ეს კიბურებზე ხარბიღეღო
აღარსად იფო. ამ ბილიში ჩაგღეღ სასახლეებს, კიხებს და ჭანჭატურ-
რებს, ყველას ზეო დასცქეროდა სვეტიცხოველი. ნისლს ვერ დაუტრებდა
ბასი უცნაური ჭანჭატარობა და ასეთ წუტებში, რთა შინობებდა და
ხეებს, კაღსა და ცხოველს, ყვევიღსა და ჭოთოლს ყველას დასაღოდა
პირველიაი მივენება და ხალიხი, იფოა ეს მკაბრი უხრო ირღობილი,
ვიბრე ნამბვიღოა იფო ამ წუტში. ღირნიღამი ვაფი ბიხლს მკაჭარა,
ბილი პანაბიღს ბიხას ვერ ბირბიღა ილი, ისე რთ შიხიღამი მარბარს
დასრეღებელი ეფონებოდა ჭაქარი" /ხაჭავსია ყვეღამ ჩვენია - ვ.ქ.
ეს საესებით სწორადაა ნაცრამბში და გაბაიილი: იეჭაღებს, "წერი-
ბანი ზაიის" მიქღამ ვერ ავენო ჭაქარს, ვინაიღან ბიხი ამაღლებელი
ბივენიერება ბიხ საეროთ კონტურებში, მთლიან აღნაცობაში მიგობა-
რეობდა და არა ამ იეჭაღებში.

ამაღლებელის ეს ზეისება ჭრანკვიღსაღ ეფვეღაი პხასიათებს, ბიხ
თავისებურებასაღ შეადებებს. ჭრანკვიღი ხაჭვის ზეიღამებდაღ საბრბი
ბიხანბიღა ბიღეღელი მკაჭარა იეჭაღამ. ვფიერობ, ამ საკიხეს გამს
კვირებელი ბანივენებოდა სორეღ ჭრანკვიღი სეხენე ხეღეღებდაში ენი-
ვება.

ბივენაროთ ისჯორიას. ამფიკურ ზეაჭრში იეკორაიღელი იეჭაღი
საეროთი გაბორიხელი იფო, ვინაიღამ იეკორაიღა, რთორი ასეთი, ჭა-
ჭვირად არა არსებობდა. ჭანაი, მსახიობები ბიღებებს აჭარებინებენ, ეს
კი გამოზრიხავდა ბიხივის "იეჭაღურ ჭამანს" /"Игра в оуп" - რთორ
ჭარჭამი ხმარობს/. იაღკვიღი ვეხესაი ეღიველი სჭაჭვირ სკვიღებურ

აქ უკვე, როგორც ვხედავთ, ტრადიციის აღჭრეობა განსახიერებდა
სპეციფიკურადაა ნახუცვამი. რა სარტლად, "საერთო მიზანსი" იგივე
პრინციპი მსახიობთა თამაშის ნახუცვამი შეინიშნება.

იმევე "ურთიერთი" ურთიერთი ანალოგიის იგივეს სტილიზებული შეს
ტი ახასიათებდა - ეს სავსევედითაა აღიარებული. მაგრამ, ეს უარ-
ცაპ ჩავუვირებოთ, მისი ხელები მითრათა არა მარტო სტილიზებუ-
ლი, არამედ ნეიტრალური შესტის თანრიგისადაა, რომელიც ურთიერთად
გამორჩეულს სახასიათო ეტყობს. ვ.ანალოგიურად ასევე დასტოდა ვინ-
როს ეტყობს არჩ. ჩხარტიშვილის მიერ განხორციელებულ "მეგობარი";
"ტრადიციული ირონიის" სტრუქტურა, რომელსაც მეგობარი კორინთოს მეფე კრემის
ერთი დღით დარჩების უფლებას გამოსახიერებს, მსახიობი "მსხვილი პლან-
ში" წარმართავს, გრძელადი დროის "მისიების თამაში" ფრესკული მა-
ნერიტი პირდაპირ მავსურებულზე გამოიჭანს რა ამით ეტყობის საჭივარს
მისი.

სერგო მავსურის ხელმძღვანელს ერთი უაღრესად უარტი შევისება
ამკობა: თავისი როლის სტრუქტურა განარტვის პრიციპის იგი ფრესკ-
ების სპეციფიკის უარტი ხასიათს უფარებდა. რომელსაც იგი ხელს
პრობება კომპლური ამ სახასიათო მრამატიული როლის შექმნას, სახის
მედიანობას ცალკეული ეტყობის მიხედობითა რა მათი აკონატიე აღ-
წევა. ამიტომ, რომ ჩვენც მისი ამ პლანის როლებს განხედეობი-
სას, სავსებით უმეტიე, მეხსიერებაში უფრ რომელიმე საინტერესო
ეტყობს აღუარებნე. ასე, მაგალითად, ხელს წავაპირებოთ როგორ
უფრესრად ირგებს სინტევიებს მისი სინთე უფრავიული რა რა სალო-
რად უფრეს კილოს სინტეფრის ძროს /ს. კლიავილის "ქარიშხალი"/.
ტრადიციული როლს ვი "საერთო მიზანსი" უფრება რა ჩვენც მისი ამ
რანგის ნამევიერის განხედეობისას უკვე აღარ უფრესით ეტყობს.
ასე: მისი თიოპოსი ჩვენს მეხსიერებაში კომპლური მედიანობით
შემოიფრა, ეტყობს არც გვათმება, ვინაიდან მათი მისი დირსება
მა შემიტევიების ძადა როგორც ტრადიციულია - მის "საერთო მიზან-
სი".

სახეობის მიყვანილობა აქვს მიქვილით მსახიობ რეჟისორის მიერ
გონიერებას როლის შესრულება "ტესტის" სპექტაკლ "ბეჭე ღირში".
რეჟისორმა თავს რენესანსის სკოლა გამოიარა და ამ სკოლის ის მი-
მარტვება შეიძლება, რომელიც სიუჟეტის მოქმედებასა და შესტის ნაკ-
ლა იმდენად მკაცრად მიიჩნევა. მიქვილით აღნიშნავს: "Поэ-
ту Ротбаум, сохраняя неподвижность рук, висящих как плети, все
время делает усиленные движения головой, стремясь как бы под-
черкнуть смысловую сторону слова. Но именно в трагедии эта сдер-
жанность жеста создала некую монументальность... Если бы образу
Гонериллы, созданному Ротбаум, придать подвижность, он сразу
стал бы суетливым и мелким"¹.

სახეობის მიყვანილობა ურანტი ტრადიციის დანახვა შესე ჭადმა თავი-
სი წინამორბედის, განმარტებელი ტრადიციის რეჟისორის, კერძოდ
კოტეჯის ტრადიციის მიხედვით /"ზარა"/, ვანოვას /"აღზირა"/,
განკრების რეჟისორის უმადლო აღსრულებელ ლევინის ნახახუბად ღვინს,
რომ ამ მსახიობმა შეძლო კლასიციტური ღვაჭრის აქტიური მანერისა-
ტვის რამახახუბელი ფაღი შათოსის რაქვასთან ურად "მოქმედ-
სა და შესტის ურამოხისატვის მიღწეა", ეს კი ქაღი მინიშნუღვა-
ნია, ვინამამ წერილობანი მღვაჭების სინრადე, "ბეჭისსეტი მოქმედ-
სა და შესტისსეტი კუთლიშობილებას ურადავს", წვენი სიჭვებით, ამაღ-
ლებელ სინრადესა და შათმეფაობას მოაქვებს ტრადიციის სახეს. და,
უნდა იტვას, ჯამ უღარიღ არსებობად ამ აზრისა, ტრადიციის განსა-
ხიერების ტრადიციის განსაზრენ რამოხსადურ მარკად სეორედ აღნიშ-
ნელს სიჩავეს, - ჭადმას მებურებობანი საგანგებოდ ამიჭობაჟ ამო-
წერს ლევინის ნახახუბად².

"საქმის მიმასის" გაზრების კლასიკური ნიშნია აჯაკი სოავას
შეგონებება. გაჭე "სიუტესეტი ისკესტო"-ს 1938 წლის 18 ივნისის

I С.М.М и х о е л с, Статьи, беседы, речи, М., 1960, стр.123.
2 Жан В и л а р, О театральной традиции, М., 1956, стр.41.

სამართლებელი ფინალი, შავაფანასიკუს ციხრმა ჰვევ აღასრუდა ტრადიკული
აქტი და იგი, ღვით ღმირღებინს სეშას შვეტიღებელი "ანტი-ნიმბა", აბ-
ლა კიძვე უფრო ტრადიკულია და გვერდებელი, მარტლალ ქანდაკვი ქვეელი
გვევიინება. ეს სკულპტურულინისა და სიმბოლის სწორეი ის ღონება,
რომლისღვისსა, შვეტილის შვეტიღებინთ, ტრადიკული ციხრს უფრო უნდა მი-
ღებინა.

და რახან შვეელი ვახსენებთ, ისიც ვხეცვათ, რომ ამბოღებელის
სისათვისს ვანტისეული მოხეღვინს კვალად, შვეელი სვეტიღებელი მიუ-
თიღებინს ტრადიკულის "ნიანი სისათავევი"¹ /საფიქრებელია, სისათავე
აქვს წერტიღბანი ღვღვისათან ტრადიკულის ტანტიღვინთას გველისხინობს,
ისევე როგორც ბერნარდი შოუს ნათევიამში, რომ "ტრადეიათა ღვიღბანვე
იფო სარა, ამაღლებელი"²...

მარტლალ, ტრადეიათა ღვიღბანვე იფო სარა, ამბოღებელი და, მარ-
ტალია, აქ ჩვენი ძირითადი ტრადიკულის სავენერ მხარეს შვევიებთ, მარ-
ტად ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ეს სისათავე ტრადიკულის ჯერ ღვით
ღრამაჭრევილი სჭრეჭრეისათვისსა ნიშნეული. სანტიღვრესთა, რომ ექს-
პრესიონისს გ.კანიჭერის შიესებს ა.ღენაჩარსკი სწორეი სისათავის
ღარღვევისსა და ღვიღვიმარნი ვევეჭრეი ღვღლებინთ ჩახერგინი, ექსპრე-
რეი, "მარაგვი შვიღბარნი" / "Кувьркающиеся" / ხვეღვინური ბარტე-
ლებელი სიუჟეჭრეი სველებინს ტანთც აკრეტიკებს. სახვეღობინ იგი ამბობს,
რომ ამ "ფიღღღვიღვი ბარტეიმი" იიღად ავნი კანიჭერის ტრადიკულის
"კვალეს მოქალაქენი", სარად ნათემადიღ აღარაა სისათავის, რაც, ღ-
ნაჩარსკისათვე ღვიინთ, "ტრადიკულის არსებინთი მოხეღვინა"³.

ვევეღადერ ანიხ სურავ არ გვეურს სავრთოთ მიღვიღღთ ღვღელი, -
ჩვენი ასეღი გავება რაკიღებელი იქნება ვევიმარეღბას. ღვღელის მიშ-

I См.: Г о г е л ь, Сочинения, т.ХІУ, М., 1958, стр.363.
2 См.: Б.Ш о у, О драме и театре, М., 1963, стр.522.
3 См.: А.В.Л у н а ч а р с к и й, Собрание сочинений в восьми
томах, т.5, М., 1965, стр.418-422.

ლა შეუძლებელიცაა, ვინაიდან ესტერი, როგორც ხასიათისა და არ უნდა იყოს, დატყუებისაგან შეგებმა. ეს ყაყუნი. მაგრამ ურთია "შეგებმა" და მიუზრება "გამოხატავს". დატყუნი ვერ გამოხატავს ტრადიციას, ამ თანრიგის უმცირესს "საერთო მონასში" აღძრავს.

ტრადიციის ზემოქმედების აღნიშნულ თავისებურებას, რომელიც ამალღებელიდანაა გამოხატული, ტრადიციის აქტიუბრად ამალღებელი ბუნებრივად განპირობებული, ჩვენს თეატრალურ პრაქტიკაში ტრადიციული პარტიკულარის სასაფუძვლად გამოარჩევისას ფრეველთვის უნდა გაეწიოს ანგარიში.

აქ არ ვინაა ინიტიაციურ აღღობე დანაშაუ - საფირთა ეს იქცეს საფუძვლით გამოხატუბრებულ, გამოხატული მიმდებარე.

როგორც ვხედავთ, ტრადიციის ამალღებელთან ურთიერთობის გამოქვეყნება კერძოდ თეატრალური ხელოვნებისთვისააა პირსაქტური.

დასასრულ, ისიც უნდა იხტყვას, რომ ჩვენთვის არადაკლებს საინტერესოა ტრადიციის შედარება გინრელთან, როგორც ადამიანურად ამალღებულის ძირითად სახეობასთან, საინტერესოა ტრადიციისა და გინრულის დამხვევა-დაკლებების მიხედვება და დაფუნა. მაგრამ ანის განხილვებულმა შეუძლებელია თქნაღ და დადაფეროვე უბნისთვისაააისტერი თეატრალური თეორიის დაფუძვლისმიხედვისა და კრიტიკის გამოქვეყნება. ეს კი, ცხადია, ისეთი მიკრობის პრეზენტაცია, რომ დაკვე გამოკველვას იმსახურებს.

ერს-ურთი ცხოვრებინსუელი ამბავი, რაც ცხადია, ურთაქრთი პარტიული ცენტრის ურთქრთი და სოციალური ჩაგვრით გამოწვეული განუკითხობის ნაშეღსავლად. მატრამ ჭაქტი ისაა, რთ სიუჟეტი გამოწახელია იქვის ხორცშესასხმელიად, იგი ან უკანასკნელის "მსახურია", მის ნება-სურვილებს ემორჩილება. ავიღოთ კიდეც რომელიმე ღვალსაჩინო მხატვრული ნაწარმოები. ღუნიად რეჟინის "ივანე მრისხანე".

ფრედა აინფრესებს ამ სურათის ზეოქცელების განსაკუთრებული ძალის სიჭეჭი. უმრავლებობის აჭრით, აინს სათავე ღუთ ამბავშია საძიებელი. ჩვეულებრივად ასე განმარტავენ, მათალითად, ექსკურსიათა მძღოლები, და, წარმოიგონებ უფრო კვადრეტიური ხელეწევათმცლო-ნებშიც კი.

ისტორიული ამბის ღბრთით გარღული ექსკურსიათმძღოლები და რეჟინივე პანქრული წიგნების ავტორები, არც ღუ იჭედათად, უფურადღებოდ ჭეუებენ იმას, რთ რეჟინმა უღალატა ისტორიული ფეშმარტებას და ივანე მრისხანეს ეაქიჭედი, რთმელიც სინამდვილეში მამავე არანაკლებ უხიაკი მუნიბისა იფო, სათმეობის განსახიერებად წარმოგვიგონა. ამ სიჭინით, რეჟინმა ნაჭურად შეარჩია ბწერალი გარჟინი - კაცო უწინარობითა და სათნოებით გამორჩეული. რეჟინმა მუვენიურად იცოდა, რასაც სჩადოდა, მატრამ ისტორიული ფეშმარტების უღალატა აქიღებდა მისწინა: მთელენის ისტორიულ-ეპიკური მხარეს მისღვის სხლოდ იმდენად ჰქონდა მნიშეწელომა, რამდენადღა წაეხმარებოდა იქვის განხორციელებათ, მატრამ ღუ ხელს მუეშელოდა, დაუნიღებდა განაკუთებდა. ამასთან, რეჟინს სურდა მამასა და შვილს შორის მკვედრი პირღენელი განსხვავება შეეხებია. ამ სიჭინით, მხატვარმა კონტრასტის ხერხს მიმართა - უხიაკს ღვინიერების განსახიერება დაუპირისპირა, რითაც კიდეც უფრო გააძლიერა ივანე მრისხანეს სახის შთამბეჭდაობა.

რა ღუნა ეადა, ჭრეტიაკოვის გამოფენის ექსკურსიათმძღოლებსა და რეჟინის შესახებ წიგნების მკვირთ ავტორზე უფრო მარტალი იფო

მანქანის შებენების მოსვენებით და არა სხვაგვარად. ღუნიანთ სურვილი, როგორც ნებისმიერი აქტი, მხატვრული ფანტაზიის ბუნებრივად. ემილი-ურ-ესტეტიკური ფეხსაცმლისთვის იგი უკვე დაფარულია როგორც შემოქმედების ადრევედროს. ამდენად, ეს ფანტაზია უაღრესად ინდივიდუალურია, კონკრეტულია, სწორედ იმ სამყაროსთვის, რაც მის შემქმნელს ახასიათებს და იგი ამოცანას სავალდებულო არაა, რთმ იგი დაქვემდებარებული იყოს მოვლენის ფაქტობრივ და ინფორმაციულ ფაქტორთან. მასში მთავარად სოფელი და მისი მკვიდრნი ისე უნდა არ არიან წარმოდგენილნი, როგორც ემილი-ურ-ესტეტიკური შეიძლება უფროდროს, ვეფხა, რომელიმე კონკრეტულ შემთხვევაში, არამედ ისე, როგორც ისინი მხატვარს წარმოუბგენია, რა ვრცელდება შემოქმედების შემოქმედებასთან დაკავშირებით. ესაა ნაწარმოების იდეა, იდეა, რომელიც ხელოვნებაში მხატვრული ბუნებრივად. მას მარტალია მრავალი ძალი აკავშირებს სოციალურ და პოლიტიკურ სამყაროსთან, უფრო რელიგიური და უფროდროს იდეადა სამყაროსთან, მაგრამ იგი, უშირველსავე, მხატვრული იდეაა, მხატვრის ფეხსაცმელი და სხვადასხვა, ხელოვნებაში იგი წარმოადგენს იმ ადრევედროს აქტივს მასთან თანამართლებს დაკავშირებით სხვა იდეებს. აქტივნი იწვევს იმ სამყაროსთან დაკავშირებით, რომელიც მისთვისაა იწვევს ხელოვნების ნაწარმოები. იგი ვარსაობის მთავარად სილაბის ისე ჩვენებანს, როგორც კონკრეტულ მხატვარს - უკვე დაფარულია წარმოუბგენია.

ამრიგად, ნაწარმოების წარმოადგენს ფაქტორი ის მხატვრული იდეა, რომელიც ამ კონკრეტულ ხელოვნებაში შეიძლება დაზღვევოს და არა რომელიმე სხვას. მაგრამ ეს არ უნდა გავიგონოთ როგორც ნაწარმოების წარმოშობის სუბიექტივობისთვის ახსნა. სუბიექტივობის ისეთი ფილოსოფიური ფეხსაცმლისთვის, რომელიც განმარტავს სუბიექტივობის მნიშვნელობას ხელოვნების მოვლენაში შეყვანებაში. რომლისავე უკვე დაფარულია მთავარად სოფლის ამბავს სავალდებულო ემილი-ურ-ესტეტიკურ სამყაროსა და კულტურის შესაბამისად განმარტავს, ეს იმას უნდა ნიშნავს, თითქმის, ჩვენ უკვე დაფარულია უფროდროს სუბიექტივობის ფაქტორებისაგან. ამით მხოლოდ იმის

შეაკავოს. განა გამოჩნდება შესაძლებლობა დაგვიბაძოს აპირი, რომ
მივწერს სასიკვდილოდ დაუფრია ეს ახალგაზრდა კაცი, ხოლო მოხუცი მე-
ტაპ ახლობელია მისი და სასიკვდილოდ მივთ ვერაფერი მოუფიქრე-
ბია, რომ საფუძვლებზე ხელი მიაფაროს და ამით უშველოს?!

ამის საპასუხოდ გვეცვიან, რომ ვითომც მოხუცის სახის გამო-
მივცვივდება ისე კარგად შეიცავს თრ დაპირისპირებულ ფსიქოლოგიურ
მიტომიარებობას - რისხვასა და სიბანჯელს, რომ არ შეუძლება კაცი არ
მინცვოს, ეს ფიქრი ამ მოხუცის მიერაა ჩაფენილი. ჯერ ერთი, ასეთი
დასკვნა უფროსად გაზიარებინს კაცობრივი საბუთად არ გვესახება;
ხოლო ასეც რომ იცნოს, პირიქედნაა ვინაობის დატყვებინსაფის ფრე-
ლიც ეს საკმარისი მანის არ იქნებოდა.

ასეა თუ ისე, წინასწარი ინფორმირებინს გარეშე არა მარტო ამ
სურათის, არამედ საერთოდ არა ერთი სურათის და არც ერთი ქანდაკე-
ბის სიუჟეტის ამოვიხევა ვერ მოხერხდება.

XIX საუკუნის რუსული მხატვრობა მკაფა სიუჟეტის ღივრათ-
რული ხერხებით გამოიყენა. სურათის მომწვეფრობაში კომპონენტები
ისეთი განმარტებლობითაა დატო, რომ ერთი სიუჟეტის განვიტარებინს მთა-
მეფობილება შექმნილიყო. ავიღოთ, მაგალითად, ფეოტოვის "მანორის ნი-
ბობა". ერთ ნომენტში მოცემულია შემდეგი განმარტებური მომენტებ-
ნი: სურათის ცენტრში ახალგაზრდა ქალი გარბის; მას ხანში შესული
ქალი კამათი ჩაფრენით აჩერებს. მათრებელი აქრთან იწვებს სიუჟეტის
გარჩევას. ამ აქტებშირებელი ჯამის შემდეგ იგი არჩევს ხანში შე-
სული კაცს, რომელიც სიამოვნებინსაგან ხელიც იფუძვებს. სიამოვნება
კვავირობება მოჩვენად გაქვული ახალგაზრდა ქალის პირიქედნა. რა
უნდა გამოიწვია ქალიშვილი სიმოჩვენად და გაქვუვის სურვილი, თუ არ
მისი რაიანტრესებელი მამაკაცის გამოჩენა? მარტად, მარტება კ-
მეტიც მოკავს ითა კარი, სიამოვნებინსაფრად ემზადება ოფიციანი.
ამის აღმინს შემდეგ მოხუცი მამაკაცის სიამოვნებინს გამოიწვყელი ხე-
ლებინს ფიქრებაც გასავეტი ხდება. ასეთი ის ღივრათრული ხერხია,

համընթաց XIX საუրյունის საბჭոսს ხելოզენებში ფეხი მოოკოდა. ანტო-
კოლსკომ ցუთოსმაცვარ ნიფთში, რომელსაჲ ოთახის ფუნქცია აქვს და-
კოსრებელი, ფიგურები განაღაგა, რომელბსაჲ გარეგან შემოსურებში
არბევენ. ამ სანახაობას რაკოსრებელი აქვს წარმოსაგოიოს რველოცო-
სიგელი რესტეში უბრაველთა ივენსა.

საეროთო, საბჭოთს ხელოზენებში რიტორაფურჯი თხრობა ჩვეულებ-
რნი განმმარტებელი აქსესურებოთ ხერხებოდა. მასწან, სამწუხარო,
რიტორაფურჯი თხრობა ხშირად ცუბვებოდა თანამებოცე ფერწერასა და
ქანდაკებშიც. ამის საილუსტრაციოთ შეიძლება გავიხსენოთ ბევრი
არაფრისმებელი პორტრეტი, რომელბედაჲ პიროზენების დამსახურების
შესახებ ცველაშარაკებოდა არა ფიოთონ გპირის სახე, არამებ მის მკვერ-
ბე ჩამწერნივებული ორბენები. ასუთი რამ "სიუჟეტური გამარტეის" ხერ-
ხთა, რაჲ, პრინციპში, წინასწარი ინტორმირების მინიშნებოებისა და
იმამე მეტფელებს, რომ ავტორი პლასტურ აიროზენებში უმწეობის
კომპენსაციას ასუთი იაფფასიანი ინტორმაციოთ ახებენს. ხოლო წარწერა,
რაჲ სურათს თუ ქანდაკებოს ახლავს ხოლო, წინასწარ ინტორმაციის
ფორმთა, იგი მაცურებელს ამცნობს, რომ საუბე ეხებოდა მატ., ივანე
მრისხანესა და მის ვაჟს ივანეს, ამასთანავე მოუწოებებს, რომ რუსე-
თის ისტორიაში ამოკითხელი ეს ცნობელი ამბავი ცნობიერებოში აღიბგო-
ნოს, გაიხსენოს, რომ ივანე მრისხანეს ფიოთონ მოუხდა ასუთი საჰინე-
ლებო და მიხვებეს, რომ ახალგაზრდა ვაჲი ივანეს ვაჟთა და ეს მკვერ-
ელობა ფიოთონ ამ შეშინებელი მოხუკის ჩაბენილია. ამრიგად წინასწარი
ინტორმაციო მაცურებელს ეხმარებოდა სიუჟეტის გაბებოში. მისი აუცილებ-
ელობა გამომწვეელი ინიოთ, რომ საბჭოთ ხელოზენებო საეროთო ორთშია გან-
საზღვრელი.

სიუჟეტის ორთში განსაზღვრელობა, სიუჟეტისაგან მხოლოდ ერთი
რომელიდაჲ მინიშნოთ შემოსვარებელა არის თუ არა საბჭოთ ხელოზენების
ნაკლი? მელქმებებს იგი მის ღირსებებზე, თუ ისუთი სპეციფიკური თა-
ვისებურებოდა, რაჲ ხელოზენების ამ პარგისაფის აუცილებლობას წარმო-

ძალად ისეთი ფართო განზოგადებისა და რიგი ადამიანური იდეების მი-
ნიშნება, როგორც პლასტიკისა და ფერწერის ენას შეეძლია.

უჩა ჯაფარიძის შემოქმედებაში მუცისმეტყვე საფურცლებთან მხატვრუ-
ლად ახერხებულის, ფერწერული გამახვილებით ზედათის განკვეთის პრინცი-
პის დატარება, რის სახევესაც ჯერ კიდევ დღემდე და ვინჩის, შემ-
დეგ რემბრანდტის ხელოვნებაში ვხვდებით, ხოლო განვიხილავთ დღევანდ-
ასთან, დახვეწას კი იმპრესიონიზმის ტრადიციების ისეთ გამგრძობებ-
ში, როგორც შეტერბურგის "მირ ისკუსტოსს" საუკეთესო წარმომადგენლები
იყვნენ.

ამ შედარებით, მუცისმეტყვე საფურცლებთან აღ. შერვაშიძის ცოდნის
პასტელისა და ფერადი ფანქრებით შესრულებული პორტრეტები¹. აღსანიშნა-
ვია, რომ თანამედროვე ევროპულ ხელოვნებაში ზედათის განკვეთის პრინცი-
პი პიკასოს შემოქმედებაში პოეტურად ახლებურ განვიხილავთ, მაგრამ
უმეტესად ეს არის სადგომად იმეორე-ესეთივე რამდენიმე ცოდნის
ნის გამხატვლება.

უჩა ჯაფარიძის შემოქმედებაში ზედათის განკვეთის პრინციპი პო-
ტიტივიზმის ელემენტებს ნიჟარება, პორტრეტული სადგომის ჰუმანის-
ტურ იდეებს უკავშირდება და, ამდენად, თანამედროვე დასავლური ცოდნისა-
გან საფუძვლიანად განსხვავდება. არსებითად მხედველობაში ვხვდებით ასა-
ხვის ის წესი, რასაც ხელოვნებაში ცოდნის გრადუალური ტრადიციის
ესკიზირებად მიიჩნევენ.

საქმე ისაა, რომ "დღის პორტრეტში" მხატვარს მკაფიოდ ხაზგასმული
აქვს შედეგის გამომეტყველება და ხელის ცოდნა. ამით მიღწერილი ფი-
ქსიონური ეფექტის შესახებ ვარდა შენიშნა ი. ურუშიაძემ უ. ჯაფარიძის
სადმი მიძღვნილ გამოკვლევაში. მაგრამ იქ არაფერია ნათქვამი იმის
ხაზგაშეი, თუ რა მხატვრული საშუალებებით ადრინდელ ავტორს ნაწარ-
მების თანამედროვეობას. ეს კი მუცისმეტყვე საფურცლებთან, პლას-
ტიკური და ფერითი მკაფიოობით გამოქვეყნდნ მუცლებსა და ხელის
მითვის მხატვარი მსუბუქი და მოკრძალებული მუცლების ფონზე იძლევა.

¹ იხ. მისი ფერადი ფანქრებით შესრულებული პორტრეტები, გამოქვეყნებული
ჩვენს ბიურეოში "არქივი", 1956, №1

მას მიიჩნია, რომ გარდა ამ მოტივიდან, სხვა მოტივიც მტკიცებითაა
ხელსაყრელი. თავდაღი, ზემა, ჭანისამოსი და ფონი მხარეები იმდენადვე სა-
ფრთხი, რამდენადვე ძირითადი ფსიქოლოგიური მოტივიც მკაცრადვე დაეხმარა-
რება. მხატვარს ბრძენივადღე აქვს დაეხმარებინებოდა, რომ ზემის ფე-
ნათა პლასტიკური დამუშავება, ჭანისამოსის ან თავდაღის ნაყოფა შეესა-
ხებდნენ რაიმე მკაცრად პლასტიკური შენიშვნის გაკეთებას ვი მხატვარისაგან
გუარაღებებს მათზე და არ გადამჭანდა, ფრთხი შემიხსენებოდა, რამდენად-
მე დაბანდებდა. ამიტომ ფრთხი მათგანი მიღობდა ვი არ განიგებდა,
ჩააჩემდა და "ჩემივენი" ეხებდა დაიგება. ეს ის მომენტია, რასაც
დღემდე ხელმძღვანელი იმდენადვე არ შეხებია და რაც განსაკუთრებულ
გუარაღებებს ღრსობა¹.

იგივე ხერხი ხშირად გვხვდება უკვე დადგინების შემდეგვედ. მა-
თალითად, იგი ძალიან საინტერესოდაა გამოყენებული ნახშირითა და პას-
ტილით შესრულიებულ "მედიის პორტრეტებში", პასტილით შესრულიებულ სხვა
ნაწარმებშიც, რაც საგანგებოდ გუარაღებებს საგანი უნდა განიგოს. ახ-
ლა ვი, ძირითადი საკითხის ნაპირვედ რომ არ გადავხვიოთ, ამით შემოვი-
ყარებოდა.

ჩვენ ზემოთ შევეცადეთ ნათელივით და სახეობი ხელმძღვანელა, მხატ-
ვრული დიფერენციალური, ზემაგონისა და ვინიხელმძღვანელაში შედარებით,
სიუჟეტის მიხედვით რა განსხვავებულ დანიშნულებებს იქნის. შევეცადეთ
ვეთქვა, რომ მასში სიუჟეტის არსებითი ნიშანი - ერთი განვიხილავდა
აკლია. სიუჟეტისავე სახეობი ხელმძღვანელა იღებს მხარეები ერთ მომენტს,
მოხატვით, მაგრამ სიუჟეტის ასე განსაკუთრებული გამოყენება მას მონა-
ვრადვე ხელს არ უძღის, რომ საკაცობრივი იდეები მიგაძრავს სანიტერული და
დავიხილოთ უნაზე იქნება.

ხელმძღვანელის მიხედვით გუარაღებულ გრადიენტა ამ სპეციფიკას ვერ
იხელმძღვანელა და სახეობი ხელმძღვანელის ღრსებადა წყაროს სიუჟეტის
ფართოდ გამოყენებაში უნდა. ეს, რა ზემო უნდა, შეეცადე იცო, სახ-

¹ ნიშნით, რომელიც დასასტამბავად მიზანდასტოვებს და რომელიც სახეობი
ხელმძღვანელის დასრულებული ნიშნით მიგაძრავს და, ეს საკითხი ცალკე
დავიხილოთ სახეობი ნიშნით.

სივრცის მიხედვით განსაზღვრას არ უქვემდებარება, რამდენადაც ადამიანის ალმეგობრება ყოველ დროსა და ყოველ დროგარეშად მონაცემებზეა მიხედობო-
ლი. ამდენად, ხსენებულ სურათში მხატვარს მისთვის ხასიათის ფსიქოლოგი-
ური სიტუაცია კონკრეტული და ნაწილობრივ კერძო შემთხვევის ჩარჩოებში
აქვს ბოქსული. ჩვენ განვიჩინებთ იხუთი შემთხვევა, როდესაც ფე-
ლოგარეულია და ისტორიულია, ანუ დროის განსაზღვრული იქნა — "ალმეგობრება"
ხორციელებულია კერძო შემთხვევის დროზე. ეს განვიჩინებთ ნაწილობრივ სრ-
ლებილ არ უსაძობ იმის უნარს, რომ მსახურებულს ახსოვდებოდა ალმეგობრის
მრავალი შემთხვევა მოსკოვის ან იგი ალმეგობრის ფსიქოლოგიურ არსზე და-
აფიქროს.

მიუხედავად ყველა ამისა, ბრწყინვალე სურათი მათზე მოხუცების გან-
ტანი ჩვენების დროზეა, რამდენადაც იგი კერძო შემთხვევის სახითაა
გადაწვეული. მხატვარს კერძო ნიშნების დაქვეშა მოხუცების უფრო მის-
ტი სახე რომ იქნება, მაშინ "ალმეგობრება" როგორც იქნა მსგ. მთავარმოძღ-
ვას მიეკუთვნება.

ბელოვიშვილის ისტორიიდან ადამიანური ალმეგობრებისა და განჩინების
მრავალი მაგალითის მოგონა შეიძლება. ჩვენ აქვითაა შემთხვევა შევრ-
ტიბულიცაა უნარს, ყველაზე მასშტაბურ მაგალითზე. ესაა მიქელანჯელოს
მიერ შეიქმნის კაპიტანისაა შექმნილი "ქვის განსახებრება", სადაც
არა მუ კერძო ნიშნები, არამედ მისთვის ადამიანური განვიჩინებაც კი მი-
ქელანჯელოს საკმარისს ფორმად არ მიუჩნევათ დაეხილთ იგი რისხვის გა-
ბრუნებამ და შევრების რისხვის მასშტაბურად კი იქნა ანსებოთ გა-
ბრუნება¹.

