

769 |
1975 | 2



ზ. რუსთაველის სახელობის საქართველოს
სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტი

თეატრმცოდნეობითი ქიეზანი

სამეცნიერო შრომების კრებული

ტ მ შ ი V



ბ. რუსთაველის სახელობის საქართველოს სახელმწიფო
თავთრაცხე ინსტიტუტი

თავთრაცხეობის დანიშნულება

დანიშნულება

სამეცნიერო შრომების კრებული

ტომი V

13342

თბილისი
1975

კ. მარქსის საბ. საქ. სსრ
სახელმწიფო რესპუბლიკა
ბიბლიოთეკა



მომხატვეს მრავალმხრივობიანი და მრავალეროვანი საბჭოთა ხალხის ერთობა-
 ვისა და მისწრაფებებს, ამ პერიოდში განსაკუთრებით ინტენსიურად მიმდრ-
 ნარეობდა მისი ძაღვბის მოძილობა.

თიქვის ფურა საბჭოთა ხელოვანის აჩრსა და ფიქრს გამოხატავდა ნ. ხმე-
 ლვი, როგესაც ამბობდა - "ჩვენ, ხელოვნების ადამიანები, უზვევლად დაუ-
 ვიძირებელი ჩვენს ხალხთან, პარტიასთან, მივე სიყმუბრეს უმოზინოდებ სამი-
 ბლოს დაყვის მოთხოვნილებებს".¹

ეს მარჯვად ასე იყო - ხელოვნების ბევრი მოღვაწე წავიდა ფრანგულ და
 იარაღით ხელში იყავდა სამომბლოს. ბევრი მათგანი ალარ დაბრუნებულა კო-
 ხალი - ომის ქარსუცხელი რაილუა პოეტო მ. ჰალილი, რამატირტი ა. აფინოვ-
 ნოვი, ბელორუსი რეჟისორი მ. ბორჯი, უკრაინელი მსახიობები - კ. კუპკო,
 რ. კოპინაია, მ. არტიმიუვი და მრავალი სხვანი. მინიმალური რაზმა ქართ-
 ლი კულტურის არაერთი წარმომადგენელი. მათ შორის მსახიობი გ. ნახავა და
 ჟეატრალური ინსტიტუტის კურსდამთავრებული ახალგაზრდა მსახიობები.

სამამილო ომის წლებში ჟეატრის ხალხთან კავშირმა უარესად რინამიკ-
 რი ფორმები მიიღო - მხარეები, რამატირტი, მსახიობები, კორესპონდენ-
 ტების, საფრანგო ბრიგადების წევრთა სახით, ფრანგულ მივიკონენ. მენქმნა
 საორნტო ჟეატრები თავისი პატრიოტული რეპრეზენტით. ცხოვრებას ფუბაფუბ
 მისრეკენენ რამატირტი. ისინი ომის დაწყების პირველსავე ჟეატრში მთ-
 ძონებდენი იყვნენ მათიმი კორკის აღმბმბენი სიფეკები: "ბმირელი საქმე
 მიოთხოვს ბმირელი სიფეკს". პატრიოტული ჟემას მიუძღვენს თავიანთი ნაწარ-
 მიებები ა. კორნივიკვიმა, ა. აფინოვნიკვიმა, ნ. ბარნიანმა, ბ. ქერბაბავემა,
 ბ. მივიანმა. მარბალია სამამილო ომის პერიოდის პირველ პიუნებში მენნიმ-
 ნებოდა ხელოვნობა, სქემბტიკმი, სოუქტიური სელებით ბემქტი ბაბაუბა,
 ნაბქარევი მუშაობის კვარი, მავრამ მარე გამოზრდა ისეთი მნიძვერელოვანი
 ნაწარმიებები, როგორც იყო კ. სიმონოვის "რუსი ადამიანები" ა. კორნი-
 კვიის "ფრანგი", ე. კოლოვის "მემოსუვა" და სხვ.

¹ ნ. ხმელვი, სამომბლოს დასაწყაპ, ტაბ. "პრავდა", 1941, 26
 იუნისი, /რუს./



ამ ნაწარმოებშია მნიშვნელოვანი საბჭოთა ხალხის სულიერ ცხოვრებაში
 უარჩევანო როლი. 1945 წელს ნ. პოპოვიმ წერდა: - "კომუნისტების, ეთნი-
 კისა და სომხურების რამდენიმე წლის პირველი პერიოდში რამდენიმე
 პირველადი ინიციატივა. მათმა სამმა პიესამ განსაზღვრეს ყველაფერი და-
 აჩვენა, მისთვის ზოგი... ჩვენს რამდენიმე წლის პიესის გარდა არა-
 ფერის რამ არ გამოჩენილიყო და დაეძაბა შეჯერეს, მათთვის, ყოველგვარი გაბ-
 ვიანობის გარეშე, მისთვისვე ღვთაება, რამ რამდენიმე წლის განმავლობაში მნიშვნე-
 ლიანი პიესის სამხედრო წლებში ღვთაებასა და ხელმძღვანელი".¹

პატრიოტიკური შემადგენელი ნაწილი პიესა. თანამედროვეობის გან-
 აპ, საბჭოთა რამდენიმე ასახვად სამოქალაქო ომის გმირული პარტიის
 სურათები /ვ. პარასკეის "კიკვიძე", მ. პარასკეისა და ა. რევიშვილის "ოღუზი
 ნიკი", მ. კორნატივის "მამულის სიყვარული"/, ასევე პირდაპირ საბჭოთა ხალხ-
 ბის გმირული ისტორიული პარტიის სურათები, ამ პარტიის უძველესი პარტიის
 თანამედროვეობის უმნიშვნელოვანესი კომპოზიციები /ვ. სოლოვიოვის "გერმანიაში
 კვლავ", "გერმანიაში", ნ. სეველიანის "გენერალი ბრუსილოვი", "ლი-
 ვონის ომი", ა. ტოლსტოის "მომხმე პიესა", ს. მანინის პიესის "ქრისტე
 გმირი", ა. სამსონის "ბატონი" და სხვ. /

სამხედრო და პარტიის და სამხედრო პიესების ბრძოლის, გმირული შე-
 დარბილების განმეორებები, რამდენიმე გამსყვარებული იყვნენ ეს ნაწარმო-
 ებები, უარჩევანო აქტუალურს ხედავთ მათ. ზედა, ბოლოში მათგანში /"გერ-
 მანი ნახევარი", "ბერლინის გასაღები", "პლენარული წევრი" / გამოჩენი-
 ლი მხედრობისთვის პლენარული წევრი და დაეძაბა, გენერალი ბრუსილო-
 ვის გამსყვარებული, ზედა პარტიისთვის იყვნენ რამდენიმე სახალხო გმირ-
 ებები, ქვემოთ პატრიოტიკური და ხალხის სანდუკარი ბრძოლებისა და მისთვის
 ებების გამოჩენილი, მათგან იხილი მათსა სურამაგობა გამოიყვანებოდა.
 სხვადასხვა უმეორეობის მთავარი პიესები ისე ძლიერ აკავებენ ურთიანეს, რამ
 პიესების სახეობები და მოქმედი პიესა სახეობები რამ მისთვისვე, თანამ-

1 ნ. პოპოვი, საბჭოთა პიესის ძეგლები, "ლიტერატურული გაზეთი",
 1945, № მარტი.

თელაძე ქვიციანიძის მხარე გააძვირდა სხვადასხვა გარემოში და ისტორიულ ძეგლებში. ამ პიესების უმრავლესობას აკლდა ურთიანთ ღირძი, მიუღწეა
ლოცოები და ისტორიული კავშირები. ხშირად არ იყო დაკვირვებული ის-
ტორიული სინამდვილე, ადგილისა და დროის სიზუსტე. ისტორიულ გმირთა იდე-
ები და სახეები განიყვანებენ მოქმედების სიღრმეს.

ხანდახან ბოკოჩი ისტორიული გმირები /მაგ. ივანე მირისხანაძე ა. გოლ-
სტონის ჭრატელები/ ურთიანთ იდეოლოგიური მიზნების მიხედვით.

ყოველივე პატრიოტული გრძობა; ავტორის ქვეყნის მიმართ კავშირები,
ბევრ ისტორიულ პიესას უმოყვარე ბუნებრივად იყო ძალის ანტიტიპი, ზემ-
ოდა ისტორიის გადართობა, მიუღწეა რამა ანალიზის უზღუდველყოფა, სადავეს
უკლებს მუდამ ჭენებენობის, ხომალტების ჩვენს მრავალფეროვნულ ზედატან მემ-
ობებში საკმაოდ ბიანი მიხედვით. ბევრ ისტორიულ სახეობას დაეფოტ გარკვე-
ული პარაპოქალიტი, ფაქტი მონუმენტურობა.

სამამულო ომის წლებში, ჩოქერა ბაღი. ზევის მიწა-წყარს მრავალ-
საქართველომ კულტურას იცავდა, განიარდა ინტერესი კლასიციზმში. ორთხის
ხაზზე მდგომ მემორები იყო ინტერესის იკვნივით უ. შვექსპირის, ა. ოსტროვის-
კის, მ. გოტის ნაწარმებებში. კლასიკური პიესების დადგმა საბჭოთა
ზედატანის სეკუნდზე, იყო საბჭოთაებში გამომდინარე პოეტობა და მესანი-
მინადა ადასტურებდა საბჭოთა ხალხის ფაქტობრივ ბარბაროსობის წინააღმდეგ
ბრძოლის ქვეყნისგან პათოსს.

სამამულო ომის წლებში ქართული პოეტიკის პატრიოტული ჭენებენობა-
მა ახალი განვიწყობდა პიესებს. იმ წლებში ჩვენს ზედატან სეკუნდის ხაზზე
იდეოლოგია. ქართული მსახიობები, მათ მიერ დაკომპლექტირებული საფორმირ
ბრძოლები, მათიგანებდა უმსახურებოებენ სამხედრო ნაწილებს. და ზე
ომის დასაწყისში არ იყო შვექსპირის სრულფასოვანი დრამატული ნაწარმებებ-
ნი სამამულო ომზე. პატრიოტული ზედატან და ურთიანთ ზედატანი იდეოლოგია
დახდა გამომყვებნით მსახურული სიღრმის მიუღწეა პიესებში, შვექსპირი გამომ-



ჩნდა უ.ნ. "დიდი დრამატურგია", რამელიც ნარმოცდენილი იყო როგორც ქა-
 რბევი, ისე რეს ავტორთა ნაშრომებში.

ამ პერიოდში უარყოფითი შეფასებები გვაძლავს პ.უჩისათვის "სამომღიოს",
 ა.ფაშველის "ხვეისძვრე გოგონას" და გ.მელიქიანის პიესებს - "ბაგრატიონი მი-
 რის პასაჟერითი", "მოსკოვის სა", "პარტიზანები", უ.პარასიანის "კლვიტ-
 ვის"...

რეპრეზენტაციის გაფართოვების, მისი ავტორების გაზრდის მიზნით, ჩვენ
 შეაფრები, როგორც ფოლკლორის, მიმართავენ რუსულ, მოძვე ხალხების რა-
 მატურებას.

საქართველოს შეფრები 1941-1945 წლებში პირდაპირ 34 მანეროლოგ-
 ის ამსახვევი რუბრიკი პიესა და 6 კლასიკური ნაშრომები.

მათ შორის მ.რუსთაველის სახელობის შეფრის სუენაძე განხორციელებ-
 ბული იყო ა.რეჟისორისა და მ.კაცის "ოლეო გენიანი", ი.სელიანის
 "გენერალი ბრევილი", ა.ოსტროვის "ბოტატი ბრძენის ძეგლი", ხოლო
 კ.მარჯანიშვილის სახელობის შეფრში - კ.იონისა და მ.კუპის "ბრევილის
 ტასალები", კ.სიმონოვის "მელოდი" და ა.ოსტროვის "გენიანი". ამას გა-
 რდა, მთავრები და საქართველოს შეფრში პირდაპირ მრავალწესული პიესა.
 ქვემოთ, უარყოფითი შეფრები შეფრები: ძმ.გენიანისა და ლ.მელიქი-
 ნის "მომღიოვი მიწა", ა.ბრევილის "გაგრძელება იქნება", ა.მედიანის
 "მედიის გენიანი", ა.ოსტროვის "მედიისათვის ადგილი", ქუთაისის შე-
 ფრში - კ.სიმონოვის "რუსი ხალხი", "ასე იქნება", "ქართვი ჩვენი ქა-
 ლაქიანი", ძმ.გენიანისა და ლ.მელიქიანის "ქილი", "განსაკუთრებული პან-
 თონი", ა.ოსტროვის "უბნისათვის პანთაქონი", ა.სტოპოვი-კობილიანის
 "კრწანისის უბნები"; სხვების შეფრები პირდაპირ ლ.კლავდიანის "რევე-
 ვა", კობიანის "მედიანი ბრევილი", ა.ოსტროვის "გენიანი", რამდენი და-
 გვის კ.გენიანის "ლიბოვი იარსება", კ.სიმონოვის "მელოდი", ა.ოსტრო-
 ვის "უბნისათვის პანთაქონი", გენიანი - კ.სიმონოვის "ქართვი ჩვენი



ქალაქიდან", ძმ. ტურეზისა და ლ. ძეგინინის "საგანკებო კანონი",
 აბი - კ. სიმონოვის "ყაბჯინ ჩვენი ქალაქიდან" და სხვა.

თქვენის ყველა ქარხნული შენობა და აგრეთვე კ. სიმონოვის, ძ. ლავრენჯი-
 ის, ძმ. ტურეზისა და ლ. ძეგინინის პიესები, ეს ავტორები განსაკუთრებით
 პოპულარული აღმოჩნდნენ, რადგანაც მათ ნაწარმოებებში მოცემული იყო
 ბრძოლის რეალური, გახსნილი იყო საბჭოთა ადამიანის პირობები, მათ
 მათთვის უცხო იყო, ის ადგილობრივი სიმაღლე, რომელიც გამოჩნდება
 საზოგადოებრივ განვითარებაში.

პატრიოტიკული აღზრდის გონის მიმდევარი, რასაკვირველია, რუსული
 მხარეები შენობები აღმოჩნდნენ. მ., რუსთაველისა და კ. მარხაიანიძის სა-
 ხელმძღვანელო შენობები პირველადვე სამხედრო სტანდარტის მიხედვით
 დაგეგმილი იყო, ანტიფაშისტური სპეციალური - რუსთაველის
 სახელმძღვანელო შენობის სტრუქტურა დაიგეგმა კ. მარხაიანის "კონკრეტ",
 "პროექტორი მამული", გ. მიკვირის "მაგალითი მთის განვითარებისათვის",
 "მოსკოვის კა", 1942 წლის 5 ნოემბერს, "კონკრეტის" მეშვეობით, შედგა
 რუსული სკოლისა და მ. კავის პიესის "ოღვეთ რეზინის" პრეზენტაცია.

როგორც ა. ლავრენჯიანი წერდა - "ისეთი გმირი, როგორც ოღვეთ რეზინ-
 ისა, ახლოვნილი აღმოჩნდა მ. რუსთაველის სახელმძღვანელო შენობის
 მშენებლობის დასრულების შემდეგ".¹

"ოღვეთ რეზინის", რომლის დაგეგმა სსრ კავშირის სახ. არქიტექტურა
 დასაძვეს დაუთმობდა, ნათლად გამოჩნდა პიესის ფორმალური, რომელიც,
 ენობრივად ზრდიდა. ნაწარმოების მოქმედების სწრაფმა განვითარებამ
 დააჩინა მისი მნიშვნელობა სპეციალისტების და მისი სხვადასხვა
 მხარეების ანალიზის მიხედვით, მათი დაგეგმვის მიხედვით უნდა
 დაგეგმული გადართქმნას, მაგალითად, მთავრად სურათში არ იგნორირება
 მთავარი პიესის განხილვის გეგმის დაგეგმვა, გარდა ამისა, ამ ნა-
 კრების მიხედვით უნდა დაგეგმული იქნას მთელი დაგეგმვის დაგეგმვის
 დაგეგმვის მიხედვით.

1 ტან. "მარხაიანი", 1942, №-276 /რუს./.