შემოთ ალმეგობრება, რომ, მხატვრული დივიდალურის დაფრისა და კონ-
ბელოვიშვილისაა განსახებრებით, სახეითი ბელოვიშვილი სიუჟეტს მხოლოდ და-
ვისი სისავესი არ იყვინებს. იგი მისგან მხოლოდ უნარს რამდენიმე მი-
ბენებს იღებს. მაგრამ სახეითი ბელოვიშვილის სახეითი იხუთა, რომ
იგი უმეგობრისა და იყვინისა და ახსოვდებოდა ალმეგობრულია, მისთვის
მიმენჭილ კი საკმარისი სიდიდეა. ეს დებრება კი დევი უფრო მათელი რომ
1. გ. გ. რ. ა. ლ. ი. ვ. ი. ლ. ი., დასრულებულია მისი დივიდალურის ბელოვი-
შვილი, დაფრის დივიდალურის დივიდალური, გ. 11, 1970, გვ. 218-225

სახელს გაუცხადებდა ურთი პიპეტარული მაცალითი, რამდენი სამარტონა-
ნაი მოჰყავს ნ. კინიტრევიას. უველას განტვიცობა ის ანტიუგსტეტიკური
ქრწრობა, რასაც, კინოკამარტონის მოქილის გამო, უკრანზე რამდენიმე
კაპრის გაქურდება იწვევს. ნარბაჭი უმაღვე იწვევა უკამარტონი შე-
ძახილები, ფეხების მრახუნი, სვეტა და ა. შ. მაცურებელი მოუხმენ-
ლანი ელის გავევიტელი კაპრის ამოქრავებას, რათა ნამარტონის მხა-
ტურელი აქტმა განტრქოს. ამირტად, კინოკამარტონის გავევიტელი ანტი-
უგსტეტიკური აქტებმა, მაშინ, რთესაც ქანდაკების გავევიტელი
საუკუნედა მამარტონი არა ჰე მოხმინებინს, არამე რიგი სიამოვნების
მოტკველია. მამარტონი, სახეითი ხელოვნების გავევიტელი პრინ-
ციპალი განსხვავებელი ღვისებებისაა. ესტეტიკური და მორტური სიამ-
ოვნების წყარო ღეოთნი გავევიტელია სიამებელი. მაშინ რთესაც
გავევიტელი კინოკამარტონი მოქმედებისა და ესტეტიკურ-მორტური ზემოქ-
მედების კატეგორიულ შეწვეტად აქტებმა. სახეითი ხელოვნების მო-
მენტურობა, ჰე ესტეტიკურ ღებობას რთავადაც არ ამრკულებს იგი, რთ-
ში გაერტონის სვეტიტიკური ბუნებითი აიხსნება. ქანდაკება მუდამ ურთ-
მეგობარტობაშია გავევიტელი, მაცრამ სუელ მუდამ მოქრამობაში და გან-
ვიშარტობაში აქტებმა. კინოკამარტონი კი გავევიტელი მდგომარტობაში მოქ-
მედებისა და განვიშარტების არავიშარტ ნიშან-წყადს არ შევიცავს. ანუ
სხვა სიყვეტითი რამ ვტვეტა, უძრავ კაპრში მოქრამობაზე რამარტონი გა-
მორტებელია, უძრავ ქანდაკებასა და სურამში კი განწვეტელი მოქ-
რამონის იღობაა. სახეითი ხელოვნების ამ ჰავისებობას სამეტიტიკო
ლიტერატურა იტნობს რთგორც უძრავში მოქრავის ღეორობას და იგი მრავალ
სხვადასხვა პრინციპის უკვეტირება, რამდენადაც აქ ურ შევეტებითი
და მხლოდ უძირითადეს ასვეტიტებთან რს განვიხილავთ. ურთ-ურთი
ტნობილია "მოქრამონის ნავთიერი მომენტის" სახელით, მეორე კი "მოქრამ-
ონის სინტეტიკური ხასიათის" სახელით.

"მოქრამონის ნავთიერი მომენტის" ღეორობა რესინტს უკუნების. კი-
ნაიდან ზვენი ურთხელ ტვეტონდა შედმხვეტა მის აფ-კარტზე ზვენი შეხე-

წმინდა პლასტიკის სფეროდან სამცხაროს სივრცობრივი აღქმის ფერწერულ სფეროს დაკავშირება. ეს იყო სინთეტიკური მიმართობის განვიხარებების ახალი გზა, რომელიც ნორმალურ ვიზუალურ ვიზუალურ აზროვნებას არ გააყენა; პირიქით, პლასტიკურად რგანულ კავშირში განვიხარდა. შემდეგ კი ხელიწვების ისტორიამ, განსაკუთრებით ჩვენს დროში, იცის ფერწერის ისეთი მიმართულებებიც, რომლებიც პლასტიკური აზროვნების გრადუალურ პრინციპებზე დაყრდნობით "საგნის გაჭრების" მოდერნიზულ კონცეფციებს დაუქვემდებარდნენ.

ჩვენ ზემოთ, როდესაც უ.ჯაფარიძის "დღისა" და "მეუღლის" პორტრეტებს ვიხილავთ, აღვნიშნავთ, რომ თითოეული მათგანში მხატვარი მეტყველებს ფსიქოლოგიურ დეტალებს ხაზგასმით გადმოსცემს, ნაკლებად მეტყველებს სრულიად არამეტყველებს კი "ჩურჩულით". უ.ჯაფარიძისთან ასეთ "ჩურჩულს" ესმეტიკური ზემოქმედების არანაკლები უნარი აქვს, ვიდრე ხშირად გამოხატულ დეტალებს, როგორცაა შეაღები, ხელები და ა.შ. ფსიქოლოგიური შეჯახების ნაკლებ მეტყველი დეტალებს "ჩურჩულით" მოცემის გრადუალური ფერწერული სტილის განვიხარებებს დაკავშირებდა. უ.ჯაფარიძის ზემოქმედებაში იგი იმპრესიონიზმთან კავშირითაა შედგენილი. მაგრამ აქ მთავარი ისაა, რომ ფერწერული "ჩურჩული" არა მარტო სივრცეში, არამედ დროში გაერკობის დაუტოვებელი წარმომავლობაა.

მათთანადავ, ფერწერული სტილის განვიხარებამ სახეობის ხელიწვებას უძრავში მოძრაობის ილუზიის ახალი გზები დაუსახა, მინიშნულიწვება გაამდიდრა და გასაქანი გაუფაროვდა.

ფერწერული სტილის განვიხარებამ ხელიწვების წინაშე ობიექტურად არსებულ, მაგრამ მხატვრული ღრვიანობისაგან ზემოთ დეტალების შვეკვით აუცილებლობა მოითხოვა. ეს ისეთი ეპოქალური და პრინციპული გარდაცვალება იყო მთელი მსოფლიოს ხელიწვებაში, რასაც სათანადო ახსნა ესაჭიროებოდა. სამწუხაროდ, ბურჟუაზიული ესმეტიკა იგი ან ემიგრაციული ფიქსაციის საფუძვლებიდან "ახსნა" და მათგანის გაჭრების იდეალისტური ფორმულა "მოუნახა", ანდა მთელი ეს გარდაცვალება მათგან-

ისაგან სულის პლატონისგურ განთავსისფრეების დაბრუნდა. უნდა, ყოველივე ეს უღებინებარჯი ლეგიასა და ვრინტოვას ეგრე უღებინ.

სიუჟეტის იდენსაბიმი დაქვემდებარებულაში მუხრანისფრეებისა ესტეტიკამ განოიფრენა სიუჟეტის პრინციპული უკუგონებოთ და ამით ხელეფრენბას იდენს განოთქინის ურთ-ურთი უღებინტი განოთქინა. ანუ, სხვა სიტყვიით რამ ვთქვათ, სიუჟეტის იდენსაბიმი დაქვემდებარებების მუხრანურელი ახსნის ნაცჯად, სიუჟეტი უკუაგონო, ხელე იდენს სოციალური ფრეტიკებიდან პლატონისგურ იდენსაბიმი განოთქინა.

დასასრულ, ავტორი განოთქინაში რწინებს, რომ პრინციპები, რომლებშიც მასთანამდებარე ხელეფრენბის ფორმასა და ხელეფრენბაშიგონენობაში, მიუხედავად მათი სინტეზისა, მუხრანურელი უღებინა-ფრენბას უღებინებარჯი და მომავალი მუხრანბა ამ მუხრანე მრავალ სანტეფრენს სავითხს მრავლენს მუხს.

ლისმდენსაც "უსინათლო" პირველი მხატვრული ფილმი იყო, "ფორმალისტების" იქნა გამოცხადებული. უდავოა, რომ პამინჯვანე რეჟისორს ასეთი მკაცრი კრიტიკა ურთქვერ ჭრამის მიადევნებდა, მაგრამ, როგორც ჩანს, მას ბუღ-ხელი არ დაუკრეფია. სვანეთისგან სიღებულო შთაბეჭდილებების გამოხატვის სურვილი არ ასვენებდა და ბაღე შვსაფერი გვაც მონახა.

საქმი იხაა, რომ ექსპერიმენტი ფილმის ორთხ სვანეთის ბუნებრივ მთხიბურღა მ. კვალაფორმა "უსინათლოს" გარდა ორნაწილიანი ხეიოთი ფილმი გააიყო. ამასთან ურთაპ მას ხეიო შვერბა აქრბაღლო მხატვრული ფილმისგან მორჩენილი ფორმით სავსე კვალეტი, ე. ი. ფორმით, რომელიც მან "უსინათლოს" მონჭაფის ორთხ არ გამოიფენა, და რომელიც ახლა მონჭაღლით განაბგურბა ელოა.

მ. კვალაფორმა აწრად მოუვიოა "უსინათლოს" ნარჩენებინსა და ხეიოთი მახაღისგან ახაღი ფილმი რაემონჭაეებინა. მან ეს იფა ვიქლორ მკლოესკოსა და სხებბს გაუწიარა; მასაღა უჩენა და აუხსნა, თუ როგორ აპირბდა ახაღი ფილმის შვემინს. მეგობრებინს მხარდაეფრით რაიბებებელი მ. კვალაფორმა ფილმის მონჭაეის შვერბა. სასონჭაეო მანგოანთან გათეებებელი რამებებში თანრათან იკვეთებოდა კინონაწარმებბინს მხატვრული სახე. ფილმი რანჭაერბა და სახეიარა "ჩიბ შვანთე!" ანუ "მარბილი სვანეთს!" ეწოა. ასე შვერმინა საბგოთა კინოხელოებბინს ურთი შვერერო.

"ჩიბ შვანთე!" აბათ არ ბვეებებოა "უსინათლო" რომ არ აკრბაღლათ, რომელიც ასე აღჭაღებით იღონებენ თანამებორეებინ და ფილმის შვემებნებლინ. /მათევის იღებებ გაეგებარია, რაში გამოთხატებოდა ფორსადიზმი/. ეგებ ქართელია კოთხელოებბინ შვემხევეილობინსა რა რაღაც მორერო ახირებბინ გამო რაკარბა შვერერო. თუნა, შვიბებბა იჭევას, რომ იგი მბღად ეკვალოა არ რაკარბა - იგი თავისებებერი გამოთხიებბინს სახით შვემეგერბა "ჩიბ შვანთეში", რომელიც იღეს სა-ფრეველთაო აღიარებბინს მიხეიბით, კოთხელოებბინს ბრწეინეაღე ნიბეშის წარმობებენს.



ქალაქები, ნაჩვენებია სოფლისა და ქალაქის რეალური ცხოვრება, მსა-
ხიობი გამოძიების ხოლცე ხაღბით სავსე ქუჩაში ისე, რომ ხაღბი მისდა-
უნებურად ყოველგვარი სახიობის გარეშე დიდობის მიწაწილე ხდება.

ყოველივე ეს აიხსნება კონსტრუქციების სპეციფიკური საშუალებე-
ბით. ხელოვნების ყოველ დარგს რეალობის გამოსახვის საშუალებების
მხრივ თავისი სპეციფიკური ნაკლებობებიანი და უპირატესობებიანი გააჩნია.
ამიტომაც ბუნებრივია, რომ ხელოვნების ყოველი დარგი ურთობა და უნ-
და ურთობობის იმ საშუალებების წარმატება და ინტენსიურად გამოყენებას,
რისთვისაც მას ნაკლები შესაძლებლობები გააჩნია და ამის სანაცვლე-
როდ აქედნის იმ საშუალებებზე აკეთებს, რომელთა გამოყენებაც მისთ-
ვის განსაკუთრებით მოსახერხებელია. ამიტომაც, რომ დერეფრისათვის
რეკონსტრუქციები არაა საფასურებო რთული სიყუჯის გამოყენება, რომე-
ლიც კარგ ეფექტს იძლევა მხატვრულ პრეზენტაციაში. რაც შეეხება კინემატო-
გრაფს, მას თავისგან შედარებით ის სპეციფიკური ნაკლები გააჩნია, რომ
ყოველივე ადამიანების ნაკლები ადამიანთა ევრანული გამოსახებების
წინაშე გადაყვება და ამით რამდენადმე კარგავს ყოველივე რეალობის
განაყოფს. სამართალით, მას ის უპირატესობა გააჩნია, რომ შეუძლია
განაყოფის და ევრანზე განსაკუთრებით ნამდვილი ქალაქები და ნამდვილი სოფ-
ლები, პეიზაჟები, წარმოდგენები ნამდვილი ცხოვრებიდან; ყოველივე ამით
იგი ანაცვლავრებს რეალობის შენელებულ განაყოფს, რაც ყოველად ადამიან-
ებთან უმჯობეს კონტაქტის უზონტობითაა გამოწვეული.

სამყოფათა კინოხელოვნების შექმნისთანავე ნოვატორ კინოხელოვნობათა
შემოქმეტიებელი იკვანენისა და ქრონიკის მხატვრულ შექმნას იბი,
მომჯერება დასწარბებელი მინიშნელობა ეძლეოდა. ასე, მაგალითად: ძიგა
ვერტოვი საერთო უარყოფა სახიობით კინოხელოვნების არსებობის
აქცილებლობას, მისი აზრით, იგი ურთიკვას უნდა შეეცვალა. "Вместо
правдивого отражения жизни, - ზერდა იგი, - художественная,
игровая, актерская кинематография рассказывает лживые выдумки
о ней" /"Правда", 1923. г., № 157/.

ცხადია, ამ რადიკალურ მოსაზრებულს ყველა არ იზიარებდა. მაგრამ როგორც, მის აღობრუნას, ქრონიკის მხატვრულ დაქვეყნას მიერ ბნიშვილი-მხარბას ანიჭებდნენ ოცნანი წილები კონსტრუქტორები. ს. ენიჭებდნენ მისთვის /"ჯავახიშვილი" "პოლიტიკური", "ოქტომბერი" / ქრონიკისა და საბიბლიოთეკის მასალების სინტეზის მხატვრული მეთოდის გამოყენებები.

სავსებით უდავოა რუსული მეთოდური კონსტრუქციების როლი და ბნიშვილი-მხარბას მსოფლიო კონსტრუქციების განვითარების საფუძველი და კერძოდ, ქართული კონსტრუქციების შემოქმედებაში; მაგრამ არ უნდა დაგვივიწყდეს საქართველოში შექმნილი იმ სპეციფიკური სიტუაციის გამოყენება, რომელიც ოცნანი წილების ქართულ კონსტრუქციებაში შექმნილია ახალი.

1928 წლიდან ქართული საბჭოთა კონსტრუქციები არსებობდა ისეთი საფუძველი ფიქრები, რომლებმაც თავისი ძირითადების მიხედვით შეასრულეს. ესენია ი. პეტრუხიანის "არსებულობის ანალიზი" და "წილები ენიჭებები", კ. მარჯანიშვილის "სამაშინიშვილის გეგმობა", ა. ნუნიანი "ვინ არის დამნაშავე?" და სხვ... მაგრამ ვინაა ეს ხსენებული რამდენიმე ფიქრი იმდენად მისთვის ყველაზე უმნიშვნელოა უკონსტრუქციისა და საბჭოთა საბჭო-აქტივისტური კონსტრუქციის სფეროში.

ისტორიულ-რევოლუციური თემაზე შექმნილი ფიქრები უმნიშვნელოა ავანტიურული, საბჭოთა საბჭოთა საბჭოთა ხასიათის ავანტიურული და ნაკლებად ახალგაზრდული რევოლუციური სინამდვილეს /"დავარდული საბჭო", "ილიანი", "პირველსახის დამნაშავე", "სახელი" და სხვ./, ს. ენიჭებდნენ პირველსახის ექსპერიმენტების მხატვრული ფორმების საფუძველი და მისთვის უმნიშვნელოა /"დავარდული ქალი ბერი", "ილია"/. ხოლო საქართველოს ისტორიული მასალებისა და ფიქრის ექსპერიმენტების გამოყენებას ყველა უმნიშვნელოა უკონსტრუქციის სინტეზი ანაბა და და. ექსპერიმენტი ცხენის გამოყენების, ქალების ფიქრული მეთოდისა და მარჯანიშვილის რამდენიმე მათგანში /"დავარდული"/.

ს. ტრუტაკოვი, რომელიც 1927 წელს საჯაროებში ჩამოვიდა და
4 თვის განმავლობაში საბკინმრეწვის რეკონსტრუქციის განყოფილების
კონსტრუქტორად მუშაობდა, ამგვარი შედეგების შესახებ წერდა: "Сейчас,
когда несомненна общая здоровая зрительская тяга к факту, стан-
дартная госкинопромовская картина ничего не дает о Грузии. Больше
того, она дает неверное впечатление о живой советской стране с
интересной современной культурой" /"Новый Леф", 1928, №2/.

ბუნებრივია, რომ სინამდვილის და შესაბამისი აქტუალური პირობე-
მების უკუღებეღოფისა და უპირობემო სანახაობებშიც ცაფარებინს პირთ-
ბებში სინამდვილის თავისებური მიმართვის გრძნობა გაჩნდა, რაც უპირ-
ველიც ყოფილია, ფაქტურ-რეკონსტრუქციის მასალებისადმი განსაკუთრებულ
ინტერესში გამოიხატა.

ოქიანი წლების ცეორე ნახევრისათვის კინოხელოვნებაში მოვლამეო-
ბას იწვეებენ ახადგაზრდა რეჟისორები: ნ. შენგელია, მ. ჟიარული,
ბ. კალაგოშვილი, ე. ესაკია და სხვანი. მათი შედეგები სწორედ იმ კინე-
მატოგრაფიული სიყაბობის წინააღმდეგ იყო მიმართული, რომელიც კინო-
ხელოვნების დეგრადაციის მიზეზი გახდა. მათმა კინოინარმობებმა
ქართული კინოს უკმარისური ნიღაბი ჩამოგლიჯეს, რომლის მიღმა საქარე-
ველის სინამდვილე იმალებოდა. ახადგაზრდა რეჟისორების ურთმა ნაწილ-
მა სინამდვილის განსახიერებისათვის პირველ პლანზე ფაქტი, რეკონსტრუ-
ქციის და ურთნიკა წამოწიეს. ეს იყო უკრანისუელი სიყაბობისა და მბივა-
ტორი მავრებლის წინააღმდეგ მიმართული ფსიქოლოგიური იერიში.

არ უნდა დაგვავიწყდეს აგრეთვე ის გარემოება, რომ ყოველი მათ-
განი ქართული მწერალი "მემარტებელობის" დაკუთრებაში შეტოდა. ეს
რეკონსტრუქციის დაკუთრება კი, როგორც ცნობილია, ხელოვნებაში რეკონსტრუ-
ქციის ფაქტის შესახვას უბიბეს მნიშველობას ანიჭებდა.

"არა არსებულნიკებების იღუბია, არამეო რეალური მხატვრული ნიკ-
ებები - აი, მოხბოვნილება, რომელსაც უყვნიებო ჩვენი ხელოვნებას", -
წერდა "მემარტებე" ბ. ჟღენი /ჟ. "მემარტებეობა", №1, 1927/.

ქართული "მემარცხენეობა" დაჯგუფების წარმომადგენლები ერთგვარ კრიტიკულად უარყოფდნენ, ვინაიდან ხელეწიერა შეუძლებელია მხვილი, განვითარება და შენობა "ილუსიის" გარეშე; მაგრამ, მეორე მხრივ, იმ-კომუნისტური ფაქტის ესტეტიკური ღირებულებების აღიარება და მისი დანერგვა ხელეწიერაში სავსებით შესაძლებელი და ორგანიზაციული აღმოჩნდა. ეს იყო ერთგვარი ხერხი და არა ერთგვარად, როგორც ამაღლ "მემარცხენეები" ანტიკომუნისტური. "მემარცხენეების" ხმა ოპორტუნისტული იმპროვიზაციისა და ხელეწიერაში. კონსტრუქციული კომუნისტური არსებობის აუცილებლობას არაერთი სტატუსი ბიუროკრატული "ნოტი-ლიტი". 1927 წელს ამავე კომუნისტური რედაქციამ სპეციალური დახმარებით მონაწილე, რომელიც არასახიზმითი ფიქციების ანალიზისა და ილუსტრირებული ფაქტებისადმი "მემარცხენეობა" გულისხმობს დასაბუთებულად ვადასტურებს. დახმარებით მონაწილეობას იღებდნენ: ს. ტრეტიაკოვი, ა. შუბი, ფ. შკოლნიკი, მ. ბრევი, ე. ვასილი, ვ. მარტინოვიჩი და სხვები. დახმარებით მონაწილეები უნდა იმართებდნენ იმ მონაწილეს, რომ სოციალისტური კონსტრუქციების განვითარებისათვის უპირველესი აუცილებელია ილუსტრირებული და ფაქტობრივი მასალის გუნდში შესახვა.

1928 წლის 19 თებერვალს ნიკოლოზ შენგელიას ბიურო, კომუნისტურ-განათლებლ "მემარცხენეობა" პირველი დახმარებით შედგა. დახმარებით შემადგენელი "მემარცხენეები" და კინო". მონაწილეობას იღებდნენ: მ. კომუნისტი, მ. აღ-ბაზიშვილი, ე. ვასილი, მ. შენგელია, ე. მონაწილე, ს. ბოლოძე, ს. ჩიქოვანი, ა. ბელოვიჩი, მ. ვასილი, მ. ვინაილი, მ. კლავდიაკოვი. კრება ჩატარდა ცხარე კამათით, რომლის ძირითადი საკითხი იყო ილუსტრირებული ფაქტობრივი მონაწილეობა და მათი შედეგების აუცილებლობა.

მ. კლავდიაკოვი იმ ხანებში "მემარცხენეობა" დაჯგუფების აქტიური წევრი იყო. მას რედაქციური კონსტრუქციების შექმნის ერთ-ერთ მთავარ საფრთხეად ილუსტრირებული მასალა, არსებული სინამდვილის შესახვა მიჩნე-და. 1929 წლის ივნისში მონაწილეობა ქრისტიანული-ილუსტრირებული ფიქციების ანტი-მონაწილეობა მიუძღვნა. მის მიერ გამოცემულია: "მასის პირველი



ჭურბონის გახსნა", "ცხენების ღაბრკა", "აფრანული ხანის თბილისში", "მხატვის" გასტროლები, ხოლო შემდგომ სრულმეტრაჟიანი ოკუპანტური ფილმი "მათი სამეფო" /თანარეჟისორი ნ. ლომოძერიძე/.

ამავე წლებში მ. კალაგოშვიტი სერიოზულად ეწევა კინოს სპეციალიზაციის შესწავლას, იგი კიბეჯობს საჭივარტაროედი და საბჭოთა კინომკობნეობის ღირსაჭურვას და აქვეყნებს ჟურნალში "მემარცხენეობა" ჟურნალ ნაწილს "კინო-მასალის ჩვენების მეთოდები" /1927/, სადაც ქველი კინემატოგრაფიული ტრადიციების წინააღმდეგ ილაშქრებს და განიხილავს ოპერატორული ხელოვნების მეთოდოლოგიურ პრინციპებს. ამ სტატიაში იგი აწრბრნივთ ეტყვიანს ახალ გამოქმდახვეულობის ფორმებს გუთავაობს. მის მიერ განხილულია აგრეთვე განათების საშუალებით მიღებული სივრცობრივი კარი, რომელსაც იგი "ფსევდო-სტერეოსკოპიას" ეწოდებს.

კინორეჟისურაში მ. კალაგოშვიტი გააქცეული იყო ვს. პეტოკინის, ს. ეიშენშტეინის, ძ. ევრტოვის, ე. შუბისა და სხვა მოვატორთა ნაწარმოებებში.

სწორედ ე. შუბის შემოქმედებით მეთოდოლოგიით სარგებლობდნენ მ. კალაგოშვიტი და ნ. ლომოძერიძე ფილმის "მათი სამეფო" შექმნის დროს, რომლის მიხლოდ ერთი ნაწილი შექმნიდა არქივს. ფილმი რვანაწილიანი იყო, 3 ნაწილი მენშევიკური მთავრობის ურთიკისგან შეგებოდა, 5 ნაწილი კი ზრთ მ. კალაგოშვიტმა გააოლო. თანამეორვეთა მოკონებობის თხევეთი ფილმი "მათი სამეფო" მ. კალაგოშვიტის ოპერატორული ხელოვნების საკვეთს ნიბუჟს წარმოადგენდა.

ფილმის "ჯიბ შვანთს!" შესაქმნელად ფველა პირობა იყო მომზადებული: მ. კალაგოშვიტი პრატევიკური ზე ჟორიული მომზადება, საწარმველის ზე რუსეთის "მემარცხენეობა" კრეოთ ოკუპანტური კინოს შესახებ, უარ-ზედ კინოხელოვნებაში არსებული ვითარება და რაჟ მთავარია, დროის მაჟისცემა, რომელსაც ფილმის ივეა და უარნი განაპირობა.



მართალია, ჩვენ ვიცნობთ ფილმის "უსინათლოს" მხორციელებელს, რომელიც "ჯიმი შვანდელი" იქნა გამოყენებული, მაგრამ "უსინათლო" ზემოხსენებული ღირსეული სცენარის მიხედვით რომ ყოფილიყო გაძლიერებული, მის ჩამონაყრებში ერთი სცენარისებრი ვაძრის მანერა აღმოჩნდებოდა. როგორც ჩანს და როგორც ამას შეიძლება მ.კალაგოშვილი ადასტურებს, სიუჟეტი მდიდარად შეიცვალა, მაგრამ თემა და იდეა იგივე დარჩა; ეს ცხადი ხდება "ჯიმი შვანდელი" მიხედვით.

"ჯიმი შვანდელი", როგორც ვთქვით, "უსინათლო" ჩამონაყრებისგანაა გამოვლენილი; და უდავოა, რომ იგი იმავე იდეისა და მხატვრული ხედვის ნაყოფია. მ.კალაგოშვილი ჯეროვანობას ვერ განსჯის იგი ერთი იდეით რომ არ ყოფილიყო აღიარო. მან "ჯიმი შვანდელი" ამ იდეას სხვა ეპიზოდები მიუხადა და ისე ააგო ახალი კინოწარმოდები. ეს შემთხვევა იმ ხეს მიეკუთვნება, რომელიც ერთხელ გამოყრეს, მაგრამ ფესვები მისი მანერა თავისი გამოცანა და ახალი ტოტები ამოფეხდა.

ფილმი იწყება ზემო სვანეთის გოგონაგოგონი ბებოვარეობისა და მისი მიმართების ჩვენებით. მალევე მიწვევს ადგილობრივი ადგილობრივი მიტოვების, მთები, მონარეები და სვანური კოშკები, თითქოსდა, ცხვერი მიმწვევს. მ.კალაგოშვილის ვიზუალური ხელოვნებით გამოვლენილი სარკმლი კომპოზიციური ვაძრები ფუნდამენტს ამხედვებენ ადამიანთა მიერ ხელმძღვანელი, ცაპაზიდილი კოშკების ნიშანთ, რომლებიც ბუნების მიწვევებთან ეხიბებოდნენ. სვანი ადამიანი, მკაცრი პირთბეზის გამო, უკიდურეს მათერიალურ გამოწვევაში ჩავარდნილი, არ ვარცავეს სულიერი შემოქმედების მოწვევას და ხერხმომოღვრულ შედეგებს ემნის. მ.კალაგოშვილის მიერ კოშკების ქვედა ნივთებიდან მოქმედი რაკურსები ხაზს უსვამენ მათ სიდიდეს, რაც ადამიანის შემოქმედების ფორმის მიმართისა და სულიერი ძალის უსასრულოებაზე მიფიქრებს.

ფილმის მიხედვით კოშკებს სტრატეგიული ფუნქცია აქვს. მისი მნიშვნელობა ისტორიული ეპიზოდი; ევრანზე მოჩანს თავადების თავდასხმა და

უღის დღა-სუანი და თხუთს ნაფუძვიშოყოფილი ხელეში მკერნი-
ძან მღუღეარები სიმხეუქვას ავაგებს.

მოსლოძინუთა მღუღეარებია უშივეშო რთობა. სახეისკვი მისადად
სუანიებს სტოქოქრი უბეღურებია პააფყდათ ზავს. დღათა კივილი ვერ
აჩერებს პაუნიობელი ზიავს, სიკვილიისგან ვერ იხსნის მათ პირშით.

ფილიპი, მკაცრი და უნაფოფო ბუაების ძაღების წინააღმდეგ აპა-
მიანის მძიბე და უთანასწორო ბრძოლასთან ურთავი, ნაჩვენიბოა ისიქ,
თუ რთვორ ავიწროებენ ადამიანის ისუიაც შივიწროებულ სიღოქბელს ბიე-
ლი რელიგიური ცურწიბეები და შიუსაფვიისი ანათ-წესები. ნაჩვენიბოა
ამ ცურწიბენათა და ანათ-წესები გაპირობეუქი კონწრასტი სიღოქბი-
სადმი უყურაღუეობისა და სიკვილიისადმი ფურაღუეობას შორის: ფივი-
ცვარი ფურაღუეობის, შაფვიისა და პაბმარებოქს ცარევი, ღუთის პაბმარა
მიტოვებელი ბავშვის პაბაბემა და, მეთრეს ძხრვი, მიცვადებულის რ-
ფუაქრი დასაფლავებია.

ბეობიარე ქალის მარტოობის ამსახველი კადრი მ. კალიაფოტოვია გა-
აჩრებელი მხაფურელი კომპოზიციოთ გაბობსა. საბეობიარო ტრივილით
პაკლაკნილი მეობიარის გარვიმეო ურთი ხელე კი არა ჩანს. ქალი თიხუშის
უსასრულო ჯარიღელ სივირევიბო ბოთავსებელი; ამით ადამიანის მიუსაფრო-
ბის სახე იუნივიბია.

იმი ბრთს, რთცა მიწფურვადე და მშინური მეობიარე ქალი ღუთისანა-
ბარა მარტო-მარტო აფობა, მიცვადებულს ურიქვი ხაღბი შიბობვევი;ა;
მის საშაფვიციბეუქოთ ხარი იკვილებია, ჩამწკრივიბელი დიე ქვაბეში ხორ-
ცი იხარვიბია, არაფი იხეებია, ფელი გროვიბია.

"წყალი" - ფიირის განწირული ქალი; ხოლო მისიბევიმ კადრი უჩვი-
ნუბს მასუბიძან ჩახის მისბელი მამაკაბებს: სასაულის სიფარბეს რთ ვერ
ურვივიან, მიწავე ექცივათ.

მეობიარე ქალი საშვილს იხეოვს და არავინაა მისი ხმისა და გა-
ფირვიბის განვიბი... იქ კი, ფირისუფადი მიცვადებულის საფლავში
კარბეობან და მკვიდარს მარტოობისფვის ვერ იმიტებენ...

საბჭოთაო რეჟიმის ქალი ადამიანებში უძახის, უბნობს საპეტყლო და მას-
თან მამიველი ძაღლი მიიხს; ძაღლი, რომელიც ახლად დაბადებული სისხ-
ლიანი ბავშვის ღრუბელში მარბილის ნიჟმას იოკებს. იქ ვი, ბიკვადებელი
რომ იმქვეყნად მივიერი არ იყოს, ბიხვევის ხვავიან ქველებს მარბავენ;
ბიკვადებელი რომ ღარიბი არ იყოს, მას სიკვდილის ფასად ნაშოვნი ფრეს
წმრკებენ; ბიკვადებელი მხვერის ღირსება რომ ვეინარწხენოს, მას
ქებენ სწირავენ. და აი, ვკრანწი აქვადებელი ქებინს სრბოლა მოწანს,
სრბოლა სიკვდილისაკვე... ქებინს სირბილით ამოხიოთ სჯეს ბიკვადებე-
ლის შაფრისაქვიად.

სიკვდილის ვეენირება ახლად მობილი. ვკრანწი მოწანს გედა-ქალი,
რომელიც ბავშვის საფლავს ქვეშეი რქეს აკვერებს.

რელიგიური რიქვადებინს მატონობა. ბუნებინს ძაღლად ფრეისმიქველ-
ბისა და ადამიანთა ბიწრ ბინი ვეკრანობლობინს სიკვიით არის ცამოწვევ-
ლი. სვანებთს ვარწაკვეტილობა, ბინი ცარესადფაროსტანს მოწვევება და
კომინიკაციის უკონობა უშვერელი მონახლეობას უკომრეს მატონობაღურ
გაყირვებაში აცტებს. გაყირვებულთ ვი მიჭო არადგერი დარწინიბათ და
საპეტყლო ხელს რმერთისაკვენ აღაპვერებენ, ბინს კოქმებს მიწრინიდაი ვე-
სახვერებინან.

გიღინს "კომ ვეანთეს!" ცრალიკველი ვადრები უცბად ვკრანობან
სოსელი მოწოდებებით იკვლებს: "Слушай, Сванетия! Гляди, зритель!
Сванам, большевикам нет преград! Твой промфинплан сильнее ре-
лигии и быта!"^I მივეებლობაზე განთსული სვანებში წერაქვებით
ჭინს ტასადვადად ბუჭობება; ხელსვერით მივევლი, იკვერთელინი, ვარუ-
კუნი ბიწას ვრკინებინან, თბრინან, ადგებებენ, ყრინან ასწილვად ხებებს,
კაფავენ ტვას. ქვებინსა და ღომებინს მატყლოდ მათ ვინახვერებათ უახ-
რესი ტველინა - ცრადქოწრინ, მანვეანებინ... კადავენ ტვას, რომ ვრთი
ვეშვის ნიკვადი ფუთობით მარბილი ვევიბოთ, რომ ვანი ცაქუთს ტაათ-
ლებას და რელიგიური სინებელი ტაქანობენ, რომ ბონადვალსა თათბან მათა-

1. ციწრები მიხლოთ რესული უნაპე არსებობობება

ნახსენებში არაა, მე შრომებში, არაა მე ჩვეულებრივ ფორმებში
კატალოგებშიც კი. ეს მიუხედავად იქნება კიდევ ურთავი მდგომარე-
ობის იმავი, მე რაიმეა შეესაბამება კონტრპუნქტების მიერ ჩვენი
ერთგვარი კონს ისტორია.

ბ.კაკაბაძე 1929 წელს სუბიექტი იმდროინდელი და მ.კაკაბაძისთვის
ერთად იღებდა დიპლმს სუბიექტი. მხატვარი რეჟისორთან ერთად უძველეს
საუკუნეებს წაგვრას, არჩევდა ცალკეობის წერტილებს, მუშაობდა კა-
რის კონსტრუქციას /იკონებს მ.კაკაბაძისთვის/.

მთავროვნებ, მეორეგვარი და უბიძგის ურთიერთი მიერვე შემოქმე-
დი ბ.კაკაბაძე რაიმეა რეჟისორს უბიძგის რიგ რაიმეა ცალკეობა.
მთხ უმეტეს, რამ კონს მისთვის უბიძგის ხელოვნება არ იყო.

ჯერ კიდევ შარბში ცოცხლის დროს /1920-1927/ იგი სერიოზუ-
ლად მუშაობდა კონს სტრუქტურის საკითხებზე, გამოგონებები კერ-
და სტრუქტურული აპარატი და გერმანიაში, ინგლისსა და საფრანგეთში
ამის გამო შეგნებდა ბიძგის.

ბ.კაკაბაძე თავის მეორევე შრომებში ხელოვნების შესახებ უფ-
რობებში არ ცოცხლის კონტრასტებასა. შარბში გამოქვეყნებულ წიგნ-
ში, როგორც 1924 წელს დაიბეჭდა, იგი წერს: "წინაა, ამა მე იმ
მხედების წარმოება - მკვარის შრდა, ხაღბა ცხოვრების ნახვა -
შეიძლება მხოლოდ იგი დროისა და შესწავლის მიერვე. ახლა კი კი-
ნებამდგომის საშუალებით ეს შრომის ხეობა რაიმეა მიერვე. დეა-
სის მიერვე უკვალობა ერთი მიერვე კონტრასტების კონტრასტების
შეგნებში შეიძლება წარმოებინებ საათის გამოცდობაში და ისიც და-
ლადება. ქალაქები, სოფლები, ვიღებები, ხაღბები იპილებიან ჩვენ წინ
განათობის სისწავლით. კონტრასტები უნივერსალური საშუალებაა კო-
ნის რაიმეობისა და ხაღბა რაიმეობის" /რამე კაკაბაძე, "შა-
რბი", 1920, 1921, 1922, 1923 წლები/.

ბ.კაკაბაძე კონს შეგნებში იმდროინდელ ხაღბა კონტრასტ-
ების ერთ-ერთ არსებით მხარე მიიჩნევს და ამ კონტრასტების იგი

ვერებს არა მარტო როგორც შენიღბილი ინფორმაცია, არაბედა მხარეები აზროვნების გაზიარების უბიძგს საშუალებას. ამის დაშვების შემდეგი დატვირთვა ის რამე, შარნიშოვანი საქარტველოში ჩამოსვლის შემდეგ იგი მხატვარი და მოკვებნიერი კინოსურათების აქტიური შემქმნელია. რ.კვავაძაძე მხატვრად მუშაობს ფილმებზე: "მათი სამეფო", "საბა", "ხაშარა", "ესინალო", "ჯიმ შვანთე!", "ბეზა", "რკარტელი სამთბე", "კვავის კვანი". "ესინალო", "მათი სამეფო" და "ბეზა" შემორჩენილი არ არის, ხოლო შემდგომი ზემოთ ჩამოთვლილი ფილმების ქარტელი კინოხელოვნების შედევრები და საუბრით მინიშნულობის კინონაწარმოებელია.

გარდა ამისა, როგორც ჩანს, რ.კვავაძაძე კინორეჟისურაში დაიჭადა. იგი მუშაობს მოკვებნიერ ფილმზე "საქარტველოს სიძველენი" /1934/, რომლის შესახებ ქარტელი კინომელომენტოზაში იღებდა არაფერია მოხსენებელი.

ბუნების შესწავლის ინტერესი, ბუნების ფილოსოფიური არსის ღრმა ვიწრობა და აქედან გამომდინარე ათამიანის შრომებში აწუხებდა მთელი დავისი ნაყოფიერი შემოქმედებითი ცხოვრების მანძილი რ.კვავაძაძეს. მისი მეორე შრომისა ბუნებისმეცნიერება იყო /რ.კვავაძაძემ გარდა მჭიდროდ-კავკასიის კლასის ხატვის კურსისა, აგრეთვე შედგენილი უნივერსიტეტის საბუნებისმეცნიერული ფაკულტეტი დაამთავრა/.

ფილოსოფიური ურთიერი ხელშეწყობის შექმნის ურთ-ურთ აუცილებელი შრომად მას ბუნების მხატვრული ასახვა მიაჩნდა. "საუკეთესო მასწავლებელი ქარტელი მხატვარი ენის" მიგნებისათვის არის ბუნება, სადაც აქვარდა და ცხოვრობს ქარტელი ური" - წერდა იგი ჯერ კიდევ 1915 წელს¹.

სუბიექტი მინიერ კალატოზოვთან მუშაობა დავით კვავაძისათვის შემთხვევითი ამბავი არ იყო. აღმათ მამინ ჩათსახა მხატვრის საფრველად განქმნილი "სუბიექტის სერიის" მონახაზები; ორივე მხატვარი

1 რ.კვავაძის შირაბი არქივი, ხელნაწერები

ურთი იდეით იყო გამსჭვადელი. თრივეს ბუნების მხატვრული სანის გამო
მთავრია ჰუმანობა მიზნად დასახელი; ამ შემოქმედებითი თანახმობების
ნაფიცი აღმოჩნდა "ჯიმ შვანტე!"

ფილმის "ჯიმ შვანტეს!" ვერანუბზე გამოხვლას მადურებელთა
მხრივ ნარმალები არ დაუმსახურებია; იგი მხოლოდ თხზილი შემოწმ
კონსტრუქციებს. შემდეგ კი მოხსნეს და გარკვეული პერიოდის განმავლო-
ბაში ნაფიციებას მიუღა. კონსამდგარო გამოხვანების აფილაციით იყო
გაფიციებული, მას ირთობით მიაცილდა უბით კონსხელოვების შედეგები.

ორთა ვითარებაში საპლუარგარეონსა და საბჭოთა კონსმოლვანებ-
მა იგი ხელმწიფი "აღმოსაჩინეს". საბჭოთა კავშირში სტემრად ჩამოსვ-
მა ადრეველი კონსრეფისორმა სესილი იუ მიღმა თავისი ფილმოვების-
ათის ირი საუკუნესი ფილმი შეიძინა - ა. ილიუვიკოს "მინა" და მ. კა-
ლაფოტივის "ჯიმ შვანტე!". იორის ივენსი და ურთ საბუღი აღფიციებით
ლაპარაკობენ ფილმის შესახებ. 1963 წელს პარიში ჩატარებულ საბ-
ჭოთა ფილმების რეფრესპექტიუ კვირეულზე, რომელსაც საფრანგეთის
კონსმოლვანენი ესწრებოდნენ, "ფილმის "ჯიმ შვანტეს!" თითოეული
ეპიზოდი და გამოხსახველობითი კაობი აღფიციებული მადურებლების
რვაკობის თანხლებით გაიხილნენ.

ფილმის "ჯიმ შვანტეს!" ასაკმა კვეთი ირთილი წელს გადააბიჯა.
მან ირთის გამოყოფა ურსხელო ჩაბარა და იღეს იგი საბჭოთა კონს-
ხელოვების შედეგად იხვლები.



მ. რუსთაველის სახელობის საქართველოს სახელმწიფო ლაიბრარია
ინსტიტუტის სამეცნიერო ჟურნალი

მსახიობის მსახიობისა და რეჟისორის კათედრა

თეატრალური მსახიობის

ეფრ. მან. , საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტი

რეჟისორი იმრონი ბიძაძე

/მეზავალი/

თეატრის წარმომადგენელი ლაიბრარიის ხელმძღვანელს ეფრემ მან. -
დავით უფლებსი მარტო. შევქმნილია მესამეი დავადაცხადე ამ უფრო-
ტიკური სადახაობის მასახვის რთ-და ადგილი. უიიი მხოლოდ, რომ იგი
წარმოიშვა უფლებსი საუკუნეებში და შედგამირველი დავაუფირებელი
იყო რედიტიური რეჟალები შეხრელებსთან. მხოვინაგნით უი საუბრ
ხასიათი მიიღო და ხაბური სადახაობის ურთხრე საფარდა და მთველა-
რე სახეი იქა.

თეატრის წარმომადგენელი მსოფლიოს თეატრის ფედა უფედაშია
დავრელებელი. ევროპის, აზიის, აფრიკის, ამერიკის ხაბებს ჰფედათ
შევიანთი საფარელი თეატრის ციირები.

ქართული ურის უფლებსი ხაბური ხელმძღვანელის მხარდახარ იქმნე-
ბოდა ქართული თეატრის სადახაობა, რომელიც ხასიათებოდა ნახელი
ურთველი კოლირიით. ისტორიული წყაროები ფედაშიებთან, რომ ქართულ-
ლებს ჯერ უიიი VII საუკუნეში ჰქონათ ძალი უფედათ და თრინინა-
ლები დამდაბელი თეატრები. აზრობრივი მხოვინეობით, აუფელები ჯე-
მატიკით, ფედასაფეის ცასაფეი უაით და შაფეის მასობრიობით ქართულ-
ი თეატრების ლაფერი ფედაშიტიკი ხაბური ლაფერი იფო. სწორედ ამ
ხაბური ხასიათის ცასო მრავალი წლის მანძილი ურთველი ცადაფელები
ბიი კრასები ფედაშიბრივი ავრინეობებთან, ევინიობებთან, რამაი საფე-
ნობილი შეაფერხა თეატრის წარმომადგენლის ჰარონიული ცანვილარება და

პროფესორი თეატრად ჩამოყალიბდება. ამას ისიც ემატებოდა, რომ ცნობ-
რების მიხედვით პირთა შორის ანაზღაურება ამ სახეობის მრავალ მსახურს მიუტოვებ-
დინა თავისი საფუარველი საქონელი და სხვა პროფესიის ეტაბლიშმან.

გასული საუკუნის ბოლოსათვის თეატრული ხელოვნება ფაქტობრივად აღარ
არსებობდა. მარტოა რუსეთში აქამდე კიდევ გამოჩენილიყო ხელმე
ხელმეორე მიმდევრები მერსე აკადემიური დაკონსერვირი თეატრისა და თე-
ატრული, მაგრამ ცენტრისა და პოლიტიკის მიუხედავად მასში უკვე მოს-
პობილი იყო მწვავე საფორმული მახვილი. წინათ მებრძოლი თეატრული
ფორმა ახლა წარმოადგენდა უბრალო მასხარას, გამრთობს, რძინის მხე-
ჯობებს უკვე დაკარგული ჰქონდა მისთვის ჩვეული მკვებური იუმორის ძა-
ლა.

საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ, ისევე,
როგორც საბჭოთა კავშირში შემავალი სხვა რესპუბლიკებში, თეატრული
ხელოვნებას, ერთ ნაწილზე მკვლევარს გააზრების დაგეგმვისას, კვლავ
აუბრუნდა სიტუაცია. იგი ხელახლა იშვა როგორც ბავშვთა ესტეტიკური
ეფორიის ერთ-ერთი საშუალება.

საქართველოში თანამედროვე პროფესორული თეატრის გან-
ვითარება და მისი შემოქმედებითი სახის განსაზღვრა დაკავშირებულია
საქართველოს სსრ სახალხო არტისტის, რეჟისორ გ. მიქელაძის სახელთან.
მას ეკუთვნის პირველი ქართული თეატრის ინსტიტუცია და თე-
ატრული განვითარება; მანვე ჩვენს საუკუნის 30-იან წლებში საფუძველი ჩაუყარა
პროფესორული კოლექტივის - თბილისის თეატრის სახელმწიფო ქართული თე-
ატრს. მან სწორედ აქ გამოამყარა თეატრის დიდი სიფარველი და რეჟი-
სორული ფორმა, სადაც ყალიბდება ჩვენი ქვეყნის წინა მთავარ ქვეყნის
ესტეტიკური გემოვნება, ინტონაცია მათი ნებისყოფა; ფართოდება ცნებ-
რივი პორტირები.

საბჭოთა მრავალეროვანი თეატრალური ცხოვრების 50 წლის ისტორია
ამავე დროს თეატრის თეატრის, მისი შესანიშნავი მსახურების შემოქ-
მედებითი განვითარების ისტორიაც არის. არსად, არასოდეს მიმდევრულ

ბელოვანის რეჟიმი იმ სიმბოლოებზე არ ეფუძნება ავტანდელი, როგორც ჩვენ-
თან, საბჭოთა კავშირში, ჩვენს საბჭოთა ჟეალოში.

"У нас нет и не было режиссера. Лучше сказать - не случалось его. Наш режиссер, кроме зеркала, перед которым мы учим детали, - это публика, наполняющая зал". - წერდა 1924 წელს საბჭოთა თეატრების ჟეალოებს ერთ-ერთი ფუნქციონერი ნ. სოსანოვიჩი-ეფენი-
ვა.

გავიდა თითქმის 40 წელიც უკვე და საბჭოთა თეატრების ჟეალოები რეჟისორები ბელოვანის ბრავადი შესანიშნავი მსახური მოგვცა. ე. ბე-
ნინი, ვ. შვეციშვილი, ს. თბრაქილი, ს. პრეობრაჟენსკი, ნ. კოლოლინი, ვ. გრეშინი და სხვა მრავალ განმარტებელ რეჟისორთა სახელები, რომელთა შორის მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს გ. ბიქვიანი, შვეიცარიის საბჭოთა ჟეალოები ბელოვანის ისტორიაში. მანამაც გ. ბიქვიანის ხან-
გრძლივი შემოქმედებითი გზა მხოლოდ თეატრების ჟეალოები რეჟისორები შექმნილი რეჟისორები განისაზღვრება. იგი ქართული კულტურის მარად გრძელ-
მაგრივარი, მრავალმხრივი მოღვაწე და ქართული ჟეალოს განვითარე-
ბის გზაზე მრავალი მნიშვნელოვანი მოვლენის უშუალო მონაწილე და
ინიციატორია.



ბიქვიანი /ბიქვიანი/ მინიმალად დაიბადა 1892 წლის 3 თებერვალს /ძველი სტალინი/ ქუთაისის გიმნაზიის სოფელ კრავში. მისი მამა -
შავადი ილია იშლილტეს ძე ბიქვიანი, რეჟისორის საბჭოთაოის კანტო-
რის მხედრე - მწიგნობარი, ჟეალოები, სტენოგრაფი და პოეტიკი
შეგარეული ადამიანი იყო. მისი - მამისა ივანეს ასული ანტონი-
ლი აზიანის ქალი იყო, მკითხვი და საკითხი განმარტებელი.

1896 წელს ბიქვიანების ოჯახი ქუთაისში გადავიდა და იქ ცხოვ-
რობდა 1900 წლამდე.

პირველი იმეტიანი კვლევა - ნაირფერადი მონიშნულ კვლევი,
მწიგნობარი აქტიური მხა-გონები და ისტორიული ძეგლთა სახეები აირევე



რეჟისორებში მეთაობინენ: შ. ბაბიანი, ნ. გვარამია, ი. ზარდაღიძე, ვ. შაღრივაძე და სხვა გამორჩენილი სცენის მოღვაწენი. რაღა ლემა უნდა, ასევე ნიჟურ კოლექტივში მეთაობა სცენური წრეების ნამდვილი სკოლა იყო ჯერ კიდევ სრულად ახალგაზრდა, დაბნეული მსახიობისა- ღვის.

მაგრამ სწორედის წინააღმდეგობამ, რაც განვირგობებში იყო მათინიღიღი ლეგონდური ცხოვრების უმწეო ეკონომიური მიტომარეობით, მიტომებზე ჟამტკი ცხოვრების სურ სხვა გზაზე წაიფვანა, რომელიც შორს იტვა არტული მიწინსაგან. ტომინაზიის დაბნელებების შვიტეც, 1915 წელს იტი მიუტომავრება მიტკოვში და წარსაფებით აბარებს მი- სალებ გამტეგებლს სახეტიწიღო უნივერსიტეტი, ფიზიკა-მატემატიკურ ფაკულტეტი.

პირველი იმპერიალისტური ტომის მიტომე წელი იტვა. მიტეიტომინი ცხოვრება ფვეტეტი გამტელებელი იყო. მიტეიტელებების რუახნი ე. ბაქოში კვლავ ეკონომიური სიტიწრეკვს განიფიოდა - და რომ სწორებლს ტეირტაპ არ დასწოტოდა, რტგონღაა ხელსაფრელი საბსახურის შოენა მიტახერხა. მაგრამ ლეტიიებისა და სამსახურის შვიტეც მათიც უმრეტიტეობა ლავის ტატიიებლს და იტი, საბსაფრეო და მიტიღ ლეტირი, აფრეტივე მიტეტიე- ბი აღსაბეტიბენ სტეტიენტი-მიტამსახურის სურტიღ ცხოვრებლს.

1916 წლის მათსში, როდა მას ჯერ კიდევ რამტიენმივე ტამიოდა რა- სარტეტიელი შეტიოდა, სტეტიენტი მიტიტიზატიასტან დაკავშირებით, სწავ- ლას მიტწევიტეს და პირველი ტანრიტის სატაპარტიტო ჯარისკაცის ტეტი- ლით ე. ტარიტიში ტატიკავენს, ხოლო იტიოან ტბიტიისში ტატიოტიფანენს, სტეტიენტი პრავორტიტიკების სკოლაში, რომელიც 1917 წელს დაბნელებს და ტაბნესებელი იტივა ე. ნოვოტიტიკასკში; იტიოან კი ე. ბაქოში, სატა- პარტიტო ეტიით ლეტიოტიში.

1918 წელს მიტეიტელებების რუახნი საცხოვრებელი ტბიტიისში ტატიო- სარტიდა. ტბიტიისში ტატიოტიოდა ტიტიენის მიტიელი ბაქოელი ტარტიეტიოდა,

მიადიერების გრძელვადიანი იკონებებს გ.მიქელაძე თავის პედაგოგიკურ
ი. უკნაძეს, ა. შანიძეს, ვ. მარჯანიშვილს, ს. ახმეტელს, მ. ქორელის
და სხვებს, რომლებმაც კიბი წვლილი შეიტანეს სტრუქტურის პროფ-
სიონალ-მსახიობებში ჩამოყალიბების საქმეში. შეატრებში მიღებული
პრაქტიკული გამოცდილება და სტრუქტურის ახვისებური კონსტრუქციის
ანსახა გ. მიქელაძის შენაგონი სამსახიობო და რეჟისურული მოღვაწეობა-
ში.

საფორმალური ნიმუხის წარმოადგენს გ. მიქელაძის შენაგონი-
ნიმუხი ბიოგრაფიაში 1925 წელი. ამ წელს გ. მიქელაძე, მ. ქორელის მიწ-
ველი, რომელიც თავისი ბაშკის შეატრის ხელმძღვანელობა, მსახიობ-
ებში გამოვიდა ბაშკის შეატრის, სიბილი და მრავალი სხვადასხვა ბა-
სიონის რელი გვანახიერა. ამ რელიების წარსაგება იქცა და ახსევნ მიხ
შეაბეგროვდა.

ბაშკის რეაბილიტაციის სტრუქტურის, რომლის ურთ-ურთ ინიციაციონად კვლავ
გ. მიქელაძე გვევლინება, იგი თავისი შენაგონის მიხედვით რეაბილიტაცია
და პლასტიკის მასწავლებელს ვ. შავლიშვილს, რომელსაც საქმიანობა დაუ-
კავშირდა თავისი ცხოვრება.

1926-27 და 1927-28 წლების სეზონში გ. მიქელაძეს კვლავ შენაგონ-
ში ვხვდებით თავისი მიუხედავად ვრთაი. იგი აქ ახლად ჩამოყალიბებული
მიქელაძე შეატრის რეჟისორის შენაგონის სუბიექტის, ხელის მიუხედავად რე-
ბილიტაცია და პლასტიკის მასწავლებელი.

"რელიების რეკონსტრუქციის საქმეებში არსებობს საბავშვო
შეატრის არსებობა, შენაგონი საბავშვო სპეციალური კავშირების
შეატრის ინიციაციონად. საქმეებში საბავშვო ხელისუფლების რეაბილიტაცი-
ის მიხედვით რელიების მიხედვით ჩამოყალიბდა საბავშვო სპეციალური
რელიების და ასე ვახსენებთ, საბავშვო შეატრის კი არსებობა"¹,
შეატრის მიხედვით ისე, რომ რელიების მიხედვით იგი რელიების.

¹ შ. შავლიშვილი, ქართული საბავშვო შეატრის, "ხელისუფლება", თბ.,

რომ ამის შესახებ როგორ მოველაპარაკებოთ. როცა მეორე პიესის
დაგვიმატი ვმუშაობოდა, სწორედ მაშინ მოხდა განხილვები რუსთავე-
ლის სახელობის ჟურნალში ადელსანდრე ახმეტელისა და კოტე მარჯანიშ-
ვილის შორის, რამაც შუა გავესო როგორ ანთადის ფურადღება და ჭიქრი
და შეანელა ბრუნვა დამოწყობელი საუბრისადმი. როგორ ვ. მარჯანიშვილთან
ერთად ქუთაისში მეორე სახელმწიფო ჟურნალის შექმნის დადარის შედეგ-
მა. მას უკვე საშუალება აღარ ჰქონდა მესამე პიესაზე მუშაობისა.
საჭირო იყო სხვისი მოხვევა და ადელსანდრე დაგვიხილვის კანდიდატურა
შეგვავატი. პიესის არჩევა ადელსანდრე დაგვიხილვის მივანდომა. ის
შეჩერდა ს. შიბილიძის "რომონ ჰუმბოლ". ეს პიესა, ბესარიონ ჟღერის
ჩვენი, სახარცემწიფი მივცით ახალგაზრდა მწერალს ა. ბელიშვილს.

თუ პირველი თუ დაგვიმატი მუშაობა ჟურნალის გადგრეობით, ავეჯიხთა
და ბეჭდურით უსარგებლობით, აქ მხატვარი მივა გოგონადა და მე
არაფერს ვიშურებოდა იმისათვის, რომ ეს დაგვიმატი მხატვრად დასრუ-
ლებული ფრთხილყო. ვვღა მივღებ პირს შევუკრეთ ტანსაცმელი,
დავამბობთ ახალი დეკორაციები, ავეჯი და ბეჭდურითა. ად. დაგვიხილვის
მეგობარი სანიტორებს რეპეტიციებსა და ჩვენს შორისა უქმარ არ ჩაუ-
ღია, სვეტლანის დიდი წარმატება ხვდა წილად და დიდი დამოხმობადაც
ჰქონდა როგორც დაგვიმატი, ისე მოჭრიდი დაგვიხილვებში. ამროცად, სას-
წავლო წლის დამოხმობასთან ერთად ჩვენც დავამბობთ ეს ექსპერი-
მენტი და საქარაველთს განაღებობის სახალხო კომისარიატთან არსებულ-
მა ხელკენებობის მხატვარმა სამიმარჯველიძე /ვფრ. სიმონ მონათქ/ აღიარა,
რომ ჟურნალმა ბრწყინვალეა ჩააბარა ეს დამოცემა. 1928-29 წლის სასწავ-
ლო წლის დამოცემადა ჟურნალ მფრთხილად დამოცემადა სახელმწიფო სა-
დაგვიხილ ჟურნალ და დაგვიმატი დაგვიხილვა. უკვე ჩაგვიხილვი სადამოცემა
ხარჯებობის დასაფარავად სამიმარჯველიძე ხუთი ათასი დანელი მომცა. ვვ-
ღის დაგვიხილვი საბოლოო ანგარიში. უხედასობი დაგვიხილვი მიხილვი და
დაგვიხილვი დ."

ამ კაცმა კიბეჯ ურთი ღვაჭრადური კუღურის კურა შეჰმატა. იმ
1934 წლის 26 მაისს, საქართველოში პირველიაი ანხადა ღოჭინების
ქარბული ღვაჭრის /პროფესიული ღვაჭრის/ ღარდა. ღვაჭრისა, რომელი
იღეს ჩვენი ნონავადი ღაბობის ესტეტიკური და მხატვრული აღწრის
ურთ-ურთ მინიშნულივან კურა ნარნობიღვის.

მღვღინაჲ მამაკაცი გოორგი ბიქვლადჲ ცახლიათ, ხლო მინიშნაჲ
სპექტაკლი მ.ლორქეიღანძის მიერ რესულიდან გაბიქარბული
ა. ღელორჩევიკოს პიესა "ჭუჭრუჭანაში გავეკრებო, მადრამ ჩემსას მან
ცავხებო". სპექტაკლის რამიბმელი იფო მინ.სარაული, მხატვარი -
მინ. გოცირიძე.

სპექტაკლის ეს სახეღწოეობა ღიქოს სიმბოღურადაც ეხმარება
გ.მინქვლადის მიღე შემიქმეეობით მინოგრაფიას ღოჭინების ღვაჭრის,
მას ხომ მრავალი ეკონომიური გაჭირებობისა ღე შემიქმეეობით სინ-
ღებობის რადღვა ნოუბრა ამ უძვეღეს და, ამადე ირის, სრულია ალა-
გაჭრდა ჟანრის შემიქმეეობით აფისებობის უკვალავ გზაზე.

ფეღაღერი კი იბით რანიფო, რომ ხეით ღლის ნაფოღიური მუშაობის
შემიბე გ.მინქვლადემ რაჭოვა ნოჭარე მადურბეღოდა ქარბული ღვაჭრი
და 1933 წლის პირველი სექტემბერიდან მიწვეღ იქნა კ.მარჯანიშვილის
ღვაჭრის მადვარ ადინინსტრაოტორა. ღღებობს განმადლობაში იფო ამადე
ღვაჭრთან არსებული რაშაჭული სჭოიის ინსპექტორი. ურბეღ, რომ-
საც კარადას ალაგებდა, ქალადღებდა და სხვა ნივბებს შორის შემბე-
ვით ღოჭინების ღადებს ნაანფდა, სამ ღოჭინას, საბივეს მჭერიანსა
და მივიწეებულს. განოტრკვა, რომ ღოჭინებო აქ იღესრაც კ.მარჯანიშ-
ვილის ღვაჭრის მსახიობბს მ.სარაულს მოჭანია. გ.მინქვლადემ ღოჭინის
ღადებო ღიბებზე ჩამოიღვა, "ააბამაშა" და ისე გაურღო, რომ ეგრე
კი შენიშნა როიის შეიკრიბა მის ირბეღივ ცნობისმიფვაროდა "აუოტ-
რია".

გ.მინქვლადეში ხეღახლა გაყოცხღდა იიიი ხნის იღვა - შევეშა
ღვაჭრი ფეღაღე შაჭარებობსაფის. ასეით ღვაჭრის შევეშის იღვამ

ღრმა ცოცხალი, თავისი პედაგოგიური გამოცდილებით აქტიურად მონაწილეობს ჩვენს ლიტერატურ ცხოვრებაში. სწორედ მათი უშუალო დახმარებით წარსდება გ.მიქელაძე სკოლამდელი აღზრდის კოლპერაკის გამგეობის ერთ-ერთ სხდომაზე მთავარი ლიტერატურის განყოფილება, ხარჯთაღრიცხვით, საბავშვო-სკოლათა მსახურითა და მრავალ ინტერმედიით.

მისმა დახმარებლებმა, მათგან უმთავრესად სიტყვად ვიხსენიებთ იმდროინდელ გამგეობის სხდომის წევრებს. მათ იმსჯელეს და მხარე დაუჭირეს გ.მიქელაძის წამოწყებას. მასვე დაავალეს ლიტერატურის მრეწველობისა და ხელმძღვანელობა.

მარტოვე რამე ძალზე დიდი ღონისძიება იყო ის რეალიზაცია, რომელიც მიხედვით გ.მიქელაძის მიხედვით დასრულდა. მისი ლიტერატურული შრომა, დაუწყებელი შექმნილი ნაწარმი იმ დროისთვის საყრდენი წარმოადგენს, რომელიც ჩვენი მრეწველობისთვის სახელმძღვანელო ხელსაწყოა აქვდა.

იმ დროებში, რამე არ იყო მსახურით ხელსაწყოებისთვის სპეციალური კაბინეტი, ძველი გახდა კოლექციის შენახვა. გ.მიქელაძე რეალიზაციის წინაშე აღმოჩნდა: გააქვითვა მოეხატა "ჩვეულებრივი" მსახიობთა შორის ისევე, რამდენიმე დანიშნულსა და მრეწველობისთვის და, მიუხედავად იმისა, ხელსაწყოებისა, უნდა იქნებოდა ჩაბმული და სხვა ლიტერატურის აღზრდისთვის საჭირო.

სურ. მადე გ.მიქელაძემ თავი მრეწველობის რვა მანამდინელებს და შეადგინა მცირე რაოდენობის ლიტერატურის კოლექციის "ლიტერატურის ლიტერატურის" სახელწოდებით /ასე იწოდებოდა ეს ლიტერატურის არსებობის პირველი დროები, ხოლო შემდეგ, საბავშვო-სკოლამდელი აღზრდის კოლპერაკის გამგეობის ლიტერატურის მრეწველობის ა. ხომალტის რეკონსტრუქციის, მათ მსახურით ხელსაწყოების განყოფილებაში: მსახიობები - მ.სარაჯიანი, ვ. ნიკოლაიშვილი, ვ. სიმონიანი, ვ. მარბაქაძე და გ. დომანიანი. კონსტრუქციის მრეწველობა - ნ. აბულაძე; სკოლის მემორიალი - ჯ. დანიანი; აღზრდის მრეწველობა - ვ. ხელსაწყოები და ლიტერატურის გამგეობის ლიტერატურის ხელმძღვანელი. მ.სარაჯიანი, რომელიც გ.მიქელაძესთან ერთად აქტიურად

სპექტაკლები მარტო დამაჰ სანახარობას უნ ან წარმოადგენდეს, მერ მალაქ მხატვრული ღირსებების იცოს, აღვიძებდეს მავრებლებში საუკეთესო აზრებსა და გრძნობებს. ამიტომ იცო, რომ გუნდი-გუნდი იმდენად ამ ჟღერის მავრებლებსა რიგები. გუნდ მისი იმდებელი დარბაზი ნუად გამოტვირთულია.

მძინისის ლეონების სახელმწიფო ქართულ ჟღერში მოღვაწეობის მანძილზე გ. მიქელაძეს იმდენი აქვს წარმოადგინებ სპექტაკლი; მათ შორის: ი. შავადაძის "კაცია-ადინანი?", დ. ლოსტონის "სამი დათვი"; ს. მძინისისა და ს. შრეობრაქუნსკის "იგი ივანე", ვ. შოლოკოვის "მთავარობა უნაურ ქვეყნებში", ნ. გენაგის "ალბინის ჯადოსნური დამარი", გ. მატევევის "ბაღი", ს. შრეობრაქუნსკის "გადაცხების ფეხილი", დ. შრეობრაქუნსკის "ჩვენი მძინი კაცა", გ. მიქელაძის "მეტი მძინის ღრუბლები", ნ. შრეობრაქუნსკის "სიგელის ფეხილი" და მრავალი სხვა.

ასამდე რელი, იერსახე. ასი სიტყვადე - რმედიც ვრთმა პირლვ-
ნებან, ვრთმა მსახიოთმა შექმნა. ხასიათები, რმედიც მისი მკა-
ფით, ინდივიდუალური ხელნაწერის მიუხედავად, ვერავითარ ჩარჩოში
ვერ თავსებობან. ზეთი უანრმბრნვად ვრთვაროვანი სახეებიც კი
უკვეთრად, ამ ბეძინწევნით ჭაქიზად განსხვავებთან ვრთიერთისა-
ბან, უაღრესად ჭერაოვანი, მსუბუქი იუმორით დაწვებულო, ხალიხინან
ლაღ კომედიურობასა, მკვეთრ გროტესკურობასა და მღაფრ შარჟადე
/გლუმოვი, კონ-სეზარი, მგელი, ბლაგოი, ქაშაშიაქ.../. აქვე უნდა
დავმატოთ ჩვეელი იონიერობა, სინსუბუქე, პოეტურობა; ზეცა ფველა
ვეისებინს ჩამოთვლა შორს წაგვიყვანს და მისი შემოქმედებითი ხერ-
ხების ჭაქიზი ნიუანსებინსათვის ზუსტი სახელწოდების მოძებნა დაგვი-
ყირებმა, ისეთი ჭარული, თეატრალა, უმნიშვნელო შემოზრუნებით ახერ-
ხებს მსახიოთი სრულიად სხვა სახეი ვარაქებინას, ვარდასახვას, ხე-
ლახლა დაბადებას.

მისი შემოქმედებითი პალიფრა მრავალჭეროვნების ზოვასა, მითგ-
რაფია კი რაოკალურად განსხვავებულ გმირთა "ერთობა" - დრამატული-
რან ჭრატვიჯი საწვისსამდე /ბარათაშვილი, ბახვა ჭეღავა, ბატონიშვი-
ლი ივანე, კულიციკი, ტაოზი ვადალენია, კანდეტი, კაიო მანგიით,
დენჭორტი, სამანდიშვილი და სხვა და სხვა/.

ოღეს მსახიოთის მიერ ვაქლილი გზა ნათელი და სფარია, პირლვ-
ნება რწუნით და პატრონისკნით ვარემოკული. ინტელექტი სისი პირლვ-
ნილი ნიშანთვიისებაა. იგი ფველბან ავღემს თავს - სიუნიაზე ზე პირლი
ქხორებთან. და მისებან მრავალ საინტერესოს, სასიხარულოს მოვლის
ამ მხრივად განვივირებელი მაცურევილი.

თავდაპირველია კი... ადამიანის წარსაგებას, მასზე შობაფი-
ლებინს შექმნას ხშირად პირველი შეხვეთრა, მისი პირველი ნაბიჯი და-
ნაპირობებს. ვესაქლთა, ვრთი შეხვეთრთ, ნაქტარევაი ვასოტანელი
დასკვანა და პირველი ვმოკორი შობაფილიღმა ვებრეშოი რაოკალურად

განსხვავებული ადმინისტრაციის, მაცრამ მრავალფეროვნებით დატვირთული
ქმედება, მით უმეტეს შემიქმედებოთ სიკვდილზე მოულოდნელობა და
წინაპარი... არ ვიქნებოთ ოპორტიუნისტი, თუ აქვე არ აღვნიშნავთ შემ-
ახვევიანობის უბიძგის რთის, რთმედიის გოგჯერ გადამწვავებადაც ვი
ქვეა შემიქმედებოთ გზის წარმართვისსახვის.