ვებს აკრძალა დინამიკა, მოღვენიშა აქტების სიჭარბოევა, და, რამე მთავარია, მისამინ არ ჩანდა ჯარისკაცთა მისა, არ იტრძნობდა ფრთხილს, სანტრეზის ცხელრეზის აცემოსტერო. თვატრის არ მვეშიინდა აღნიშნულ ნაკრევაწვეშებს და, თუმიცაჲ ვერ მვეძლო პიესის სრულყოფა, მანრც მვეშინა სანტრეზის სავეცა-კრე. რეჟისორ-დამცემეღმე აკ. ვასაძემ მრემა არ დამეურა, რათა დამოკვე-თა ტმირთა სახევეში, მიკვა მსოფლივეკველორათა და ხასიანთა ძლიერი მვე-ხედა. რუსთაველის თვატრის სტილიში ულერდა სავეცაკრის ფინალური, ატრეო-ჟლი სტეია, რეშეღმეიაც ვაერთიანდენე დამცემეღმის, მისახიოშეშის და მხა-ვარ ს. ვინისაღადის მვემოქმევეშითი ძალიში.

მთავარ მიწრეას გ. დავითაშვილის მიერ გენერალ ბრესნილოვის განსახ-იერება მარტოაღვედა. მისახიოში ძეშინი სავეკრეშეშით, აკვეცაყიის ვარე-მე, სადაც ვადმოსკეშია ტმირის მინაგან ვანკეშის, მის ატრეოჟლი ტრძნე-შეშის სკენაში, რეშეღმე სადონ-ვატრეში ვარევეშედა, ვარეშეკვაში რეშეღმე-აც ვრთი გენერალი მტრის ჯამეში იფო, მერე - უნიკო, მესამე - ლოთი, მუ-თხე - კარნიერისტი, ხოლო თეიხ იმეკრატორი ვეკრეჟლი, უშინმვენელო პირევეშეა, დავითაშვილის - ბრესნილოვი დამოიწრეოდა რეგორე ვეშინარეტი ატრეოჟლი, მუ-ლაქე, ბრესნილოვი - დავითაშვილი დიდი მინაგანი ღიჭსეშას ტრძნეშით იცავეა მის მიერ მვეტენილი მვენის ვეშეშის, ფეველი მის სიჭეცაში, ფეველი ვესეში იტრძნობდა მვერეშე ვარდაჟალი ვამარეკეშის რემა რეშინა.

ბრესნილოვის სახის მვეშინაში გ. დავითაშვილის უთეოც დავებარა მისი დი-დი აქტიოტრეი კვეფურა, თსატრეშა და ის, რეში მან რუსეშეში მიილო სამისახი-ოში ვარააღვედა, ტრეიკეშედა რუს ინტელიგენთა შრეში, ამიგომ მვეუოი რამ სავეცარეი დამოცეღმეშათა და მთაბეჟეღმეშეშით ნაკარნახევი თავისუფლა-ცეძლო ვამეოვენეშინა თავის მვემოქმევეშითი პრეჟეკამი.

კ. მარჯანიშვილის სახელოშით თვატრეში სამეშელო თმის შლეში დამცემეღმე მარტოკვენათა მორის არე მ. გულისა და კ. ფინის "შერეღმის ვასაქეში", არე კ. სიმონოვის "მელოე" არ მარშოაქევენეშე განსაკვერეშეში მიიწევეს. "მე-ლიღმის ვასაქეში" თავისი სათაურით იმეწრეშედა ფრეადეშეშის, მვეშინილი სიჭე-

მეოცეუნიც კონკრეტულ შემთხვევაში. ლარისა უძებრა სიყვარულს კნუროვები-
სა და პარატოვების სამყაროში და ეურ კანოვებდა მას. წრფელი სიყვარულ-
ის ფეხებს, გონების ზეალი მაშინ ავხილებოდა, როცა ფეხელები დაპარტული
იყო...

3. ანჯაფარძის განცხადებით უმჯარო, მარტალი იყო და მხილველ ხანდახან,
იმ ადგილებში, სადაც ყოველ საღამოსაც მუცხველები, ფეხები "დალა-
მაცხა" ქვეყნებოდა /ეს კი პიესაში ნამდვილად არის/, მსახიობი კარგად-
და უმჯარობას და მუცხველებთან.

ამ მხრივ აღსანიშნავია ორივე სუბანა, როცა მსახიობის ფეხე-
ლები მილიანად გმირის სიკვდილის განხორციელებას იყო მიმართული; აქ
3. ანჯაფარძის ვიზუალური ლარისას უკანასკნელი სიყვარული ატრიალებს
რჩევით და იკარგებოდა ამ სიყვარულით გამოხატული გმირის მიმართული და-
და მინაქანი კვთვილობილება. მილიანობაში კი ლარისას სახე 3. ანჯაფარძის-
ის მესხველებით უმჯარო დედად საინტერესო იყო. მსახიობმა ტრადიციული ელ-
ნი მისი დავის გმირს, როცა იყო იყო, მაგრამ ბოლოვებას არ ურჩევ-
ბოლა. და, თუ ჩვენ გავიხსენებთ იმას, რომ ეს სახე მუცხველი. იყო მსოფ-
ლის უდიდეს ბოლოვებასთან გადამხვეტილი ბოლოის უმის, მაშინ, როცა აქ-
მიანის ღირსების დავის უფლებებისა და მუცხველებთან და მუცხველებთან
მუცხველი მიიღობა, ლარისას სახე და მუცხველი სავსეა კანონობითი ურ-
ჩაღობას იძენდა. "უმბრელო" დადგამის მარტალი მუცხველების სახელების დაფრის
სუბანაზე მუცხველი დიდი აქტიური გამარჯვებდა აღინიშნებოდა. ეს იყო 6.
კოსტავას კარანდიშვილი - მსახიობის აქტიური მუცხველების მუცხველი.
კოსტავას კარანდიშვილს მუცხველის ენობითი ადგილი უკანასკნელი.
მუცხველი რიგ უნიკლებში მსახიობი ხელებში ისე სიმილებს აღწევდა, რომ
საკუთარი ანჯაფარძის გამოხატული პატარა მიხელების ბოლოვება-
სამოცხველებთან მუცხველი წინა პლანზე იწვევდა დასავსეების ძირითად
სუბანაზე მიღობა მსახიობის განმარტული ხელები.

6. კოსტავას დამას ახასიათებდა განცხადება მუცხველი გამომყვამ, ყოვე-

ლი მოქმედების შეინაგანნი მოგვიჩვენა. კარანტიმევის ჩოღში მსახიობმა გა-
მოაღვირა რიგი აქტიური ძეგლები. როგორც ვთქვამხი დავს იბ-
ვევა მხოლოდ ერთი რამ ვრ. კოსტავა ბეგმევა აკეთილმობილებს კარანტი-
მევის, მისი ტაბორები, იგი იხუთივე მსხვერპლი იყო, ჩოგორს ლარისა, იმ
როს, ჩოგორს აკეთის კარანტიმევი "ბნელებს სამეფოს" ერთ-ერთ ნაინსახ-
ეობა აკეთის მარმობევი. მეშხევიები ჩოგორს, ჩოგორს კანასკენელ სურათში
ლარისა კარანტიმევის ბიბლიოთეკა და სიძველეობს შევაქვეს ბეგს. ბოლოს და
ბოლოს კარანტიმევისსახიობისაჲ ლარისა ხომ მხოლოდ ნივთია, ჩომლის დამატო-
ნება, კნევიისა და ვოქვატოვის მსგავსად, მოიხუტვა კარანტიმევიმად. ამ
შეგრა ადამიანის იტაქობა არა ბუნებრივი სიკვარელი, ჩოგორს ამას გაბო-
ტევიდა კოსტავა, არამედ ძეგლები "ვამეფის" ლარისათი. მარცხი ძე-
გრაყილი კარანტიმევის ტაბორებთან, კოსტავა მარცხსახევა ჩოგორს სო-
ციალურ მოქმედებას და ჩომლის ამგვარ გადარევიას ბრძენივალად ამხობი-
ლებს...

სამეფოს სხვა გმირთა მორის მიმევიები იყო ხარისა იტევიდა
გვარად ს. შაგინივილის მიხრელები. იგი სვიტი ჟებემაძე "პინჩიბივი-
ბისა და ტაბორებთან" განსახიებდა იყო, ლარისი, მხებრებელი ქალი, ჩო-
გორს ადამიანის ხრევიები ცილიობა შავის საქმევი მოქმედებას. საშ-
ხეხარე, სამეფოს სხვაგვარი აღმობინენ მ. ლამბინიის კნევიი და ი.
ტრინილის ვოქვატოვი, ჩომივილი შავისი გმირების ხასიათის მხოლოდ გა-
რევი მხარეებს მარცხსახევიენ / "სურნიბელები", "სიარბისივი", "ლამბინი
შამბინი" /.

არ იყო გახინილი ახალი გომიამისი რხევის ბეგვაბისი სოციალური
არისი, მისი შეინაგანნი ბეგმა, ჩომივილი გვილაგორს ფრევი ამგარისმობა,
შვიდი ადამიანური გრძობები და ურთიერთობისაჲ ვი; სხვისი იყო კ. კობა-
ხიისი მარცხევი. ძველი იყო მისი დაქრება, ჩომი იხუთი ქვიანი და მობ-
ხევი ქალი, ჩოგორს ლარისა იყო, მეველი მოჭიობა ამევი ადამიანს. კ.
კობახიისი მარცხევი აკეთა ბრძენივალება, მევატინის ვევეტობა, იგი

ამ მიზრით, ჩვესული დრამატურგია დიდსა და დაუფასებელ როდს ასრულე-
ბდა და, დღეს, როდესაც საბჭოთა ხალხი დამიბმვე გამარჯვების 30 წლისთავს
ბეიბობს, უარსული დვადრის ინფორმაციისათვის ამ პერიოდის განხედება დი-
ლსა და სანასუბისმიტებლო მოვადეობას მარმობებენს.



მაგურებებს /ღუქცა-სავეჯავრებით/ საშუალება მიეცა ნათლად გაეგვიანებინათ
 შედეგი დრამატული ღიჭრისგან და განვიხილოთ მათი სახეობის, საზოგადოებასთან მიჯ-
 რის ურთიერთკავშირის გაგვიანებინებოთ. შევეცნოთ საზოგადოებრივი აზრის
 განვიხილოთ ყოველ მოცემულ შემთხვევაში.¹

ამრიგად, არა მარტო ის არის მნიშვნელოვანი, რომ მარჯანიშვილის ხელ-
 რედაქციის სახელით გამოქვეყნდა აქვე განხილული, არამედ საგურად-
 რედაქცია და საგურისხეობის ისიც, რომ ეს გამოქვეყნდა დასაბუთებულად "ჰაბილუციონ"
 აქტივობის სახელით და, რომელიც გამოქვეყნდა მაგურებებზე დაგვიანების დასაბუთებ-
 ებრად, ურთიერთთან დაკავშირებით მონაწილეობა შეუძლებელია და ხელრედაქცია.
 არის ყველა შემთხვევაში საინფორმაციო ახალი სახეობის ღუქცა-სავეჯავრის შე-
 ქმნისა, რაც მოწოდებული იყო, შეუძლებელია და ხელრედაქციის შესაძლებლობა-
 თა გამოიყენებოდა, ამიტომ უნდა შევაჩინოთ იქვე - ანტი-პროგრესული მნიშვნე-
 ლობა. აქი რედაქციის წევრებიც მარჯანიშვილის ყველაფერს სხვადასხვა რედაქციის
 მნიშვნელობა შეუძლებელია შევაჩინოთ და 1968 წლის 5 თებერვალს დიდი მარტ-
 ავის ღუქცა-სავეჯავრის. შემადგენელიც გამოქვეყნდა იყო "გ. მიტრონი". ეს იყო
 რედაქციის მხარეზე მარჯანიშვილის სავეჯავრის. ღუქცა-სავეჯავრის განვიხილოთ
 შედეგი და შევაჩინოთ რედაქციის მხარეზე მარჯანიშვილის სავეჯავრის. მარჯანი-
 შვილის დადებითი მხარეზე მარჯანიშვილის იყო "გაზაქვიში" /კარლ მარტი - ხ. ვ. მარტი-
 რედაქციის, კრამტი - გ. მიტრონი, სავეჯავრის მონაწილეობაში ს. კრამტი-
 შვილი, ნ. ბურბურაძე, პ. ბურბურაძე/. მარჯანიშვილის ხელრედაქცია და დადებითი
 მხარეზე იყო მარჯანიშვილის სავეჯავრის.² აქვე უნდა შევეცნოთ, რომ შესაძლებ-
 ელია ღუქცა-სავეჯავრის შემთხვევის აზრით მარჯანიშვილის ზედა მხარე-
 რის "ჰაბილუციონ" მონაწილეობა. გარდა "გონივრის" სიკვდილი" /საქვეყნის
 ნაწილი ხომ ღუქცა-სავეჯავრისა. რედაქცია ურთიერთგანსაკუთრების სხვა-
 ცნობის ჰაბილუციონ, რომელიც მარჯანიშვილის მხარეზე მარჯანიშვილის ამა და
 იმ მონაწილეობის დადებითი, უმარჯანიშვილის სავეჯავრის მხარეზე მარჯანიშვილის

1 კ. მ. ა. რ. ა. ნ. ი. შ. ი. რ. ი., შემთხვევითი მხარეზე მარჯანიშვილის /ქართული-
 ბიუტ. 1, 1958, 118

2 ბ. ხ. ო. რ. ი., კ. ა. მარჯანიშვილი на Украине, в. кн. К. Марджанишвили.
 Творческое наследие, т. I, Тб. 1958, с. 421.

მსგევეობაში, ჰამილტონი თითქოსდა უზრუნველყოფს მისი მოსახლეობის ასრულებას. ავი, როგორ-
სავე სცენარზე მთლიან აქტიურად მუშაობს ჰამილტონი მათთვის უბნის: "ამას
რეკონსტრუქციის, მიმართის ძმისძეობა". ამასვე მოყვება მუნიციპალიტეტის: "მეტი
სწორედ შეატყობს დასის მატრივობას სწვეთ, ხელობისთვის მივიღო". როგორც
პროფ. გ. ბაჩვიანიძის აქვე განმარტებული ინტერვიუს რეკონსტრუქციის "შეატყობის და-
სის" მუნიციპალიტეტის არის ცხატყობა მარტყობის თანამართლის პირველ გამო-
ცემადი პერიოდ "ბოროს"¹. რეკონსტრუქციის მუნიციპალიტეტის მარტყობის
პრობლემის და უზრუნველყოფის შეატყობისთვის მნიშვნელოვან პერიოდებს,
როგორც მათი პერიოდის თანამართლებელი შეატყობის სპეციფიკური მუნიციპალიტეტის და
ხელობის / რეკონსტრუქციის და მსახიობის მუნიციპალიტეტის / სინტეზის უბნებს.

მეტიველივე ამას უზრუნველყოფს მათთვის, ირკვევა, რომ მარტყობის-
ლის მიერ უზრუნველყოფის პერიოდის დროს მთლიანად მუნიციპალიტეტის
დასახლებული პუნქტის და ხელობის, დროს მთლიანად მუნიციპალიტეტის მუ-
ნიციპალიტეტის და მსახიობის მუნიციპალიტეტის პირველადი მუნიციპალიტეტის. მარტყ-
ობის მუნიციპალიტეტის უზრუნველყოფის იმედი არის მთლიანად მუნიციპალიტეტის დასახ-
ლებული პუნქტის და ხელობის სიხიობის და მსახიობის მუნიციპალიტეტის მარტყობის
მუნიციპალიტეტის, როგორც სინტეზის და მსახიობის მუნიციპალიტეტის შეატყობის
დასახლებული პუნქტის იმედი არის, რაც მუნიციპალიტეტის და ხელობის უზრუნველყოფის
დასახლებული პუნქტის, არამედ ის, რაც მათ უზრუნველყოფის ანალოგიურად და
დასახლებული პუნქტის რაიმე ამის საფუძველზე გაუზრუნველყოფის მათი მუნიციპალიტეტის და-
სახლებული პუნქტის მუნიციპალიტეტის და ხელობის უზრუნველყოფის,
მარტყობის მუნიციპალიტეტის ასევე მუნიციპალიტეტის და ხელობის უზრუნველყოფის,
სრულ მუნიციპალიტეტის უზრუნველყოფის დროს მთლიანად მუნიციპალიტეტის.