აქცილებლობა და შემხვევიანობა. ჩვენს მიზანს ამ ცნებათა ფი-
ლოსოფიური არსის ახსნა და ამოცნობა არ შეიძლება, მაცრამ ციფრის
გვეგვეტორის ბიოგრაფია რთი იქნება დაჭრეული მისგან. და თუ მოე-
ღნათა მსვლელობის ურთიერთობის სიჭრეტის გავევებოთ, მასში ვანთ-
მომიერებათა ჯაჭვის განვირთვებულ მიჭრეუბსაც ამოვიცნობთ.

ბავშვობა. რთ შეიძლებაოდა წყვილიც განსხვავებული მისი ცხოვ-
რება ათასობით თანატოლისგან? იწვლიცვეთერ თქახში დაბადებული
/ოდა პედაგოგი, მამა საბავშვო მწერალი/ სკოლის გარდა დატვირთული
იყო მუსიკით, უცხო ენით და მცირე ხნით ურთიერთობისა. ხშირი სტუდ-
რება თბილისის თეატრებში. ფართი დატყება... პირველი გამოცვლები
მე-14 საშუალო სკოლის სკენაზე, უნივერსიტეტის გოგოგოგოთერ ფაქტობე-
ტი, სადაც წარმატებით დახურა პირველი კურსი. მაცრამ თავი იჩინა
ვეშმარტობა: "რაც ურთხვი ცხოვლია სურს დააჩინებინს, საშვილიშვი-
ლია გარდაეღმის". გ. გვეგვეტორი თეატრალურ ინსტრუქტორი მიიღის.
მის - მერამ გვეგვეტორის /რთმედიის იმხანად რუსთაველის სახელობის
თეატრალური ინსტრუქტორის სტუდენტის იყო/ თხოვნი, მას უსმენს მეგვე-
ლებს ვათეორის გამცე მალეო მრეველიშვილი და ჟემც ამჩინებს მასში
შინაგან ძალა, მხატვრული აჭრევენების უნარს, მაცრამ აღმოაჩინა
ნაკვსაც ბვერათა წარმოთქმის დრთს და ურჩევს ივარჯიშოს მეგველებს
პირველად სავარჯიშობით.

ძველია იმის წარმოგვენა, თუ რას ფიქრობდა ინსტრუქტორი მი-
ბავალი გ. გვეგვეტორი. იმ ნათს, თუ სჯეროდა ნეტავ, რთ შეიძლება
დაბრუნებას თეატრალურ ინსტრუქტორი და ვააოცებდა მისაღვი გამოცვიბ-
ბე კობისის, პირველი რიგში ვი ქალს, რთმედიის მიუხედავად მსახიო-

ბურთ ნიფისა, მუცხველეუბის მათმე ნაკლის გამო, ასე დაავრცა მისმა მომავალმა და არც ჟე უმიჯნობა: საფორთხ იფო დაუღალავი შრომით და მომუდებრა მებრათა წარმთქონის ხარვეზებში, მაცრამ ირო ძალიან კოტა იფო, ნაკლი კი იიიი.

1940 წელს გიორგი ბებეჟოვი "პირობით" წარსტა მიმღები კომისიის წინამე. და აი, მიხდა საოკრება. წარსტის არავითარი კვარი არ ეფოთობდა მის მუცხველეუბას, გამარჯული ქარჯული, ხმის მესანნიშნავი ქოქრალობას, ღიბი დამაცხველეუბი ტემბრს. რა ჟემა უნდა, იგი მიიღეს, მივლენა შეფასდა რეკორდი "სასწავლი". ამ სიფვიისა და მოკლევის სიღრმეში კი ძვეს ის ჟეისება, რეშივიც მემღე, მთელი მის მემოქმედებშიც კომუნიზმის საბატალილოდ აღკვეს ფოველი მსახიობისათვის-ძლიერი ნემისცოტა, დასახელი მიწინისაკენ სწრაფვა და გასაოკარი შრომის უნარი. ყუმიანიტემა იქნემა, ჟე ვიფვიით: ეს იფო მემოქმედებშიც გზავი საკუთარი ძალიც მიმოვებელი პირველი იიიი გამარჯება.

კვლე აღვნიშნე, რე მიხი კომუნიზმ არაფრით განსხვავებობდა სხვებისათვის. იგი რეკორდი იფო, რეკორდი ჩვენი საკუთარს რეიან წლებში დამაბეძევა მრავალთა ხვეობრი. ჟეით ეს ჟემა აღმიჩნდა განსხვავებული ჟეისი ბეიით, რეიან წილიან ხედა გაბავტანა უიიიიი და უსასტოველი რეი, რეშივიც მემოქმედი რეიის სისხლიანი სახელი დამევიიიი კაკობრიობის რეკორდი.

ამ პერიოდს დავმხვდა მისი სეპოემოზის წლები. საომარ ფიოპავი გარდაიქმნა ღიბისი. მემოქმედი იფო ფველაფერი, აორეულს არ ჰგავდა იედაქალაქი, რეიან აორეულს არ ჰგავდა მთელი სამფაროს კომუნიზმ. მემოქმედი მისი სახე, ჩვეული ფერი, ტანათება. ფოველიც განსხვავებული იფო აორე-ნაინობისა და აბეობეობისათვის, ჟეით ჟეაჭრადერი ინსტიტუტი, მუჟათა საკუთარ ჟევი, სწავლა, სწავლა კომიტირი აღვნიშნის ხელმძღვანელობით, ფარებშიც მემოქმედი, აორე ნათელი, იიიი აურიტირებში, რევიტირებშიც და საურეოი ინსტიტუტის ნაკისლების მიმღებშიც მემოქმედი ფრევიტირებშიც მიმღებელი კომიტირის მისასმენი.

ბეზინამოცი განასახიერა და საბოლოოდ დაინკვირდა ნივთიერ სტრუქტურის სახეობ. ამდენად, მისი პირველივე დაინტერესებულ სხვა რეჟისორებიც და თავისი ჯგუფის მონაწილეებაც სხვა ჯგუფებთან ერთად მონაწილეობს ამ თანამედროვე სპექტაკლებში. /1. ბ. ბაქრაძე - "რეკვიამ", რეჟისორი ა. ვასაძე. 2. ბ. ბაქრაძე "ბუნების სიყვარული", რეჟ. ვ. ლომიძე. 3. ბ. ბაქრაძე - "ცისფერი და ვარდისფერი". 4. ბ. ბაქრაძე - "ბრწყინვალე კომპოზიციები". 5. ბ. ბაქრაძე - "მედიტაციები", - საბუნებრივი ბუნების სიყვარული და სიბრძნე. 6. ბ. ბაქრაძე - "კვირები". 7. ბ. ბაქრაძე - "სამაგისტრო ადრენალინი" - მრავალ-ბუნების და სხვა./

ბუნებრივია ასეთი წარმატება მარტო ვაჟა "სპექტაკლები" არ იყო გამოწვეული. სტრუქტურის დაინტერესებულ, სერიოზული დამოკიდებულება საბუნებისადმი, შესაძლებლობებიდან გამომდინარე მისივე მიზნების და გრძელ რეჟისორული სიბრძნე გრძელ სასურველ სტრუქტურა და მსახიობად აღკვეთა და ბ. ბაქრაძის გრძელი პედაგოგიური საქმიანობის. ამდენად, უარსავე შესრულებული რეჟისორები ბუნების სტრუქტურის ცხოვრებისადაც, მაგრამ საბუნებისადმი მისივე, რამე ბ. ბაქრაძის ინიციატივით გამოვლინდა უნიკალური რეჟისორები შესრულების შესაფერისად /ბ. ბაქრაძე - "ბუნების სიყვარული", ბუნებრივი, პეტიტივი/ და მთელი სიყვარული, მთელი კურსის სტრუქტურის მიერ ხორკივსხმული მსახიობის რეჟისორის "ბუნებისადმი" ნადავლად მიტოვებული, მაშინვე შეიძლება ითქვას, რომ სწორედ ამ რეჟისორის მიხედვით მასზე აზრი - იგი შეიძლება შეიძლოს დასაფუძვლად და უმეტეს განსაკუთრებულად კ. სტანისლავსკის მიერ გამოწვეული, აღიარებული შემდარებლებს "არ არსებობენ რიგი და მათგან რეჟისორი, არსებობენ რიგი და მათგან მსახიობები", რომ ბ. ბაქრაძის მიხედვითვე იყო რეჟისორული რეჟისორი ადგილი უნიკალური მიზნები.

და ახ, მთელი კვირის დადასტურება შემოქმედებით. მათ გამოდგამ ვეებრძოლა ნაბიჯი, მსახიობის განხილვა - ბუნების ხორკივსხმე

ბიუსეტის "ზოგჯერ ბრძენის შედეგადა" /რეჟისორი გ. ტყეშელაშვილი/ შექმნილი რეჟისორის, რეჟისორის საეჭავთო იქცა ძალიან მსახიობის შემოქმედებით ცხოვრებაში. აქ, რეჟისორის არსად, გამომდინარეა გ. ბეგუჯიანის რეჟისორის ინიციტივის ღირსეული შედეგები - ადრე ცნობილი რეჟისორის ინიციტივის შედეგად, მსახიობის საფორმის მსუბუქად მოწოდების უნარი, უაღრესად რთული და დიდი რაოდენობის წარმოსახვისას ძალიან განაწილებს, სპექტაკლისას რეჟისორის განვიხილავს, რეჟისორის შეგრძნების შესანიშნავი აღწერა.

სამხრეთით ეს სახე ბევრმა ვერ ნახა. განიხილვის შემდეგ სპექტაკლი მოხსნა. მაგრამ ისინი, ვისაც ბეგუჯიანმა შექმნილი უნახათ ეს სპექტაკლი და რაც მთავარია გ. ბეგუჯიანის გეგმის რეჟისორის, სამხრეთით მისი ბიუსეტის და საფორმის ინიციტივი და რაღაცეები ინიციტივი, რაღაცეები სახის სწორი გააზრებისას და ნაწარმოების ინიციტივი ბიუსეტის განხილვის გარდა, სტუდენტის მიერ რეჟისორის პლასტიკური გააზრება შედეგის მომხრეად მივიანდასახეს ხიდი გამომხილებელი ხერხის ამ სახის მხილებიანების. სინამდვილე უნდა აღვნიშნოთ, რამდენად დაუნიციტივიანა მსახიობის შემოქმედებისადმი, რაღაცეები მხოლოდ შედეგის ინიციტივი ამ სახეზე მათში, ვინც იგი ინიციტივი, მაგრამ არაფერს შედეგის განხილვის რეჟისორის გ. ბეგუჯიანისგული გააზრების ძალიან მოკლე აღწერაა კი. ინიციტივი, ინიციტივი რა წარსულს, დასძენენ: რეჟისორის, რამდენად სახის ქართული შედეგის საიმიტო ძალიან შედეგისადმი. ან კიდევ: ეს ინიციტივი პირველი დიდი და რთული რეჟისორის, რამდენად ინიციტივიანა გოგონა. აქ პირველია შედეგის მას მიმართულია მკვეთრად სახისადმი რეჟისორისა? ასეთი ხასიათის წარმოსახვისადმი საფორმის შედეგები მას უხვად გააზრდა. გარდა ამისა, ინიციტივიანა გამომხილებელი ინიციტივიანა, მიმართულია მკვეთრად სახისადმი შედეგის განხილვის მიხედვით ინიციტივიანა რეჟისორის. გოგონა პირველი ინიციტივიანა, რამდენად ახალგაზრდა ადამიანის წარმოსახვისას გამოიყენა ეს ხერხი და არსებული ინიციტივიანა შედეგისადმი ინიციტივიანა.

სტუდენტის მიმართულია წარმოსახვაში უიციტივიანა გოგონა მიიქცა. ინიციტივიანა შედეგისადმი ახალგაზრდების ეს ინიციტივიანა განსაკუთრებული ინი-

როლი. შეიძლება გიორგი გუბავჯორის ქება ამ შემთხვევაში მოტივებს
გაჰვიანებულები ვი მოეჩვენოს, რადგან გასაგებია, თუ რას ნიშნავს იგი
აკაკი ხორავას ნუბი სინი შემოღობვების ზენიტი. ეს მოვლენა, ერთ-
ერთივე საინტერესოა იგი ახალგაზრდა მსახიობის ბიოგრაფიაში და
ამავე ირის სახიფათოა, რადგან შეიძლება იხილოთ ხორავას სახედას
ვი იაერობილი იგი, შიგნით ამ გამოცდას უკვალოდ არ ჩაუვლია და გა-
მარჯვებამ ვი ერთხელ სტისილით აღავსო, საკუთარი ძალებსაგანი
რწმენა შენაგა ვამბეს.

დენილი შემოღობვის ცენტრის როლი გააზრებული ჰქონდა ავტორი-
სული იგივე საპირისპირო. გამოვერა, საპირში მღიქვნილის ხასიათი
მასთან გათანაველი იგი როგორც მუამბოხე სულის, იკვამრისული
იგებინთ შევიწრობილი ადამიანის წინააღმდეგობა სადალი საზოგადოების
სისამა. ცენტრის მიერ მათ მიხედობას მსახიობი მიანერდა არა განი-
ბუბისა და შიანაჟის სურვილს, არამედ როგორც მიღობს ჩამოიღობის
ხერხს, ახალგაზრდა, უკვიანი პირუცნიების მიერ მიხანული ბრძოლის გზას.
მეორეული სიღნაღი აკაკი ხორავა - ცენტრი გეგობა ამ საზოგადოებას
შეუარით და წვევდა მასთან გეგვიტვარ ვაკვირს, რა არასწორი იგი
პილისს იგივეს, ცენტრების განიშარების შენსველივისთვისა.

ბ. გუბავჯორი, იტვალისწინებდა რა ავტორის სიზარბასხელებას,
შესული გაანვიანიშებინთ, საჭიროელი გეგობინთ აიხილებინა ცენტრის ხასი-
ათს და მათლია სიგვანიშებინა მის სისწრავებაზე - რადგან არ უნდა
მასჯობინა, შეუღნია უმადლეს ნრეში და გეგვილი (წმინე ვხმარა იქ სო-
კალაგებინსაგის. მისი ცენტრი გამოცხვევა და წინასწარი გაზრახვი
ვი არ ამხედა ცენტრულიმებსა და მამავეებს, არამედ იგი ვითარებინთ
იგი ნაულებული და ამ სიიღობის ირისაა იიიღობა იაუნიშებინა და და-
გრწმენილია ეს ხაღი - "მევენი რა იარსებებთ ჩემისთანა პირუცნიების
გარეშე: სე მევენი ვიიღობინთ!" - მასიიავაი, ბროსლი ამბობდა იგი, -
განავებთ ჩემს ვანდას", - მასვესია ისევე სახით, როს პილის ვარს

საგმიბა გამოგნებულთ, მისი დასვლის შემდეგ, უხეობილი და უმეტესად
განბილებული არისგორაკებში გამოქვეყნდა დასკვნა, რომ გენერალს აკრ-
ლებლაი შეიერილებიდან, ასე რომ, ზუსტად ნაწარმოებობა გამოხიბნა-
რეობა გ. გუგუკორის მიერ ხორკვიუსხმელი რელი.

აქვე უნდა აღინიშნოს ის რიგი სირთული, რომლის წინაშეც აღმო-
ჩნდა მსახიობი ერთი "მთელიანი" /ინსტიტუტის სპექტაკლი/, მთლიან
"მთელიანი" /თეატრი მისა სპექტაკლით შევიდა/ გადასვლის რისს. ასე
განიხილ თბილისის ღარათ საზოგადოებამ გ. გუგუკორი. თუ იმასავე გავიხ-
სენებთ რეგორი მსახიობები მოღვაწეობდნენ იმხანავე რუსთაველის თეატრ-
ში /გ. პავლიშვილი, ნ. ჩხვიძე, ე. აფხაძე, ნ. პავლიშვილი, თ. შავადა-
ვაძე, ნ. ჯავახიშვილი, მ. გულუანი, გ. საღარაძე, თ. ბაქრაძე, რ. ჩხვი-
ძე და სხვ. /. თათლი განებდა რაოდენ მრავალსმეტყველი იქნებოდა მის
მიერ ქართული სკენის ტიტანის შეცვლა /ავ. ხორავა/. ღირსული პარტ-
ნიორობის განვსა ავ. ვასაძის ბრწყინვალე კრტიკოსისათვის და მთელი
სპექტაკლის პირიჟორად ქალვა. ზემოთ უნერით პირველი მთაბუფობიდან
უიბეს რელი და ეს შეხვეობა მადურებელია წარსაგებობთ ჭაგორგვიბა.

თეატრალური ინსტიტუტი უაქრად ვერ შეეღია თავის აღჭრბის. თეატრ-
ში მუშაობის პარალელურად იგი კვლავ მიიწვიეს სპექტაკლით მონაწილე-
ბის მისაღებად და ასე შეემთაბა მის მიერ განსახიერებულ რელიებს კავა-
ლური რიპარატა /ვ. გოლომის - "სასტამრის პიასახიისი" / და ნილი
/მ. გორკის - "მობიონი", ორივე სპექტაკლი გ. გოვსტონტგოვის პარტნიორ/.

თეატრი მისი შემოქმედებობით გაღრვა მიიბრძება ახალი სახეობით,
რომელია შორის გასასკურნებელი აღნიშვნის ღირსია მატონიშვილი ივანე
/ვ. სოლოვიოვი - "რიგი ხელმწიფე", რეჟ. ავ. ვასაძე/, თემცე ემიზორი,
მარამ მკვეთრად განსხვავებელი ნანამივე განსახიერებელი რელიებიდან.

უნებნსგოფო უღიბსელი, რომელიც სასახლის კარის შემქმნელია ბრმა
იარაღი ხეობა, ბეობეს წინ აღუიბეს ევსპოტი მამის /ავ. ხორავა/ სურ-
ვილს და პირველად გამოვლენილი სიჯიუტისათვის ავი ილუპება კიბეს მისი
ხელით. სურ ორი სკენა ჰქონდა გ. გუგუკორის - მატონიშვილი ივანეს. პირ-

ვერცე შეხვედრათი იჩენდა თავს უფლისწულის ადვილად აადემატო ხა-
სიანთ; წინააღმდეგობა, რომელიც უსუსვამიგარნი იყო მასში სასახლის
დასაძვრი ცხოვრების, მკაცრი და ყველაფერზე გადაჭრულად მამის ხა-
სიანის გამო. ფინჯურ სჯედაში, უმოციურად აღესილი იყო ივანე -
დავეყრონი. ხვეწა-მეგარამდე ევეებოდა შიობრთა შეაღწინ ამანე უფლის-
წული და რადგან მამა შევედაი რჩებოდა, ჯიუტად უცხადებდა, რომ მთიუ-
ცოდა თავისი სურვილის მიხედვით. მის აღზრდას სიფყრით ვერ აღკებ-
და შეფე, კვერთხით უმასპინძლებოდა "გაშავებებელი" შვილს. ერთ შა-
ჭარა მთავრეშით გ.დავეყრონი ახერხებდა უჩვეუბნა უფლისწულის ხან-
დავლე სიცილებლის მადლი ისტორია, რამაჯერებდა გადმოცეა ხასიანის
განვიხარების რამაჭრისი. ხაში გაესვა საკუთარი შესოქმეებების რი-
შაშობის მრავალფეროვნებისაფრის და მთელირეული სიამოვნებით გაეოცე-
ბინა მადურებელი.

საოცარი სისწრაფით შევანაცვინეა ერთმანეთს: ჯრადი კრთფტი
/ჯ.პრისელი - "ინსპექტორი მოვიდა"/, სფედანი /ბ.წირსკული - "გამარჯვე-
ბელი"/, პოვარი მერკი /ა.დიუსო, პ.ოთ - "ორმა ფესებში"/, ტრავზე
/ი.მოსაშვილი - "სადგურის უფროსი"/, ჩარდი მარლოუ /ო.ტოდესნიტი -
"ერთი ღამის შეგობები" / ვახტანგ ვარცარეშელი /ღ.ფრამბრია - "ჩვენი
ფრთები"/, ჯიბის პილი /ტური, პეინინი - "პროვინციის ტებერნატორი"/,
მთიჭანო /პეტესპირი - "ოცელი"/ და სხვ. ამ სახედა შექმნისას უფრო და
უფრო ურდავეებოდა მსახიობის გამოყოილება, უფრო და უფრო მკვედრად
იხატებოდა მისი ხეღწერა. როდესაც როდში იწრებოდა მისი სჯევირი სომ-
ხიბველობა, სჯევირი სიმარტლის შეგრანობის უფყარი აღლო, ხასიანის
ლოტიკური განვიხარებით წარმოსახვის თანადაწმობით დაუფლება და ვირდა.
მაგრამ ეს იყო ვითარი მრავალმხროვება, რომელსაც აცვინდა მსახიობი
გაიქვერა შე სიკუთით აღსავსე ხასიანთა წარმოსახვისას, უმინოა მსე-
ბქუი მინიშნებებით. ვებოთ წანთფელი სახეებრიდან არეურთი აქარ ასჯა
ნი სინაღლებზე, რომელიც უსოფრე თამაშად, მსეებქვაი რაიშერო მსახიობმა
შეშოქმეებების რამაწეისში. გარდა ამისა, ამ პერიოდში მას მოუხდა ისეთ

სახეზეა განსახიერება, რომელიც არც უანრობრივად, არც ირადმაცურებილი
შვალსაჭრისიხი არ უნგრებდნენ ხელს მსახიობს შვექმინა პიდი ჭიღოვინ და
ახალი კუთხიხ გამოყვლინა შავისი ნიჟი. ყველაფერი იყო სწორი, გააჭრებუ-
ლი, მაცრამ არ იყო ჩვეულებრივზე ამოღებელი და ამოღებებელი. შავისთა-
ვად ასეიხ მიმთხივინი შვიქლება არც კი უყოფილიყავიხ მსახიობის მიმართ,
მაცრამ ამ შვიმთხივიაში მიჭის მიმთხივინა განპირობებელი იყო სწორედ პირვე-
ლი განაცხადის შვიღვაი. იმი ღოიდან კი, რაც გღემოვი განასახიერა, იწუ-
რებოდა მიხილოდ მესამე წელი.

სამი წელი ძალიან მოკლე ვადაა ესოიენ მრავალი მიხაჭრელი სახის
ხორცშეხხინსაღისი. ასეიხ დაჭერიხვას ძნელია გაუძლოს არა მარტო დამწყებ-
მა მსახიობმა, არამედ საკმაოდ გამოცოილია შვიმოქმიედიაც კი. ვასაცვიბია
შვაჭრის ცაღკველი რეჟისორიხა მიხწრადება ნიჟიერი მსახიობის გამოყვინების,
მისი დაკავებინს სურვილი საკუთარ სპექტაკლებში, მაცრამ ყოველივე ერთად
აღებელი, მიხელოვი პოზიციებიდან არამედაცოიერი აღმოჩინა მსახიობიდან
დამოკიეებებების, მისი ზრდისა და გამოყვინის შვალსაჭრისიხი. სწორედ ეს
იყო უმიხაჭრისი მიზვიი და ძაღვი კანონზომიერი შვიედიც, როდესაც რაოდე-
ნობა მაღად ხარისხში არ გადანიშარდა.

აი, რას წერიდა მსახიობი დაახლოებოხ 15 წლის შვიედიც ყურნად "საბ-
ჭოხა ხელოვინებაში".

"... ყველა შვაჭრში რეჟისორები ცოილებინ დაკავონ ის მსახიობები,
რომლებსაც ენობიდან შვიმოქმიეებოხი. მიუხედავად ამისა, თიქმინს არცერ-
თი რეჟისორი არ თქერობს მსახიობის პრეყსივი ზრდაზე. ის თქერობს მიხ-
ლოდ იმაზე, რომ ეს და ეს მსახიობი სფირება მაა ამ რილისაღისი /ძრო
ცოჭაა, მსტავს როდებში უკვე გამოყვლინა შავი, დამოკვიეებელი მიშაობა
შექძლია და ა.შ./ . ერთი სიჭყვიხი, ეს მსახიობი სფირება რეჟისორს,
მაცრამ სფირება თუ არა იმი მსახიობს /რომლებიც წინა წარმოებენა-
ში თიქმინს ასეიხვე რილი შვასრუა/ შეუსვინებელი, იმავე უანრში
მსტავსი რილის თამაში - ამაზე არავინ თქერობს. ამიჭომ მსახიობი მი-
ქანიკურიად გადარის ერთი წარმოებენიდან მიორეში. მიორება, იჭვიამებო
და რიქორც შვიმოქმიეი თანდათან კარტავს ჟასს, ე.ი. აღარ წარმოებენს



գ. Բերդեղիս ռոմանոսան ժամոտսյուն ոցո, ժալճի ժեչալսահինո
 մսախոռոնսա ըս գմիրոն մսգացսեմա. Յիւղղեմա ուղէյաս, ռոմ այ մսախո
 միղլեմըլ ըմոհոյր Յոմաճեթոնըմալ չըր ար Յլիւնոս Յեմցցեղոն Յեմոլմե-
 ղեմա մագրեմըլի, ռոմըսալ ման ճանասախոնրա ծարաժաՅիւրոն.

արնս ռոլըմի լիւրեմաՅի, ռոմըլոս ճանոցոճա սյուրըմըլոս, ռոմըլ
 ժա Յեղսախեմալ ճանսայրեմըլոն սոճալիճիո, մոռոնըմիոս ըս սոճիլոս
 արնս սայրոս Բըրա. արնս սախեմի, ռոմըլոս ճախեմըմա սճալըլըլեմս,
 Յոռըլոն ճիմանըմալ լիսոս թոլիլըլ, ճաճալըլեմս, մագրամ մոնոս ար
 ճագոնոն, սոլոմաճիոնս ըս սոլոլիլոն ռեմընալ ըսգոլըլըլեմս.

արնս սախը յարեղլոսոսոնս սանյչարոն ըս ճալս ըսլըլըմըլոն, սոս-
 մայոնս ըս ճոլոլոն մոմնոցըմըլոն. ըս ճալոս, "Քիմիսըլոն" ծարաժա-
 Յիւրոն, մոնո ըլլեմիոս ռոմ Յիւրեթրա զըլըլս արնըմաՅի ըս ոլլ Յըլըլ
 ոՅչա, ըսնոս իլըմըլոն, ոնըլըլ յոնըլո, մսըմըլոն ըս սմալըլըլոն,
 զոսարճա մոնո Յեմոլմեմըլըմա, զոս Յայրոլըլոն ըս ժոլոն մոնո ըլլեմի.

... լոնս զըրն, ըլրչսա զըրն,
 Յոնըլըլոն յմնոնս զըրն
 ըս ար այ յըլըլըլոն,
 սոցրմոնըլըլ զըլիլըլոն.

... .

Սըլոս ծոռոլո, զոն մոլոնմո Քիմս ընոնմըլըլոն,
 Քիմի ճոնըմոնս ըս սոլոլիլոն Յիւն սլոմաՅիլոնըլըլոն?

... .

ժմանո յախըլոն, նամըլըլ յարեղլըլոն, մոլոննըլ Սըլոն,
 ժլըլըլմի սլըլըլըլ Յաճարճա յախ մըլըլըլ ըս գմիրոն.

... .

ար ըսնըլըլ, ժըլ զոս սալըլոն Խար
 ար ըսնըլըլ, ար ըսնըլըլ ժըլ զոս
 սալըլոն Խար!

პირი მთაწინიდან!

• • •

ამ სტრიქონებშით გვებმინანება **ქრეს** ბარათაშვილი, ქართული რომან-
ტიკური სკოლის გვირგვინოსანი, პოეტური პოეტთა შორის, გუბერიალური, მაგ-
რამ არ გაგებნილი სულიერად.

მინების, მინათურების, უცხო უკვლურ ჩემი ძეგლი...

მისთვის უკაცობა, შინაგაბა. და ყოველი ქართველში აცოცხლებს თავის ურ-
თავრულ უმძველესებს ბარათაშვილს, რისთვისაც სახით მიხლურებ გვირგვინი-
სეუდ ცაგოსი და ნათავსი თინავს.

ეს სახე მიგვყავსა ნელთა სიღრმისიანი ჩვენივენი, ჩვენივენი და აღ-
სიქვის გ. გუბერიალური. მისი სიღრმისიანებისთვის უნდა აღმიგაჩინოვო ნიკოლოზ
ბარათაშვილი მრეველიშვილის პიესისთან. ხალხი ელოდა ამ დღეს.

"...უნდა შეგვექმნა პოეტის ისეთი სკენიერი სახე, რომელიც უმრავ-
ლესობას მინიჭა დააჯერებდა და ააღუღებდა. შეატრია იტყა ისტორიული
პირთვინების სკენიერი განსახიარებების რთული პრობლემის ნიშანზე. უნდა-
რეს ყოველისა, უნდა მოგვექმნა სკენიერი ვითარებაში პოეტის მოქმედების
ლოტიკური ჯაფი, მისი სულიერი მრწამსი და ამავე იროს ცველაგური ეს
ფორმული და ათამიანური, უმრავლეს და იასაჯერებელი.

შევერები მისი დევნებისა და ნერვიუბის შესწავლა, საქართველოს
ის პერიოდის ისტორიის შესწავლა; აქვე გავყავანი იმ მასალებს, რაც
პოეტის პირთვინების შესახებ არსებობდა. შემდეგ იასურებელი იავიოდის
ქველი თბილისის ბარათაშვილისეუდ ათვილებში, მის ცოტად სახლთან ჩან-
რუბათის ქუჩაზე, ანჩისხაგის სიდასობებში, ბეკურის სასაპირიოზე, თქ-
ვადაში, ცოტად დამახზე, დაბოლოს სმანთიოთაზე, რისთვისაც სკენიერი
იყო პოეტი და საბოლოო სასურველი იანბეკური.

ეს სულიერი და გონებრივი საპრობა, მაგრამ რატორი უნდა ფორმული
პოეტი გარეუბნად, მისი მათაგობა, მისი სიღრმისიანი მათაგობა?... ამის
მასალა და იასაპირი აჩის შესწავლისელი. ბოლოს განსაჯად ნერვიული
ჩვენი მათაგობი დიდი გვირგვინის მიერ შესურებელი პოეტის პირთვინების

მივიჩინეთ.

პრემიერა რუსთაველის სახელობის თეატრის სცენაზე არ შემიძვარა. ბრმა შემიხვევამ - ხანძარმა შეგვიჩერა წარმოდგენის გამოსვლების ვა-
და. ხანძრის დროს დაიწვა წარმოდგენის ფერწერული პანორამა.

პრემიერა შეიძა 1949 წლის 2 ივლისს ვ. ჭაღალიძვილის სახელობის ოპე-
რისა და ბალეტის თეატრის სცენაზე. ამ დღეს პირველი ნათლობა მიიღო
ქარაქო თეატრში ნიკოლოზ ბარათაშვილის სცენურმა მხატვრულმა სახემ.
ათი წლის მანძილზე წარმოდგენა 200-ჯერ იქნა განსახიერებელი და, გარ-
და შინიღისა, საქართველოს თეატრის ყველა ქალაქი და რაიონი მოთა-
რა¹

თეატრი დაიწვა. სპექტაკლის გამოსვლა ცოცხალი ხედი შეფერხდა, მაგ-
რამ პრემიერა მაინც შეიძა. გრადიკულმა ბედი თეატრს აქვს არ დაინ-
გო ბარათაშვილი. ყველაფრისა მიუხედავად, წარმატება, აღიარება მოპო-
ვებულ იქნა.

ახლა, როცა ოცდაორი წელი გვაშორებს იმ დღეს, შეიძლება მივიძა
განალიზებას პირველი ემპირიული შთაბეჭდილებების მიზეზი და იმედას იმ
დრო სინჯებზე, რომლის წინაშეც იძა რეჟისორი და ყოველი მსახიობი.
ამ მხრივ კი უპირველესად მივსა უნდა ვახსენოთ, რომელიც სამწახარყო
არ გამოირჩევა განსაკუთრებული დრამატურული ხარისხობიერებით და აი,
რატომ: მხატვრული ხასიათები არ არის მოცემული განვითარებაში. გმირ-
ები ისევე ფერმკრთალები რჩებიან პიესის დინამიკისა, როგორც შემო-
ბრუნ მთქმელები. რაც შეეხება უმთავრესს - ნიკოლოზ ბარათაშვილის
სახეს - მისი დინამიკური ატმოსფერო პოეტის პირადი წერტილებსა და დღეს-
ბის ჭეჭნა მიხედვით, ამდენად, ცოცხალი, უნივერსალი დინამიკის, მისი
სხარტი წარმართვის ნაცვად, ყველასთვის ნაცნობი ფრავები განსმობა
მხოლოდ. დღესთა გამოყენებამ ავტორს უკარნახა ტვა პიესისათვის შესა-
ფერხისი ფორმის პოვნისა, ამან განაპირობა კიდევ მისი "მეორე დღესად"
ქალა. ამდენად, ხასიათები სტატუსურ საფეხისი დარჩენენ, რაც ძალიან

1 მ. ჭაღალიძვილი, შთაბეჭება, ტაშ"კომუნისტ", 15. IX. 1968



ღობაში მხრელებარე სიმინიხე დაჭიმული სურის უფაქობეს სიმებს ვსაქმინე
 ბოდა, უაბიეს გრძნობებებს აფიქციბოდა, სწივებოდა და იპყრობოდა მადყრებუღოა
 სურს.

რლოის ვამომსახველიობიხე ფორმა, რიჭმინსა და პლასტიკის შებრძნება,
 ზავი სურფალი, მსურბუქი მთქრამობა, სიმკვირცხლე რლოის პირველი ნახვევარში
 აფყვევებოდა მადყრებულს. ბეძმინწვენიხე ვაპირებუღი და დამუშავებუღი იფო
 მსახიობის მიერ ფოველი სკენა, ამასთანავე იმბენად მთლიანობაში იფო
 მოჭანრილი ხასიათი, თიხქოს ურთი ამოსურნექვიხე, იქვე, ბუნებრივად იბადე-
 ბოდა ფოველი მისი მოქმედა. მადყრებელი, ზავის მხრნი, გ. ბეძეკორის
 ნიკოლოზ ბარათაშვილიად ქვეყნის უფვე მოწმიე პი არ რწებოდა, მისი ურთსუ-
 ლოვანი თანამობაწილე, მსახიობის მოქმეებობის თანამობაწილე ხეებოდა. სკენა
 და დარბაში ვაქრთიანებუღი იფო ურთი სურვილიხე - ეს ვახბოდა იპვიათი
 ურთსულეებუღა, ესთეტიკური ჭებობის ჩარჩოებს ვადაცილებუღი, ეს "თანა-
 ვანიცა" იფო.

მსახიობი 26 წლის ვახბოდა. პიესის მიხვევიხე ბარათაშვილის ხნო-
 ვანება 24-28 წლებს ემთხვეოდა, რლოის მიხვევიხე მას ხპირად უხეებოდა
 ექვსების პიხევა. მესანიშნავი ხნა და იფყვევებუღა /ფიქცი მობავი იპ-
 დამაცილის ეღვერი დავკრავდა/ სასიამოვნოს ხედა თსი სახის აქვმას.

სწორედ ექვსიხე იწვეებოდა მასთან შეხვეერა. ბარათაშვილი ზავის
 მოხაბში ვამოქმედე ფაპარასთან დაფიქრებუღი იბო და ვაპყრებოდა მიტე-
 რის სანაპირის, სადლე ჩინარი ებუებოდა; მას შუსქვეროდა და ზავისთა-
 ვად ხოსამაქლა იბადებოდა სტრეჭმინე. რთქა სურქოპინჯად შემოუსწრებ-
 ბუნე მაციო /მ. ჩახავა/ და ვაჭინა /ა. თოიძე/, პოეტური საშვიროდაწ
 იბი სიფვარჯიის იმქენიერ წადქოჭმეი ვადიარევებოდა უეცრად. იფყვევილი
 ზვადებო, პოეტიის ქვილი ვადწწწებებუღი, სიფვარჯიისა და სინხარჯის
 ვქმნობადა აღნებებობუნა, აქრსიხე უხვეურობუნ საჭრფოს, რიძელიც მისმა
 სკენა "ესიღწას" ვედაოდა. ამიჭმე ბუნებრივად იბადებოდა ვვადერინეს
 სიფყვები, რიმქსადა ვამქმისადი სიწმითი და სინაბიხე იმერებოდა მარჭო
 დარჩენილი ბარათაშვილი: "რას, რა მიხებრა ესიხერმა? რად ვქვენი, სურ ვვე-
 ლა მარწადი. უფვისჭმობა ვაპკინავდა სურს და ვწმებას. მენი ზვადებობს

ჩვენ გვახსოვს ხალხი და გვერდები ღვაჭრის პარტიზანი: გ. ბუბუკიძე

აბბოშს უკანასკნელი მიწიერი, მძლავრი აკრძებები, გუნდი... "ცნობა ხომ
მანინც არ ჩანვიდის ეს განწმენვილი სურისკვეთებია" - და... ნახებია მიწერი
პარტიზანი. ავანსცენაზე მკვლავ ხელმძღვანელი ბარათაშვილი. მადურები
შეგამოკლები ჰქრავს ჭაშის. იძახებენ გ. ბუბუკიძეს ვრთხელი... ორჯერ...
სამჯერ... ისევ ჭაშის. აქ გველაგებზე რთვი უკრავენ ჭაშის. ეს იყო ნი-
ფერი მსახიობის ნამდვილი შემოქმედებითი გამარჯვება"¹.

უფრო მეტიც იყო, ვიძვე გამარჯვება... ამ რთვი მიხდა ცალკეობი
მედი და მინიშნულიდან რამ - მი ვიფიქრო, ვრთვილი მასშტაბის, რთვი
ხელმძღვანელა სკოლებია ესთეტიკურ კატეგორიას და "სამოცამეცხრევიანი მინ-
შენილიდან მივლინაში გაპანიშრება".

მედი ძველია იმის გაფიქრებაც ვი, რომ შენიშნებდა გ. ბუბუკიძეს ეს
რთვი სავრთვი ასკლებდა. შავიდან ამ რთვი რთვი სხვა შემსრულებელი იყო
პანიშენი. მას ვი ბუბუკი ვიდა ვიდა. მიხდა გუბუკილისნიშნული
შემხებვია და გ. ბუბუკიძეს სხელებს შევცვალა მისი წინამორბედნი. შენი-
შენი გაიქცეს ვიდაც, შავიდანვე რაჭვი ვივი ბივიფიქრებ მისი პანიშენი.

რომანტიკული-ფიქციური-ღირსი სხვა, ვიფიქრებ და შენიშნებ
შენიშნული მისი ცხელებს ავი წელი წინაშე. მასხვა ვი ვიდა ვი-
დასი ვიფიქრებ, ხალხის სიფიქრი; ხალხია ხომ ბარათაშვილის სიფი-
ქრიც ვიდა და ამდენად რთვიდა სხვადასხვა ვიფიქრებდა იქცა.

წარმოებულელია გ. ბუბუკიძის გინეა დაქრია ნ. ბარათაშვილის სა-
ხის გარეშე, ისევე რთვი სხვა მსახიობი ბარათაშვილი, რადგან შენი-
შენი გინი მისი და მსახიობის ასე სრულიყოლია შენიშნვი. მდემე ხომ
ქარხელი ღვაჭრის ისტორიაში ეს ფაქტი / ისტორიული პირობების, კრძალი
ვიფიქრებ წარმოსახვისა, ასევე მიწიდან მისიშენისა/ ვიფიქრებენი
რთვი.

მედიდა გ. ბუბუკიძის შიდას ღვაჭრის ადგილებზე, რადგან იგი არის
მსახიობი მიწერი საქარხელიშენის ახლებელი, მისი შემოქმედებია ვი ფე-
ლიაშენის საინფორმაცი.

¹ თ. ბ. ბ. ბ. ბ. ბ. "გუბუკიძის ნიჭი, მისი ფიქრი", ტ. 3. "ახალიგამ-
და კრძენისი", 27 მეტრევიანი; 1958



Научные труды Грузинского государственного
театрального института имени Ш.Руставели

Кафедра истории и теории театра и кино

НИНА ПАНКОВА

Ст.преподаватель ГИТИС имени А.В.Дуначарского

ИСКУССТВО ИМПРОВИЗАЦИИ К.А.ВАРЛАМОВА

К.А.Варламов принадлежал к редчайшей категории актеров=импровизаторов, в творчестве которого сочинение, создание образа вершилось во время исполнения.

Варламов выходил на сцену. "И начиналась не игра, а жизнь тут же, на сцене... Было такое ощущение, что это рождалось вот сейчас, тут, не предусмотренное, не ожидаемое им самим за минутой".¹

"Непредусмотренность", неожиданность исполнения Варламова простирается от богатства интуиции артиста, от полной отдачи его во власть подсознательного творчества.

"Интуиция - вот основа варламовской игры. Отсюда... происходила импровизация на сцене".²

Импровизация Варламова носила стихийный характер, таила в себе неизвестность, которая разрешалась каждый раз удивительно и неожиданно.

Об импровизационности творчества Варламова судят прежде всего по импровизации текста.

В театральной прессе его времени разгорелась дискуссия: имеет ли право великий комик импровизировать текст.

С презрением клеймя импровизацию Варламова "отсебятиной",

1. Измайлов. Русское слово. См. в журн. "Рампа и жизнь", 1915, № 32, ст. 6.
2. П. Южный. Дядя Костя. См. в журн. "Театр и искусство", 1906, № 32, ст. 588

П.Гнедич утверждал, что "авторы отказывались от участия Варламова в их пьесах, так как он все играл своими словами."¹

Однако отношение драматургов к импровизации Варламова было не всегда таким. Для того, чтобы иметь возможность судить об этом, обратимся к свидетельствам современников.

Вот что пишет о текстовой импровизации Варламова А.Я.Бруштейн: "Перед спектаклем "Борщ", в котором Варламов и Комиссаржевская играли в один из своих гастрольных приездов, в Вильну, мне попалась эта пьеса, — она была напечатана в двух авторских вариантах в журнале "Театральная библиотека". Память у меня была, как у всех подростков, острая, прочитанное я запомнила наизусть целыми страницами. Каково-же было мое удивление, когда все, что произносил на сцене Варламов, игравший Галтина, прозвучало для меня, как незнакомое. Ни в одном из напечатанных в журнале двух авторских вариантов пьесы не было этих слов. Совпадало обычно лишь начало реплики да кусочки в монологах, а всё остальное было не по тексту пьесы, хотя по смыслу вполне подходило.

Что же это было — третий вариант?

Но почему текст, который произносил Варламов, был гораздо сочнее авторского языка, довольно серого и "рыбьего". Он подхватывал... опорные точки монологов, а все остальное говорил своими словами. Но речь его лилась так гладко, непринужденно, плавно, с такой спокойной свободой, что мысль об импровизации даже не приходила в голову."

1. П.Гнедич. Из моей записной книжки. Утешение. См. в журн. "Театр и искусство", 1917, № 34, ст. 57.

Так было в спектакле "Борщ", в основе которого лежит трагический конфликт развратного отца с дочерью и где К.А.Варламов создал сложный характер человека, раздираемого психологическими противоречиями.

Текстовые импровизации Варламов позволял себе везде, не мог не позволить, вернее - не мог играть иначе.

Но и по приведенным выше высказываниям А.Я.Бруштейн и другим свидетельствам современников видно, что это были импровизации высокого класса и хорошего вкуса.

Н.Н.Ходотов пишет: "Варламов один имел право говорить от себя в русских бытовых пьесах. Сам Островский в "Правде хорошо" заметил его отсебятины, но не оскорбился, поняв, что они идут не вразрез со стилем его произведения".¹

Импровизации в тексте были проявлением подсознательного в творчестве актера, они шли от действующего лица, соответствовали его характеру, его социальному положению, как в равной мере соответствовали и стилю автора.

"Когда я и мои товарищи по сцене пользовались отсебятинами, это всегда сразу чувствовалось не только партнерами, но и публикой. Это мешало, задерживало действие, раздражало. У Варламова же они были как бы естественным дополнением к развитию роли. Самовлюбленный автор, конечно, стал бы протестовать против подобных "вариаций", а человек от театра, настоящий драматический писатель, прислушался бы к ним и, возможно, вставил бы их в свой текст. Эти "вариации" не были надуманны, а являли собою бессознательный интуитивный творческий процесс высокохудожественного порядка,"² писал Б.А.Горин-Горяинов.

1. Н.Н.Ходотов, Близкое-далекое, Л.-М., 1962, ст. 79.

2. Б.А.Горин-Горяинов. Кулисы, ст. 8.

34135330
2022.09.09.33

О том, что это был действительно бессознательный, некон-
тролируемый процесс, свидетельствует тот же Горин-Горяинов,
игравший с Константином Александровичем в спектакле.

"После спектакля я сказал дяде Косте:

- А вы, Константин Александрович, чуть не угробили меня
вашим монологом.

- Каким, мой дорогой?

- Да вот тем, что вы вставили в начале сцены.

- Вставил? Да что ты говоришь? Как же это я его вста-
вил? А я и не заметил".¹

И это отнюдь не было "кокетством" артиста.

Варламов на сцене жил в образе, и как в жизни слова ро-
ждаются из наших мыслей, незаметно для нас самих, а иногда
просто "вырываются" вне зависимости от нашей воли, так у
Варламова рождался текст, как потребность высказать свои мы-
сли и раскрыть движения своего сердца.

У Варламова ничего не бывало сделано, было видно, что он
играл, "как выйдет."²

А вот, что говорил сам Варламов об этом корреспонденту
"Петербургского листка": "Ты прочитал пьесу, посмотрел спек-
такль и кричишь: "Отсебятина, отсебятина". А я играю эту роль,
может, в сотый раз. Для тебя каждое слово звучит новостью,
а мне оно уже приелось, набило оскомину, от души воротит. Хо-
чется немножко поразнообразить, вот неволью и скажешь, чего
в пьесе нет. Понял?"

1. Б.А.Горин-Горяинов. Кулиси, ст. 8

2. Там же, ст. 9

- Но ведь автор знает, что должен говорить его герой?

- А ежели я знаю лучше, чем... который писал?"¹

И никто из современников Варламова не мог с этим не согласиться. Варламов знал лучше. Лучше знала мудрая природа, одарившая артиста подсознанием, которое в момент творчества рождало жизненный образ.

"Чутким сердцем провидца"², по выражению Ю.М.Курьева, обладал Варламов.

"Отклонение от текста даже в Островском, которого так любил Варламов, - пишет Эм.Бескин, - шло не от незнания текста, а из глубины художественной интуиции, из живого чувствования слова, из слияния с ним до последних нюансов, до последней отточенности граней."³

"И странное дело: в устах Варламова искажения авторского текста вовсе не казались ужасными, даже когда этот текст перестригал истинно художественными выражениями, как, например, у Островского. Не все ли равно, в сущности, какие именно слова говорит артист, раз одни уже интонации его голоса с полной ясностью раскрывают перед нами в этот момент душевное переживание изображаемого им лица. Если весь облик задуман в строгом соответствии с художественными требованиями, если все намерения артиста выполняются с такой тонкой и непринужденной виртуозностью, что никакой "игры" уже не видишь, а просто зришь перед собой живого человека, который во всеоружии людских слабостей сидит, ходит, размышляет про себя и вслух, разговаривает, кричит, сердится, страдает или радуется, плачет или смеется,

1. Цит. по кн. С.С.Кара. Варламов, М., 1969, ст. 20

2. Ю.М.Курьев. Записки Л.-М., 1963, т. I, ст. 449

3. Эм.Бескин. Памяти К.А.Варламова, "Дядя Костя". См. "Театральная газета", 1915, №32, стр.6

04136320
02410033

осуществляет на ваших глазах всю полноту жизни, — то это уже такое чудо сценического творчества, горение такого вдохновенного огня, что совершенно безразлично становится, сказал ли артист все слова, какие написаны у автора, и в том самом порядке, как написаны, или он что-нибудь пропустил, переставил, или даже произнес вовсе другую фразу, сохраняя, однако же, смысл, данный автором. Существует нечто бесконечно более тонкое и интимное, нежели слова, более, чем они, способное передать малейшие оттенки душевных настроений, и оно воплощается через тон, мимику, жест".^I

Высокая профессиональность и мастерство актера-импровизатора позволяли Варламову по ходу действия спектакля, живя в образе, обращаться в зрительный зал.

Для того, чтобы пользоваться приемом *commedia dell'arte* в начале XX века и не показаться грубым, примитивным, безвкусным нарушителем не только стиля спектакля, но и элементарной дисциплины, нужно было иметь талант импровизатора.

Варламов же прибегая к этому приему в условно решенной постановке Мейерхольда, исполняя Станареля в "Дон Жуане" Мольера.

"Вот его первое появление в Станареле, в сопровождении Гусвана — конюшего доньи Эльвиры. Из глубины сцены в несоборно красочном, живописном и характерном полосатом костюме, украшенном лентами, прямо на публику, подходя вплотную к ней, к самому краю выдвинутого вперед просцениума, — с открытым, добродушным, необыкновенно веселым лицом идет Варламов..." —

I. Э. Старк. Царь русского смеха. П., 1916, ст. 30.

-вспоминает Ю.М.Юрьев.¹

Разругав в пух и прах своего господина Дон Жуана, Станарель, выпроводив Гусмана за кулисы, возвращался на авансцену, всматривался в зрительный зал, искал знакомые лица... И вдруг...

- А - а - а, Николай Платоныч, мое Вам почтение!

Пришли на нас поглядеть? И хорошо сделали. Сегодня у нас веселое представление. Посмеетесь вдоволь!

И в другую сторону:

- Кого я вижу! Мишенька? Говорят, ты женился? Вот рядом с тобой - она? Что же ты такую красавицу скрываешь от друзей? Пришел бы с ней в гости ко мне. Не бойся, я - старик, не отобью!

И в директорскую ложу:

- Владимир Аркадьевич, голубчик, запишите себе на память: завтра в десять часов утра приду к вам по делу. Не занимайте это время ничем другим, оставьте за мной..."²

Почему эта буффонада в духе ярмарочного представления вызвала взрывы смеха в зрительном зале? Текст сам по себе не блещет остроумием.

Секрет успеха импровизации Варламова в неожиданности, с какой артист позволял себе это мгновенное выключение из роли, в дерзости, которая проявлялась в обнажении театральности происходящего, в умении "взорвать" комизм данной минуты.

Кто диалог со зрительным залом не только не нарушал целостности спектакля, а представлялся закономерным, вытекающим

1. Ю.М.Юрьев. Записки. Л.-М., 1963, т.П, ст.187.

2. Цит. по кн.С.С.Кара. Варламов.Л.,1969, ст.170.

из замысла автора и режиссера, украшающим действие.

Если Варламов выступал столь смелым импровизатором текста в мольтеровской драматургии, то каковы же были его импровизации в водевиле, в жанре, который требовал от актера искусства импровизации!..

"Аз и ферт", где исполняемая мною роль художника Фадеева была не только "с ниточкой", но в целых два листа, и я знал свою роль добросовестно, наизусть. Безмерно очастливый тем, что играю с Варламовым, я мечтал, как скажу то-то и как сделаю так-то тот или иной жест - и вдруг разочарование! Дядя Костя не дал мне сказать почти ни одного слова, а сам за меня говорил... говорил... говорил... Я лишь открою рот, как тотчас слышу: "Ты хочешь сказать про то-то и то-то?.. "Я опять пытаюсь заговорить, а он: "Знаю, знаю, милый!.. все знаю... ну, спасибо, что сказал, прощай!" Так я и ушел со сцены не солоно хлебавши. То же самое повторилось и в комедии Тихонова "Через край", где он тоже никому не давал говорить и импровизировал по пьесе за всех. У меня была там роль "голубого" любовника, а у артиста Незлобинского театра Грузинского - выигрышная роль пьяненького чиновника Мухина. Чтобы играть с Варламовым старый водевиль или буффонную комедию, нужно было хорошо "спеться" с ним на репетициях и отвоевать себе право говорить свою роль или, во всяком случае, тоже импровизировать. Грузинский не знал этого варламовского обычая. Пьеса шла в поездке с одной-двух репетиций. Легко понять недоумение Грузинского, когда с ним повторилась та же история, что и со мной.



- Хочу сказать облюбованное мной комическое словцо,- рассказывал он нам после спектакля,- думаю, хоть это местечко мне удастся рассказать из роли... Варламов и слушать ничего не хочет... В конце концов даже озадачил: "Милый, да ты, кажется, хочешь что-то говорить,- брось, не надо... не утруждай себя - я ведь все равно за тебя все сказал!... А если хочешь, так давай, поговорим... еще!"

- Нет уж, что уж нам говорить! - со вздохом ответил я ему.¹

Вот каким был Варламов в водевиле! Никому не давал играть!

Но почему же современники и партнеры великого артиста пишут об этом без раздражения? Почему они не протестуют против такого "узурпаторства"?

Наверно потому, что не эгоистическое начало говорило в Варламове, когда он не давал никому играть, а та постоянная жажда творчества, которая доводит до предела степень активности артиста и сообщает его поведению на сцене стремительность лавины, увлекающей за собой все и всех.

Волшебство театра создавалось искусством импровизации К.А.Варламова.

Только по его текстовым импровизациям можно судить о масштабе, размахе его импровизационного дара.

Но в искусстве актера-импровизатора определяющим являются не только и не столько текстовые импровизации. Главное в искусстве импровизации - проявление индивидуальности артиста.

1. Н.Н.Ходотов. Близкое-далекое. Л.-М., 1962, ст.78.

06135330
2025091033

Искусство импровизации основывается на формуле К.С.Станиславского "подсознательное через сознательное".

Определяя закон творчества: "Все делать на глазах у зрителя, впервые" Станиславский писал: "Прежде всего все-таки талант, вдохновение, сверхознание, переживание, для них-то и служит техника, она сознательно служит к возбуждению сверхсознательного процесса".

Здесь уместно обратиться к размышлениям М.А.Чехова, импровизационный дар которого был одним из чудес XX века.

Теорию искусства импровизации М.А.Чехов излагает в своих книгах "О технике актера" и "Путь актера".

В теоретических обобщениях и творчестве М.А.Чехова формула "Подсознательное через сознательное" выражается в единстве этих процессов. Ведь недаром же К.С.Станиславский говорил: "Изучайте мою систему по Мише Чехову, все, чему я учу вас, заключено в его творческой индивидуальности." I

Сущностью актерской профессии М.А.Чехов считал импровизацию, тот особый вид актерского творчества, когда создание образа происходит во время исполнения и является неожиданностью не только для зрителей, но и для самого артиста.

Бывает так, что смотришь в незнакомом театре новую пьесу незнакомо автора, но с первых же сцен персонажи кажутся давнишними и неинтересными знакомыми, привычность мышления которых скучна своей известностью и искусственностью. А порой в хрестоматийной пьесе раскрываются неизвестные до сих пор глу-

I. Цит. по кн. М.О.Кнебель. Вся жизнь. М., 1967, ст. 58.

бина и красота, и слова, знакомые со школьных лет, поражают неожиданным смыслом.

Неожиданность, внезапность откровений, возникающие на спектакле в творчестве актера-импровизатора, делают искусство театра особенно сильно воздействующим на зрителя, особенно притягательным и убедительным. А так как театр назначен нравственно совершенствовать людей, учить их благородству и красоте, то актер не может и не должен пренебрегать убедительностью и доходчивостью создаваемых им художественных образов, посредством которых он разговаривает со зрителем о важных проблемах современности.

Но что таит в себе эта притягательная неожиданность?

Неожиданность и внезапность откровений в творчестве актера-импровизатора Чехов связывает с проблемой отражения объективной действительности в субъективном творчестве, с объективной самостоятельностью образа, вызываемого к жизни художником.

"Образы фантазии живут самостоятельной жизнью", — утверждает Чехов.

"Вечер. После долгого дня, после множества впечатлений, переживаний, дел и слов вы даёте отдых своим утомленным нервам. Вы садитесь, закрыв глаза или погасив в комнате свет. Что возникает из тьмы перед вашим внутренним взором? Лица людей, встреченных вами сегодня, их голоса, их разговоры, поступки, движения, их характерные и смешные черты. Вы снова пробегаете улицы, минуете знакомые дома, читаете вывески... Вы пассивно следите за пестрыми образами воспоминаний проведенного дня."

Но вот, незаметно для вас самих, вы выходите за пределы

061135330
202309090933

минувшего дня и в вашем воображении встают картины близкого или далекого прошлого. Ваши забытые, полузабытые желания, мечты, цели, удачи и неудачи встают перед вами. Правда, они не так точны, как образы воспоминаний сегодняшнего дня, они уже "подменены" кем-то, кто фантазировал над ними в то время, как вы "забыли" о них, но все же вы узнаете их. И вот, среди всех видений прошлого и настоящего вы замечаете: то тут, то там проскальзывает образ, совсем незнакомый вам. Он исчезает и снова появляется, приводя с собой других незнакомцев. Они вступают во взаимоотношения друг с другом, разыгрывают перед вами сцены, вы следите за новыми для вас событиями, вас захватывают странные, неожиданные настроения. Незнакомые образы вовлекают вас в события их жизни, и вы уже активно начинаете принимать участие в их борьбе, дружбе, любви, счастье и несчастье. Воспоминания отошли на задний план — новые образы сильнее воспоминаний. Они заставляют вас плакать или смеяться, негодовать или радоваться с большей силой, чем простые воспоминания. Вы с волнением следите за этими, откуда-то пришедшими, самостоятельной жизнью живущими образами, и целая гамма чувств пробуждается в вашей душе. Вы сами становитесь одним из них. Ваше утомление прошло, сон отлетел, вы в приподнятом творческом состоянии!"

Возникновение образов в фантазии артиста, возможно, не всегда происходит так, как описал Чехов. Могут быть иные пути. Для каждой творческой индивидуальности — это таинство. Станиславский писал: "Никто не знает, что взволнует творческую душу артиста".

Нам интересно знать, что в воображении М.Чехова образы возникали именно так, но главное — извлечь из этого высказывания, что "образы фантазии живут самостоятельной жизнью" и этой самостоятельности нельзя мешать.

Пробудив подсознание к творчеству, нужно довериться "природе, творящей за нас", и "следить" за жизнью образа, за деятельностью своей природы, которая на какой-то момент стала органической природой создаваемого актером образа. Актер должен "идти за образом".

Тезис Чехова: "Образы фантазии живут самостоятельной жизнью" — не нов для изучающих психологию творчества. Да и сам Михаил Александрович в подтверждение его приводит высказывания Диккенса, Гете, Рафаэля, Микельанджело, Рейнгардта.

Художник в любой области искусства не навязывает свою волю вызванным им к жизни /"Никакой предвзятости любимой мысли!", но, дав им жизнь, объективно воспроизводит развертывающуюся перед внутренним взором и порой неожиданную для него картину человеческих судеб.

"Экую штуку удрала со мной моя Татьяна — замуж вышла", — писал А.С.Пушкин.

"Самостоятельность жизни образа" актер должен обеспечить и на спектакле.

Произведение театрального искусства — спектакль или образ, созданный актером, — существует во времени. Для того, чтобы дать "самостоятельность" своему творению, актер, воссоздавая образ на сцене "сегодня, здесь, сейчас" должен, по мнению Чехова, так подготовить свой психический и физический аппарат для творчества, чтобы деятельности подсознания

самим актером не было выставлено тормозов в виде "личного и эгоистического", мешающего проникновению в существо явления, события, характера.

Самостоятельность жизни образа, создаваемого художником, священна, так как на основании объективных законов творчества актер, пользуясь присущими его индивидуальности средствами и возможностями, в сценическом образе отражает объективную действительность.

Подобно тому, как в субъективном творчестве писателя, художника, скульптора отражается объективная действительность, так отражается она и в творчестве артиста на сцене.

Однако специфика театрального искусства определяет временность существования творений артиста. Сценический образ живет лишь в короткие часы спектакля.

Отражение объективной действительности в творчестве актера определяется и актерскими задачами, и сверхзадачей образа, и идейной концепцией всего спектакля. Это может быть задано и зафиксировано.

Но наиболее полное отражение объективной действительности происходит в творчестве актера во время спектакля, когда актер находится в творческом состоянии.

Творческое состояние наступает тогда, когда в процесс создания образа включается подсознание.

И важно, чтобы не только рассудок, которому может помешать "предвзятость любимой мысли" / выражение А.С.Пушкина/, воспроизводит и оценивая явления окружающего мира, но прекрас-

ный дар артиста, тонкая нервная организация талантливого человека с ее чутким подсознанием улавливала и откликнулась на все, что происходит в современности.

Объективное, всестороннее и полное отражение жизни в художественном образе, создаваемом актером, возможно при условии участия подсознания в творческом процессе.

Вызванное к работе подсознание в момент творчества открывает неожиданные качества в индивидуальности артиста, сообщает неожиданность решению образа, делает возможной ту внезапность прозрений, которая под силу только "природе, творящей за нас".

Все, что вы делаете при этом, — пишет М. Чехов, — приходит из области вашего творческого подсознания и является неожиданностью для вас самого. В эту минуту вы — актер в настоящем смысле этого слова. Импровизируя таким образом, вы проходите целую гамму разнообразных чувств, настроений и волевых импульсов. Вы знакомитесь с богатствами вашей собственной актерской души, о которых вы, возможно, не подозревали раньше. Ваше воображение пробуждается, и вы, может быть, создаете неожиданный и новый для вас образ. Вы чувствуете, как освобождается в вас истинный художник: актер-импровизатор".

Импровизация на сцене должна быть подкреплена профессиональной вооруженностью артиста в той степени совершенства, которая обеспечивает вовлечение подсознания в творческий процесс.

Органичностью существования на сцене актер-импровизатор должен владеть в совершенстве.



Основным положением в творческих обобщениях М. А. Чехова является тезис: "Усвоить психологию импровизирующего актера — значит найти себя как художника".

Психология актера-импровизатора, по мнению Чехова, существенно отличается от психологии актера, не способного к импровизации на сцене.

"В то время, как последний педантически держится за найденные им однажды удачные приемы игры, за ремарки автора, стремится к точному повторению указанных ему мизансцен и полагает главное своей задачей произнесение текста, данного ему автором, — импровизирующий актер чувствует себя гораздо независимее. Сколько бы раз он ни исполнял одну и ту же роль, он всегда находит новые нюансы для своей игры в каждый момент своего пребывания на сцене.

"Импровизирующий актер пользуется темой, текстом, характером действующего лица, данными ему автором, как предлогом для свободного проявления своей творческой индивидуальности".

Рассматривая проблему творческой индивидуальности, Чехов считает, что "творческая индивидуальность каждого художника всегда стремится выразить одну основную идею, проходящую, как лейтмотив, через все его произведения. То же следует сказать и об индивидуальности актера".

То, что говорит Чехов о "лейтмотиве творческой индивидуальности", совпадает с учением Станиславского о сверх-сверх-задаче человека-артиста.

Для актера, ищущего путей к свободному проявлению своей сущности на сцене, важно знать, что выражение его сверх-сверх-задачи в творчестве — это не только его обязанность, но и его право, всякое искусственное отступление от которого нарушает творческую индивидуальность.

Творческая индивидуальность "переживается актером в минуты вдохновения", — пишет М. А. Чехов.

Лучшей почвой для вдохновения К. С. Станиславский считал ощущение правды: "Ощущение правды — лучший возбудитель чувства, переживания, воображения и творчества".

"От ощущения правды, — учит далее К. С. Станиславский, — путь к подсознанию, когда надо передать инициативу творчества интуиции, чувству, которые являются в роли кормчего".

Для того, чтобы не пропустить этот момент, "душа должна развить доверие к самой себе"; — говорит Чехов.

Доверять своей природе, слушаться ее в момент творчества, не только не мешать подсознанию отражать в художественных образах объективную действительность, но так воспитать свой психический аппарат, чтобы движения души творящего артиста были обнажены для зрителя, — вот чего требует Чехов от актера-импровизатора.

"Доверие своей душе", доверие "природе, творящей за нас", определяет непредвзятое, объективное отражение в подсознании артиста действительности и обеспечивает "самостоятельность жизни образа", воспроизводимого артистом.

Чехов утверждает, что актер-импровизатор способен "видеть и

передавать явления окружающего мира так, как этого не может сделать обыватель".

Способность постичь глубину характера действующего лица, тех обстоятельств, под влиянием которых складывается характер, понимание, закономерности явлений жизни открывается артисту в момент вдохновенного творчества. Глубина проникновения в смысл событий, происходящих в обществе, в существо общественных процессов придает творчеству художника социальную направленность.

Актер-импровизатор владеет той чуткостью души, которая позволяет улавливать требования времени.

"Для актера с пробужденным "я", с развитой творческой индивидуальностью, — пишет Чехов, — зрительный зал является связующим звеном между ним и художественными запросами современного зрителя. Благодаря этой особенности и своей творческой индивидуальности актер становится способным отличать истинные нужды современного ему общества от требований дурного вкуса толпы.

Прислушиваясь к голосу, доходящему к нему из зрительного зала, он постепенно научается чувствовать себя участником социальной жизни и соответственно этому давать направление своей профессиональной работе".

Чехов утверждает, что социальная направленность в творчестве актера получает конкретное выражение в связи с влиянием зрителей на спектакль. Зрители, по его мнению, имеют право влиять на спектакль, и актер не должен мешать этому. Объективность актера в момент творчества, "доверие своей душе" как право подсознания отражать объективную действительность и есть способ дать публике влиять на актера и вносить в спектакль свою лепту.

В книге "Путь актера" Чехов говорит о том, как усвоение психологии актера-импровизатора позволило ему дифференцировать состав публики в зрительном зале, чувствовать волю зрителей, их желания, их настроения. "Я стал играть так, — пишет Чехов, — как того хотели сегодняшние зрители. Это мучило меня, потому что я чувствовал, что теряю самостоятельность и подчиняюсь чуждому влиянию. Мучение было тем сильнее, чем поверхностнее и легкомысленнее был настроен зрительный зал. В угоду ему я начал играть грубее и проще, почти разъясняя свою игру. Но воля зала была так сильна, что я не мог ее побороть. Каждый спектакль был для меня тяжелым испытанием. И передо мной стал вопрос, как выйти из этого тяжелого положения".

Ответ на этот вопрос Чехов видит в признании за публикой права влиять на творчество актера. Он считает, что "только тогда устанавливается контакт между актером и публикой, когда актер любит публику, всякую публику, и когда отдает ей свой сегодняшний сценический образ, позволяя этому образу делать все, что потребует от него вдохновение, в котором есть также и воля зрительного зала".

"Актер, который "мнит, что творений своих он создатель", отстраняет от себя публику и вызывает в ней протест. Почему говорит поэт, что Аполлон требует его к священной жертве? Почему к жертве? — восклицает Чехов. — Потому, что отдать себя вдохновению и через него, вдохновение, публике, духу времени, эпохе — значит принести себя в жертву. Актер, любящий свой собственный произвол, свою личную волю в искусстве, не знает, о какой жертве идет речь в творчестве, и он никогда не в состоянии

будет ответить ни эпохе, ни потребностям своего времени



Призвание к "священной жертве" диктуется высокой миссией учительства, без которой Чехов не мыслил театра.

Ключ к "созвучности с эпохой", к требованию, которое во все времена стоит перед театром, Михаил Александрович видел в искусстве импровизации: "Новый, глубокий актер, актер, жертвенно отдающий себя аудитории, — вот ключ ко всякой современности. Классики, величие которых в том и заключается, что они выходили далеко за пределы своего времени и в своем творчестве затрагивали интересы грядущих эпох, эти классики оживут и заговорят с нами на нашем языке, если мы предоставим в их распоряжение новую технику, новое искусство, нового актера, могущего воплотить классика так, как хочет этого эпоха. /.../ Актера нельзя уговорить быть "современным", не указав ему актерского пути к тому, как стать современным. От самой публики, от живого зрителя, вечером, во время спектакля должен актер услышать слово, звучащее из современности. Но для этого ему надо иметь орган, которым можно услышать это слово о современности. Орган этот есть новая актерская техника, которая научит актера жертве в искусстве, а не произволу в нем".

Указывая направление формирования психологии актера-импровизатора, Чехов ищет возможности совершенствования деятельности подсознания, расширения сферы влияния на него окружающей жизни, обострения восприимчивости подсознания артиста до умения "услышать волю эпохи".

Как трудное обязательство, как принятие ответственности звучат слова: "Актер выражает эпоху".

Существо актера – импровизатора в теории М.А.Чехова кажется списанным с творческой индивидуальности К.А.Варламова.

Ощущение правды как предпосылка к подсознательному творчеству составляло основу искусства великого артиста. Творческое состояние, когда в процессе создания образа включается подсознание, никогда не оставляло Варламова. Неожиданность решений и "находок", внезапность откровений отмечались современниками как свойство драгоценного дара Варламова.

"Варламов играл по какому-то наитию. Он за минуту еще не знал, что сделает и как скажет в новой пьесе ту или другую фразу".¹ "Его сценическое творчество носило отпечаток чего-то стихийного, что не может быть подведено под общие мерки."²

Неожиданность, внезапность откровений, неподготовленность и непредусмотренность творческих процессов в спектаклях Варламова поражали его современников и делали его искусство особенно притягательным.