XII საუკუნის დასაწყისის უზრუნველყოფის სპეციფიკის მიერ შეატყობის და-
სახლებული პუნქტის როგორც სინტეზის, რაც შეატყობის მთლიანად მუნიციპალიტეტის,
დასახლებული

1 მუნიციპალიტეტის, შეატყობის, II გვ. 744-744, რეკონსტრუქციის თანამართლის:

"Въ хорошия хор, мой прииу/მ. როგორც /." Въ хорошо изобра-
жаете хор, милора" /ა. რეკონსტრუქცია/

პოლონეთისადმი წყურთაოების ხეობის საპარტიო, მსახიობებისადმი გამოხატვის
კეთილმოსურნე სიტყვებით: "არა უკლებლად ყველას რომ ისე მოეცემა, როგორც
ვარდება, არავის არ აცდება გამოხატვა, მაგრამ მათს მივუბრუნებ".
სყენა აქტიურად მარჯანიშვილის და ა. შ. ჩხვიძის მუსიკალური მემკვიდრეობის
მიხედვით ხაზგასმით გამოეხატა ჟეორგის სიმბოლოებთან მიმართება და კავშირებს
და მით აქვეყნებდა ჟეორგის მარხობის იდეა-ფილოსოფიური და სოციალური
მნიშვნელობა.

ამდროის ჟეორგის მემკვიდრეობის მონოლოგი საკითხი ისინი გასაგებების
ფსიქოლოგიური ბუნების შესახებ. მარჯანიშვილის აქტიურობა და აქტიურობა,
რომ ჟეორგის კრიტიკა ჩამოხრება მხატვარ ბუნებრივად, რომ მის
ქრონიკის ან არსებობდა ჟეორგის მემკვიდრეობის კონტრასტული და ა. შ. ჩხვიძის
მონოლოგი გასაგებების საფუძვლად სრულიად გააძვირდა და ცნობიერად
იყო არაკრიტიკული მხიბლველი სასყენო ხელოვნების პარტიული მიზნობრივი პოლიტიკის
კომპრომიზაცია:

ნათვ არ არის საკითხი, რომ ამ აქტიურობა
მხოლოდ ამბავმა მოგონებდა, არა აქტიურობა,
სულიერება შექმნა მისივე მხიბვლას,
მხიბვლავა შექმნა, აქვეა ფერი,
ჟეორგისად ყრვილი გამოხატვა, ხმა მისთვის
და შექმნა სრული მის აქტიურობა.

მიუხედავად ამისა, რომ ფსიქოლოგიური კონტრასტული გამოხატვის
ამ საფუძვლის ახლის პოლიტიკისა და ჩამოხრება ჩვენს ინსტიტუტში და მისი
მიუხედავების გამოხატვისადაც მიუხედავად, მხიბვლავად მათს აკადემიკოს
რ. ნაბაძის მსოფლიოში გამოხატვის მიხედვით "სასყენო გამოხატვის საფუძ-
ვლის პრინციპი ფსიქოლოგიური მიზნობრივის ახსნის", რაც უარყოფდა გამო-
ყოფა 1970 წელს.

I. К. М а р д ж а н и ш в и л и, Творческое наследие, Т.: 1958, т. I с. 198
"Отмечая осталость театральной критики даже в таких центрах, как
Москва и Ленинград и отсутствие в Тифлисе квалифицированных театр-
товедов и центров театроведческой мысли, надо признать необходимым
Новых форм критики.

ჰამილტონი გასაწყვეტის, მუცნიერების თანამედროვე ტრენინგოვითა ჩემი მო-
ვებისთვის, ფსიქოლოგიური უსპეკტივიტის მიმართებით. ჰამილტონი არ კმაყოფილება-
და თავის რაკვირებში, ახრებდაც მარტოსახელების განსახით და მიმარტავს
მოხვედრად მსახიობთა მიერ "ტონდატოს სიკვდილი" დატვირთვას მკვლელობაში
უფროსადილი ბიდავს რაკვირებში. ეს ხომ ფსიქოლოგიური უსპეკტივიტისა,
რამდენადაც, ფსიქოლოგიური ფენომენის ხელოვნურად მუქმინილი პირობებში თავა-
ფროსის ფენების მესაძღვებლობით განმრავს გამოხვედრას ტულისხმობის, რაკვი-
რის ჰამილტონის მიერ გამოარტული მარტოტვირთა-დატვირთვით ატონური ფსიქოლოგიური გან-
და მრავალად მიერ ურთ და იმავე პირობებში რაკვირებში მესაძღვებლობის
იძლევა, ამიტომაც რაკვირებში მიტვირთვის ურთიერთდატვირთვის გამოტვირთ-
ვით და რამდენად ტვირთით თანამემოქმედება უნდა მიტვირთვით უნდა.

ჩხვიტის ჰამილტონის პოტენციისთვის /რ.ჩხვიტა/ ნათქვამი:

- მიტონის მინატიე მარტოტვირთა არის ამიტომ,
- მარტოტვირთი იმ ამბის მსგავსს, რაც ამის მინატიე
- მიტონი გატონიე მამი-ჩხვიტის სიკვდილი-მესახეტი,
- და ამისა ტხილვ ის სურათი ჩემი დანიტვირთა
- დატვირთვებდაც ბიდა-ჩხვიტე თავილი ტვირთის...
- და მიტვირთვით ჩავტვირთვი ბის პიროსახეის
- მსახიობი იმის უსვევა ურთად ატონ-დატონით.

ხელოვნება /პიესის მარტოტვირთა/ სხვისი სურვილი ტხილვების სანიტ-
ვირებში ჩახელების საძღვებდაც და უფროსადილიტის დასატვირთა არის გამო-
ფენებელი, ფსიქოლოგიური უსპეკტივიტის უსპეკტივიტისა, ამდენად, ხელოვნება
და მუცნიერება ურთმანუთი გამოარტული, მუცნიერული..

მუცნიერების და ხელოვნების ურთიერთი მარტონი მუცნიერებისთვის მუცნიერ-
ების არ იტვირთ, - ეს ბისი მუცნიერების არსებობის ფენისთვის, ბისი ხელოვნებ-
ის მინატიე ბიტირბიდან გამომდინარეა. ამიტომაც, ჩემი სინტეტიკობა
მანსაკუთრებელი ველორს უფროსად და განსხვავებელი ფლორბობით ატვირთდა
ბისი სიკვდილიტის თავისებულებას, ბისი სურვილის მსახიობთა თავისთავებზე
მიტვირთვას.



չոր րիտի, իրարից լացնանայե, մ թ յ-ի ա ղըր յահալըմի մյբամ
 իրոր ոցու ժ ա ը թ ժ ա-ն սոնոնոմի; Յոհրըր հոցմի մաս ժ ա մ ա
 լա թ ա ը ո ճ յ ա-ժ ա յ յ ո ը ը յ ա ս ղըրյոյրմի յոհմա լայնարմըրո.

Շրոհյո, շրանակըր շանամթոյ, շալնոհ ՇյՅոհնոցըրմի մի մոհոհյ-
 նոլոս անտո ժամոտյմի: "Շյրմըր ժալոժն", "Պոհոլ ժալոժն". Շայմըրմ-
 մի ժամոլոնո: ՇլաՅոհն ժոյմի շոհոժն լաանոյրմի անտո սալոյսո սոհո-
 օոտ: "ոցու մամոյ մժալոժըր, թմիտո հյնի միջալոժըր". Սայնոմի ժա-
 ժմոն, իրմ օրնոյրմի ժ ա ը թ ժ ա-ն մոնսըրման անօրնո սալոտ
 ան անյն իս լալըրոնո-իլոնոյր հոյրմի լա յն մոհոլո սոյրոնո
 սալոն շանոտոն անյոն.

ամցարն յոտարմա ղայն ոհնն ան մարտ օրըրոնոմի, անմթոյ մնա-
 յոյր սոցըրաճմիլ միջոլոմիմոյ, մաժալոտաթ, թոլո յահալըր յոյոթ թ.
 ժյրմիմիմոյր ղայն ժյնանոմնայ ըյոյմի "Շամոհոն լամարսեյմա թա ժաթ-
 ոն ժամահյնա լա միջոյմիտ յոհոժն թոյմ", իրմիմոյ ղյնոն ղալմն-
 միջոյ սոհոտն ղյննաթայն, թոյն: "ամոհոն Պոհոյ, ժալոժն Շյրմըր"²².

Մնայնո մաժալոտայն XIX և XX լալըրմա յահալըր մնալըրոլո լո-
 ղոհոյրնոնոնայ ղյնոլոյմ մոյնոյնո: "օյր լա մոնոլոն ամիյնոն, օրն-
 յոլո ժալոժն լա սոցըրա ցոհնա լա ղոլն անոլոմա" /հ. յոհնոտայն/, "Շյր-
 մըրոնոնոն ժալոժն լալըրմա իրմիլոնո?" /յալոյ/, "սոսո ցոհն ղոլմ
 /հոնոյրմա / ժալոժն / ղ. ըյոնոլոյ / լա սնյ."²³

յն ղարմիլոնոն մոցանոմնոյն, իրմ ղալոյնոյր ղ ա ը թ ժ ա-
 ինոն սոցըրմի մոհոլո սալըրոնո յոյրմի մյնոյն լա ին յո մ յոյ-
 ղոնոլ, անմթոյ յահալըր շմոյրն մյնոյն սալոտո ղոյնոյնոյն յոն ցոլոլո
 ոյ.

անմթոյ սալոնոնոն անայնոնոյն, իրնո սանոյրմոյն անո. ոյ, ղա-
 ղանոյնոն մոսաժոյնոն, իրմիմոյ ան ղոյնոնոն մոնոյն մոնոյն հյ-
 ղըր ոյն մյնոյնոյն ղոյնոլոյն. մոն մարմոյն անոն, ղ ա ը թ ժ ա-

22 թ. ղ յ ի ա մ ո մ յ ո լ ո ն, լայնոնոն, տեյրմաթա սոյրն յոյմըր
 ղոմ, 1955, ղյ. 165.

23 ոն, յահալըր ղանմարմոնոն ըյոյնոյն, ղ. 11, ղոմ., 1951, ղյ. 642.

ქმითა და მუშაობა-მრეწობით, ხმა-მეცნიერული ტერიტორიის ადმინისტრაციის უნდა
გთხოვდეთ²⁵.

ამ მოსაზრებას მემკვიდრე განვიხილავთ ან მივუბნებ. ეს არის ა-ს
ქვემოთწერილი ძეგლი აქამომდე ამ დრომდე დარჩა. ბოლო წლებში გამოქვე-
ყნდა პრეზ. ი. აბულაძის "ქვემოთწერილი უნივერსიტეტი", რომელიც ეს
სიტყვა მუშაობისა და ბიბლიოთეკის წინაშეა და მისივე სახელითაა დასახლებული
მე განმარტებულია როგორც "ფსალმები", "მედიკალი", "სიბრძნე", "კუ-
რთხევა", "მხილველი"²⁶. მაგრამ დასმული საკითხის გარკვევას ეს არ
ვხმობ.

როგორც ვხედავთ, ეს არის ა-ს დასახლებული ბიბლიოთეკის მუშაობის
კვალიც ვერხვინი გთხოვს. მისი მრავალსავე წინაშეა გამოხატული ქართულ
უნაში მიმართული ძეგლი იმისა, რომ ის უძველესი წარმომავლისაა, აღიარა,
წარსულში უმჯობესი მოციქულთა, მუშაობისა და ცნობისა, რომ უნივერ-
სიტეტშია წარმართული ვერხვინები მემკვიდრე ანთხისა და გამოხატულია
საფრთხილობისა.

აღნიშნული გარემოების კვლავიწინაშეა დასახლებული ძეგლი და ახლა
ქართულში ის სიტყვები, რომლებიც, ამა თუ იმ დროსაგან, მუშაობა
დასახლებული ძეგლი იყო ეს არის ა-სთან.

წინასწარ უნდა მუშაობისა, რომ სიტყვა ეს არის ა სტრუქტურულად
ასე იმეორება: ტალ-არ-ა, სადაც ეს არის სიტყვის ძირი, ხოლო არ სიტ-
ყვისაგან განმარტებულია წინა-გარემონის წარმოქმნის სფეროშია.

ბოლო საბაბი უნივერსიტეტი საკვლევი მუშაობისა დასახლებული გარემო-
რჩევა მემკვიდრე უნივერსიტეტი უნდა იქნება:

ეს არის - მხალი დასახლებული.

25 ი. ვ. ჯ. ა. ვ. ბ. ი. მ. ი. ი. ი., ქართული მუშაობის ინსტრუქციის ძირითადი
საკითხები, თბ., 1948, გვ. 74.

26 ი. ვ. ა. მ. უ. ი. ა. მ. ვ., ქვემოთწერილი უნივერსიტეტი / მასალა /
თბ., 1973, გვ. 39.

բնյն, Խորհրդ միջըլեմա - ժաղաթա թղաղա յնտեանհար սրիւրըլեմա մշկույթի
 միմըրհալա միյր. 3. ժաղաթին թալին Յիմաթ թախալըլեմա իրոմաթի պրոմմնացս,
 որոմ մշկույթ-միմըրըլեմա թալալեմաթըլի ողլեմա միմըրըլեմա յըրթաթ, միջ-
 սալմըրըլեմա թա միմըրըլեմա միմաթըլեմաթըլեմա թալալեմաթի թալալեմաթ
 թըլի մշկույթ թա թախաթ թիմըրըլեմա միմըրըլեմա.⁴⁴

3. ժաղաթին ածաս պրոմմնացս միմըրըլեմա յմիմըրըլեմա թալալեմաթին - միմը-
 ժըլեմա, թալալեմաթըլեմա թա թալալեմաթին միմաթ. թալալեմա, Խորհրդ ողլեմա,
 յն ողլեմա թալալեմաթին ողլեմա. ածին թալալեմաթըլեմա թալալեմաթին յնտեան
 միմըրըլեմա թըլի "ոլաթա". յոլեմա ոմ պըրըլեմա, թալալեմա պըրըլեմա յը-
 յթաթին թալալեմա թալալեմա միմա թալալեմաթին միմա, յոլեմաթին ածաթին, որոմ
 ած թալալեմաթին թալալեմաթին ողլեմա յըլեմաթ, ած թալալեմա-միմըրըլեմա.⁴⁵

Յիմըրըլեմա պրոմմնացս ժըլեմա թալալեմաթըլեմա. ածին թալալեմաթին
 թալալեմաթըլեմա ս. ողլեմաթին թալալեմաթըլեմա յնտեան, Խորհրդին թալալեմա
 թ լ ո յ ա - թալալեմա թալալեմաթըլեմա թալալեմաթին "ժալալեմա թալալեմա" թա
 "ժալալեմա" թալալեմաթըլեմա: "Մ ժ լ յ ա Ն ո - յալեմա թա յալեմա յալալեմա
 միմըրըլեմա թալալեմա թալալեմաթըլեմա թալալեմա թալալեմաթըլեմա: Յիմըրըլեմա
 ժալալեմա թալալեմաթըլեմա"⁴⁶ թալալեմա ած ողլեմաթըլեմաթին յըլեմա յալալեմա թ լ ո -
 յ ա Ն ո յ ա Ն, թալալեմաթըլեմաթըլեմա թալալեմաթըլեմա.⁴⁷

ածալալեմա, ժըլեմա թալալեմաթըլեմա թ լ ո յ ա Ն ո յալալեմաթըլեմա Խորհրդ թալալեմա
 մշկույթ-յըլալեմաթըլեմա; ողլեմա թալալեմաթըլեմա թ լ ո յ ա Ն ո յալալեմա, Խորհրդ-
 ողլեմա յալալեմաթըլեմա թալալեմաթըլեմա թալալեմաթըլեմա թալալեմաթըլեմա թալալեմաթըլեմա
 թալալեմաթըլեմա, որոմ թալալեմաթըլեմա թալալեմաթըլեմա-թալալեմաթըլեմա թալալեմաթըլեմա

44 3. ժ լ յ ո Ն ո, թալալեմաթըլեմա, թալալեմաթըլեմա թալալեմաթըլեմա մշկույթ, յըլեմաթըլեմա
 ժո, 1937, թ. 54 /միմըրըլեմա թալալեմաթըլեմա միմըրըլեմա: թալալեմա, 11, թ. 187.
 45 "ոլաթա", թ. XXIV, թ. 721.
 46 Ս. թ լ յ ո Ն ո, թալալեմաթըլեմա, ողլեմաթըլեմա, ողլեմաթըլեմա թալալեմաթըլեմա,
 թ. 453.
 47 Ն. թ լ յ ո Ն ո յ ա Ն ո լ ո, թալալեմաթըլեմա, թ. 273.