Внутренней техникой актера-импровизатора, умеющего вызвать к творчеству подсознание, К.А.Варламов владел в совершенстве.

В его творчестве все было от подсознания, все было от щедрой /по выражению К.С.Станиславского/ "природы, творящей за нас".

Исполнительская манера Варламова носила импровизационный характер даже безотносительно к тем словесным импровизациям, к которым он постоянно прибегал. Артист, оставляя неприкосно-

1. П.Гнедич. Из моей записной книжки. Ушедшие. См.в журн. "Театр и искусство", 1917, № 34.

2. Вл.С.Две смерти. См.журн."Аполлон", 1915, № 6-7,ст.101.



венным существо образа, до бесконечности мог варьировать форму, оценки событий, приспособления.

Юрьев вспоминает, что точной партитуры роли у Варламова не ощущалось. "Обычно он очень цепко обхватывал сущность внутреннего содержания образа и, весь пропитанный им, мог варьировать и форму и даже отдельные психологические переживания, повинуюсь лишь своему художественному чутью..."¹

"Варламов принадлежал к числу таких артистов, которые могли бы выйти на сцену и, руководствуясь только одиночными вехами, определяющими течение пьесы, но не зная никакого текста, симпровизировать перед вами действие, столь полное жизни, что вы расплакались бы или рассмеялись, смотря по обстоятельствам. Варламов был одним из последних могикан искусства импровизации!"²

Варламов жил жизнью изображаемого лица и в то же время по законам театрального оправдания образа. Варламов считал, что "играть надо руководствуясь не только написанными репликами, а всем своим существованием на сцене".³

Импровизационная сущность игры Варламова на сцене подтверждалась тем, что драматургия была для него поводом донести до зрителя свою сверх-сверхзадачу.

Все, что делал на сцене Варламов, было подчинено его лейтмотиву — нести людям добро и тепло.

"Да вот пустяки в сущности все эти "Превосходительные тести", "Синичкины", "Странные стечения обстоятельств", — пишет рецензент, — а посмотрите, как играет, как живет в этих пустяках великий комик.

1. Ю.М. Юрьев. Записки. Л.-М., 1963, т. I, ст. 447.
2. Э. Старк. Царь русского смеха, П., 1916, ст. 17.
3. Я.О. Малыгин. Актеры моего поколения, ст. 131.

О, ему, кажется, все равно, что ни играть, лишь бы дать возможность проявить неудержимо льющуюся в нем веселость."¹

Варламов говорил: "Милый, посмотри в окно, грязь промозглая, изморозь, темень, холод. У всех рожи насупленные, все огрызаются. А вышел я на сцену, и тысячи человек вдруг стали улыбаться — и слякоть забыли, и грязь, и солнце выглянуло. И когда я слышу эти взрывы смеха в зале, мне ничего не надо: мне кажется, я сделал свое дело!"²

Эта добрая сверх-сверхзадача Варламова и составляла существо его творческой индивидуальности. Творческая индивидуальность артиста свободна изливалась на сцене, и этим были драгоценны его творения во всех драматургических жанрах, и в водевиле в том числе.

"Индивидуальность, — писал Ф.И.Шаяпин, — вещь чрезвычайно ценная, но только в духе, а не в плоти".³

Не только чрезмерными внешними данными был индивидуален Варламов, он был неповторим и неподражаем в существе своем.

"Для Варламова смех и веселье были стихией, субстанцией, чем-то прирожденным и проявлявшимся и заражавшим даже против воли. Он еще не успевал раскрыть рот, сказать первое забавное слово, он только "выкатывался" на сцену — огромный, хозяйственный, властный, как царь, на этих подмостках, с большим кивотом — и уж хохот покрывал рукоплескания".⁴

1. Кобра. Из театральных силуэтов. У "Дяди Кости", см.журн.

"Рампа и жизнь", № 20, ст. II.

2. Цит. по кн. Г. Крыжицкий. К.А.Варламов, М.—Л., 1946, ст. 21.

3. Ф.И.Шаяпин. Записки. Воспоминания, т. I, ст. 261.

4. А. Измайлов. Русское слово. См. в журн. "Рампа и жизнь", 1915, № 32, ст. 5.

Варламову дано было своеобразное видение окружающей его жизни. Своеобразное видение действительности, чуждое обывательской заземленности, требовало и особых приемов художественного воспроизведения ее ярких и острых выразительных средств.

Подсознание, обогащенное наблюдательностью и восприимчивостью, делало Варламова способным к творческой отгадке формы для выражения чувств и мыслей своих современников.

"Творчество большого художника тем и отличается от творчества обыкновенных дарований, что оно нет-нет, да и поразит вас своей неожиданностью, каким-то откровением, проявляющимся в самые обыкновенные моменты, совсем на первый взгляд не примечательные но один легкий штрих, набросанный внезапно, одна какаля-то интонация поведет вас к целой гамме ощущений и выявит то, что смутно таилось в вашем сознании, — писал Б.А.Горин-Горяинов.

Тем и дорог был Варламов современникам, что ясно и просто раскрывал то, что "смутно таилось в их сознании".

Жизнь среди людей и на людях давала Варламову огромный материал для творчества, который великий артист, наделенный редким художественным вкусом, отбирал и выгранивал в яркие сценические образы.

Острая наблюдательность Варламова, пытливей интерес к жизни людей различных социальных слоев, к жизни народа, к поэтическому складу русской души приносило в его творчество такие подробности, такие "находки", которые, несмотря на свою скупость, точно выражали типическую сущность явления.

Варламов "хорошо знал людей, чуял характеры, эпоху, среду, обладал от природы большим умом и чутким сердцем, дававшим ему возможность верно, тонко воспринимать жизнь и превосходно угадывать все сложнейшие перипетии человеческих переживаний. /.../ Варламов давал внутренний образ, никогда никого не имитируя", умел "выявить сущность человека, весь его духовный мир".¹

Обнаженность подсознания Варламова для восприятия современной действительности сообщала образам, созданным великим артистом, социальную сущность и современное звучание.

Любовь публики к Варламову определялась не только тем, что он был превосходный артист. Зрителя всегда волнует то, что он видит вокруг себя в жизни.

Людям было важно, что их мысли, то, чем они живут, волнуют Варламова. Потому-то мысли, волнующие на сцене варламовских героев, в свою очередь волновали зрителей.

Взволнованный волнением зрителей, болеющий их болью, радующийся их радостью, Варламов был самым современным актером своего времени. Его герои выражали эпоху.

В любой роли он умел разговаривать со зрителем о его жизненных проблемах, о его житейских невзгодах и делах.

И поэтому "Варламов пользовался симпатиями и любовью, как добрый товарищ и человек, идущий на помощь ближнему, когда тот в горе".²

О том, как жертвенно был отдан публике Варламов, говорит прежде всего то огромное количество ролей, которое сыграл вели-

1. Ю.М. Юрьев. Записки. Л.-М., 1963, т. I, ст. 472.

2. Театральный сторожил /Я.Ф. Сахар/. Из воспоминаний о К.А. Варламове. См. в журн. "Театр и искусство", 1900, № 52, ст. 964.

кий труженник-артист на своем веку. Его жажда творчества и общения с публикой была постоянно неутоленной. Последняя гастроль Варламова оказалась для него губительной. Но он не мог отказаться играть. Наоборот, ему все казалось мало.

Во время болезни Варламова после гастролей корреспондент журнала "Рампа и жизнь" взял у него интервью. Варламов жаловался: в Александринском театре "ничего не давали, ни одной новой роли. Меня лишили воздуха, которым я дышу, света, который меня согревает; от меня отняли мое дорогое, единственное, горячо любимое дело.

И я поехал играть! Играть! Играть! Когда представилась эта возможность, я согласился с радостью, с восторгом...

Есть у меня слабость - признаюсь вам... Я буквально оживаю, чувствуя свое духовное общение с публикой...

Об этом /о здоровье/ я не подумал - увлекся. Обрадовался возможности играть и не сообразил, какую взял на себя ужасную адскую работу... И теперь... сердце занимает всю грудь - болезненно чувствую...

А умирать не хочется... Не скажу, чтобы я боялся смерти, а просто люблю жить... Ужасно люблю... Хорошо жить, ах, как хорошо!"¹

Одно из писем Н.Н.Ходотову Варламов подписал: "Свой, собственный за негодностью, никому не нужный /кроме публики/... и... слава богу! Костя".

"Сознание того, что он никому не нужен, кроме публики,

1. В.В.Протопопов. У К.А.Варламова. См. в журн. "Рампа и жизнь", 1915, № 32, ст.51.



заставляло его отдавать ей себя всего без остатка /.../, от избытка сердца, открытого настежь и грекщего всех: злых и добрых, богатых и бедных, старых и молодых, образованных и темных."I

I. Н.Н.Ходотов. Близкое - далекое. Л.-М., 1962, ст.77.



Научные труды Грузинского государственного
театрального института имени Ш. Руставели

Кафедра мастерства актера и режиссуры

РЭМ ШАПТОШВИЛИ

Ст. преподаватель, заслуженный деятель искусств ГССР

Режиссер С. Я. МАРШАК

"...декабря в 6 час. вечера в русском Театре Юного зрителя состоится встреча с главным режиссером театра Николаем Яковлевичем Маршаком. Вход свободный. Просьба при себе иметь карандаш".

Чего греха таить, поначалу мы встретили это объявление без особого энтузиазма.

Мы — это семиклассники, нам по 14 лет, с каждым днем все ближе Победа, и мы мучаемся от обиды — неужели мы не успеем надеть солдатские шинели с еще не успевшими стать привычными погонами...

Мы на секунду задерживаемся возле объявления и бежим дальше, — перемена коротка, в нашем распоряжении всего несколько минут, а успеть надо многое: договориться о концерте в госпитале, предстоит товарищеский футбольный матч после уроков в школьном дворе /сделан отличный тряпичный мяч/, на днях вечер в соседней женской школе. Одновременно мы успеваем скрутить самокрутку — одну на всех. Клочок газетной бумаги и немного подозрительной трухи, в которой с большим трудом и при очень развитом воображении можно было обнаружить следы табака. Кто-то щегольски щелкает трофейной зажигалкой /оставил отец после побывки/. Мы по очереди затягиваемся, кто-то закашлялся и ~~чертыхнулся~~ деланным баском: "чертова простуда!". Все обговорено, и мы уже собираемся покинуть



"зал заседаний" /надо ли расшифровывать его местоположение/, как кто-то из нас говорит: "Да, а как же ТКЗ?" Этот вопрос мы решаем уже на ходу. ТКЗ мы любим, мы считаем, что там работают великолепные актеры, не чета грибоедовцам /кстати, в театр имени Грибоедова нас пускают далеко не всегда/, неплохо бы взглянуть на этого Маршака - каков он. Видимо, пойдут девочки из соседней женской школы. Это соображение окончательно перевешивает чашу весов. Мы решаем: идем. Кто хочет. Хотят, собственно, все. У нас сильно чувство кооператива.

В назначенный день мы в ТКЗе. Девочки уже здесь. Выясняется, что приглашены только две наши школы. Только седьмые классы. Интересно, что будет дальше? Нас приглашают и усаживают дежурные активисты - "затейники". Мы их знаем - они дежурят на спектаклях, и мы всегда им чуточку завидовали и, видимо, несправедливо, считаем гордецами.

Вошел полный человек в мешковатом темном полувоенном костюме /френч и брюки колоколом/, с пушистыми, почти сплошь седыми волосами, в очках с металлической оправой, маленькими и потому казавшимися какими-то случайными.

Несмотря на его полноту, мешковатый костюм, в нем была какая-то ладность, особая пластичность человека, который совсем не думает о том, как он выглядит, ходит, какое производит впечатление.

Конечно, все сказанное не пришло мне в голову тогда, при той встрече. Просто во мне родилось какое-то почти осязаемое ощущение этого человека, сохранившееся в этой своей сути на все последующие годы. Я узнавал Николая Яковлевича все ближе,



0611357331
2019.10.09

лучше, что-то менялось, порой я с ним не соглашался, первое впечатление оставалось неизбежным — ощущение редкой целостности этого человека, органичности что-ли, составлявших его индивидуальность, придававших ему особое обаяние, словом, все то, что подразумевается под понятием **л и ч — н о с т ь**.

Может быть, именно это впечатление с одной стороны, и то, что произошло в этот вечер, с другой стороны, так запечатлело в памяти эту встречу.

Маршак уселся в центре комнаты, отпустил затейников и попросил нас подсесть поближе. Мы пересели и с той застенчивостью и вместе с тем нескрываемым любопытством, которые так характерны для подростков, усталились на него.

Он поёрзал, удобно устраиваясь, снял очки, "умылся" правой рукой, энергично растирал лицо / потом я понял, что Николай Яковлевич всегда так делал, собираясь с мыслями/, не менее энергично взъерошил волосы и заговорил. Он поблагодарил нас за то, что мы откликнулись на его просьбу и пришли. Он сказал, что нарочно пригласил только эти две школы и только седьмые классы, что мы уже знакомы друг с другом, и, следовательно, нам предстоит познакомиться только с ним, что, видимо, сделать проще.

"Мне нужно посоветоваться с Вами,— сказал он,— это странно важно... И очень волнительно... Я надеюсь, что вы поможете мне..."

Мы переглянулись. С нами еще никто так не говорил. Как со взрослыми, мало того, как с равными, которые могут в чем-

то помочь, от которых зависит нечто важное.

Он немного помолчал; потом сказал, что прежде чем попросить совета, хотел бы немного рассказать о театре, о себе.

И — странное дело! Если т.н. "первую часть" встречи и то, что было в самом конце, я помню с протокольной точностью, то именно эта часть встречи, ее сердцевина что-ли, запомнилась мне совсем в ином качестве, отчетливо помню свои ощущения, их смену, и сейчас мне памяты ощущения какого-то необычайного подъема, волнения, мы стали свидетелями, нет-нет, непосредственными участниками какого-то волшебства.

Этот полный, по нашим тогдашним понятиям, толстый и старый человек / 30-40 летние люди казались нам, да и сейчас кажутся 14-летними людьми в лучшем случае преклонного возраста / на наших глазах все время чудодейственно менялся. Вернее, он попросту исчез, и перед нами возникла целая вереница людей. Причем, каждый из них, перед тем как исчезнуть, обращался к другому, всматривался в него, говорил с ним, тот подходил все ближе и ближе, и в один какой-то краткий, неуловимый миг все менялось, — уже тот, другой, — говорил со своим предшественником, всматривался в него, а затем уже непосредственно обращался к нам.

Мне запомнился маленький гимназистик, вышагивающий в гимназической колонне на репетиции в 1915 году в Тифлисе, перед приходом Николая II в дни празднования 300-летия дома Романовых, и нетерпеливый окрик проводящего репетицию армейского бургона: "Убрать этого толстяка! Портит весь вид! Убра-а-а-ть!"

Перед нами плёл свои гнусные сети шиллеровский Франц, грозил всей вселенной благородный Карл, и даже нежная и мужественная Амалия со всей силой отчаяния и надежды ждала Карла.

И мы верили этому! Без единого мига сомнения, затаив дыхание, едва удерживая себя, чтобы не вскочить, не вмешаться не броситься на выручку.

Смутно помню Ромео, Джульетту, может быть потому, что мы тогда по сути были далеки от этой темы, вот рельефнее запомнился Фердинанд из "Коварства и любви" — сжимая рукой горло, он следил за действием яда, данного им Луизе, следили и мы, страшась того, что неотвратимо должно было произойти...

А потом какой-то джигай парняга колол дрова, да так, что шарахались от летящих щепок; ловкий официант нес тесно заставленный поднос, виртуозно пронося его между столиками; пьяный мастеровой никак не мог попасть ключем в замочную скважину...

Мы ждали чего-то еще и еще, как вдруг перед нами оказался Николай Яковлевич. Он стирал большим клетчатим платком пот со лба и лукаво и взволнованно поглядывал на нас. Кто-то заглянул в дверь. Маршак нетерпеливым жестом заставил прикрыть дверь; заглянули еще раз, какая-то женщина сказала, что актеры давно ждут. Николай Яковлевич сказал, что то, что было здесь **в тысячу** раз важнее, и что он сейчас придет. Он извинился перед нами, сказал, что мы очень помогли ему, и что он нам беспрдельно благодарен.

Мы остались одни. Мы пробили здесь больше 3-х часов. Медленно шли домой, молча, невольно боясь что-то потерять, расплескаться...



საქართველოს
ხალხთა რესპუბლიკის
ხელნაწილების ეროვნული ბიბლიოთეკა

Я никогда не спрашивал Николая Яковлевича, какой помощи он ждал тогда от нас, мальчишек и девчонок. Сейчас мне кажется, что это знаю — он восстанавливая собственную веру в себя, находил в себе новые силы, — это он делал всю жизнь, мучительно преодолевая сомнения настоящего художника, беспрестанно борясь с собой за себя.

Так вошел в мою жизнь этот человек. Я только потому взял на себя смелость рассказать об этом, что именно так, в своей основе в основополагающей своей сути входил он в жизнь всех, кто имел счастье общаться с ним, в ком навсегда поселилось что-то "маршаковское", против чего бессильно время. Это то, что живет от учителя в учениках — и тех, что остался лишь учеником, и тех, что достиг тех творческих высот, о которых лишь только мечтал учитель.

Н.Я.Маршак оставил целую когорту учеников — десятки режиссеров и актеров, многие из которых вписали немало славных страниц в историю сов.театра.

Давно пришло время собрать воедино и осмыслить наследие Н.Я.Маршака — одного из выдающихся мастеров советской режиссуры, одного из зачинателей тизовского движения в СССР, создавшего с в о й т е а т р, связавшего свою творческую судьбу с родной для него Грузией, работавшего в тесном контакте с мастерами грузинского советского театра, народного артиста Грузинской ССР.

Видимо, работа над наследием Н.Я.Маршака будет развернута самым серьезным образом, на глубокой научной основе.

Автор данного исследования видит свою задачу в том, чтобы внести скромную лепту в эту работу.



ГЛАВА ПЕРВАЯ

Н.Я.Маршак проработал в театре для детей около 35 лет. Практика этих лет, поставленные им спектакли, его деятельность в качестве главного режиссера Тбилисского русского и Калининского ТХЗов, ряд выступлений, записей в дневниках, наконец, имеющаяся в нашем распоряжении переписка Николая Яковлевича дают самые глубокие основания для определения взглядов Н.Я.Маршака на творческие и методические основы тюзовского движения в СССР, формируют определенную систему воззрений Н.Я.Маршака, как одного из основоположников и ведущих практиков советского театра для детей. Осмысление этой системы воззрений необходимо прежде всего потому, что многие из положений полностью сохраняют свою значимость как для сегодняшней деятельности театров для детей, так и для перспектив их дальнейшего развития, кроме того, только в этой связи может быть рассмотрен творческий путь Н.Я.Маршака как режиссера и руководителя театра.

I. Н.Я.Маршак неоднократно указывал, что в общезстетическом смысле театр для детей представляет собой школу эстетического воспитания зрителя. Средняя школа, даже такая передовая и прогрессивная, как советская школа, выполняя должным образом свои общеобразовательные и воспитательные функции и в какой-то степени разрешая задачи по эстетическому воспитанию подрастающего поколения, не в состоянии решить ее в полном объеме. Это может быть достигнуто лишь средствами искусства, в первую очередь — театрального искусства.

Именно театральное искусство, одной из важнейших специфических черт которого является живое и непосредственное общение со

зрителем, что особенно важное в работе с детским зрителем, должно взять на себя функцию эстетического воспитания детей. В этом смысле понимал Н.Я.Маршак связь театра для детей со школой. Не в сценической иллюстрации изучаемого в классе литературного материала, что, по-существу, сводит роль детского театра к какому-то придатку школы, видел Маршак смысл и значение взаимодействия театра и школы, а в их полном равноправии и фактической взаимосвязи. Познавательный смысл деятельности детского театра должен быть доведен им до подлинных научно-педагогических высот. В свою очередь, работа, проводимая в школе по эстетическому воспитанию детей должна строиться на основе подлинной художественности.

Н.Я.Маршак утверждал, что формула одного из старейших деятелей советского театра для детей А.А.Брянцева, что в ТКСе может работать лишь тот художник, который является педагогом и тот педагог, который мыслит как художник, — при всей ее неспоримости в адрес театра, должна быть направлена и в адрес школы, — в школе может работать лишь тот педагог, который эстетически воспитан сам и в состоянии эстетически воспитывать учащихся.

Н.Я.Маршак говорил, что деятельность школы и детского театра должны измеряться сходными коэффициентами: средняя школа, выпускники которой хорошо выдерживают приемные испытания в ВУЗ и даже легко и быстро осваиваются со спецификой учебного процесса в ВУЗе, хорошо справляется со своими функциями.

Точно так же, хорошо справляется со своими функциями тот детский театр, который воспитывает зрителя, который, перейдя в т.н. "взрослый" театр, волеется в его передовую и наиболее эстетически подготовленную зрительскую часть.

Наконец, театр для детей, как школу эстетического воспитания, Н.Я.Маршак понимал в смысле педагогической работы со зрителем. Если во взрослом театре работа со зрителем носит значительно более ограниченный характер /где-то раз в сезон проводимые зрительские конференции, нечастые творческие встречи зрителя с творческим коллективом театра и т.д./, то в театре для детей работа по педагогическому окружению спектакля должна вестись повседневно, с учетом каждого спектакля, который требует своих форм этой работы. Особое значение Н.Я.Маршак придавал такой форме, как встреча со зрителем в школе за несколько дней до спектакля, целью которой является эстетическая ориентация зрителя. Причем необходимо беседовать с учащимися только одного класса или же параллельных классов.

Важной формой педагогической работы Н.Я.Маршак считал проведение открытых диспутов непосредственно после спектакля, в театре или же в ближайшие дни в школе.

Весьма полезным считал Н.Я.Маршак сбор и разработку листов впечатлений зрителя.

Практиковал Н.Я.Маршак и такую форму, как читка и обсуждение намечаемой к постановке пьесы на школьном собрании зрителей, причем это играло значительную, а порой даже решающую роль в окончательном решении о включении данной пьесы в репертуар.

Очень важным моментом в педагогической работе Н.Я.Маршак считал работу с активом зрителей-школьников при театре. Обсуж-

дение спектаклей и черновых репетиций пьес, намечаемых для включения в репертуар, беседы и лекции о театре – вот далеко не полный перечень форм работы с активом. Особо важным считалось, чтобы каждый активист являлся бы пропагандистом, "полномочным представителем" театра в своей школе, в своем классе, чтобы по инициативе активистов в школах создавались бы группы любителей театра, уголки ТЮЗа.

Н.Я.Маршак считал необходимым несколько раз в сезон обсуждать с творческим коллективом театра восприятие зрителем каждого спектакля, проверенную на ряде представлений реакцию школьного зрителя. Результатом таких обсуждений являлось внесение в спектакли соответствующей корректуры.

Режиссер Н.Я.МАРШАК

Н.Я.Маршак – один из тех режиссеров, чье творчество дает все основания говорить о сложившейся индивидуальности, о почерке режиссера, о практически сложившейся методике репетиционной работы.

Естественно, постоянный поиск, нередко возникающие отсюда внутренние противоречия не смогли не наложить определенного отпечатка на методологию. Более того, они, собственно, определяли и складывали творческие позиции, круг присущих данному режиссеру профессиональных приемов и средств выражения, они и вырабатывали методологию репетиционного процесса.

Рассказать о режиссере Н.Я.Маршак – по-существу это означает попытку нарисовать творческий портрет этого интересней-

06135730
18.05.1933

шего режиссера при помощи "реконструирования" ряда творческих моментов, в том числе и репетиционных, свидетелем или участником которых мне довелось быть.

Что говорить, задача ответственнейшая и труднейшая. Тем более, что я могу говорить о последних девяти годах творческой биографии режиссера — это "поздний" Маршак. Это обстоятельство имеет в данном случае двоякое значение: с одной стороны, положительным здесь является тот момент, что речь идет о зрелом мастере, чей поиск и творческие противоречия, — это поиск и противоречия зрелого мастера, с другой стороны, значительно труднее, а порой просто невозможно проследить те творческие истоки мастерства, те исходные и даже изначальные предпосылки, которые, собственно, и формировали это мастерство.

Для Н.Я.Маршака выбор пьесы поистине отправным и основополагающим моментом, подлинным началом репетиционного процесса, в значительной мере предопределяющим весь творческий процесс, — его особенности, хода, "камни преткновения" и даже неожиданности.

Чего искал режиссер? Его поиск шел в двух направлениях: во-первых, ему необходимо было найти пьесу, самыми тесными, можно сказать, "кровными" узами связанную с тем кругом проблем, политических, социальных, морально-нравственных, которые волновали художника, зорко и трепетно всматривавшегося в жизнь, по отношению к которой он никогда не был и не мог быть наблюдателем.

Во-вторых, режиссер на определенной стадии своего творческого поиска искал именно тот драматургический материал, который по своей стилистике, по своей художественной структуре

наиболее полно соотносился бы с направлением поиска, представлял бы собой наиболее благоприятный материал для воплощения имеющихся у режиссера художественных идей.

Собственно говоря, поиск драматургического материала был для Н.Я. Маршака непрекращающимся процессом, всегда напряженным, а порой даже мучительным. Сомнения не оставляли его ни на минуту, даже когда пьеса включалась в репертуар, создавалась постановочная группа, устанавливались сроки репетиционной работы, назначался день первой репетиции. Задумчивый и неспокойный ходил Николай Яковлевич по фойе, коридорам, сидел в своем "микроскопическом" кабинетике, ерошил палкой седые пряди на лбу, что-то писал своим не поддающимся расшифровке почерком в блокноте, составляющем особую примечательность, все перечеркивал и опять писал...

Николай Яковлевич любил в эти полные особого напряжения дни затаскивать в свой кабинетик людей — актеров, режиссеров, работников технических цехов. Он выспрашивал, выпытывал их мнение о пьесе, просил честно и без боязни говорить о ее недостатках, не скрывать, если она вообще не нравится, тут же обижался и расстраивался, когда ему говорили что-то неблагоприятное, спорил, доказывал, горячился, — он спорил с собой, доказывал себе, еще и еще раз проверял себя, свою концепцию.

И вот первая репетиция — раскрывается режиссерский замысел. Нет и тени сомнений, образно и с широким кругом ассоциаций раскрывается режиссерское видение будущего спектакля — идейно-смысловое-четкое, пластически-конкретное.



Режиссерские экспликации Н.Я.Маршака заслуживают особого внимания в разговорах. Тут особенно важны два момента, собственно говоря, они и составляют особенность его режиссерского почерка. Первое - режиссер не мог приступить к непосредственной работе над спектаклем, пока у него не выкристаллизовывалась концепция будущего спектакля в самом широком и комплексном смысле: здесь и точное понимание идейного смысла и глубины в его сегодняшней значимости, и глубоко прочувствованное эмоциональное зерно. Второе - и особенно что-ли носящее на себе печать режиссерской индивидуальности Н.Я.Маршака, - режиссер не мог начинать репетиционный процесс, пока у него не складывался конкретный пластический образ спектакля. Речь идет не только об определенных узловых пластических установках, тут имеется в виду конкретное и целостное видение декоративного оформления спектакля, во всех его гранях, подробностях и, опять-таки, в определенной эмоциональной окраске, эмоциональном ощущении что-ли. Так не только понималось, так чувствовалось.

Трудно себе представить человека, столь далёкого от сухого рационализма, как Н.Я.Маршак. Богатство и широта, многообразие и неистощимость его эмоциональной природы - это и качество его дарования, и специфика его творчества.

РАБОТА С ХУДОЖНИКОМ. Виктор Гусев - "Иван Рыбаков". Одна из лучших пьес замечательного поэта-драматурга, рано ушедшего от нас и, думается, сегодня несправедливо редко вспоминаемого. Пьеса В.Гусева наделена добрым "ароматом", - это какой-то своеобразный сплав подлинной гражданской взволнованности, задушевности, лиризма и тонкого, лукавого юмора. "Иван Рыбаков" - пьеса со своим, "лица необщим выражением", она дает основание

и требует от режиссера поисков "ключа", решения, сценографической идеи. Это отлично понимал Николай Яковлевич, он долго раздумывал над тем, кого пригласить в качестве художника будущего спектакля.

Н., — говорил Николай Яковлевич, — всё сделает аккуратно и добросовестно, ни к чему не придерешься, все это будет как-будто бы то, и вместе с тем, совсем не то"...

"Р. может сделать интересно и верно, но с ним трудно поладить, — если он заупрямитесь, его не поверишь, тут уж не до творчества"...

Наконец, выбор пал на молодого, начинающего тогда художника Тенгиза Самсонадзе. Он приходил несколько раз к Николаю Яковлевичу, немногословный, сдержанный, он подолгу слушал Николая Яковлевича, его рассказы о пьесе, об её идейно-смысловой нагрузке, задавал скупые вопросы. Николай Яковлевич тщательно обходил вопросы общего декоративного решения. Точнее, он не касался своих, уже к тому времени вполне созревших представлений по этому поводу.

"И никак не могу ухватить общую форму, ее вид, — говорил он, смотря в сторону и изредка лукаво поглядывая на меня, — тут я жду помощи от вас, Тенгиз, если Вы не увидите общего решения, придется отказаться от постановки, другого выхода нет."

Наконец, Т. Самсонадзе стал приносить черновые наброски в карандаше, — кое-что набрасывал тут же на ходу.

"Любопытно, — говорил Николай Яковлевич, очень любопытно, а Вы поищите еще. Вы как-то привязали себя " веревочкой к столбу" и ходите все вокруг да около, кажется, что отошли в



сторону, — ан нет, веревочка-то тянет; бросьте эту веревочку к аллаху, не связывайте себя!"

"Смотрите, не проговоритесь! — говорил мне Николай Яковлевич, — Тенгиз должен прийти к этой мысли сам, только тогда он сумеет её развернуть, обмять, она станет у него живой, а не обратиться в "раскрашенную чурку", только так"...

И вот, однажды, Николай Яковлевич, великолепно разыграв этот "кабинетно-сценический этюд", да так, что даже я чуть было не поверил в всамделишность происходящего, стал говорить:

"Погодите, а что, если так: по бокам площадки две вытянутых вертикали из тюля с закругленной фактурой, с меняющимися подсветками, а? Голубчик, а что, если так?"

И после недолгой паузы, почти выдавая себя:

"Голубчик, делайте, как я прошу, ну, а "начинка", всякие там "гаммы цветов" и прочее — всё Ваше, договорились?"

Надо ли объяснять, что это было решение...

Особенно плодотворной была многолетняя творческая дружба Николая Яковлевича с художницей, заслуженным деятелем искусств Грузинской ССР Ириной Валериановной Штемберг. Может быть, никто другой из театральных художников так не понимал Н.Я.Маршака, так не был ему творчески созвучен, как Ирина Валериановна. Они осуществили вместе десятки спектаклей, многие из них стали этапными в жизни Тбилисского русского Театра Юногс Зрителя да и вообще в истории тязовского движения в нашей стране.

Что объединяло режиссера и художника?

Определенная общность художественных позипий, вкусовых тяготений, единство сценографических представлений и, что очень и очень немаловажно, человеческое доверие и умение "приспособиться" друг к другу. Во всем этом корни их многолетнего и плодотворного сотрудничества. Нельзя здесь обойти молчанием высокий профессионализм, присущий И.В.Штемберг, тщательность и скрупулезность ее работы, точность и глубина разносторонних познаний. В процессе подготовки спектакля мимо её внимания не проходил ни один гвоздик, вбиваемый в строящуюся декорацию, мельчайший цветовой блик при покраске. Увы, эти качества не так уж распространены среди сегодняшних театральных художников...

Много интересных работ было сделано Н.Я.Маршаком совместно с тогда молодой, начинающей, а ныне известной художницей, заслуженной художницей Грузинской ССР Динарой Михайловной Но-дия. Её щедрая фантазия, тонкое ощущение сценического пространства, неожиданные решения привлекли Николая Яковлевича и заложили основы их творческого союза. В своем понимании пластического решения спектакля, в заданиях, которые он давал художнику, Н.Я.Маршак исходил из следующих основных положений:

I. Основной смысл и назначение декоративного оформления спектакля, как и в самом широком смысле этого слова, всего материального окружения спектакля, — создания единой образной системы — компонента спектакля. Единый пластический образ — доминанта — может существовать как неожиданность, а не как заданность. В противном случае возникает "вывеска", гипертрофия компонента, идейно-смысловая нагрузка раскрывается не в процес-



се, а в результативном обозначении.

2. Функциональное назначение декоративного оформления заключается только в вышеизложенном, декоративное оформление спектакля, ограниченное лишь утилитарными заданиями, обеспечивающими только условия игры в пластическом смысле, несмотря на свое распространение - дань моде, и только. С этих позиций следует подходить и к симультанному оформлению - оно имеет все права на существование, но лишь при условии сохранения изложенных выше принципов.

3. Определяя меру и форму условности при создании материальной среды, в которой выстраивается спектакль, необходимо исходить из смысла и художественной формы драматургического материала. Особо следует учитывать специфику тюзовского спектакля, как в основных своих положениях, так и с учетом возрастной дифференциации. Мышление ребенка всегда конкретно. В своих играх он моделирует окружающий его мир в конкретно-чувственных проявлениях, так он осмысливает среду, перерабатывает ее сообщения. Абстрагированная условность противоречит его природе, сложившимся у него навыкам восприятия. Ребенок великолепно воспринимает фрагментарность, при условии, что фрагмент есть обобщенное выражение целого. Есть еще одно немаловажное обстоятельство: определенную примитивность своих собственных работ в качестве художника ребенок понимает, как свое неумение, когда же он сталкивается с "примитивизмом" взрослого, у него рождается естественное недоумение, и, самое главное, недоверие. Нет ничего тягостнее, нежели декоративное оформление тюзовских спектаклей, сделанных в "манере" детского рисунка.

4. Декоративное оформление тюзовского спектакля требует красочности, зрелищности в самом лучшем и эстетически верном смысле этого слова. Т.н. "черно-белые" решения вызывают угнетение нервной системы ребенка. Черные сукна в спектакле для детей могут быть рамкой, но не колоритом.

МУЗЫКА В СПЕКТАКЛЯХ Н.Я.МАРШАКА

Особое место в спектаклях Н.Я.Маршака занимала музыка. Естественно, полноправно входила она в художественную ткань спектакля. Ниже я буду говорить о необычайно обостренном чувстве ритма, присущем Маршаку, мне думается, что музыка, как собственно музыка, так и музыка актерской речи, характер построения спенических композиций и мизансцен были неотъемлемой частью общего ритмического рисунка спектакля, с одной стороны. С другой стороны, эмоциональная основа спектакля настоятельно требовала музыки в спектакле. Само собой разумеется, этого требовала природа чувств детского зрительного зала. И музыка щедро вливалась в спектакль Н.Я.Маршака. И вместе с тем предельно лаконично. Николай Яковлевич терпеть не мог т.н. "костылей" — тех музыкальных кусков, которые "помогают" актеру, "впечатляют" зрителя, т.е. все то, что гипотрофирует этот компонент театрального искусства, нарушает его внутреннюю структуру, заслоняет и подменяет самое главное — создание жизни человеческого духа.

Николай Яковлевич был вроде человеком немзыкальным — я никогда не слышал, чтобы он что-нибудь напевал, он редко говорил о музыке, и вместе с тем, он был по-настоящему внутрен-



не музыкален, лицо его становилось очень добрым и чуть рас-
терянным, когда он слушал музыку, потом он долго сидел мол-
ча и тихонько вздыхал...

Музыка в спектакле... И тут судьба была милостива к худож-
нику. Она свела его с человеком необычным. Я говорю о покой-
ном композиторе Владимире Петровиче Бейере.

Широко образованный музыкант, ученик Лядова, получивший
великолепное музыкальное образование, отличный пианист, наде-
ленный большим талантом в области композиции, Владимир Петро-
вич был по-настоящему театральным композитором,
преданно и бескорыстно любящим театр, знавшим его тем подлин-
ным, идущим изнутри, воистину профессиональным знанием, кото-
рое характеризует человека театра. Театру была
посвящена и отдана вся жизнь Владимира Петровича. Может быть,
и нелегко поначалу далась это самоограничение, но, видимо,
иначе сложить свою жизнь он не мог. Музыка В.П.Бейера — эмоци-
ональная, мелодичная, глубоко человеческая, исполненная како-
то особого оптимизма, звонкости что-ли — одна из самых чудес-
ных граней спектаклей Маршака. Несколько поколений юных зри-
телей на всю жизнь запомнили бейеровские мелодии из шекспиро-
вских "Ромео и Джульетты", "Снежной королевы" Шварна, шилле-
ровских "Разбойников" и многих других.

"Снип, снап, снауре,
пурре, базелюре", —
пели зрители, подпевая героям "Снежной королевы", —
" где дружба, где радость
звонят не смолкая,
преградам в пути не бывать!"

В конце зрительного зала, в самом уголке, сидел седовла-
сый человек с тонким, красивым, нервным лицом и жевал давным-
давно погасшую сигарету — Владимир Петрович сидел на просмо-
тре спектакля...

Необычайно остро чувствовал Владимир Петрович сценическое
время, его музыка была глубоко сценической, органически
связанной со спектаклем не только по смыслу, характеру и
настроению, но и единым необычайно точным и четким внутренним
ритмом.

Владимир Петрович рано ушел из жизни, а спустя несколько
лет над гробом Николая Яковлевича звучала музыка из их спектак-
лей...

Мастерски владел Николай Яковлевич ритмическим
рисунком спектакля.

Ритм создавал скелет спектакля, тот крепкий и стойкий кост-
тяк, вокруг которого организовывалось сценическое действие.
Особо следует подчеркнуть, что и в этом смысле Николай Яковле-
вич был подлинно тюзовским режиссером. Восприятие ребенка,
необходимость построения точной ритмической амплитуды, границы
диапазонов восприятия, допустимых временных и температурных
показателей и возможностей нагрузки, словом, все эти структур-
ные и качественные категории ритмического построения спектакля
с постоянным учетом его возрастного адресата безошибочно и точ-
но выстраивались режиссером. Более того, адресат был точно
дифференцирован — спектакли для малышей, для среднего возрас-
та, для старшеклассников.

Можно смело сказать, что ритмический остов спектаклей

Экспертное
заключение
№ 303/0000333

Маршака — одна из важнейших основ того огромного впечатления, которое они производили на зрителя, и не только на юного, необычайного внимания в зрительном зале / даже дисциплина в "трудном" детском зрительном зале на этих спектаклях была на самом высоком уровне/, стабильности этих спектаклей и, наконец, их долгой сценической жизни.

На моих глазах не раз проходило возобновление спектаклей Маршака в его отсутствие. И тот стальной, я бы сказал, ритм, на основе которого они были построены, позволял, как один из самых основных факторов, производить возобновление на достаточно высоком уровне, в то время, как возобновление, что общеизвестно, всегда сложный и трудный процесс, далеко не всегда приводящий к восстановлению оригиналов. Тут действуют и факторы объективные /возобновление все больше уходит к результату, минуя бывший когда-то творческий процесс, предавая забвению корни, при отсутствии фиксирующей документации и ее определенной однобокости, в связи с вводом новых исполнителей и т.д./, и факторы субъективного характера /вольные или невольные "отсебятины", вольная или невольная "самовыражение" возобновителей и т.д./.

При всем сказанном, необходимо отметить, что для Николая Яковлевича ритмический рисунок спектакля никогда не приобретал самоцельного характера, не становился самоцелью. Мастерское владение ритмом было для него одним из наиболее действенных средств для выражения режиссерской концепции спектакля.

Н.А. Маршак в совершенстве владел искусством построения **СЦЕНИЧЕСКОЙ МИЗАНСЦЕНЫ**, был подлинным мастером **СЦЕНИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ**.



Его сценические композиции, рисунок мизансцены всегда были направлены на раскрытие в ясной, четкой, конкретной и вместе с тем образной форме идейно-смыслового содержания сценического действия, помогали раскрытию характеров действующих лиц, их взаимодействия, всячески обостряли перепетии борьбы противоположных сил в спектакле. И в этом смысле Николай Яковлевич был подлинным тизовцем - в его пластических разработках всегда незримо присутствовал зритель, они, эти разработки, выстраивались как бы глазами ребенка. Идут репетиции "В старой Англии" по Ч.Диккенсу. Учитель / артист М.П.Минеев/ крадучись, спускается по лестнице. Надо застать врасплох нерадивых учеников. Четкая, действенная мизансцена, точный ритмический рисунок.

"Михаил Петрович! - кричит из зала Маршак, - этот шаг лишний, зал сейчас начнет неистово кричать, это разрушительная реакция. Надо зрителя держать на пределе, он вот-вот закричит, и тут поворот ситуации. Это очень важно!"

Великолепно выстраивал Н.Я. Маршак массовые сцены. А.Арбузов "Город на заре". Хор - одна из сложнейших задач, стоящих перед режиссером при постановке этого спектакля. Хор здесь и действующее лицо, и персонаж от автора, а в какие-то моменты хор сливается со зрительным залом, становясь его неотъемлемой частью. Все эти значительные смысловые нагрузки Николай Яковлевич решал пластическими средствами, мастерски используя композиционные решения, их рисунок, ритм, динамику и, вместе с тем, все богатейшие возможности, заложенные в мизансцене тела.



УДК 79.01
ИД 390113

Мне довелось неоднократно видеть на сцене "Город" в различных режиссерских решениях. В числе этих спектаклей были и те, которые были событием в театральной жизни. И все-таки такого решения хора, как у Маршака, предельно выразительного, подлинно Арбузовского, мне видеть не привелось.

Пластическая разработка хора порой даже снимала необходимость некоторых текстовок.

Для Маршака сценическая композиция всегда была важна и как категория зрелищности произведения сценического искусства. Его руки лепили мизансцены одну за другой, казалось, их запас поистине неистощим. Сейчас понимаешь, чего это стоило! Как сказывался у режиссера запас наблюдений, как всматривался он в окружающий мир, как бережно коллекционировал репродукции произведений мастеров живописи, скульптуры, понимаешь, что стояло за внезапными "откровениями", "наитиями". Да, интуиция, он был щедро наделен ею, но мы, непосредственно с ним общающиеся, знали и то, сколько затрачивалось труда и усилий для подкрепления той же интуиции.

Мы всегда поражались яркости и неистощимости фантазии Маршака - это одна из основных граней его дарования.

Да, он любил, понимал, чувствовал форму, ту форму, которая наиболее ярко выражает суть произведения, форму, которая представляется единственно возможной. Ту форму, которая придает сценическим ситуациям характер подлинности, непосредственной достоверности, а той подлинности, которая создает и с т и н н о с т ь происходящего. Да, мы, зрители спектаклей Маршака счи-

тали их героев реально существующими людьми, а их судьбы — состоявшимися. Не знаю, есть ли большая награда за спектакль! И дело тут вовсе не в доверчивости юного зрителя, кстати, далеко не постоянном и отнюдь не просто вызываемом, а в той высокой мере художественной правды, на основе которой строились эти спектакли. Ребенок не располагает осмысленным и организованным эстетическим пониманием, но зато присущая ребенку острота эстетического чувства, умение безошибочно отличить ложь от правды, делают достижения художественной правды в спектаклях для детей задачей особой важности и неменьшей сложности. Именно в этом смысле следует воспринимать известную формулу К.С.Станиславского о том, что для детей надо играть также как и для взрослых, только еще лучше.

Н.Я.Маршак органически не принимал любых проявлений формо-творчества, у него было необычайно здоровое творческое нутро и стабильный иммунитет против всех и всяческих, как он говорил, "выкрутас". Его творчество своими корнями глубоко связано с лучшими реалистическими традициями русского сценического искусства:

Не случайно, многие режиссеры и актеры, прошедшие сценическую школу у Маршака, на всю жизнь сохранили это творческое здоровье и верность реалистическим традициям. С чувством глубокой благодарности к Н.Я.Маршаку об этом неоднократно говорили Народный артист СССР, Лауреат Ленинской, Государственных премий, профессор Г.А.Товстоногов, Народный артист СССР, Лауреат Государственной премии Е.Лебедев, Народный артист Узбекской

СССР, профессор А. Гинзбург, Заслуженный деятель искусств РСФСР, доцент М. Рехельс, Заслуженный деятель искусств РСФСР Т. Кондратов и многие другие.

Вспоминается один эпизод репетиции шиллеровских "Разбойников". Сцена смерти старого фон Моора. Актер принес тщательно разработанную, сделанную буквально с физиологической точностью сцену постепенного умирания человеческого организма, погибающего от полного истощения. Трудно передать гнев Николая Яковлевича:

"Театра нет... Вы убили его... Убили своей смертью... Я почувствовал себя в морге..."

Кроме того, Вы убили сегодняшнюю репетицию, она, как и Вы, умерла "по секциям", нет, нет, — водно мгновенье... репетиция отменяется, все свободны..."

Театр Маршака был поэтическим театром.

Лучшие его работы — "Молодая гвардия", "Разбойники", "Ромео и Джульетта", "Голубое и розовое", "Снежная королева", "Иван Рыбаков", "Измена", "Гимназист", "Ночь по поведению", "В поисках радости" и другие, — овеяны романтикой смелых и мужественных людей, светлых и благородных идеалов, в них воплощены передовые идеи нашей замечательной эпохи. Режиссер-коммунист, Н. Я. Маршак всегда глубоко осознавал важнейший политический, моральный и эстетический смысл и назначение советского театра для детей, одного из важнейших участков идеологического фронта.

Научные труды Грузинского государственного
театрального института имени Ш.Руставели

Кафедра музыкальных дисциплин

ЮРИЙ ЗАРЕЦКИЙ

Ст. преподаватель, заслуженный артист ГССР

СОЗДАНИЕ БАЛЕТНОГО СПЕКТАКЛЯ

Балет – вид театрального искусства, сочетающий хореографию и музыку в едином драматургическом замысле.

Любое драматургическое произведение содержит в себе все или почти все, что направляет творчество режиссера и актера. Автор комедии, драмы, трагедии, водевиля дает в руки постановщику литературный текст, в котором заключены идеи, мысли, очерчены взаимоотношения персонажей, обозначены конфликты, поступки, настроения героев. Это не значит, что режиссер и артист, получив пьесу от драматурга, автоматически выполняют указания автора. Нет, они творят художественные образы по своему разумению, ищут главное зерно роли, ее подтекст, наиболее убедительные и верные детали, раскрывающие смысл и конечную цель произведения. От трактовки пьесы и отдельных ролей зависит степень эмоционального воздействия театра на чувства, душу зрителя, а также умонастроение, с которым он уходит со спектакля.

Почти то же самое можно сказать и об опере, о музыкальной драме, музыкальной комедии. Текст и музыка очерчивают границы художественного творчества дирижера, режиссера и актеров, в основном определяют, что надлежит делать постановщикам и певцам.

Язык балета — танец и пантомима, которые сочиняет хореограф.

И никто больше! Вкратце балетный спектакль создается так: драматург сочиняет либретто, то есть излагает сюжет будущего хореографического произведения. В основу либретто может быть положено какое-нибудь литературное произведение /например, "Ромео и Джульетта", "Отелло", "Гамлет", "Дон-Кихот"/.

Получив сюжет, композитор пишет музыку будущего балета, в соответствии с которой балетмейстер создает хореографию спектакля, после чего художник находит его декоративное решение.

Было бы ошибкой думать, что каждый из авторов действует самостоятельно, независимо друг от друга, а затем все компоненты механически складываются в одно целое. Нет, процесс создания балетного произведения очень сложен и часто протекает в тесном творческом общении всех его авторов — драматурга, композитора, хореографа.

Как и у любого сценического произведения, у балета есть литературный первоисточник, программа, определяющая его идю, содержание, сюжетная канва, по которой балетмейстер расширяет хореографический узор.

В отличие от обычной драмы, комедии, трагедии, водевиля, где один автор — драматург, и от оперы, где два автора — композитор и либреттист, у балета три автора: либреттист, композитор и хореограф. Правда, довольно часто автор либретто и хореограф соединяются в одном лице, и тогда у балета формально тоже два автора: сочинитель музыки и сочинитель танцев.

Начнем с первого этапа. У драматурга возникает идея, тема будущего спектакля. Он должен наметить краткий сюжет балета, обозначить в общих чертах его драматургию, взаимоотношения героев, которые будут выражены танцами, определить внутреннее содержание отдельных образов. Конечно же, автор не только намечает события, которые развернутся в балете, но и точно устанавливает время и место действия, обстановку, в которой живут, встречаются и действуют персонажи, четко обозначает круг действующих лиц и их взаимоотношения. Но пока это лишь сюжет будущего балета, заявка на него: ни музыки, ни танцев в нем нет и быть пока не может. Затем либретто разбивает сюжет на отдельные сцены, эпизоды, намечает музыкально-танцевальные номера. Но автор либретто создает лишь произведение литературы — в нем еще не содержится хореографии. Она появляется после того, как композитор написал музыку. Композитор сочиняет ее тогда, когда имеет хотя бы в самых общих чертах представление об образе будущего спектакля, о его теме, сюжете, действующих лицах.

История музыки знает немного случаев, когда автор музыки бывает и либреттистом. Иногда композитор сочиняет музыку балета, не имея готового либретто. Он создает музыкально-драматические образы, раскрывает в звуках основную мысль и тем самым ставит сочинителя хореографической партитуры в определенные музыкальные условия.

Балет — искусство сильных страстей, тончайшей лиричности, выразительной характеристики. Он весь построен на контрастах, на четких конфликтах и острых столкновениях действующих лиц.



В нем нет повествовательности, невозможны резонерство, риторика. Следовательно, и музыка лишь тогда хороша, когда она образно, контрастна, эмоциональна, внутренне пластична и выразительна, глубоко раскрывает человеческие характеры, дает их в столкновении и развитии.

Если все эти условия соблюдены, музыка будет танцевальной, позволит хореографу изложить музыкальную драматургию на языке классической хореографии.

Поистине прав был Новерр, утверждая: "Когда музыка и танец творят согласно, впечатление, производимое этими объединившимися искусствами, становится величественным и их волшебные чары пленяют одновременно и сердце и разум". Доказательств этому много. Блистательное "Лебединое озеро" П.И.Чайковского, несмотря на все великолепие симфонического звучания, обрело долголетие лишь после того, как балетмейстеры М.Петипа и Л.Иванов дали музыке равноценное хореографическое выражение. Балет "Ромео и Джульетта" обязан своим успехом изумительной музыке Прокофьева. В балете "Отелло" танцевально-сценические образы В.Чабукиани и музыка А.Мачавариани. И, наоборот, многие балеты не удержались на сцене именно из-за несоответствия хореографии и музыкальной драматургии.

Прекрасная музыка нуждается в прекрасном хореографическом воплощении. Но и гениальный балетмейстер не создаст бессмертного произведения, если музыка, которую он положил в его основание, неинтересна и маловыразительна.

Балетный композитор почти всегда работает над произведением в тесном творческом контакте с драматургом и хореографом. Толь-

ко в процессе совместной работы у музыканта, либреттиста и хореографа рождаются наиболее убедительные и волнующие выразительные средства, способные передать тончайшие оттенки мыслей и чувств. Вместе они находят наиболее точные штрихи, детали для музыкально-танцевальных образов. Авторы музыки и либретто, как правило, идейные единомышленники. У них единые творческие взгляды и художественные задачи. Если их творческий союз лишен такого единства, либо если авторы придерживаются разных идейных и художественных принципов, они не могут создать совершенного художественного произведения.

Таким образом, успех балета - в полной слитности творческих помыслов, выраженных либреттистом, композитором и балетмейстером в их совместном творении. Я имею в виду музыку, танцы, пантомимические сцены, заложенные в балете, независимо от того, впервые ли его ставят / при жизни композитора/ или новое поколение хореографов создает его заново. П.И.Чайковского давно уже нет в живых, но "Лебединое озеро" обновляется и возрождается вновь и вновь. Ушли от нас А.Адан, С.Прокофьев, Б.Асафьев, Р.Глиер, а их музыка вдохновляет балетмейстеров на новое ее прочтение, вызывает в их сердцах и умах свое, отличное от других видение хореографических образов.

И "Лизель" и "Тщетная предосторожность", и "Бахчисарайский фонтан", и "Лауренсия" живут. Все больше театров ставят их, все больше зрителей, знакомясь с этими спектаклями, приобщаются к миру прекрасного, получают эстетическое наслаждение.

Но все это потому, что эти балеты - олицетворение внутренних единств музыкальных и хореографических образов.

06135320
287380033

Допустим, что музыка уже написана композитором и балетмейстер взялся перевести ее на язык хореографии. Композитор создал героев, а сочинитель танцев дает им совсем иное решение, его танцевальные образы не укладываются в рамки, намеченные музыкой. Из подобного сочетания различных устремлений ничего не получится. Из попыток соединить несоединимое никогда ничего путного не выходило. Марксистско-ленинская эстетика утверждает: музыкальный образ, несмотря на всю широту субъективного восприятия, объективен по своему содержанию, замыслу, настроению.

И музыка, и танец питаются из одного родника, имя которому жизнь, но каждый из этих двух видов искусства пользуется своими, только ему присущими средствами выражения человеческого духа. И если балетмейстеру, вдохновенному прекрасной музыкой, удастся, не расходясь с нею, рассказать ее содержание языком хореографии, тогда мы видим новое произведение — балет, достойный своего времени и своего зрителя.

При этом классический танец ни в коем случае не становится простым откликом на конкретное явление жизни, в нем есть своя внутренняя логика, которую никому не позволено нарушить. Танцы нельзя ставить вразрез с музыкой, вопреки ей. Если в музыке заложены грусть, либо печаль, скорбь, в хореографии тоже будут доминировать эти настроения; если музыка веселая, либо бодрая, либо героическая, то и танцы будут носить такой же характер. Танец вдохновляется музыкой, а не иллюстрирует ее, поэтому хороша лишь та музыка, которая располагает исполнителя к танцу, вдохновляет его на создание хореографического образа. Балетной музыке должны быть присущи мелодичность, ясно подчеркнутый внут-

ренный ритм и конкретная эмоционально-чувственная окраска. И все это в тесной связи с идеей, темой, сюжетом, хореографической композицией произведения.

Музыка — душа танца. И если она не греет ум и сердце балетмейстера и актера, не возбуждает в них волнения, не входит составной и неотделимой частью в их видение мира, то яркого, содержательного танца они не создадут. И наоборот. Вот убедительный пример. Танец "Умирающий лебедь", поставленный Михаилом Фокиным в 1905 году для знаменитой русской балерины Анны Павловой, — один из самых популярных и в наши дни. Он обошел все балетные сцены мира, входит в концертный репертуар всех балерин, стал классикой.

Его с блеском исполняли Анна Павлова и Галина Уланова, его изумительно танцует Майя Плисецкая.

Михаил Фокин в своих воспоминаниях об Анне Павловой рассказывает, как родился этот номер. Как-то хористы Мариинского театра в Петербурге попросили ее принять участие в концерте. Анна Павлова обратилась к Фокину с просьбой помочь выбрать музыку для нового танца и поставить его.

— А что, если взять "Лебеда" Сен-Санса? — откликнулся Фокин.

Балерина сразу же согласилась, ибо увидела себя в этой музыке.

"Для постановки танца потребовалось всего несколько минут, — вспоминает Т. Фокин. — Это была почти импровизация. Я танцевал перед ней, она — тут же позади меня". Потом она стала

танцевать одна, а я следовал за ней сбоку, показывая, но "держать руки". В "Умирающем лебеде" музыка обрела зримую форму.

Балетмейстер

Когда либретто и музыка готовы, балетмейстер, если он не работал совместно с либреттистом и композитором, берется за разработку музыкально-хореографического сценария. Он одновременно и автор хореографии и режиссер-постановщик, сочиняющий все действия, все танцы, которые зритель увидит потом в спектакле.

В любом спектакле есть своя экспозиция - завязка, кульминация и развязка, каждая сцена имеет свое начало, середину, наивысшую точку кипения страстей, финал.

Балетмейстер-постановщик намечает рисунок танцев, композицию отдельных сцен, сочиняет фигуры, позы, па, танцевальные движения, необходимые для развития действия и образов. И вот, когда хореография придумана и продумана, балетмейстер приступает к постановке. Предварительно он рассказывает труппе экспозицию балета /замысел, характеристику отдельных актов и героев/, знакомит труппу с художественным оформлением, эскизами костюмов, разъясняет каждому исполнителю его задачи.

Любой танец - сольный, дуэтный, групповой, массовый - ставится сперва в репетиционном зале, потом на сцене. По мере готовности отдельных номеров балетмейстер сводит все поставленное им в акты, либо действия, а затем собирает разрозненные акты в единый спектакль. Попытаюсь охарактеризовать специфические источники, питающие художественное воображение хореографа.

Само собой разумеется, что на первое место мы ставим передовое, прогрессивное мировоззрение, всестороннюю культуру. Лишь тот художник достигает успеха в творчестве, который шагает чуть впереди своих современников.

Если хореограф хочет идти в ногу с жизнью, он должен глядеть вперед, видеть в окружающей жизни то, чего еще не видит зритель, и уметь в высокохудожественной форме показать ему свое первооткрытие. Речь идет не о механическом воспроизведении действительности, а о глубоком проникновении в сущность явлений, о правильной их оценке, о верности духу времени, а не букве факта.

Прежде чем приступить к работе над хореографией, балетмейстер усердно и тщательно изучает эпоху — уклад жизни, обычаи, обряды, характер народа, народные и бытовые танцы, популярны в данный, короткий период. Он прочитывает груды книг, просматривает горы иконографического материала, то есть картин, рисунков, фресок, орнаментов, зрительно воссоздающих картину жизни и деяния людей соответствующей эпохи, нравы и манеры, бытовавшие в том или ином обществе. Еще Новерр говорил, что "балетмейстер должен все видеть, все исследовать, ибо все, что существует во вселенной, может послужить ему образцом". И уличная суতোлка, и общественные гуляния, и сельская свадьба, и жатва, и сбор винограда, передвижение войск, атака и защита крепостей, прибытие и отплытие корабля — все дает балетмейстеру живописные и многообразные впечатления, разные по жанру и колориту. И не только это!

"Разве, — спрашивал Новерр, — он /балетмейстер/ не встретит-

ся со множеством разнообразных картин в жизни ремесленников? У каждого из них есть своя поза, в зависимости от положений и движений требуемых характером их труда. Он должен уловить их походку, манеру держаться и двигаться, всегда сходную с их ремеслом".

Нет спору, все может служить пищей для ума и творчества хореографа, все может принести соответствующий художественный эффект в театре, если балетмейстер умело, разумно и экономно использует средства, оказавшиеся в его распоряжении. Что значит выразить какую-либо мысль в хореографии?

По этому поводу известно немало самых различных мнений. Одни утверждали, что танец должен быть оправдан. Сторонники этой точки зрения говорили: если по ходу действия героя, скажем, укусия тарантул, появление которого логично, тогда фуэте, как условное хореографическое выражение укуса, на месте. Если ты хочешь сделать антраша-сиз или просто прыгнуть вверх, то наверху должно что-нибудь быть, например, яблоко или груша. Одним словом, ищи реальный образ, советовали такие люди. На самом деле они проповедовали какую-то помесь грубого натурализма с формализмом, пытались навязать хореографическому искусству приемы, чуждые его природе.

Бытовизм — враг возвышенного по своей природе и условнейшего из искусства — балета. Как-то народный артист Сергей Образцов резонно заметил: "Я не могу представить Джульетту с насморком. Это будет уже не Джульетта". Да и Одетта не может появиться в "Лебедином озере" с носовым платком в руках.

И Мария, и Китри, и Аврора, и Зигфрид, и Маша, и все другие знакомые нам герои балетов утратят свойственную им поэтичность, как только постановщик попытается подобным формалистическим

тически-натуралистическим способом, примитивным бытовым приемом приблизить их к реальности. Стихия балета — танец, его сила — одухотворенность движения, содержательность танцевальной поэтики, преисполненной драматизма, музыки, пластики... Именно потому, что представление о реализме в балетном театре стоит вне узколобых догматических рамок, балет избавляется от мелкой опеки, бытовых примет, стремится заглянуть вглубь явлений, не стыдясь своего специфического условного языка и доверяя творческой фантазии зрителя. Балет способен передать только то, что происходит сейчас, в данную минуту. Все главные события, все поступки героев в спектакле проходят на сцене, на глазах у зрителей даже в тех случаях, когда автор прибегает к такой форме, как воспоминания, сон, рассказ, наплыв, — действие разворачивается в настоящем времени, ибо в балете нельзя показать ни того, что уже свершилось, ни того, что будет. Между тем в обычной драме, комедии, трагедии есть актер, персонаж, который может рассказать зрителю словами, что случилось вчера, позавчера, месяц, год, десять лет назад или что произойдет завтра, через месяц, через год.

В спектакле "Красный цветок" есть такая сцена. Героиня балета, китайская танцовщица Тао Хоа, встретилась с советскими моряками. Она догадывается, что правду, счастье, свободу несут миру рабочие. Позже девушка видит, сон и, как всегда бывает во сне, жизнь сливается с вымыслом, реальность перемежается с небывлицей. Во сне она видит, что вожак кули Ма Ли Чен сражается с управляющим Ли Шан Фу, олицетворяющим зло и несправедливость.

Сновидение Тао Хоа позволяет балетмейстеру показать в настоящем времени неизбежное в будущем столкновение двух сил. Ге-



рои действуют в совершенно конкретной обстановке, и это помогает зрителю уяснить направление мысли Тао Хоа. Переход от сна к действительности в спектакле вполне естественен, так как спектакль решен в настоящем времени. Впрочем, как мы уже сказали, он и не мог быть решен иначе, ибо язык хореографии не знает ни прошлого, ни будущего времени.

Устойчивый язык классического танца непрерывно расширяет и обогащает свои изобразительные средства. И для того, чтобы создать настоящее произведение искусства, балетмейстеру непременно необходимо знать весь арсенал классических движений, разработанных и выверенных танцевальными искусством на протяжении столетий. Одних этих знаний, конечно, хватит ненадолго, если балетмейстер перестанет пополнять их, не будет следить за тем, что нового происходит в искусстве. Классический танец, как мы уже говорили, во все времена оплодотворялся народно-характерным. Этот процесс продолжается и поныне. Общее правило таково: классический танец, всирая в себя народный, стремится к обобщению образов, к поэтической метафоре, к созданию идеала героя спенифическим языком классических движений. Хореограф может изучать назубок все движения классического танца, запомнить наизусть всю его азбуку, и все же ровно ничего не дать балетному театру, если он лишен творческой фантазии, поэтического видения жизни. Без этих качеств нельзя раскрыть содержание балета в целом и внутренний мир его героев в частности.

В искусстве каждый художник стремится выразить что-то свое, сказать о жизни так, чтобы открылись новые грани того или иного события, дотоле никем не замеченные, придать им яркие художественные черты.

Пустой, бессодержательный балет, даже если он построен на технически виртуозных движениях, ничем не обогатит исполнителя, а, наоборот, может обеднить его духовно и технически. Что ничего не говорит уму, ничего не говорит и сердцу; что не способно вволновать душу, не может воздействовать и на ум. В балете даже самая малюнькая сценка должна иметь свое содержание.

Мысль и чувство — постоянные спутники и в жизни и на сцене. Живая, умная мысль возникает лишь тогда, когда в столкновения приходят идеи, чувства, интересы героев, когда у каждого из них есть своя собственная точка зрения на жизнь, на события, на людей.

За годы существования балетного театра во всем мире были созданы сотни балетов, а удержалось из них два-три десятка, несмотря на то, что исполняли их разные актеры, гениальшие и посредственные, мастера и подмастерья хореографического цеха. Нельзя удержать в репертуаре спектакли, лишённые больших идей и волнующих эмоций.

ДИРЕКТОР

В рождении спектакля, который после ряда репетиций — черновых, прогонных и генеральных — показывает зрителю, самое деятельное участие принимают дирижер, концертмейстер и художник-оформитель.

Вместе с балетмейстером они образуют постановочную группу. У каждого из них свои задачи, но работают они сообща, по единому постановочному плану. Лучше всего, если дирижер с самого начала вместе с композитором и балетмейстером участвует в работе над балетом. Советы опытного музыканта, в совершенстве овладевшего искусством оркестрового исполнения, знающего законы балетной сцены, направляющего не только музыкантов, но и танцовщиков, поистине неопенимы. Балетный дирижер обычно знает не только музыкальную партитуру, но и хореографическую, знает язык классического танца в самых тончайших его нюансах и оттенках. Он знаком с личными и артистическими качествами того или иного исполнителя. А они разные. У одних, как у Галины Улановой, блистательно сочетаются сценическое мастерство и совершенная техника классического танца. В арсенале других балерин есть свои особые выразительные средства. У Майи Плисецкой великолепный прыжок, фантастически гибкие руки. Ольга Лепешинская обладала секретом бесконечного вращения. Я назвал здесь лишь отдельные специфические особенности балерин, и сделал это для того, чтобы напомнить одну истину: умный, культурный, темпераментный дирижер /впрочем, как и балетмейстер/ не может не считаться с особенностями таланта того или иного артиста, того или иного типа актера.

Кое-кому может показаться, что само понятие "тип актера" надуманно. Это не так: Марию Тальони считали мастером воздушного танца; Фанни Эльслер причисляли к школе земного танца. Мы знаем образы Анны Павловой, парившей в атмосфере воздушной романтики.

Хороший дирижер все это знает и в зависимости от природных и технических данных балерин и танцовщиков, от постановки

дыхания у них устанавливает темпы, руководствуясь при этом указаниями композитора, сделанными им в клавире и партитуре. За дирижером остается право интерпретации, трактовки музыки, приспособления ее в пределах авторских указаний к концертным и сценическим условиям.

КОНЦЕРТМЕЙСТЕР

Первый помощник балетмейстера — концертмейстер. Он играет всю музыку и отдельные куски балета много раз: сначала для балетмейстера, потом во время постановки танцев в залах для репетиций.

Зная природу балетного театра, чувствуя темп, ритм и характер исполнения танца балетной группой, зная особенности дарований отдельных актеров, концертмейстер помогает им совершенствовать танцевальные партии.

ХУДОЖНИК

Задачи художника в балете те же, что у любого театрального художника. Разница заключается лишь в том, что он обязан в художественном оформлении спектакля воссоздать музыкальные интонации балета, а также его хореографические принципы. В соответствии с замыслом постановщика художник пишет эскизы декораций, костюмов, реквизита, создает проект художественного освещения. Оформление балета требует легкости, изящества декораций и костюмов. Костюм подчеркивает грациозность, пластичность, гибкость фигуры артиста и в то же время своими красками и фактурой тканей помогает характеризовать атмосферу

действия, строй мысли и чувства героев. Сценический костюм хорошо, если он "работает" на актера, на танца, подчеркивает линии, позы, усиливает выразительность танцевальных движений.

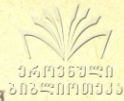
Воздушная, прозрачная, легкая ткань как бы "возносит" танцовщицу, открывает зрителю линии ее ног, ее тела. Костюм актера должен полностью соответствовать характеру танцевальных движений.

Можно придумать изумительно красивый костюм, но он не будет "играть" на сцене, если его не поддерживает фон, на котором танцует артист. Особенно важна роль цветовой гаммы в массовых сценах. В костюме все важно - фактура материала, его цвет, украшения. Танцовщица должна чувствовать себя в сценическом костюме совершенно свободно: какая-либо неудобная застежка или слишком затянутый узел могут сковать ее движения, сделать неловкой.

Вот почему вместе с развитием сценического танца преобразился и костюм танцующих, особенно балерины. Неудобный костюм сравнительно долго сдерживал развитие женского танца, лишая балерин возможности совершенствовать танцевальную технику.

До середины XVIII века балерины выступали в длинных платьях, танец исполняли на высоких полупальцах, в обуви на каблучках. М.Камарчо, сохранив общепринятый при дворе фасон, укоротила платье до щиколоток, ввела панталоны, стала танцевать в башмаках без каблучков. Благодаря этому она смогла ввести в женский танец антраша.

В конце XVIII столетия артистки балета стали употреблять трико, изобретенное неким Мальо. Ввел их в театральный обиход балетмейстер Ш.Дидло.



Такая реформа костюма поставила танцовщиц в равные условия с мужчинами, так как "развязала" им ноги. Женский костюм в балете претерпевал все новые и новые превращения. В век романтизма появились тюники /пыльная юбка из легкого газа/. Ими пользовались для характеристики всякого рода неземных существ - фей, унди, сальфид, видений.

АРТИСТ БАЛЕТА

Спектакль, как мы уже знаем, - детище большого творческого коллектива. А главенствует в нем артист балета.