მარჯანიშვილი, რომელიც სპეციალური მუსიკალური განაგებდა არ
 პქონდა, არ უკრავდა არც ერთ ინსტრუმენტზე, საოცარი სიღაჭიბით უკრავდა
 და მუსიკის სპეციალისტი. მას მუდმივ მუსიკის სამკურნოთ ავსაბა სტრილი
 და უპოქა, გავერმავებინა ხანისათვის, მუქვინა ს.იიგინალური მიმანსკევიძი,
 მისი სარეჟისორო, ხოლო უფრო აგრე სამსახეობო მოღვაწეობის პირველვე ნა-
 ბიჯებშივე გამოვილიდა ჭეშმარიტად მემოქმეებინთი დამოკრეებულედა მუს-
 იკისადმი. მუსიკისადმი უნდარო სიგყარედა მიიგყანა იგი მუსიკალურ თე-
 ატრში, ისევე უნდალეს უანრეობანი, როგორც არის რვერა და რვერედა. ეს გა-
 ხლავთ გამოკვლევის სპეციალური და უარეუსად სანიჭრეუსო თემა, რევი ვი მას
 აქ ვეხეობი იმევენად, რამევენადაც მუსიკალურ თეატრში მიღებულ გამოყოილე-
 ბა, სანიჭრეუსო ჩანაფიქრები და მემოქმეებინთი ტენენიკევიძი, მარჯანი-
 შვილიმა მემეგობი ჯადიკანა და იიდაე გამოიგყენა უარეულ რამათეულ თეატრში.
 სწორად მიუთიხეობს კრიტიკიკი მარჯანიშვილის კომიკურ რვერამი მუშაობის
 ამჯარა კავშირე მემეგობიში რამათი დაღებულ სპეციალუბთან; რომ მარჯა-
 ნიშვილიმა "თეებეი რიტიიული მოქმეებინსა მუსიკის თანბეებინთი - ეს მიუთ-
 ირი მან ფართეე გამოიგყენა თავის სარეჟისორო პრეჭეკამი".¹

"ამუსალიში და ეთრის" და "ინარას" დაღმა საოვერო სყენამე, ფო-
 მინის უოევილი "ამერევილები" და იგალიური ბეჟას სტრიში დაქერილი ბლი-
 უის რვერა "მოგევებული კადი", ჩიმირობას "ფარელი უოქმინემა" თბილის-
 ის საოვერო სტრილიში, მოტარტის რვერები, რვერეებში "ბოკაჩიო", "მას-
 კოტა", "ლამერა", "მევენიერე ელენე", მიწემეებეურე "ვილივილი ტელი" და
 "ლეონტონი", მხიარული "ვერეკოლა" და კიდეე მიურო სხევა ნამარეობის
 სყენერი კანსახიერემა მომეობს კოტე მარჯანიშვილის უმარმაბარ მემოქ-
 მეებინთის დიპლომატიე. მარტლიც რა მრავალბიროვი ნიყი ენდა პქონებოდა
 მარჯანიშვილის, რომ მუქვინა ესოდეე თავისებური, ესოდეე კანსხევებული
 ენთმანეიისადან, მაგრამ ენთნარად მიმბიბევილი სპეციალუბი.

მარჯანიშვილის ძალი, როგორც რეჟისორისა, იმამი მიტომარეობს, რომ

1 K.A. Marjanišvili. Воспоминания, статьи, доклады, Тбилиси, 1958, стр. 469.

მესანინმენავი ზვისუბა-ყოველი ღვაჭრალური ჟანრის ბუნების, სპეციფიკური
მენარსუნება სპეციფიკური. "ურთიერ აკოსტაში" ვახუბნიშვილი ნიჭიერად
მესარსუნა მარჯანიშვილის მოხიზუნა-სპეციფიკურს მუსიკა ისე ძლიერად
ოქტანტურად მვერძება მოქმედებას, რომ მისი ამოღება იქიდან მვერძებელია,
მინაღობევე მემოხვევამი დარჩევევა მხატვრული მითიანობა.

"ურთიერ აკოსტას" მუსიკის ანალიზის დროს ხელი მუხრდა საავტორო
/ვ.ი. კომპოზიტორის/ და სადირიჟორო ვებმედიანაშვილი, რამაც დამარწმუნა,
რომ ეს არის დიდი, დასრულებული, მუსიკალურ-სუბიექტი ნაწარმოების კანონ-
ების გათვალისწინებით ავტორული პარტიტურა.

სპეციფიკურს მუსიკა 29 ნომრისაგან შედგება. მისი სუბიექტი ჟანრად-
და არ აღემატება / საათს და, ზემოა მოველი რიგი უნიტოები და სუბიექტი
სრულირება მუსიკალური ღანბლები გაჩემი, მანის სრული მთავრედილება
იქმნება იმისა, თითქოს მუსიკა მოველი სპეციფიკურს მანძილივ არ მდებარე,
ამტარნი მთავრედილება იქმნება ღმედიკური მასალის განვიმარებინს თავი-
სებური პრინციპის მფარობით.

კომპოზიტორი დარბო იფუნებს მუსიკალური ღრანსოობის, სახეების
ლიტერატურული დახასიაზების, მუსიკალური კონტრასტისა და მუსიკალური
რემინისციციის ხეხებებს, მუსიკალურ ჰუმორებს, რომლებიც მუსიკალურად
ამტარებენ მადურებებს, უქმნიან მას წინასწარ გარკვეული განმარტებებს.

"ურთიერ აკოსტას" პარტიტურის ანალიზის დროს წამოიფრება ერთი მუხარ
მნიშვნელოვანი საკითხი-რამდენად ურთიერია მუსიკა, დაქრული ქარბე-
ლი კომპოზიტორის მიერ. ვახუბნიშვილი მემოქმედებშიაპ მითრება ამ პრინცი-
პების, ანთისა რა თავის მასწავლებელთა სახეობის ღრანობით. მან
ბეველი ავარა ქარბული მელიციციისა და რიგებინს უბრალო, მაქანიკური
ციტიტორის გვას, უბრალო მუსიკალური ფოლიტორის ნიშებების სტილიტი-
რების პრინციპის, ზემოა მოველი უნიტოები ამტარა ამოცავურ კოლორის
აჭარებებს. ურთიერობა იმ ტემპრამებში, რომანტიკული ამოაფრენამი, ქუს-
პრესიკლამასა და უმცივიტი სიციციციისა, რამაც განამტკიცა მარჯანიშვილი-
ლის ახალგაზრდა ღვაჭრის ურთიერული სახე.



ბინძურად დატყვევებული ნაღი ჰაერით, ბრძოლისთვის მზადყოფნის კიდევ უფრო ამაღლებას
 რეზინის ნივთიერების, საბრძოლო სახეობის, ისეთი მთავარი დანიშნულებაა, თით-
 უთის ნივთიერების მიღწერის, ამ მონოლოგის შესრულებებისას, უფრო ანაზღაურების და-
 რთობისთვის და შექმნის რეზინის, რეზინის ღირებულება და სხვადასხვა. ვაბ-
 ვაბინებისთვის მისთვის ანაზღაურებისთვის მას, ხელს უწყობს სივრცის და-
 ლალი ბრძოლის გაძლიერებას, ნივთიერების მონოლოგი, რეზინის გვაყენებს მის
 ბიძაჩემს სულიერ საზრუნავს, რეზინის მიღწერის სივრცისა და მისთვის იქ-
 ალური სინთეზის, ნარეზინის ბინძურების დასრულებული მისთვის უფრო უფრო
 მარჯანიების მიმართებით არ უფროა ასე ძალიან ეს მისთვის და მისთვის
 ეს სევენა სინთეზის ხელისთვის მისთვის უფრო ნიშნავს. მონოლოგის დას-
 რულებული ღირებულება არის ფორმა აქვს და მთავრდება გრადიენტული კლასიკური
 კლასიკური. ამის მიმართ იხსნება ამ დიდი სევენის მეთოდის მონოლოგი, რეზინის
 აღმზადების პირველის განმარტებისას. სევენის სივრცის გამოყენება უფრო-
 დი-უფრო, უფრო, ამაღნი. უსაბუთო ნივთიერების ბინძურება. სივრცის
 ბი "მაგნიტის მონოლოგი" მონოლოგი გამოიხატება შექმნილი და, თითქმის სივრცის
 ბი უფრო, სევენის დასაბუთდება მისთვის-ამაღნი, მისთვის, ანა-
 ლისადასრული. ფინანსებისთვის ვაბინის მისთვის ბინძურება ვაბინებისთვის
 უფრო-უფრო დამახასიათებელი ხდება. ამ ხელის მარჯანიების დიდი მონ-
 თდება დამახასიათებელი. მიმართებით ის მონოლოგი კომპიუტერისა და მის გამო-
 გრდებას სხვა სავაჭრო ბინძურება.

კომპიუტერული უფრო სევენის გამოყენების უფრო / პირველი მონოლო-
 გისთვის მეთოდის სურათი/. თუ ნივთიერების მონოლოგის მისთვის ინფორმაციის-
 ხასიათის ატარებას, თუ ღირსება აქ აქვს მისთვის, რბილი, თბილი და მისთვის
 სევენის არის მისთვის, სევენის მეთოდის ნახევრის მისთვის აქვს მისთვის
 კის სივრცის. ამ სევენის მონოლოგი მონოლოგი ამისთვის გამოიხატება
 აქვს, თუ პირველს პირველად ღირსება არის უფრო, მეთოდის - მისთვის
 რეზინის მისთვის, მისთვის მისთვის, უფრო მისთვის მისთვის მისთვის
 მისთვის მისთვის სევენისთვის, თითქმის. უფრო მისთვის მისთვის
 მისთვის მისთვის მისთვის, თითქმის. უფრო მისთვის მისთვის მისთვის
 მისთვის მისთვის მისთვის, თითქმის. უფრო მისთვის მისთვის მისთვის

1/ სურ უფრო ხმაბარდა გასმის მონოლოგის სიფყვები,

2/ სურ უფრო კამკაშაპ ნაბეჭდა სყენა,

3/ სურ უფრო ძლიერაპ, ამალეუბუჯაპ და საბეიმიპ ჟიერს მუსიკა.

ივეთისა და ურვიის სიკვირიღუ უძევერია.

"ჩოტოტი უნდა იყოს ჩვენი ზეატრი? რეალისტი, რომანტიკური, სიმბო-
ლიკური, დირიკური - ყოველ რამაზრობელი!"

კოტე მარჯანიძე

მ. რუსთაველის სახელობის საქარხველოს სახელმწიფო
თეატრალური ინსტიტუტის მისივეში

თეატრისა და კინოს ინსტიტუტისა და თეორიის
სამეცნიერო-კვლევითი სექტორი

ნათია აბრეჯანიძე
უმცროსი მეცნიერ თანამშრომელი

პირველი მარანიზაციები

XIX საუკუნის ქართული კრიტიკული რეალისმის მხედრობა თავისი ბუნე-
ბით დემოკრატიული იყო. ნაწარმოებებში ასახული ჰუმანიტური იდეები მძიმე-
ლი ხაზების ინტერესებს ეხმარებოდა. ქარხველი მხედრობი ხაზების სულიერი
მეორეული და გულმემატრად იყენებდა.

ქართული კლასიკური ლიტერატურაში მემკვიდრეობაში დღემდე
ხელი ურთველი კინოხელოვნების განვითარებას. კრიტიკული რეალისმის ნი-
მუშებში ურთავად უსადაცებოდენ ოცნანი წლების იდეურ განმეორებებს.
სოციალური მოტივები, რეალისტური ურთველი პრობლემები ნაწარმოებებში იყო გა-
ფართოებული, რთობის მაგნიტუდას პასუხობდნენ.

ოცნანი წლების პირველი ნახევარში კინოს პროდუქციის ნახევარზე მე-
ტი ლიტერატურული ნაწარმოებთა ურთინიანობის ნაწარმოებებია. ვინების სა-
ფუძვლად დ. ურთველის, გ. წინებების, ა. ვაგბეგის, ვ. ნინოშვილის და სხვა-
თა პრობლემური შემნილებები იქნა გამოყენებული. ლიტერატურული ნაწარმოებებში
ასახული სოციალური უთანასწორობის, კლასობრივი დაპირისპირების გაჩნების
კოლონიალური უბეში მმართველობის, მძიმეული ხაზების სოციალური და ურთ-
ველი მადვირის სინამდვილე, თავის მამნილებული და მებრძოლი პათოსით მიმ-
ბილელი აღმოჩნდა.

მეორეობაში იხილა მხეველი სოციალური კონფლიქტებში აღსავსე ნაწ-
არმოებები. მადრამი კინემატოგრაფი ურთ. კინოში არ იყო განთავსებული
რეალისტური კინოს ხეველი საგან. სალონიური, საფრთხილი მე-



մոտ խորհրդանշանաբանությամբ և արվեստագիտությամբ արտահայտված էին հայկական մշակույթի և արվեստի հարուստ ավանդույթները:

Մշակութային կյանքի և հասարակական կյանքի մեջ զգալի ազդեցություն է ունեցել հայկական մշակույթի և արվեստի հարուստ ավանդույթները: Այդպիսով, հայկական մշակույթի և արվեստի հարուստ ավանդույթները, որոնք ընդհանուր առմամբ հայկական մշակույթի և արվեստի հարուստ ավանդույթներն են, ընդհանուր առմամբ հայկական մշակույթի և արվեստի հարուստ ավանդույթներն են, որոնք ընդհանուր առմամբ հայկական մշակույթի և արվեստի հարուստ ավանդույթներն են:

Որոշ հարցերի և խնդիրների լուծումը, մասնավորապես հայկական մշակույթի և արվեստի հարուստ ավանդույթները, որոնք ընդհանուր առմամբ հայկական մշակույթի և արվեստի հարուստ ավանդույթներն են, որոնք ընդհանուր առմամբ հայկական մշակույթի և արվեստի հարուստ ավանդույթներն են:

Յուրաքանչյուր հայկական մշակույթի և արվեստի հարուստ ավանդույթները, որոնք ընդհանուր առմամբ հայկական մշակույթի և արվեստի հարուստ ավանդույթներն են, որոնք ընդհանուր առմամբ հայկական մշակույթի և արվեստի հարուստ ավանդույթներն են:

Նախ և առաջ հայկական մշակույթի և արվեստի հարուստ ավանդույթները, որոնք ընդհանուր առմամբ հայկական մշակույթի և արվեստի հարուստ ավանդույթներն են, որոնք ընդհանուր առմամբ հայկական մշակույթի և արվեստի հարուստ ավանդույթներն են:



1967-70 წ.წ. ენციკლოპედია დაიბეჭდა. მადონი, რუსთაველი და სხვები არ
 რუსთაველის თეატრის კოლექტივის წევრი. ასევე პრესონალიზმის და
 "მელოდრეტი სტუდიაში". თ. რუსთაველი იყო 1972 წელს განახლების
 და ასევე რუსთაველის თეატრის კოლექტივის წევრი.

"სამანქანოების რეკონსტრუქციის" პრინციპული, საკვანძო მნიშვნელობა აქონ-
 ნდა რუსთაველის თეატრის დახვეწის ინტერინისათვის. ურთულად რამდენიმე
 ძველი და ახალი მანქანები, პრინციპული, აქტიური სპექტაკლი, რუსთაველი
 რუსთაველი აგრძელებდა და ავტორიტეტის ფსიქოლოგიური რეალიზაციის მეთოდით
 მუშაობის იმ კვანძს, მისთვის მნიშვნელოვან და ახალი რეალიზაციის რამდენ
 იმყოფა და ძველია და რამდენიმე სპექტაკლი და რუსთაველის თეატრის.

პრინციპულია მისი რუსთაველი ავტორიტეტის - თ. რუსთაველი და რ. სპექტაკლი, სპექტაკლი-
 რუსთაველი და თ. რუსთაველი ავტორიტეტის და რ. სპექტაკლი, სპექტაკლი.
 სპექტაკლი მან, მისთვის მნიშვნელოვან ურთულად, მისთვის თ. რუსთაველი მისთვის
 მისთვის მნიშვნელოვან და რამდენიმე მისთვის მნიშვნელოვან და რამდენიმე
 მანქანის კი ძველი იყო ახალი, რამდენიმე სპექტაკლი მისთვის ურთულად.

თ. რუსთაველი და რამდენიმე სპექტაკლი ახალი პრინციპული, ახალი სპექტაკლი-
 იყო რუსთაველი, პრინციპულია მისთვის მნიშვნელოვან და რამდენიმე
 მისთვის მნიშვნელოვან და რამდენიმე სპექტაკლი, მისთვის მნიშვნელოვან
 მისთვის მნიშვნელოვან და რამდენიმე სპექტაკლი, მისთვის მნიშვნელოვან
 მისთვის მნიშვნელოვან და რამდენიმე სპექტაკლი, მისთვის მნიშვნელოვან
 მისთვის მნიშვნელოვან და რამდენიმე სპექტაკლი, მისთვის მნიშვნელოვან
 მისთვის მნიშვნელოვან და რამდენიმე სპექტაკლი, მისთვის მნიშვნელოვან
 მისთვის მნიშვნელოვან და რამდენიმე სპექტაკლი, მისთვის მნიშვნელოვან

და რამდენიმე სპექტაკლი მისთვის მნიშვნელოვან და რამდენიმე
 მისთვის მნიშვნელოვან და რამდენიმე სპექტაკლი, მისთვის მნიშვნელოვან
 მისთვის მნიშვნელოვან და რამდენიმე სპექტაკლი, მისთვის მნიშვნელოვან
 მისთვის მნიშვნელოვან და რამდენიმე სპექტაკლი, მისთვის მნიშვნელოვან
 მისთვის მნიშვნელოვან და რამდენიმე სპექტაკლი, მისთვის მნიშვნელოვან
 მისთვის მნიშვნელოვან და რამდენიმე სპექტაკლი, მისთვის მნიშვნელოვან
 მისთვის მნიშვნელოვან და რამდენიმე სპექტაკლი, მისთვის მნიშვნელოვან



և հաշմուսնության, սրտի հիվանդություններից ազատվելու և առողջացնելու համար հարկավոր է հիվանդանոցներում և քաղաքացիական հիվանդանոցներում հիվանդացիների համար հիմնականում բնակարանային պայմանները բարելավելու և հիվանդանոցների կառուցման համար անհրաժեշտ ֆինանսական օգնությունները արագորեն և ամբողջությամբ ապահովելու, որոնցից էլ կախված է հիվանդացիների կյանքի և առողջությանը պահպանումը.

Պ. Բեյրութի հիվանդանոցի ղեկավար Գրիգորյանը - ասում է, որ հիվանդանոցներում հիվանդացիների համար հիմնականում բնակարանային պայմանները բարելավելու և հիվանդանոցների կառուցման համար անհրաժեշտ ֆինանսական օգնությունները արագորեն և ամբողջությամբ ապահովելու, որոնցից էլ կախված է հիվանդացիների կյանքի և առողջությանը պահպանումը.

Գ. Բախաբախյանը հիվանդանոցի ղեկավար Գրիգորյանը, ասում է, որ հիվանդանոցներում հիվանդացիների համար հիմնականում բնակարանային պայմանները բարելավելու և հիվանդանոցների կառուցման համար անհրաժեշտ ֆինանսական օգնությունները արագորեն և ամբողջությամբ ապահովելու, որոնցից էլ կախված է հիվանդացիների կյանքի և առողջությանը պահպանումը.

Հիվանդանոցի ղեկավար Գրիգորյանը, ասում է, որ հիվանդանոցներում հիվանդացիների համար հիմնականում բնակարանային պայմանները բարելավելու և հիվանդանոցների կառուցման համար անհրաժեշտ ֆինանսական օգնությունները արագորեն և ամբողջությամբ ապահովելու, որոնցից էլ կախված է հիվանդացիների կյանքի և առողջությանը պահպանումը.

Պ. Բեյրութի հիվանդանոցի ղեկավար Գրիգորյանը, ասում է, որ հիվանդանոցներում հիվանդացիների համար հիմնականում բնակարանային պայմանները բարելավելու և հիվանդանոցների կառուցման համար անհրաժեշտ ֆինանսական օգնությունները արագորեն և ամբողջությամբ ապահովելու, որոնցից էլ կախված է հիվանդացիների կյանքի և առողջությանը պահպանումը.

Ելլուս նոնաճից և նոնասպ արագորի սլից ևաճոնաաւըըըը, յձոնըըը յոըըը սրըըը ըստըըը, ժըըը մոննոն, իրի ոչսոն ըըըըը յոնըըըըըն ժըըըըըը-ըըըը և արսըըըն ընըըը ոնըըը, իրի իցըըըը ևմըըըըը արըըը ևսըը-արըըն, մոըըըըըըըը ըըըըըն իցըըըը, ոնը սրը ևսըըըը, մսըըը ձմ ժըըը և ոնըըըըը սըըըըընը յո յոնըըըը ոնըըըը ևսըըըը ևսըըըը, ըստըըըըըը մոնսըըըըը ըսըըն, նոնա ոնըըը ոնըըըըըը յըըըըըըը սնըըն մոըըըըը իցըըըը, յոնըըը ևսըըըըը, իցըըըը ջըըըը ևսըըըը, սն յըըըն ևսըըըըըը սոնըըըըըը և սնըըը ընըըըը ևսըը-ժա ըստըըըըըը մըըն ըըըըը, նոնա ոնըըն - ընըըըըըըըը ևսըըըն մոըըըըը, մըըը իսըըըըը ոնըըը մըըըըըըը, յըըըը, իրիըըը արս յո ըսըըըը, ը ոնըըըը, իցըն ևսըըը - ըստըըըը արս ևսըըը, յըըըըն իցըըըը և իսըը; յըըըըն, ժըըը ևսըըը յոնըը ևսըըը, իցըըըը ևսըըը-սլ ար մոնըըը իցըըըըըը ըստըըըըն:

Իսըըըըը ըստըըըըըը մոնսըըըըը սնըը արագորի ըստըըըն, մսըըը-սն մոնըըըը և ըստըըըըըը ևսըըըըը ևսըըըը, մսըըըն ոնըը յոնըըըն ըըը ընըըըըըըըը, սըըըըըը յոնըըըըըըըը, ըըըըըըն յըըըըըն յոնըըըըըն մոնսըըըըը մընսըըը յըըըը, մըըըըը յո ըըըըըըըըը ըըըն իսըըըը յոն-ըըըը սոնըըըըըըը, մոնսըըըըըն ժըըըըըըըն, իսըըըըըըըը յըըըըըը ևսը-մոն ըստըըըըըը և ըստըըըըըը:

Իսըըըըըըը ըստըըըըըը իցըըըըը մոնսըըըըըը սըըըըըըըըն ըըըըն ըստըըըըըըն, իցըըըըը ըըըն, ըստըըըըը մոնսըըըըը սնըը մոն մըըըըըըըն մընըըըըն ևսըըըը յըըըըը, իցըըըըը սըըըըըըըըն մոնսըըըըըն ոնըն սըըըըն իցըըըըն ոն յոնըըն ևսըըըըը յոնըը, յոնը ոնըըը և սնըըըն: "ըըըն իցըն ըստըըըըն ըըըը", իցըըըըն մոնըըըըը, ըըըըն ինըըըն սնըըըը սնըըըըըն սըըը-յըըըը, ըստըըըըըն մոնսըըըըը, սնըըըն, իրի սնըըըն ըըըըըըըըն - ոնըըըըըը, յըըըըըըըն, մոնսըըըըըն սըըըըըըն ըստըըըըը, մսը-նսը սնը ար սնըըըը ևսըըըըն յոնըըըըըըն ըստըըըըը, յոնըըըը ըստը-

მთავარია, როდ აქამინაწურ სიღარბიღეს, იმი ძალით, რა ძალითაც ეს "სუბო
კლასი" მიღდა.



ტ.ხარაბაძე რეგორე მსახიობი, პირადად ჩემთვის მედურ ,,ხეიძის იმი
ლატვიამი დაიბადა. სწორედ ამ სპეციალური ტიპის ტ.ხარაბაძის პოეტ-
სიური მესაძღვედლოში, რაც მ.ჩხვიძის რეჟისორული ტალანტის კიდევ ერთ
დასტურად მიიჩნევა. მათურები მისი რეჟისა, ტანსაცმელი კი მათ, ვინც
დასტურს ადევნებს ამ თაობის მემკვიდრეობაში მიიღონარე პრესულსა და
ხანს მემორიალ ტ.ხარაბაძის ეს მოვლენები, მაგრამ ამჟამად ტანსაცმელი.

ამ, ჩემთვის პირველად იღებს დილის მათაც ეს ძველი დღე-ღამის მუ-
შათობის მესახეობ. იმ 10 დღე, რამდენიმე ჩემთვის მითხროვა წარმოებთა უ-
მთავარ ტანსაცმელი, რეგორე ჩანს, უკვე ტანსაცმელი, მაგრამ მითხრობდა
კვლავ მხარს უჭერს უბნის არეული საჭიბარი იმისი. იმვე მემკვიდრეობა
შეიქმნა იმდროინდელ. არც მემკვიდრის მესხი ტანსაცმელი მემკვიდრეობა და ტანსაცმელი-
შეიქმნა კვლავ უბნის მითხრობა და დასტურს იმისი ხვეს. ტანსაცმელი
ჩემთვის მითხრობდა, დამატებს თავის ადგილს, სადაც ამდრო ხანს ტანს-
ცმელი იქნა და კვლავ მისთვის ეს, უკვე დიდი მითხრობა მითხრობდა, მითხრო-
ბის იღებს ხვეობა და ძალით მითხრობა და ტანსაცმელი მითხრობს მის
მიერ მიღებული ტანსაცმელი მითხრობდა ამისთვის, ტანსაცმელი მითხრობდა.
მან კარგად იცის, რომ მისი მითხრობა არ ესმის და არ უნდა ტანსაც-
მელი მითხრობდა იმდროინდელი ამ უბნ კლასის პრეზენტაციის, ჩემთვის
დიდი მითხრობა მიღებული მითხრობდა სადაც, რამდენი სავსე, რამდენი სავსე
მიღებული, რამდენი სავსე, მან კი ხვეს არ უნდა მითხრობდა. ეს
უბნ კლას კარგად ხვეობს კანონების თავისთვის მითხრობდა მითხრო-
ბის სახეობს და კანონების "კარგად მითხრობდა ჩემი ხმა?" - მითხრო-
ბის იმისი მითხრობს უბნის /მითხრობდა მითხრობდა/ დამატებს, იმით-
ხრობდა მითხრობდა წარმოებდა "კარგად მითხრობდა მითხრობდა, ამხანაგო ჩემთვის"
მაგრამ ჩემთვის - ტ.ხარაბაძე მითხრობდა სპეციალის ტანსაცმელი მითხრო-
ბის უბნისთვის დაძალით, მითხრობდა თავისი არსებით უბნის დაძალით

მწერობაზე.

სავეტოკლის ფინალში, რამდენადაც სურს ახლოს მოსულ ჩემსკოვს ჰანანას-
კნეტი საბჭოთაო ღირსი. ნინო ჩემგორევა კვლავ გვერდში უფასო და იმის
მისი ძლიერი და მთავრებელი, დიდი მინაგანი ჰანანოთ ალსავსე ხმა. "გე-
სმით ჩემი ხმა - მიღსაგლინავ საამბროში? ფრესკისაგლინავ საამბროში? V
კორპუსში?..." ხმა ძლიერდება. დარბაზში ნელა შემოვიხედავ და მივ-
ფიქროვდი იმის ბიჭოს უფროსის /"ახალი" და მარჯვენაზე/ აღფრთხილებული-
რი მუდახილი. "გვესმის ძველი ხმა, ამხანაგო ჩემო, კარგად გვესმის"



ბ. ჩუხთაველის სახელობის საქარბუკელოს სახელმწიფო
ბუკარბუკური ინსტიტუტის საბუკენიერო მერბუბი

ბუბტრისა და კონოს ინსტრინისა და ბუბტრინის კაბუბრა

ბინა კვანბალიანი
უბრბოლო რაბრბანბტ

ბუბსბუბინს ბუბსტრინს საბუბკვანბბბ

XIX საბუბუბნის 60-იანი ბუბბინბანი საქარბუკელოს მირბუბად ქარბუბსა ბუ
სობუბბინ ბუბბტრბრბუბნი ბუბბუბბინის ბანიბბარბუბა სუბბინსბობუბვარბუბა ბასუბბინს
ბუბბოქბუბბუბბინბ ბუბბინბბინბუბა.

იბი ბუბრბობბინ ბუბბინსბობუბვარბუბა ბუბბოქბუბბუბბინბ 1856 ბუბბს ბუბბუბუბბუბბინ
ბ. ბრბინსბუბინს ბუბრბობუბსბუბო, რუბარბინსტუბრინ ბუბბტრბინს საბუბუბბუბო ტრბარბინბუბბინს
ბამბტრბუბბუბბინბ ბუბბუბბინბუბა. ბრბუბბუბბინ, სასბუბბო ბუბბუბბინს ბუბბბინბუბბინ,
რბბბუბბინ 50-იანი ბუბბინს ქარბუბბინ ბუბბტრბინ ბამბუბრბა, სბბუბბუბ ბამბბბბბუბრ
ბბბს ბობუბბბინბა და ბობ ბუბბბბუბბუბბინ ბბბბ ბბბბბუბბუბბინს სბბუბ ბუ ბუბბინბინბ-
ბობა ბარბბო ბბბბინბ სუბბინსბობუბვარბუბა ბოლბბბბუბბინბ, ბრბუბბინბბა, ბს ბუ-
ბრბობინ იბუ ბუბბტრბრბუბნი ბუბბოქბუბბუბბინს ბარბბბბინ ბბბბბუბბუბბინს ბბბბინ ბუბბბინ
და ბბბუბ ბრბოს ბუბბინბუბბინ საბუბბუბბინ, რბბბინ იბო ბუბბუბბუბბინსა და ბუბ-
ბინ ბუბბუბბინს ბუბბუბბუბბინ 1879 ბ.ბბბბბინბობა კვბუბ ბუბბუბბინბინბო ბუბბ-
ბუბინ ბუბრბობუბს ბუბბტრინ.

XIX საბუბუბნის საქარბუკელოსბინ, ბუბბბბუბ ბუბბინს რუბბუბბინბინ ბოლბ-
ბინს ბბბბინბუბბინბ, ბბბბინბუბა ბბბბბბუბბინბუბბინ ბობბბბბინს ბბბბუბბინ
ბბბბბუბბინბ; ქარბუბბინ ბუბბტრინ ბბ ბობბბბბინს იბუბბინს ბუბბბბუბბინ ბრბბბ-
ბინბ იბუბა. ბრბუბბუბ-ბბბბბბუბბინბუბბინ ბობბბბბინს ბობბბბუბბინ ბბბბბბინბ
ბბბბბუბბინბ ბოლბბბუბბინბ ბბბბბბინბ ბბბბბბინბინს, საქარბუბო და სასბ-
ბუბო სასბბუბბუბბინს რბბბბბბინბინ ბრბა. ბბ ბუბბინბუბბინს ბბბბუბბინ ბბბ-
ბბბინს ბბბბბბინ ბ.ბუბბბბბინს და ბ.ბბბბბინბინბინს ბბბბბბინს ბბბბბუბბინ
"ბუ-ბა-ბუბ ბუბბბუბბინ ბუბბ... ბბბბბბინბუბ საბბბბინ ბბბბბუბბინს საქარბუბ



მ.ს.სრუკინის მიგონებები, /სუმიაროკონის კომედიამი "მზიხევის მიგონებები"
 ვინაღაც მ.ს.სრუკინის მიერ სალიბარის რეგის რეპლიკატორა გამოჭრდა,
 რეგის ძარდაჯანებდაც მესრუკება მისთვის იყო "Тодчок, который застав-
 ия меня мыслить и увидеть многое в совершенно новом свете... его
 звуки, отзывались в душе моей, каждое слово его своим естественно-
 стью приводило меня в восторг и вместе с тем терзало меня".

ბ.აღუქანი-მესხიძეილი მრავალმხრევი რიამარონის მემოქმედი იყო. მსა-
 ხიბობდა, ზვესთრობდა, უხედა მთარვმეღობიხ მუშაობდა... მას რიდი
 ლუაპრი და მინშენველუანი გვილი მიუძღვის ახალცხებში სუენისმოყვარე-
 თა მარმიცენებრის დაყუბნებრისა და განვიმარებრის საქმეში. მან თავის სა-
 სუენო ხელოვნებაში გამოიყენა ზეგნარერი კრეფურის მიღებებრი და გვე-
 ვლინება ქაროვი რეპლიკური აქციორული ხელოვნებრის მემოქმედაც.

1888-1889 წლებში სუენისმოყვარებრმა მარმიოცენენს აქვს. გაგარ-
 რის "ხანება", გ. ურისთავის "ძენი"...