Без актера нет и не может быть хореографического спектакля, нет балета, как вида искусства. Самое лучшее либретто, прекраснейшая музыка, богатейшая фантазия художника приносят свои плоды лишь в том случае, если персонажи балета оживают в хореографических образах, создаваемых балеринами и танцовщиками. Артист доносит до зрителя идеи произведения, замысел авторов, вызывает в сердцах людей сильные эмоции.

Балетмейстер-режиссер, речетиторы, концертмейстеры невидимы зрителям; художника представляют лишь живописные и красивые костюмы, изготовленные по его эскизам в театральных мастерских; где-то за кулисами действуют машинист сцены, бутяфор, гример, костюмер. И даже дирижер, стоящий за пультом, впереди сцены, несмотря на его исключительно важную роль в спектакле, все же воспринимается зрителями лишь как истолкователь музыки. Чаще всего они даже не предполагают, что он руководит исполнителями, давая им знак к вступлению. И только балерина, ее партнеры все время в поле зрения любителей хореографического искусства.



Назовите собеседнику любой балетный спектакль, и вы увидите, что балет в его памяти и душе ассоциируется с фамилиями исполнителей главных партий. Танец не сумма, а сплав движений, свободных и легких, незаметно переходящих из одного в другое. Вятность танца, продуманность каждого движения, слитность всех движений – проявление духовной деятельности и отточенности танцевальной техники исполнителя. Творческий интеллект артиста как бы изнутри освещает танцевальные движения, выполняемые артистом балета, придает им окраску, форму, пластичность. И язык классического танца – один из самых условных в искусстве – понятен зрителю, поскольку он по-своему жизненно и убедительно отражает все многообразие человеческой жизни.

Ни одно, пусть самое изящное, пластичное, виртуозное движение, если оно вырвано из общего хореографического контекста, ничего не объяснит зрителю. Скажем, актер делает плие /приседание/, мы можем только гадать, что оно значит, что хотел сказать исполнитель. В цепи других движений, в совокупности с жестами и мимикой, движение это способствует зрительному восприятию поступков, действий персонажа, пониманию логики внутреннего развития образа, характера героя, своеобразно выражает переживания реального человека.

Балетмейстер определяет, устанавливает основные задачи исполнителя, направляющие линии будущего хореографического образа, конкретные способы и средства его выражения; танцовщик, получив общую задачу, уяснив идею и художественный смысл всего спектакля и отдельных эпизодов, сцен, актов, создает индивидуальный облик героя.

Когда актеру балета удается соединить блестящее знание ремесла, техники танца с умом, чувствами и творческим воображением, ему по праву принадлежит звание художника. Он одновременно и хороший танцовщик, и превосходный актер. "Искусство начинается с того момента, когда создается непрерывная линия, — говорил К.С.Станиславский. — Нота, аккорд, выхваченные из мелодии, еще не музыка; движение, выхваченное из танца, не танец, сцена, фраза, эпизод или их смена только тогда становятся пьесой, когда они пронизуются сквозным действием".

Танцевальная техника современного артиста балета несравненно выше, чем у танцовщиков XVIII и XIX веков, чем у актера эпохи романтизма.

А.Павлова, Г.Уланова, М.Плисецкая достигли не меньшего, а значительно большего совершенства в искусстве передачи средствами классического танца живых человеческих чувств, чем их предшественницы. И дело не только в степени одаренности балерин, но и в том, что язык классического танца, исполнительская техника в наши дни куда богаче, чем сто-полтораста лет назад. Язык классического балета развивался, обновлялся, приходил в соответствие с требованиями эпохи. Кое-что отмирало, уходило в небытие вместе с эпохой, но главное, наиболее полно выражавшее душу, внутренний мир человека, сохранялось навеки. Здание искусства складывалось из непреходящих находок и открытий художников и артистов; время, история, если можно так выразиться, уплотняли, упрочивали материал искусства, превращали открытия в законы, опираясь на которые следующие поколения творцов двигались дальше.



В сокровищнице хореографии классический язык танца оста-
ется самым крупным, самым сверкающим бриллиантом, отшлифован-
ным многими поколениями балерин и танцовщиков. Классический
танец был, есть и — я в этом убежден — останется основным, глав-
ным, определяющим выразительным средством балета. На языке
классического танца говорили прежде и будут говорить впредь
грядущие поколения мастеров.

Научные труды Грузинского Государственного
театрального института имени Ш. Руставели

Научно-творческое студенческое общество

МИХАИЛ КАЛАЦАРИШВИЛИ

Студент IV курса театроведческого факультета

РУССКАЯ СОВЕТСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ

В ПОСТАНОВКАХ САНДРО АХМЕТЕЛИ

Научный руководитель
доктор искусствоведения,
профессор Э.Н.ГУГУШВИЛИ

Если в жизнь большого художника врывается вихрь эпохальной революции и служение ей становится истинной целью творчества, то, как бы ни была, трагична судьба этого художника, все прожитое им — прекрасно!

В теснейшей связи с революционными событиями и прямым откликом на них, явилось творчество выдающегося грузинского советского режиссера Сандро Ахметели. В его лучших спектаклях утверждалось искусство социалистическое по содержанию и глубоко национальное по форме. Беспредельная радость, рожденная ощущением веяния новой эпохи, придавала полету творческой фантазии режиссера такую мощную силу, что по сей день многое из результатов новаторских поисков Ахметели вызывает спор и недоумение историков театра. Впрочем, так и должно быть при столкновении с истинно большим искусством. Необычность формы красочных, романтически-приподнятых спектаклей, дух революционности пронизывавший их, смелость и дерзость постановочных приемов, — все это решительно заявляло о себе и ставило Ахметели в ряд самых интересных режиссеров многонационального советского театра.



Становление и развитие творческого метода Ахметели проходило в гуще яростной схватки почитателей и противников его таланта. Да и вся недолгая жизнь режиссера была в сущности неослабевавшей борьбой за утверждение нового понимания театра, за право на искание самобытной национальной формы и, наконец, за физическое существование. Это, несомненно, рождало крайности в суждениях о творчестве Ахметели и, естественно, отражалось на его деятельности. Увы, эти суждения порой проявляются и сегодня, когда исключая всякую объективность на 12 стр. введения к первому тому "Истории советского драматического театра" Ахметели называют буржуазным националистом. В этой связи важное значение имеет изучение русской советской драматургии в постановках Ахметели.

Может ли носить буржуазно-националистический характер творчество режиссера, когда уже само количество поставленных им русских советских пьес составляет почти половину всех его спектаклей? Конечно нет, если учесть и то, что этапными для советского театра стали поставленные Ахметели "Разлом" Б.Лавренева и "Анзор" /переработка пьесы В.Иванова "Бронепоезд 14-69", осуществленная С.Шаншиашвили/. Именно, в этих интернациональных по духу своему спектаклей, пронизанных революционным пафосом, нашли яркое выражение и законченность новаторские поиски Ахметели в области театральной формы.

Да, Ахметели был охвачен поиском формы. Он изощрялся в понимании национального "ритма" и "темпа". Однако, когда сугубо "кавказский ритм" "нанизывался" на революционное содержание пьесы "Анзор", соприкасаясь вплотную с высокой гуманной

идеей самопожертвования человека во имя счастья и будущего народа, он терял свою "чистую" национальную сущность, достигал поистине обобщающего, интернационального звучания.

Тоже происходило и в "Разломе" Б.Лавренева, поставленном Ахметели в феврале 1928 года на сцене театра имени Ш.Руставели. Здесь подчеркнутый режиссером ритм, без всяких метаморфоз, являлся ритмом самой революции. Старый мир ломался в спектакле Ахметели молниеносно, в бешеном темпе без сожаления или оглядок назад. А в семью Берсенева "разлом" проникал не спеша. Раздираемые противоречиями, бесконечно размышляющие интеллигенты - пили чай, спорили о жизни, иной раз ссорились, не теряя при этом размеренного ритма. Одна пауза в этих сценах сменяла другую, рождая общую замедленность действия. Так возникал на сцене своеобразный ритмический контраст. С его помощью Ахметели усиливал свою основную концепцию: более ярко, более выпукло показать приподнятость революционной борьбы, ее преобразующую силу.

Героем спектакля были матросы крейсера. Не "рассерженные" бунтари, а организованные единомышленники, спаянные потребностью времени. Масса - поражающая своей значимостью и всепобеждающей силой! Дерзновенная фантазия Ахметели создала в спектакле величественный образ этой монолитной массы, которая объединялась режиссером не только внутренней, психологической общностью побуждений, но, даже, единым внешним движением.

Матросы драили палубу. Четкими, энергичными движениями они привносили в спектакль ритмичный, учащенный пульс жизни. Синхронность в действии массы приводила к "видимой динамике" и граничила с особой, внутренне "ташкентально!" природой. Поэти-



зировалось самое будничное, превращаясь в красочный "танец" революционной массы.

Громада крейсера, стоящего на сцене и объятого пламенем революционной борьбы, была одновременно и реалистической декорацией художника И.Гамрекели, и символическим обобщением режиссера.

Берсенов в исполнении Акакия Хорава был значительным и честным человеком. Величественный облик, могучий голос, внешняя сдержанность и над всем этим присущая актеру романтическая широта. Берсенов – Хорава отличался от прочих "смертных" спокойной рассудительностью, желанием постичь друсмысленность своего положения – царского командира крейсера, сочувствующего революционно-настроенным морякам. Гражданственность Берсенова, его истинная любовь к России, помогали ощутить необходимость борьбы и преобразований. В критических статьях посвященных спектаклю "Разлом" отмечалось, что созданный Хорава образ Берсенова решен в революционно-романтическом плане. Замечательный грузинский актер Ушанги Чхеидзе исполнял в спектакле роль Годуна. Решительность и непримиримость Годуна, его высокое классовое самосознание подчеркивалось актером. В нем было много искренней веры и убежденности в своей правоте. Годун – Чхеидзе предстал без излишней позы и пафоса – простым и человечным.

В спектакле достигалось внутреннее единение сцены со зрительным залом. Ярким примером такого единения был финал спектакля. Под звуки "Интернационала", через весь зрительный зал проплывало огромное красное полотнище. Об этой режиссерской находке можно говорить, как о преемственности традиций великого учителя Ахметели – Котэ Марджанишвили. Ведь, именно,

подобным духовным единством были охвачены тысячи зрителей, ощутивших на себе революционность спектакля Марджанишвили "Фунте Овехуна".

Глубина режиссерского замысла, великолепный актерский ансамбль / А.Хорава, У.Чхеидзе, А.Васадзе, Т.Чавчавадзе и др./ поставили спектакль "Разлом" в ряд лучших достижений многонационального советского театра. Сандро Ахметели продолжил утверждение революционной тематики на сцене театра имени Руставели. Своим следующим спектаклем "Анзор", поставленным в октябре 1928 года, Ахметели вписал ярчайшую страницу в историю советского театра. В "Анзоре" слились воедино и обрели полную жизнь все самые сокровенные мечты Ахметели о театре, его теоретические принципы. Это был спектакль полностью отвечающий одному из главных требований Ахметели: "Грузинский театр должен быть по форме грузинским".¹ По просьбе Ахметели переделку пьесы Вс.Иванова "Бронепоезд 14-69" осуществил молодой грузинский драматург Сандро Шаншиашвили, такого рода переделки были часты в 20-е годы и характеризовали определенный этап развития национальных театров в СССР. Многие деятели театра высказывались "за" или "против" переделок. Одни считали это проявлением национализма, другие видели в переделках особую доступность и поэтому соглашались с использованием этой формы на театре. Но почему-то никто не хотел признать, что "переделка - переделке" рознь. Что самые талантливые из этих переделок могут встать вровень с оригиналом и, наконец, что итогом переделок, иной раз бывает тесное взаимное влияние и взаи-

1. А.Ахметели. Письма. "Литература და ხელოვნება", Тб., 1964, ст.48 /на груз.яз./

мообогачение двух разных национальных культур. Кстати, первым это высказал сам Вс.Иванов в 1930 году, во время гастролей театра им.Руставели в Москве: "Я рад засвидетельствовать, что переработанная грузинским драматургом тов.Шаншиашвили моя пьеса "Бронепоезд" зазвучала совершенно по-новому и необычайно остро. Театр Руставели показал, что советские "Север и Юг" связаны крепкими, неразрывными цепями".¹

Место действия пьесы "Бронепоезд 14-69" С.Шаншиашвили перенес на Кавказ, в один из дагестанских аулов. Но вслед за механическим перенесением сюжетной коллизии и места действия, драматург привнес в пьесу иной темперамент, выписал интересные образы горцев с присущей им психологией и отношением к народным обычаям, окрасил героизм партизан ярким романтическим цветом, столь естественным для их южных натур. Таким образом "Анзор" продолжил героико-романтическую линию, начатую Котэ Марджанишвили, которую всем своим творчеством утверждал и Сандро Ахметели в театре им.Руставели.

Дагестанский аул. Сколько поэтичности в его архитектуре! Как близки должны быть люди проживающие в этих тесно примыкающих друг к другу домах! Условная декорация художника Ираклия Тамрекели позволяла зримо ощутить всю прелесть горского поселения, и ввести в мир особый, обаятельный могучими страстями и монументальными характерами людей страны гор. Множество естественно возвышенных скамеечных площадок, расположенных на плоских покрытых домах, широко использовались режиссером. На них группами действовали актеры; перескакивая с одной на другую, мчась

1. "Рафис", 1930, № 25, стр.7

по вверх уходящим лестницам, и, наконец, танцую. Все это рождало стремительный ритм спектакля. Роль вожака партизан Анзора Чербижа исполнял Акакий Хорава. У Анзора - Хорава было волевое лицо, тяжелый взгляд, могучий раскатистый голос. Все, чтобы ни делал этот человек, выделяло его из массы. Даже когда он молчал, его атлетическая фигура казалась величественным изваянием, которое вдруг "ожив" восхищало легкостью походки, свойственной лишь людям, живущим в горах. Скорым преображениям актеров обычно не доверяешь. Хорава убеждал в мгновенных внутренних переломах душевного состояния. Его "Анзор", узнав о расправе белогвардейцев над женой, детьми и родным аулом, потрясал зрителей переходом от рыданий к сосредоточенному молчанию. В любом "сикминутном" перерождении" актера неизменным оставалось лишь его величие и в радости и в горе. Анзор - Хорава был словно рожден для больших свершений. Общение с коммунистом Ивановым /Г. Давиташвили/ укрепило в Анзоре ненависть к угнетателям, желание преобразовать мир.

Мост должен быть взорван. Бронепоезд надо остановить.

Мост не был взорван. Анзор-Хорава был страшен в гневе. труса он стрелял яростно, без промедления. Бронепоезд приближался. Нужен был герой...

Возникла знаменитая сцена танца, которую предложил на одной из репетиций С. Ахметели. Многие театральные критики называли эту сцену - "пляской смерти".

Партизаны вставали в круг. Красивая Эадра в танце обходила их, как принято, выбирая партнера. Всем, кроме нее было извест-

но, что избранник должен остановить Бронепоезд своим телом. Зрительный зал трепетал... Кого изберет Заира?

В своей книге "Театр имени Руставели" А.Февральский пишет: "В отлично организованных массовых сценах нередко /даже в лучших постановках этого периода, как "Разлом" и "Анзор" / за внешней живописностью и яркостью пропадали отдельные индивидуальности, да и масса в целом иной раз теряла характер живого человеческого коллектива".¹ Ответом столь категоричному мнению может быть сцена танца в третьем действии "Анзора", описание которой мы продолжим. В плавных, грациозных движениях девушка приближалась то к одному, то к другому партизану. Здесь Ахметели достиг четкой индивидуализации массы. Одни стремились ступешаться, другие, напротив, желали быть героями до конца. То был случай, когда в течении нескольких мгновений зритель проникал в сложнейшую психологию каждого из участников массовой сцены. Отчетливый и неумолимый гул бронепоезда уже врвался в предельный нагнетенный ритм танца. Девушка останавливалась перед своим возлюбленным - молодым Ахмой / А.Васадзе, В.Гобдзашвили/. Ее избранник с криком бросился к рельсам...

Исследователь творчества Ахметели В.Кикнадзе назвал эту сцену - "оригинальной рыцарской формой жребия, брошенного партизанами".² Безусловно в определении есть доля правды. Однако, следует оговорить, что эта "оригинальность" даже фантастичной формы являлся итогом глубоких ~~размышлений~~ размышлений Ахметели о природе

1. А.Февральский. "Театр имени Руставели". "Искусство" М., 1959, стр.150.

2. В.Кикнадзе. "Саидо Ахметели". "Шакадули", Тбилиси, 1964, стр.64 // на груз.яз.//



грузинского народа, о сугубо национальном складе его психики.

Сам Ахметели писал об этом так: "Смеется грузин, когда плачет его сердце. Смех и веселье – высочайший протест грузина. Смех и веселье для грузина лишь форма выражения его любого состояния".¹

Здесь же он приводил ярчайшие примеры из истории Грузии, когда завоеватели грабя и уничтожая грузин, удивлялись способности народа трудиться, танцевать, смеяться даже в свои самые тяжелые минуты. Да, в каждом грузине живет оптимист и жизнелюб, а танец и песня живут и в горе любого грузина. Думается во всем этом ключ к разгадке появления танца в третьем действии "Анзора", как ахметелевского понимания национальной формы грузинского театра. Впрочем печать такого понимания лежит, пожалуй, на всех "оптимистических трагедиях" поставленных Ахметели. /"Ламара", "Тетнульд", "Разбойники", "Загмук" и др./

Интерес Ахметели к русской советской драматургии определяется прежде всего, ее революционной тематикой. В грузинской драматургии 20-х годов еще не были созданы высокохудожественные произведения, отражающие современную действительность и в этой области делались лишь первые робкие шаги. Ученик Марджанишвили, Ахметели понимал высокую воспитательную миссию искусства. Стан в 1926 году художественным руководителем театра имени Густавели, Ахметели первым поставил на сцене этого театра пьесу русского советского автора А.Глебова "Загмук" /перевод С.Шаншиашвили/. Премьера состоялась 28 октября 1926 года. Драма Глебова освещала события из истории древнего Вавилона. В центре сюжетной коллизии лежало восстание рабов, что и придавало пьесе вполне современное звучание. Загмук – древний вавилонский праздник рабов, во-

1. А. Ахметели. Письма. "Литература და ხელოვნება", Тб., 1964, стр. 58



время которого рабы и господа менялись местами. В драме Глебова рабы решили остаться хозяевами жизни. Восстание было потоплено в крови, но память о нем бессмертна! Таков оптимистический финал пьесы. В предисловии к "Загмуку" Глебов писал: "Всем практическим работникам этой области /театра/ хорошо известно тяготение массового рабочего и крестьянского зрителя к постановкам, выводящим его из сегодняшнего, его собственного, примелькавшегося ему быта. Отсюда вытекает особая необходимость создания "экзотического", если так можно выразиться, но в то же время вполне революционного репертуара."¹

Спектакль театра имени Руставели был отмечен своеобразием режиссерского решения. Живописность, подчеркнутое украшательство этой постановки, на первый взгляд, могли показаться подтверждением мысли режиссера о необходимости экзотики в театре. Однако замысел режиссера преследовал иную цель. В намеренном украшательстве Ахметели стремился ярче передать контраст социального неравенства рабов и господ. Вавилон утопал в утонченной восточной роскоши и богатстве, а создатели этой роскоши были нищи и бесправны. Поэтому картины классовой борьбы спектакля получили особую заостренность. Роль предводителя восставших рабов Зер-Сибана играл Ушанги Чхеидзе. Актер тонко прочувствовал человеколюбивую натуру своего героя. В исполнении Чхеидзе самый воинственный раб был наизусть лишен декламационности и покорял простой и мудрой правдой своих убеждений. Удачу спектакля во многом определял блестящий актерский ансамбль /У.Чхеидзе, А.Басадзе, А.Хоравая, Т.Чавчавадзе и др./. Огромную роль в постановке Ахметели играли массовые сцены, освещение, сценография /художник И.Гам-

1. А.Глебов. Инга. Сборник пьес "Искусство". М., 1967, стр.7

рекели/. Впечатляющим был трагический и торжественный финал спектакля. Но кажется больше торжественный. Вращается сцена, освещенная ярко красным светом. Предельно нагнетается ритм. Восставших вавилонских рабов побеждает ассирийское войско. Смеется его главнокомандующий Саргал - Нилиб: "Загмук окончен"! - с радостью возвещает он.

"Загмук" воскреснет во всем мире!" - с несомненным оптимизмом возражает Зер-Сибан-Чхедзе. Спектакль явился для театра имени Руставели атапным. В его режиссерском решении определились стилевые особенности театра, которые в последнее десятилетие отличали индивидуальность Ахметели. Значение спектакля и в том, что фактически с него началось утверждение русской советской драматургии на сцене театра имени Руставели. В постановках Ахметели пьесы русских советских авторов были органичны всему облику театра. На их материале создавались спектакли поражающие громадным общественно-социальным звучанием. С этим нельзя не считаться!

В 1930 году театр имени Руставели принял участие в Олимпиаде театра и искусства народов СССР, проходившей в Москве. Из трех спектаклей, привезенных в Москву /"Разлом", "Анзор", "Ламара"/, два явились постановками русской советской драматургии. Из этих трех спектаклей только один - "Ламара", вызвал критические замечания. Писалось об излишнем увлечении Ахметели экзотикой и этнографией.

Там же, в Москве, родились волнующие строки из статьи А.В. Луначарского: "Театр Руставели поразил Москву. Ей думается, - и мне тоже, - что он выдвигается в первый ряд мировых театров".¹

1. А.В. Луначарский. "Итог". "Вечерняя Москва", 8 июля, 1930.

Таковы факты, а за ними полное поисков и дерзаний творчество Сандро Ахметели. Договоримся, что в контексте - "полное поисков и дерзаний" - в это слово вложен самый положительный смысл, ибо хоть в процессе исканий художник не гарантирован от возможных и присущих человеку ошибок, неудачи не перечеркивают, а напротив, иной раз предопределяют будущие достижения.

Увы, если осмыслить главы объемной книги А.Февральского "Театр имени Руставели", рассказывающие о творчестве Ахметели, то понятия - "поиск" и "ошибка" порою равнозначны и переплетаются в таком неотделимом сочетании, что читателю становится невозможным создать объективное представление о творчестве режиссера. Особенно видны противоречия А.Февральского при разборе спектакля Ахметели "Разлом". Отмечая результат поисков режиссера, критик пишет: "Матросские массовые сцены второго и четвертого актов были широко развернуты Сандро Ахметели. Этому помогала отлично спроектированная Ираглием Гамрекели сценическая конструкция, изображавшая крейсер, - она представляла богатые возможности для разнообразных планировок по горизонтали и по вертикали. Действие этих сцен развивалось в темпе нараставшем от спокойствия до стремительности, они были полны движения и жизни. Мастерство режиссерской композиции, основанное на четкости мизансцен и на смене контрастных настроений и ритмов, как бы переплавляло отдельные элементы сценического действия в могучий жизненный поток".¹ Затем автором указано на недостаточное внимание режиссера к психологическим сценам в семье Барсенева: "В спектакле же тема "разлома" в жизни командира крейсера осталась в тени, и связь этой темы с темой разлома в жизни всей

1. А. Февральский. Театр имени Руставели, "Искусство", М., 1959, стр.132

страны ослабла".¹ Таким образом, упрекая Ахметели в "ослаблении" темы "разлома" в среде интеллигенции, критик фактически выступает против права любого режиссера высветить ярче одну какую-либо мысль произведения, отобрать то, что больше отвечает направленности всего творчества данного художника. К тому же, хоть центром спектакля был показ революционной борьбы матросской массы, в постановке Ахметели вовсе не ступшеывалась проблема интеллигенции. Как не удивительно, но отмечает это и сам А.Февральский: "Характеры главных действующих лиц и одушевляющие их побуждения, — пишет он — были верно раскрыты в спектакле. С помощью сдержанных и четких приемов игры Акакий Хорава правдиво воплотил на сцене трудные переживания капитана Берсенева — благородного и подлинно интеллигентного человека, выдержанного командира. Акцентируя такие его качества, как демократизм, проявляющийся, в частности, в отношениях с матросами, Хорава выцелял в Берсеневе черты, которые помогли ему преодолеть предрассудки своей среды и безоговорочно присоединиться к революционному народу".² Становится ясным, что "трудные переживания" Берсенева-Хорава не могли объективно исключить психологизм, тем более, что были правдиво воплощены.

Не все постановки Ахметели русской советской драматургии можно считать успешными. В феврале 1927 года спектакль по пьесе В.Биль-Еслоцерковского "Лево руля" не стал удачей Ахметели. Однако рассказ об этом спектакле, даже цитируя А.Февральского, наталкивает на мысль об относительности неудачи: "Постановка С.Ахметели отличалась эмоциональной напряженностью, зрелищностью, изобре-

1. А.Февральский. Театр имени Руставели, "Искусство", М., 1959, стр. 134.
2. Там же, стр. 134.

36135330
36135330

тательным использованием сценической техники / была достигнута иллюзия настоящего движущегося парохода и т.п./¹.

Вспомним "Разлом", поставленный в начале 1928 года. Художник в обоих спектаклях один – талантливый И.Гамрекели. Многих поражала впечатляющая декорация крейсера в сценах "Разлома". Разве невидима связь в двух этих постановках, таких разных и в то же время взаимообусловленных качественным ростом мастерства как их художника, так и режиссера. И право же можно предположить, что спектакль не был таким уж неудачным.

То же хочется сказать и о следующей постановке Ахметели русской советской пьесы – "Карменситы" Б.Липскерова. Премьера состоялась 5 ноября 1927 года. Драма Липскерова явилась переработкой повести П.Мериме "Кармен". На сценическом варианте лежит печать мистицизма, не отвергнутая и в спектакле Ахметели. Но здесь относительность неудачи выявляется в росте актерского профессионализма А.Хорава, исполнившего роль мужа Карменситы – Гарсия. Тот же А.Февральский пишет: "Акакий Хорава создал глубоко эмоциональный и самый значительный в спектакле образ. Эту роль Хорава считает существенным этапом в своей артистической биографии, хотя она и далека от главной линии развития его творчества. Выступая в роли Гарсия, он впервые почувствовал себя во всеоружии профессионального мастера и раскрыл многогранный характер своего обуреваемого страстями героя".² Снова и снова хочется думать о неудачах в творчестве большого художника принимая во внимание определенное диалектическое начало взаимообуславливающее многообразие явлений и их взаимосвязей. На уровне "Разлома" и "Анзора" не поднялась ни одна из поставленных

1. А.Февральский. "Театр имени Руставели", "Искусство", М., 1959, стр.129.

2. Там же.

Ахметели русских советских пьес. Однако, многие из них в спектаклях Ахметели благодаря интересному режиссерскому решению становились бесспорной удачей театрального коллектива.

В марте 1929 года Ахметели поставил драму Павла Яльцева "Ненависть" /Перевод С.Шаншиашвили/. В этом спектакле режиссер понимая жанр / психологическая драма/, свой основной упор делал на актерском воплощении образов.

В пьесе Яльцева рассказывается о возникшей ненависти между отцом и сыном. Отец /профессор Бартеуев/, человек глубоко любящий свою родину - понимает значение обновления России после революции и отдает свои знания, опыт, талант участию в социалистическом строительстве. Врагом советского строя является сын Бартеуева - Сергей. Преодолевая схематизм ролей актеры А.Хорава, /Бартеуев/, и Г.Давиташвили /Сергей/ смогли проникнуть в глубины психологической борьбы своих героев и создать запоминающиеся образы.

Еще более значительным явился спектакль Ахметели по пьесе В.Кирсона "Город ветров" /перевод А.Бокерия и С.Шаншиашвили/. Премьера состоялась 26 октября 1929 года. Повествование драматурга о гибели 26 бакинских комиссаров в спектакле Ахметели было пропозано щемлеи трагедийной нотой. Полная подвигов, жизнь героев опозитизировалась и возвышалась над лицемерным, фальшивым обликом их убийц - английских интервентов, которые под внешней напускной культурностью, прикрывались лживой вывеской гуманности, скрывали свое истинное лицо поработителей. Ахметели ярко высветил интернациональное единение простого народа и ведущую роль большевиков. В спектакле были созданы прекрасные образы коммунистов /Гороян - А.Хорава, Бартан - В.Годзиашвили, и др./.. Художественное оформле-

1619353330
812-11110133

ние И.Гамрекели представляло силуэт большого промышленного рода. Наполненный высокой гражданственностью, интернационализмом, спектакль театра имени Руставели "Город ветров" показывал величие подвига во имя торжества революции.

Следующим спектаклем Ахметели, утверждающим русскую советскую драматургию на сцене театра имени Руставели явилась постановка "Интервенции" Л.Славина, осуществленная в январе 1934 года. Пьеса была написана в 1933 году. В ней драматург описывает события гражданской войны и иностранной интервенции происходившие в Одессе. Вместе с белогвардейцами против революционной России боролись французские интервенты. В результате пропаганды большевиков многие французские рабочие понимают, что бороться им надо со своими эксплуататорами и проявляют классовую солидарность. Идея пьесы Л.Славина заключена именно в этой интернациональной солидарности рабочих разных стран. Каждая встреча Ахметели с темой борьбы за революционные завоевания вдохновляла режиссера на создание ярких героических спектаклей. В постановке "Интервенции" Ахметели остался верен лейдмотиву своего творчества — теме революционной борьбы. К великому сожалению эта тема на материале русской советской драматургии прозвучала в творчестве Ахметели в последний раз в спектакле "Интервенция". Здесь в прекрасно организованных массовых сценах, в предельно нагнетенном ритме, в грандиозной масштабности охвата событий и, наконец, в приподнятом, романтическом стиле еще раз блеснул знакомый почерк большого художника.

Вслед за "Интервенцией" Ахметели осуществил свою последнюю постановку — комедию В.Шкваркина "Чужой ребенок" / в переработке Г.Бухникашвили/. Премьера состоялась 4 апреля 1934 года.Пере-

делка приблизила комедию к грузинскому быту, изменила характеры, привнесла в нее музыкальное начало. Веселый, красочный спектакль, как отмечалось в статьях, удался театру. Этот веселый спектакль завершил все творчество Ахметели. После веселого спектакля Ахметели не стало... А борьба "за" и "против" него продолжается. Сталкиваются позиции, парируются удары, высказываются мнения. И в этом есть определенное положительное начало. Выходит им интересуются, он нужен современности. Это настраивает оптимистически.

То огромное место, которое занимала русская советская драматургия в постановках Сяндра Ахметели, снова и снова, наталкивает на мысль о предвзятости критики, обвиняющей режиссера на страницах "Истории советского драматического театра" в буржуазном национализме.

Свой талант, весь неисчерпаемый запас энергии, все до последнего отдал Ахметели служению театру вообще и в частности театру имени Руставели. Он всегда был в смелом и дерзновенном поиске, который пусть не исключал ошибок, зато оправдывал себя чудесными находками, ставшими достоянием истории всего советского театра.

Не все в творчестве Ахметели было равноценным. Срывы и промахи, порой, сопутствовали удачам и об ошибках художника следует вести прямой и откровенный разговор. В сложном и своеобразном почерке режиссера был некоторый "крен" в сторону экзотики и этнографии, который проявился в особенности в спектакле "Ламара". Однако, следует учесть, что эксперименты Ахметели в области поиска национальной формы театра могли достичь успешного конца,

лишь пройдя этот необходимый этап, отмеченный интересом к особенностям быта грузин, их нравов и культуры. Поиском этим не суждено было завершиться...

Истинная вера в пользу поисков утверждаемых Ахметели, сталкивалась с мнениями противоречащими его убеждениям. Поэтому характер Ахметели сформировавшийся в водовороте борьбы был слишком прямым, резким, неэластичным. А за кулисами был другой театр со своими трагедиями. То был жизненный "театр" превративший Ахметели в человека о котором говорят:— он из тех, кто быстро плодит врагов. Впрочем, трагедия режиссера вовсе не в количестве его противников и сторонников, а в том, что сегодняшний день в театре имени Руставели недостаточно использует наследие Ахметели. Пусть простят за отдаленность ассоциаций, но в напряженном танцевальном ритме некоторых сцен спектакля Ю.Любимова "А зори здесь тихие".. /Москва, Театр на Таганке/ можно усмотреть больше связей с режиссерскими находками Ахметели в "Разломе" и "Анзоре", чем в любом из сегодняшних спектаклей грузинского театра. Сандро Ахметели много и успешно ставил пьесы русских советских авторов. После Ахметели на сцене театра имени Руставели были прекрасные спектакли: "Отелло" и "Царь Эдип", но не было столь значительных постановок русской советской драматургии как "Разлом" и "Анзор".

Думается подошло время **советским** практикам театра **воскресить** для современности **наилучшее** из наследия Ахметели.



შ ი ნ ა ა რ ს ი

მინხვილ ლემანთიშვილი - სცენაზე ადამიანის კრძანული
 ქცევის კანონი 3

მარბარე ნიკოლაიშვილი - ქართული სასცენო მეთოდების
 საფუძვლები /შესავალი/ 29

ნათელა ურუშიაძე - მასობრივი სცენა სანდრო აბშიჯელის
 წარმოდგენაში /"ანბონის" მასალებს მიხედვით/. 56

ვახტანგ-ქარტველიშვილი - ჭრატკულის ურთიერ თეატრის
 ამბობებულობა 84

თეატრული მუშაობის მეთოდები - შენიშვნები თეატრის შესახებ
 დროისა და სივრცის ასპექტში 112

ნათელა ამირჯანაძე - მინხვილ ვალენტინის "ჯიბ შვანდი" . . . 135

თეატრული მუშაობის მეთოდები - რეჟისორის კონსტრუქციის მიხედვით /შესავალი/. . 155

ნათელა ამირჯანაძე - შენიშვნები თეატრის კონსტრუქციის 177

Нина Панкова - Искусство импровизации
 К.А.Варламова 197

Рем Шалтошвили - Режиссер С.Я.Маршак 224

Юрий Зарецкий - Создание балетного спектакля 249

Михаил Каландаришвили - Русская советская драматургия
 в постановках Сандро Ахметели 269

ГРУЗИНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ

ИНСТИТУТ им. Ш.РУСТАВЕЛИ

ТЕАТРОВЕДЧЕСКИЕ ИЗЫСКАНИЯ

т. III

Тбилиси - 1973

ЦЕНА - 1р.12к.

Зак. № 779

УЭ 04986

Тир. 300

Тбилисская типография №4 Государственного комитета Совета
Министров Грузинской ССР по делам издательства,
полиграфии и книжной торговли

၀၃/၅

57 579



ပြည်ထောင်စု
စာရိတ္တအဖွဲ့အစည်း