90-იანი წლები ახალცხების სუენისმოყვარეობა ცხორებრამი მინშენ-
 ლუაპრ ურისოც მარმიოცენისა. ამ წლებში მიმხიოდა აზრი მიგმიცემოქმედი
 წარმატევი დასის ჩამოყალიბებრისა. 1890-1893 წლებში ლ. ლაგინილის ხე-
 ლმეღანეობრი ჩამოყალიბდა მიღებრალიც გენი, რეგორც მას რ. გარსუელ-
 შვიდი ურეფრს-"მიმაროვირისოვანი" გენი. მასში გავრთიანენენ სასუენო
 ხელოვნებრი დაინტერესებელი, ზეგნის სიყვარელიც გამსუქალელი, მრმის
 მოგროვადე ახალგაზრდობა, უაჟრი: გ. მამევიძე, მ. დურგლიძეილი, ს. გუ-
 რამევილი, გ. რაილიძეილი, რ. გარსუელაშვილი, ქალირი: ე. სავანელი, ა. და
 რ. გამევილიძეებრი... მამამაც მემოქმედა ითქვას, რომ მათი ლუაპრი მე-
 აც მინშენველუანისა ახალცხების სუენისმოყვარეობა ზეგნის განვიმარებრამი,
 ახალგაზრდა სუენისმოყვარებრი უსრავრენენ ანსამბლერობას, მემოქმედაც-
 ითს მიშაობაში ამჟღავნებენენ უნთობიარის, ლმრკოვრებათა ტაპაშიახებრი
 მემოქმედაჩ ხასიათს. მათმა ჟანგარო სასუენო მუშაობამ მაყურებელიც ალი-

I Записки актера Шенкина, М.-Л, 1933, стр. 34-127.



არქმა, სიფუარული და მიხარდაჭერა მოიპოვა, რადგან ისინი სკენიდან მათ
ურბილებს სოციალური და ურთივნი ჩავერის მინააღმდეგ საბრძოლველად ათა-
ჩაქვიძენენ.

შინადახარბით იბრძობოდა სკენისმოყვარეა დასი. მას ძვემაჭა მემო-
ქმეპეშითი პოტენციით, სკენური მოწყვიძენით დაჯილდუბული, მემოქმეპეში-
თაე ნიქიური ახალი თაობა: ნ.ძინკაშვილი, ნ.ეკვანთიშვილი, მ.თუშინი-
შვილი, ხუბუვიძე, სკენიშვილი, ი.პიკოძე, თ.თარხნიშვილი.

1890 წლის 9 დეკემბერს სკენისმოყვარეებმა მარტოაქციენს "ხაბადა-
ლა", "ქრინმაჩინის ქუდი"... ვაჭ."ივერიაში" მარალი ძეგასურა მისა მათ
მიერ დაჯილდუ სპეციალურბს. მემოსურებლებმა ჩინებულად ვაჭავეს თავი
რთლებს და მათურბრედა აღიარებდა მოიპოვეს. ვანსაქრეტიბით ე.ეკვანთი-
შვილის სკენურმა მომხიბვლებობამ "მიიქცია ფრადოთა საჭედატვიზსა,
ე.ეკვანთიშვილის ასული ასე თამაშად და თავისურად იქვეადა სკენაბე,
რთი ვაჭს უმინებოდა დახელოვებული არჭისტი-ქალათ. საჭედატვიზა აღჭა-
ყვიბით ვრავდა ჭაშს ამ ახალვაჭრად ქალს ვარვის თამაშობისათვის"¹. ე.
ეკვანთიშვილის სასკენო ვანსახიურებობი მკვეთაად ვამოქციენდა მისი ნი-
ქი და სასკენო თსტატობის მესაძლებლობა.

1890-1894 წლებში ახალციხის სკენისმოყვარეა ჩამადატვიზა დასმა
მარტოაქციენს "თაე გინახავს, უკუაჩ დახაე", "ბიფეში", "ფიფიო მოტ-
ბაურობა", "ვლახა ქრინაშვილი", "ჯერ დახილავენ, მერე იქორბინენს" "და
რმა" და სხვა. რა თქმა უნდა, მემოსურებელი მარტოაქციენში არ არის ბე-
ჭი ნესა ახალციხის სკენისმოყვარეა სპეციალურბისა, რადგან პეროიფე-
რი პრესა სისტემატურად არ ეხმაურებოდა სკენისმოყვარეა კუბოტვირას და
ამავე დროს XIX საკუნის საჭედატვიზო კორუპციენციენობი ხშირად არ არის
მიხილვებელი, თუ რთმეღ პრესას არცვენენ და რთმეღი სკენისმოყვარე
მსახიობებში იქვიძენენ მონაჩილეთისა. მათამ ის მერე მასადაე კი, რ-
მიველი ახალციხის სკენისმოყვარეა მემოქმეპეებმა მისკენაქვიზა, ნათელი

1 ვაჭ."ივერია", 1890, №271



დასაპ მოუვლინ რუსთაველის სახელობის საქარხეველოს სახელობის შუაგრა
 ლური ინსტიტუტის 1967 წელს კურსდამთავრებული სამსახირომ რაკრეტიტის დი-
 ჟენის მთელი რეჟიმი. ამ შუაგრაში მრეტი მანძილზე ხელმძღვანელობენ შუაგრა-
 ის დირექტორი, საქ.სსრ ხელმძღვანის დამსახურებული მოღვაწე მ.მედიანია-
 ძვილი და შუაგრაღური ინსტიტუტის კურსდამთავრებული, შუაგრის მთავარი
 რეჟისორი ნ.დემეტრაძევილი.

მესხეთის შუაგრაში თავის ანსვრობის მანძილზე მკვერი მნიშვნელობანი
 და მარაღმხატვრული სპექტაკლი განახორციელა. შუაგრის ძემოქმედეშითი და-
 სი გამოორჩევა პრეოქსივილი კრეტიტის, რეჟისორული, აქტიორული საშემსრედე-
 ბლო დონით. ძემოქმედეშითი მარმატევილისათვის და რესპეტიკის მინაძე
 მდგომი ახალი ამოყანების გადამევეტისათვის მრძოლაში, ახალგაზრდობის
 კომეინისევილი სულიკევეთების აღმრების პრეპატიდისათვის მესხეთის დამაგ-
 შილი შუაგრაი 1971 წელს დადილეუდა დენინური კომედეშირის პრემიით.

1975 წლის 14 ნანვარს ახალციხის შუაგრაღრაში კოლეტივიმა ახალ-
 მოსახლეობა იჭვიმა. რესპეტიკის შუაგრაღრაში საგოგალოდამ შუაგრის ახ-
 აღ შენობაში აღნიშნა, მშევენიური ტრადიციისამეტი, ქარხელი პრეოქსივილი
 შუაგრის დაარსების საიღილეო თარიღი - 125 წელი.

Кафедра истории и теории театра и кино

КОРА ЦЕРЕТЕЛИ

Кандидат искусствоведения, ст. научный сотрудник

СПЕКТАКЛЬ КОТЭ МАРДЖАНИШВИЛИ

"ГОП-ЛЯ, МЫ ЖИВЕМ!" - ПРИМЕР СИНТЕТИЧЕСКОГО
ИСПОЛЬЗОВАНИЯ КИНО НА ТЕАТРАЛЬНОЙ СЦЕНЕ

Решение поставить пьесу Эрнста Толлера "Гоп-ля, мы живем!" в сезоне 1928-29 гг. возникло у Котэ Марджанишвили не по стихийному вдохновению, а в результате последовательного и стойкого интереса к творчеству левых экспрессионистов. Особенно показательным в этом отношении был репертуар сезона 1923-1924 годов. Еще тогда, под художественным руководством Марджанишвили грузинским театром впервые была осуществлена постановка пьесы Толлера "Человек-масса" (реж. М.Корели, худ. К.Зданевич), а также поставлены еще две экспрессионистские пьесы "Мальстрем" и "Газ" Кайзера. И недаром, начиная сезон в августе 1928 года, Марджанишвили счел нужным подробно рассказать труппе об этом направлении в современном буржуазном искусстве.

Чем же привлекала передовой советский реформаторский театр экспрессионистская драматургия? Наверное, прежде всего, своей внутренней революционной настроенностью, страстностью протеста против буржуазной действительности, а затем и яркостью формы, открывающей возможность широких экспериментов. Еще в 1908 году Марджанишвили указывал, что не разделение основных идейных установок дека-



дентов след, эт использовать их формальные достижения. В том же ду-
хе высказывался впоследствии и Брехт.

Марджанишвили был горячо зав гересован, в частности, лакониз-
мом слова, которое провозглашала экспрессионистская драматургия.
Ее лозунг - "Долой многословие!" был использован Марджанишвили не
для утверждения примата режиссуры и ограничения возможностей акте-
ра, как это делалось, например, в спектаклях Пискатора. Марджаниш-
вили добивался экспрессии лаконичного слова, через которое актер
должен был суметь выразить комплекс эмоций, действие, динамику.
Этой возможности не давал натуралистический театр со своими сугу-
бо бытовыми диалогами.

В 1928 году пьеса Толлера "Гоп-ля, мы живем!" была поставлена
в театре Революции. Об этом спектакле, как о серьезном провале
много раз упоминал Мейерхольд. Судя по отдельным высказываниям,
спектакль этот был довольно странной эклектикой символизма и дека-
данса, содержавшегося в пьесе, с насильно навязанным ей финалом,
где герой пьесы Карл Томас неожиданно, по воле режиссера преодоло-
вал все сомнения и пессимизм и выходил победителем (у Толлера То-
мас кончал самоубийством в одиночной камере). При этом искусствен-
но мажорном финале, по свидетельству Мейерхольда, "по сцене ходи-
ли и били себя в грудь психические больные, была вставлена интер-
медия с танцем смерти и пускались в ход световые эффекты".¹

Позиция Кота Марджанишвили по отношению к пьесе Толлера была
чётко продумана. В беседе с актерами 7 августа 1928 года он зая-
вил, что в пьесе его привлекает ее революционный дух, сложность
психологических переживаний героев и яркая сценичность. Декадент-
1 В.Мейерхольд, Статьи, письма, речи, беседы, М., 1968, т. II, стр. 212.



ские, упадочные настроения пьесы, ее пораженческие мотивы были настолько неприемлемы для Марджанишвили, что одно упоминание о том, что постановка его может сколько-нибудь походить на спектакль Пискатора вызвала в нем гнев. Как известно, спектакль известного немецкого режиссера, поставленный им в Берлине, отличался как раз форсированием содержащихся в пьесе Теллера декадентских настроений. Поэтому, когда на собрании руководителей и членов драмкружков Тифлиских рабочих клубов 22 апреля 1929 года Марджанишвили спросили: "... Имеет ли что-нибудь общего Ваша постановка "Гоп-ля, мы живем!" с той пьесой в постановке Пискатора, Котэ Марджанишвили резко ответили: "Общая только пьеса. В остальном - решительно ничего. Довольно гнусной лжи!"¹

Прежде чем приступить к анализу постановочной части спектакля, следует сказать о том, что введение радио и кино было предусмотрено самим автором пьесы, что весьма характерно для поисков экспрессионистов, активно обращавшихся к разнообразным дополнительным средствам воздействия на зрителя. На титульном листе пьесы написано: "Г. 1-ля, мы живем!", пьеса в 4-х действиях с использованием кино, радио и света". В программе спектакля Марджанишвили сказано: "Драма-кино-радио в 4-х отделениях и 10 картинах".²

Далее, уже в беседе с актерами, перед репетицией Марджанишвили сказал: "Пьеса написана сравнительно недавно. В ней использованы три новых элемента: драматический, кино и радио". Уж тут нельзя не обратить внимания на то обстоятельство, что в замысле спектакля Марджанишвили впервые ставит рядом кино, радио и драму

¹ К. Марджанишвили, Творческое наследие (на груз. яз.), Тб., 1972, стр. 218.

² Здесь и далее - программа спектакля "Гоп-ля, мы живем!", рабочий экземпляр пьесы. Архив театра им. Марджанишвили.



(т.е. непосредственно сценическое действие) и говорит о них, как о равнозначных элементах спектакля. Если вспомнить о том, что кино в 1928 году было немым, то становится понятной функция радио, не только для самостоятельного выразительного средства, но и как вспомогательного для озвучивания немых кадров. Далее, не вдаваясь пока в анализ спектакля, можно понять и функцию света, которую и Марджанишвили и художник-оформитель Д.Какабадзе и участники спектакля относят к средствам кино (киносценария). В репетиционных записях, в рукописях Ул.Чхеидзе мы встречаемся с чисто кинематографической терминологией эффектов, достигаемых с помощью света: "светотень", "наплыв", "затемнение". Даже при упоминании планов мизансцен Ул.Чхеидзе, например, считает нужным пояснить: первый план и в скобках (крупный план) и подчеркивает "чисто кинематографическое его решение".¹ Таким образом, становится ясно уже по самым предварительным данным, что кинематографу, киноосвещению отводится не вспомогательная роль, как это делалось до сих пор, но и органичная, функциональная. Используя столь широко кинематограф и его возможности, хорошо наученные им к тому времени, Марджанишвили уверен, что это только поможет театру и являясь не может быть противно его природе. Он исходит из синтетической сущности театра как искусства: "Театр искусство синтетическое. Оно включает в себя все виды искусств, в том числе и кино".²

Итак, в элементах спектакля - сценическое действие (т.е. драма), кино и радио были использованы для раскрытия внутреннего мира героев пьесы и для придания масштабности звучания частному случаю из истории революционной борьбы. Задача Марджанишвили, взявшегося за

¹ Ул.Чхеидзе, Воспоминания, Тб.1967, стр. 94.
² М.Марджанишвили, Творческое наследие, Тб.,1958, стр. 1.6.
 - 125 -

поставку пьесы Толлера, хорошо известна и им самим обоснована. Но для того, чтобы выяснить, как служила новому прочтению пьесы режиссерская интерпретация Марджанишвили, на какие сложные, синтетические постановочные решения наталкивала в каждом частном и отдельном случае, необходимо вспомнить, о чем пьеса и с какой атмосферой пришлось иметь дело постановщику и художнику.

В основу пьесы Толлера был положен трагический эпизод победы контрреволюционных сил над коммунистическим движением в Баварии 1918 года. В одной камере оказалась группа революционеров - людей с разными характерами и опытом борьбы. Заключенные были осуждены на смертную казнь и ждали рассвета. Один из заключенных - Вильгельм Кильман прыкнул к партии в разгаре восстания. В тюрьме, под страхом смерти Кильман ценой предательства выкупил свою жизнь. Его друзья по партии, ничего не зная об этом, готовят побег.

Совершенно неожиданно в камеру приходит известие о "великодушном" помиловании, дарованном президентом узникам, с условием перевода их в концентрационный лагерь. Один из узников, Карл Томас не выдерживает нервного напряжения этой ночи и сходит с ума.

Проходит восемь лет. Бывшие узники камеры - пожилая революционерка фрау Миллер, рабочий Альберт Кроль и профсоюзный деятель Эва Берг возвращаются к своей деятельности. Они ведут большую подпольную работу, подготавливая революцию. Карл Томас вылечился. Его выпускают из сумасшедшего дома и тут он случайно узнает, что его соратник по баррикадам Вильгельм Кильман стал министром. Томас никак не может примириться с мыслью, что человек, боровшийся за коммунистический переворот, сегодня состоит членом буржуазного правитель-



ства. После целого ряда колебаний Томас решается посетить св эго бывшего товарища. И тут он окончательно убеждается в том, что 8 лет тому назад все сли были преданы Вильгельмом Кильманом и министр и ныне продолжает предавать интересы рабочих. Томас решает убить Кильмана. Альберт Кроль пытается переубедить его - террор не метод революционной борьбы. Но Томас из-за восьми лет болезни не в состоянии понять, что времена изменились, что обстоятельства вынуждают революционеров уйти в подполье. Его тяготит и коробит бездействие.

Параллельно, мечтающие о возрождении монархии правые партии принимают решение убить министра Кильмана. Убийство, которое совершает по их наущению студент Бурш, происходит в ресторане, где Томас работает официантом и в тот момент, когда он входит в кабинет для того, чтобы поговорить с Кильманом; студент, переодевшийся официантом, стреляет в Кильмана из-за его спины. Томас бросается в погоню за студентом. Его задерживают. Следствие устанавливает, что убийство совершил Карл Томас. Вместе с ним арестовывают всех людей, с которыми он общался после выхода из сумасшедшего дома. Снова оказываются в одной тюрьме Карл Томас, Альберт Кроль, Фрау Миллер и Ева Берг, так же, как в начале пьесы. Измученный колебаниями и сомнениями Карл Томас кончает жизнь самоубийством в своей камере. Весть об этом распространяется по всей тюрьме, приводит всех заключенных в глубокое уныние. Но Альберт Кроль подымает дух товарищей. В жестокой борьбе за революцию слабые должны погибать. Борьба продолжается... "Гос-дя, мы живем!"

Основную постановочную задачу первого действия спектакля мон-

но было бы определить словами Мейерхольда: "Сразу надо дать почувствовать зрителю, что за сценой на нас все время надвигаются соображения".¹

Действительно, театральное действие, т.е. драма, замкнутая в тесной камере, с помощью различных постановочных средств становится частью огромного события, происходящего за стенами тюрьмы. И тут, конечно, средств: кинематографа играют далеко не последнюю роль. Соответственно задаче — расширить сферу действия, вывести его за стены камеры Марджанишвили в первую очередь обращается непосредственно к применению экрана, кинопроекции. На сцене справа — небольшой квадратный станок с двойной занавесью — окно камеры. Внутренний занавес при освещении лучом фары отражает решетки окна. В глубине сцены, за станком установлен проекционный аппарат. При включении проекционного аппарата внутренний занавес с изображением решетки подымался и кинокадры появлялись на первом, белом занавесе, который выполнял роль экрана.

Спектакль начинался фильмом-увертюрой. Занавес открывался в полной темноте и после нескольких музыкальных фраз на экране появлялись кинокадры — монтаж из кинохроники событий 1918 года. В самом начале на одной из первых репетиций Котэ Марджанишвили записал в журнал: "Спектакль начинается фильмом. Парижская революция и все участники фильма будут на экране. По радио, шум, стрельба и т.д. Радио будет передавать голоса и шумы".² Таким образом, по-видимому, Марджанишвили собирался озвучить игровую ленту, которая ими была бы смонтирована с хроникой так, чтобы создать иллюзию участия

¹ В. Мейерхольд, Статьи, письма, речи, беседы, М., 1968, т. II, стр. 583.
² Репетиционный журнал "Голоса, мы живем!", Музей театра им. К. Марджанишвили.



героев спектакля в событиях 1918 года. Позже он от этой мысли от- казался. Можно только предполагать, почему он не озвучил ленту, почему не включил в хроникальные моменты действующих в спектакле актеров.

В окончательном варианте начало спектакля, по записям в жур- нале, сделанном рукой самого Коте Марджаншвили, и по воспомина- ниям участников спектакля, выглядело таким образом: в темноте рае- двигался занавес. Вместе с музыкой на сцене закигался экран. На экране шли смонтированные оператором С.Забозлаевым кадры из хро- никальных лент. Показ этой ленты сопровождался импровизированным аккомпаниментом Д.Мачаваряни. "После кино, - читаем в журнале за- писи Коте Марджаншвили, - темнота и играет музыка". И тут же на режиссерском экземпляре пьесы рукой Марджаншвили надпись: "Тужи- на, тишина, тишина!"¹ Далее луч фары вырывает из мрака камеры то одно, то другое лицо узника и мы начинаем догадываться, почему Марджаншвили отказался от экрана, „озвученного“ с помощью радио. Гробовая тишина камеры, в которой сидят осужденные на смертную казнь узники, является основной эмоциональной средой действия. Ти- шина и мрак... Громкие голоса внешнего мира нарушили бы эту среду и актеру трудно было бы сразу подключить зрительское внимание к тонким психологическим переживаниям героев. Итак, задача ввести экран в начале первого действия оказалась выполненной еще более органично по отношению ко всей структуре спектакля, нежели это бы- ло задумано поначалу. Появление на сцене светящегося квадрата эк- рана в первом действии (он включается 3 раза) не только не наруша- ет его светописного решения, но является его органичной составной

¹ Здесь и в других местах, Ун.Чхеидзе, Воспоминания, Тб., 1967.

часть. Как было уже сказано выше, во время первого действия сцена ни разу не освещается полностью. Сразу после окончания киноувертюры, в темноте на сцену в окно с решеткой дается лучевой свет (желтое стекло и лампочка). В это время второй световой луча переводится на каждого говорящего. На сцене два световых пятна. "Эти лучи, - вспоминал Уш.Чхеидзе, - казались слабым, приглушенным отражением той жизни, кипевшей за стенами тюрьмы".¹ При показе кинокадров - то же самое окно (уже с убранным занавесью) служит экраном. Второй луч света гаснет. Таким образом, за все время действия происходит различное переключение световых лучей с экрана на героев спектакля. В этом луче показаны актеры, исполняющие роли Карла Томаса, Евы Берг, Кильмана, Альберта Кроля, фрау Миллер. Появляясь в этом луче, они работают с полной крупно-плановой нагрузкой. Именно этот кинематографический термин кажется нам наиболее приемлемым для характеристики той сложной психологической разработки образа, которая возникает перед нами в первом действии. Зажигаясь во второй раз, экран как бы продолжает воспоминания молоденькой революционерки Евы Берг, осужденной на смертную казнь: "Французские артисты танцевали менуэт, когда шли на эшафот", - говорит она мечтательно, стараясь подбодрить себя. На этих словах решетка на окне исчезает и на экране появляются кадры танцев под аккомпанимент мазурки...

Кадры эти и музыка резко прерываются на отрезвляющей реплике рабочего Альберта Кроля - "Это живая романтика!" И на окне снова появляются решетки. Прием этот помогает в раскрытии характера Евы Берг, жной революционерки, без опыта борьбы, но честной и предан-

¹ Здесь и в др. местах, Уш.Чхеидзе, Воспоминания, Тб., 1967, стр. 107.



но: делу. Он как бы пародирует ее наивные, оторванные от реальной жизни, мечты.

И, наконец, в третий раз заигрывает экран для иллюстрации слов фрау Миллер: "Моего старика и обоих сыновей погнали на бойню, мои близкие погибли, но ничего, их сменят другие бойцы!" Тут в режиссерском экземпляре пьесы читаем: "Кино. Ленин говорит народу из хроники "Октябрь". После этого сразу освещается окно, где видна разбитая решетка". Как выяснилось, тут были использованы кадры из "Октября" Эйзенштейна. Нельзя не отметить, что с помощью кино в спектакле "Гоп-ля, мы живем!" впервые на грузинской театральной сцене появилось изображение Ленина. Роль эту в фильме играл необыкновенно похожий на Ильича уральский рабочий.

Теперь обратимся к сфере спектакля, которая решала суть сценическим действием и составила в нем один из названных трех элементов - драму.

Итак, в первом действии луч света направляется на говорящего, как бы выхватывая это лицо из мрака, в который была погружена камера. О том, что прием этот был необычайно близок кинематографическому "крупному плану" отмечали и участники спектакля и исследователи Марджанишвили. Вспомним еще раз, что и сам Марджанишвили и Ушанги Чхеидзе постоянно употребляют кинематографический термин "крупный план".

"Высвеченным лучом объекты, створки: лица тоже были в известном смысле "кинокадрами" или, во всяком случае, по форме подачи соответствовали им", - пишет исследователь Марджанишвили доктор искусствоведения Э.Гугушвили. I Ушанги Чхеидзе считал, что спектакль Э.Гугушвили, Коте Марджанишвили, Тб., 1972, стр. 461.

также построен "по кинематографическому принципу", с соблюдением крупных и общих планов. "Действительно, в первом действии — за сцены чувств, отображающихся на лицах узников, тончайших душевных переживаний луч света исполняет функцию крупного плана, на котором каждое движение мускула актера, изменение выражения глаз — все это предстает перед зрителем в той фотографической зримости, которую может дать кинематограф. Марджанишвили мобилизовал все выразительные средства актера, весь его "психофизический" аппарат и приблизил в этих крупных планах к зрителю лицо, глаза и душу человека, так, как это можно сделать в кино.

Естественно, тут кинематографический принцип "крупного плана", укрупненной детали применяется как подспорье актеру, помогающее максимальному выявлению переживания героя, проникновению в его интроспективный мир, а также раскрытию эмоциональной и психологической атмосферы действия.

В первом действии есть сцена, целиком построенная по этому принципу — это сцена с папиросой. Уланги Чхемдзе дает в своих воспоминаниях подробное ее описание.

"... Уже десять дней люди ожидают смертного приговора, они превратились в комок нервов. Каждое движение за дверью камеры, даже отдельный шум шагов вызывает в них крайнее напряжение. Один из заключенных мечтает закурить. У второго случайно оказывается единственная папироса. Этой ситуации уже достаточно для Марджанишвили, чтобы внезапно отвлечь внимание всех от ожидания смерти и сосредоточить его на папиросе. Узники охвачены острым желанием сделать хоть одну затяжку. Это желание поглощает все остальные чув-

ства... Все забыли о смерти и с напряжением ожидают своей затч-
ки, как блаженства, как спасения... Угрюмые, измученные лица
впервые за десять дней освещаются слабой улыбкой. Улыбки усилива-
ются, переходит в отрывистый смех и вот одна единственная спичка
зажигает единственную папиросу. Фрау Миллер первая затягивается,
и у всех словно перехватало дыхание от острого чувства ожидания,
все застыли. Их сознанием владеет лишь одна мысль, и на мгновение
обреченные на гибель люди чувствуют себя счастливыми". I

Световой луч вырывает из темноты то одно, то другое лицо. По
словам Ум. Чхеидзе, эта сцена по глубине психологического воздейст-
вия навсегда запечатлевается в памяти. Тут преследуется двойная
цель: Во-первых, режиссер дает зрителю передохнуть от напряжени-
я, вносит светлый луч в действие и в то же время показом мгновенного
счастья обреченных людей еще острее подчеркивает их трагедию.

Итак, деталь, укрупненная и кадрированная с помощью светового
луча, в этой сцене несет большую смысловую нагрузку. Неверно бы-
ло бы считать, что "язык детали" свойственен лишь кинематографу.
Широко известно богатство сценической психологической детали, когда
актер, через частное, деталь — передает чувства в мысли своего
героя. Вспомним хотя бы знаменитую игру с кольцом Хмелеза-Карени-
на, когда во время своего монолога-раздумья об отношениях с Анной,
Каренин машинально снимает и надевает обручальное кольцо, потом
неожиданно замечает его и после небольшого раздумья прячет в кар-
ман — решение принято. Но при всей выразительности языка сценичес-
ких подробностей, деталь в театре всегда остается в буквальном

I Ум. Чхеидзе, Воспоминания, Тб., 1967, стр. 93.

смысле деталью, т.е. частью целого. В кино, способном преобразить деталь, сосредоточить на ней все внимание, деталь может в определенные моменты фильма представить целое, передать само движение сюжета, раскрыть центральную мысль сцены. Она становится удивительно ёмкой.

Именно в этом новом качестве выступает укрупненная деталь в сцене с папирсой. Она раскрывает сверхзадачу сцены. Деталь тут выступает в ассоциативных связях со всем, что происходит за стенами камеры, с характеристикой прошлого и будущего героев. Не задаваясь целью сделать искусствоведческий анализ этой сцены, Ушаги Чхеидзе, как участник спектакля по существу, в своих воспоминаниях отмечает эту особенность кинематографического подхода к известным сцене выразительным средствам обогащения их опытом кино.

Таким образом, можно утверждать, что первое действие спектакля "Гоп-ля, мы живем!" Марджанишвили активно и разнообразно использовал изобразительные средства кинематографа, начиная с непосредственного введения экрана на сцену хроникальных, цитатных кинокадров, которые носили разную функцию и смысловую нагрузку, и, кончая кинематографическим методом в работе над крупным планом, динамическим портретом, деталью. Как уже говорилось выше, кадры на экране исполняют разную функцию. Киноувертюра помогает расширить сферу действия спектакля, вынести его за пределы стен камерной камеры, придать широкое политическое звучание частному событию. Вторая киноставка имела совсем другой смысл. Опять-таки пользуясь кинематографической терминологией, можно было бы смело назвать эти кадры менюэта изобразительным подтекстом. В монтаже



с репликами этот подтекст носит откровенно иронический характер. что касается третьей киноставки с цитатой из "Октября" Эйзенштейна, то тут мы имеем дело с наиболее широким и привычным для того времени смыслом применения экрана на сцене, с киноиллюстрацией. Эти кадры наглядно иллюстрирует и продолжает реплику фрау Миллер: "... Мои близкие погибли, но ничего, их сменят другие бойцы". Таким образом, кинокадры в спектакле то исполняют функциональную иллюстративную роль, то выступают органическими элементами образов спектакля.

Кинематограф с его огромными возможностями в сфере "укрупнения" актерского переживания не мог не привлечь внимания Марджанишвили. Кстати, если вспомнить его фильмы, поставленные в год премьеры этих спектаклей - "Мачоха Саманишвили", "Амок", "Овод", то нельзя не обратить внимание как по лабораторному упорно и тщательно исследует Марджанишвили возможности крупного плана и укрупненной детали, для того, чтобы попытаться сделать это на сцене. Работа Марджанишвили в кино во многом и воспринимается как лабораторная разведка средств кино в целях возможности применения их на театральной сцене.

II

Теперь снова обратимся к воспоминаниям Уш.Чхеидзе о принципах постановки спектакля, о постановочных методах Марджанишвили. "Он использовал в спектакле кино не только показом некоторых эпизодов на экране, но и применением кинематографического принципа разбив-



ки сцен на кадры с соблюдением крупных и общих планов". И далее:
 "В ряде мест наряду с игрой находившихся на сцене действующих лиц Марджанишвили по ходу пьесы показывал также отраженное в зеркале действие актеров, скрытых от глаз зрителя".


Второе и третье действия еще более ярки и интересны по своей режиссерской интерпретации. Второе действие начинается сценой в доме умалишенных, где Томас проходит очередное обследование, и через 8 лет его, наконец, выпускают на свободу. Он вырывается из своей темницы со смешанным чувством робости и смутения. Он узнает о том, что их товарищ по революционной борьбе Вильгельм Кильман ныне занимает пост министра внутренних дел. Мечты о свободной жизни, которые проходят перед Карлом в идиллических кинокадрах — прогулке по Гран-Каналу Венеции в гондоле, неожиданно и резко обрываются. На экране уже не Венеция, а Карл Томас — худой, остопавший, растерянный. Зритель видит на крупном плане, как Карл принимает решение. Потом он резко поворачивается и бежит в глубину кадра, бежит к Государственному департаменту, для того, чтобы выяснить все самому. Его фигура, освещенная желтой фарой, проносится по сцене и вновь оказывается на экране на среднем, на дальнем плане. Он чуть было не попадает под трамвай, автобус, останавливается, жестиком разговаривает сам с собой. Радио разносит по залу его смутенный вопрос: "Министр?! Министр?! Вильгельм Кильман — министр".

Эта мизансцена, выполненная с помощью экрана, тут не кончается. Экран погасает ненадолго для того, чтобы еще раз на несколько секунд вспыхнуть вновь. На этот раз действие происходит и на сцене, и за кулисами, отражаясь в зеркалах, установленных на сцене.



И тут мы имеем дело уже с другим новаторским приемом — применением специфики кинематографического параллельного монтажа. Мы подчеркиваем слово кинематографического, чтобы было ясно, что монтаж как таковой, отнюдь не является привилегией киноискусства. Если брать эту способность саму по себе, без выяснения более глубоких эстетических свойств экрана, то монтаж хоть и в меньшей степени присущ и театру. Шекспир, как известно, писал многоэпизодные пьесы, действие которых разворачивались последовательно и параллельно в самых разнообразных местах. Как пример параллельного монтажа можно было бы привести сцену "мышеловки" в "Гамлете" с одновременным показом представления бродячих актеров и реакции короля, разговора Гамлета с Офелией. Действие этой сцены на сцене и на подмостках происходит почти одновременно. Внимание зрителя мизансценой, ритмом, светом направляется в ту или иную сторону. Но, конечно, этот прием весьма условен, так как следить все время за двумя линиями действия в театре, сохраняя их в орбите внимания ежеминутно, нельзя. В кино чередование кусков действия, различных по времени и месту, но связанных одной мыслью, вызывает у зрителя ассоциативное восприятие параллельно монтируемых событий. Этот прием приобретает еще большую силу воздействия на зрителя, если монтируемые события совпадают во времени, не совпадая по месту или, наоборот, совпадают по месту, но значительно разнятся во времени.

Совершенно ясно, что Марджанишвили интересовала именно такая специфика монтажа, когда он ввел во второе действие три параллельно развивающихся действия — на сцене, на экране и в отражении зеркал, установленных на сцене. Для того, чтобы выяснить какой зада-



че отвечали эти формальные новаторства, как помогали в каждом отдельном случае режиссеру и актерам в воплощении основной идеи спектакля, раскрытии психологии героев, попытаемся сперва, пользуясь записями в журнале и воспоминаниями современников, воссоставить постановочную часть этого действия, что само по себе, спустя 45 лет, является весьма нелегкой задачей. Итак, после побега Карла Томаса по улице включался свет на одной из площадок сцены, изображавшей кабинет Кильмана. Министр высокомерно и надменно беседует с Евой Берг — секретарем казначейства профсоюза, производящего ядовитые газы. Он обвиняет ее в подстрекательстве рабочих к забастовке и грозит арестом, всячески упивается своей властью. Одновременно, в зеркалах отражается действие, происходящее в приемной министра. Граф и барон в ожидании приема сплетничают о министре, высмеивают его манеры, его плебейское происхождение, злословят в адрес Кильмана и его жены, которая, говорят, бывшая кухарка. В этой беседе постепенно назревает то озлобление, та враждебность консерваторов к человеку, пробившемуся к власти из другой, низшей социальной среды, которая завершится террористическим актом — убийством Кильмана.

В это время Карл Томас подбегает к подъезду с табличкой "Министерство внутренних дел". В передней его задерживает портье: "Министр занят, министр не принимает". Карл Томас пытается пробиться, спорит с портье: "Пропустите, я ведь его старый друг". Все это зритель видел в кинокадрах на экране. Наконец, киноэкран и передняя, отраженная в зеркалах, погасают и Карл оказывается в кабинете Кильмана. Теперь уже до конца действия внимание зрителя

будет сосредоточено только на этом диалоге, сложном психологическом поединке, в котором Томас выясняет страшную для себя, своей больной психики истину — Кильман предатель и он был заслан в ряды революционеров, чтобы предать рабочее движение. Кильман, несколько не растерявшись и не смущаясь этого разоблачения, цинично предлагает Карлу Томасу деньги.

Однако вернемся сейчас к конструкции всей сцены в целом и попытаемся разобраться, какой цели служили три одновременно развивающихся действия.

Самым интересным и ценным мне кажется то обстоятельство, что при помощи экрана Марджанишвили постоянно держит в поле зрения героя и его переживания, фокусируя на них внимание зрителя, несмотря на то, что на сцене в это время происходят другие события. Зритель видит, как Томас выходит из ворот лечебницы, как мечтает о своем будущем свободного человека, как постепенно радость его омрачилась мыслью о Кильмане и его странном повышении. Эта мысль гнала ватем его на поиски Кильмана. Он был растерян и смятен, возникшим у него подозрением: "А может это политический маневр?" — произносит он в самом последнем плане на экране, прежде чем появиться в кабинете Кильмана. И этот вопрос был произнесен тоном утопающего, цепляющегося за соломинку, за последнюю надежду на какое-то объяснение, оправдывающее страшную правду. Конечно же, кино здесь служило способом глубоких психологических раскрытий, непрерывности процесса актерского переживания, весьма важного для характера героя и всего спектакля в целом. Причем, переход актера с экрана на сцену и снова на экран происходит органично, без на-

рушения стилистической структуры спектакля, потому, что без нарушения стилистической структуры спектакля, потому, что продуманное Марджанишвили и Какабадзе кинематографическое кадрированное освещение создавало единое стилистическое решение спектакля.

Как уже говорилось выше, второе действие начинал главный герой — Томас, появляясь то на экране, то на сцене. Затем действие вступали и другие персонажи — Кильман и Ева Берг в кабинете, барон и граф в приемной, которая отражалась в зеркалах. На экране время от времени появлялся Томас, пробиравшийся в кабинет министра. Эта сцена представляет собой один из наиболее ярких, наиболее интересных и совершенных примеров параллельного монтажа, которые только знала театральная практика. Параллельный монтаж действия, разыгранного на сценической площадке, зеркалах и на экране, мог понадобиться для расширения сферы действия. Кстати, за решением этой задачи театр чаще всего обращался к средствам киноэкрана. И, действительно, когда действие раздроблено на небольшие сцены, происходящие одновременно или почти одновременно в разных местах, как тут не обратиться к экрану! И на это рассчитана и драматургия пьесы Толлера, в начале пьесы сделаны ремарки: использовать кино и радио. Но где и как? Какой цели подчинить? Как об этом уже было сказано, режиссер Федоров в театре им. Революции поставил пьесу Толлера, используя и радио, и кино, как средства чисто формальные, расширяющие временные и пространственные рамки действия. Только ли помочь театру преодолеть свою первородную ущербность — замкнутость в трех стенах сценического пространства и попытаться выявить и использовать ту метафоричность, обобщенность и образность, которая может появиться от сочетания нескольких потоков



действия, сведенных в один временный отрезок, в одну временную категорию? Марджанишвили пошел по второму пути, хотя он был значительно труднее, непротореннее, но это решение вытекало из творческой концепции Марджанишвили, который, при всей своей страсти к яркой, праздничной форме спектакля, никогда не ставил формальные задачи на первый план. Он монтирует действия по сложным ассоциациям, определить которые одним словом было бы невозможно. Если прибегнуть к общей характеристике этого монтажа, можно только утверждать, что он служит сложнейшим психологическим раскрытиям, которые не могли бы состояться в полной мере, если бы эти три действия не накладывались одно на другое. Ясно еще и одно - все второе действие спектакля, начиная от прохода Томаса по улицам и кончая окончательным его прозрением в кабинете у Кильмана, посвящается одному обобщенному образу - образу предательства. Оно (2-е действие) по своему контрасту с первым, в котором, несмотря на трагизм ситуации узников, заключенных в камеру смертников, их единение, их взаимная поддержка, рождает мысли о верности и спаянности, преданности делу революции. Казнь, насильственная смерть, приговоренная людям за веру в свои идеалы, не способна поколебать их мужества. Предательство, подлость разьедают человека изнутри, морально опустошают его, разрушают в нем нравственные силы. Таким мы видим Томаса в третьем действии, когда он замысливает убийство Кильмана.

Действия, которые монтирует Марджанишвили, совершенно разные и даже контрастные по своей эмоционально-психологической окраске. В кабинете Кильмана министр ведет политическую борьбу с Евой Берг.

Он всячески старается подавить ее своим цинизмом, козыряет своим положением министра, откровенно издевается над революционерами, которые так наивно приняли его в свою среду. Именно этой ситуации он обязан своим сегодняшним положением.

"Вильгельм Кильман - министр?" - спрашивает с экрана Томаса один из преданных им товарищей. Может быть это политический маневр? И этот наивный вопрос Томаса, жертвы предательства, и то, как он старается отогнать от себя дурные мысли, еще больше усиливает ощущение тяжелого преступления, совершенного Кильманом.

Разговор с Евой Берг проходит параллельно с беседой барона и графа в приемной. Напыщенные речи Кильмана, упивающегося своей властью над людьми, монтируются с едкими, фривольными замечаниями барона в адрес министра и его семейства и хихиканьем графа. Поэтому, благодаря монтажу, смысловой мотив этой сцены видоизменяется. Если тут по замыслу драматурга зритель должен был впервые почувствовать, как возникла оппозиция, выступившая впоследствии против Кильмана, то у Марджанишвили, кроме того, появляется новый подтекст, имеющий прямое отношение к характеру Кильмана. Сплетни в приемной по существу разоблачают упивающегося своей властью министра. Едкие шуточки в его адрес отпускаются людьми не только враждебными, но и социально-чуждыми, не принявшими его в свою среду, хотя он и министр. Кильман в положении изгоя. Предав рабочее движение, он не нашел себе места среди сильных мира сего. Он обречен. И это ощущение возникает благодаря параллельному монтажу фривольной сплетни с речью государственного сановника. Таким образом, заключительная сцена встречи Томаса с Кильманом оказывается

Ш

Прошло очень много лет, и в 50-е годы чешский театр "Латерна магика" приехал на гастроли в Советский Союз. Этот театр возник уже тогда, когда в кино появился полиэкранный и именно множественность и разность проекций одновременно на нескольких экранах в сочетании с "живым" актером стала в этом театре основным приемом решения спектакля. Это сочетание было основным, монтажным стержнем всего представления. Ее герой мог, перебирая ногами, "бежать" по сцене, не сходя с места, а ему навстречу на экране бежала цветная кинопанорама пейзажа (т.е. то, что в кино называется съемками с помощью рирпроекции). Герой мог вскочить в экран и бежать уже кинематографически, соскочить с экрана, перебежать сцену и "вскочить" в другой экран. Он мог появиться крупным планом на одном экране, потом умножиться на многих экранах и вновь появиться на сцене, Успех этого представления был огромен. Но это был трюк, ставший большим аттракционом. Кино в нем не вошло в тело театра, не слилось с ним, а вместе с театром рука об руку с ним пошло по пути создания нового зрелища. "Латерна магика" демонстрировала головокружительные, из ряда вон выходящие результаты возможного содружества театра и кино. Но эта демонстрация была вне компетенции искусства. И мало кто помнил уже в 50-е годы о том, что не в "Латерне магика" была впервые использована возможность чередования живого актера с его изображением, возникающим на экране. Как

трик этот прием был использован Эйзенштейном в спектакле "Мертвые души", где изображение Сергея Эйзенштейна выходило на поклон одновременно с живыми актерами и как художественный прием в 1928 году в спектакле Котэ Марджанишвили "Гоп-ля, мы живем!" В последующем 1929 году Марджанишвили поставил пьесу Карло Каладзе "Как это было", где также широко применил проекцию - на этот раз на сцене был установлен большой экран и изображение актера на сцене и на экране было абсолютно тождественным.

И тут настало время вспомнить художника-постановщика спектакля Давида Какабадзе, в биографии которого кино занимало далеко не последнее место.

Зрители, критика, пресса, грузинская, русская и украинская во время гастролей театра по стране сходились во мнении о том, что постановочная, осветительная техника спектакля выходила за рамки воображения специалиста, знакомого с состоянием современной театральной техники. Действительно, даже нам, современникам полиэкранного, широкоформатного и стерео кино нелегко себе представить, как в условиях маленькой, тесной сцены кутаисского театра, при проекции, установленной за задником, можно было без накладок плавно переводить актера со сцены на экран и обратно, молниеносно, необычайно точно и чисто манипулировать световыми лучами, организовывать зеркальные отражения. Это может показаться удивительным и неправдоподобным для тех, кто не знает о физико-математическом образовании, технической эрудиции Давида Какабадзе, замечательного грузинского художника, большого энтузиаста кино и великолепно го специалиста, человека, который еще в 1923 году получил патент



от акционерного общества Форэ на изобретение первого стереоаппарата. В 1924-25 годах 8 европейских стран приобрели этот патент. К сожалению, у себя на родине Д.К. Кабадзе не удалось внедрить это изобретение, несмотря на неоднократные напоминания и просьбы рассмотреть его проекты. Рукописи попали в руки бюрократам и дело не двигалось с места, в то время, как в кинотеатрах Парижа и Брюсселя акционерное общество "Стереосинематографик" собирало огромные сборы на сеансах сенсационного объемного кинематографа. Только в 1947 году в Советском Союзе был открыт первый стереокинотеатр.

В Париже в 1924 году на средства, полученные за патент, Давид Какабадзе издает свое исследование - "Искусство и пространство".¹ В этом исследовании встречаются интересные мысли о пространственной композиции и использовании света и цвета в театральной практике, с осуществлением которого мы встречаемся в спектаклях и фильмах, оформленных Д.Какабадзе. Свои новаторские мысли об искусстве Д.Какабадзе тесно связывает с огромными техническими сдвигами, происшедшими в начале века. "В разные эпохи чувство пространства воспринимается по разному, - пишет он. - В наш век, век машинизма, передача пространства на плоской поверхности - линией, цветом, рельефным изображением - перестала удовлетворять человека".² Он приводит пример новые пространственные измерения, с которыми человек сталкивается в быту - широкие улицы, широкие выносные витрины. Сам быт подсказывал новые формы. Театр может стать таким средством передачи динамического пространства. Свет, тень, цвет и блестящая поверхность представляют собой элементы ее выра-

1 Д.Какабадзе, Искусство и пространство, Париж, 1924.

2 Там же.

жения в театре.

И далее Д.Какабадзе продолжает: "У нас уже имеется искусство, основанное на новом восприятии пространства - это кинематограф. Тот неопровержимый факт, что кинематограф лучшее средство выражения современной экспрессии, основан, кроме других его особенностей, на том, что он обладает великолепными возможностями передачи нового ощущения пространства: светом и тенью". I

Марджанишвили и Какабадзе были единомышленниками на этом спектакле, в котором они виртуозно поставили кино на службу театру. Можно далее утверждать большее. Во многом они были соавторами постановки. Буйная фантазия Марджанишвили и необыкновенная, педантичная точность и четкость замыслов и расчетов в Какабадзе дополняли друг друга.

По точному определению исследователя К.Марджанишвили Э.Гугушвили, "Луч света стал образом спектакля. Марджанишвили использовал его каждый раз по-новому..." 2

Но прежде чем выяснить, как именно был использован свет в спектакле, попытаемся выяснить особенности освещения в кино, привлекавшие особое внимание Марджанишвили, Мейерхольда, всех театральных режиссеров-новаторов. Приступая к своей очередной постановке, Мейерхольд писал: "Хотелось бы возможно шире использовать световые эффекты, присущие лишь кинематографу".

Материал кино - свет - благодаря высокой светотехнике является более гибким в руках режиссера, чем краска в руках художника.

I Д.Какабадзе, Искусство и пространство, Париж, 1924.

2 Э.Гугушвили, Котэ Марджанишвили, Тб., 1972, стр. 461.

Осветительные приборы — прожекторы, лампы — заливают равномерным или контрастным светом поле зрения, резко моделирующим, выпячивающим объемы или скользящим, поглощающим, растворяющим формы; кинообъектив может быть наведен на резкий фокус или мягкий, расплывчатый, туманный, кадры имеют цветовой тон, колорит, как соотношение черного и белого. Тут надо отметить, что плотность этих тонов, их прозрачность, их контрастность достигаются не только освещением и съемкой, но и печатанием диапозитива, которое и сильно может изменить это соотношение тонов и колорит. Сочетание съемочных (замедленная съемка) и осветительных средств (быстрая смена силы и направления света) дает кино возможность фиксировать не только освещенный предметный мир: мир в свете или полусвете, но и движение света, движение освещения, самую борьбу света и тени, живую жизнь света в земной атмосфере, дает возможность сгущать, ускорять или замедлять, растягивать эту борьбу. Уже это чисто световое движение борьбы теней и света, движение клубящихся, сумрачных пятен, темнеющих и светлеющих, тяжелеющих и легчающих, густеющих и яснеющих может давать драматическую тему борьбы, поражения, победы.

Понятно, что именно это семантическое использования света в кино, в первую очередь, стало предметом внимания Кота Марджанишвили и Давида Какабадзе. Кроме того, с помощью света они добивались быстрой смены монтажных планов, имитирующих динамическую съемку, расширяющих, углубляющих объем действия.

К сожалению, рассказы современников и участников спектакля больше сводятся к эмоциональным впечатлениям. Запоминается отдель-

ные мизансцены, общее, богатое фантазией и выдумкой решение спектакля, игра актеров. Факты, относящиеся к деталям постановки, постановочной технике, поразившие тогда воображение зрителя, уже почти никто не помнит. Хуже, что и рецензии того времени, достаточно многочисленные, тоже написаны по принципу общего эмоционального впечатления от спектакля. Документы - записи в репетиционном журнале, пометки на режиссерском экземпляре пьесы, воспоминания Уш.Чхеидзе соержат лишь крупницы нужных нам фактов. Но и эти крупницы дают возможность составить относительное представление о том, как необычно, по-новаторски было решено освещение спектакля и как оно отвечало мыслям Давида Какабадзе о новом, динамическом восприятии пространства.

В газете "Вечерная Москва" А.Луначарский, во время гастролей театра в Москве с восторгом отзывался об этом качестве спектакля: "Давид Какабадзе с помощью организации освещения и строгих и простых площадей создает новые возможности для совершенно разнообразных сцен. Кино и радио органично входят в композицию".

Особенно выразительно и новаторски были решены по использованию осветительной техники четвертое и пятое действия.

Как уже говорилось выше, новое использование света шло по двум линиям, отвечающим творческим планам Марджанишвили и Какабадзе. Во-первых, придать действию большую перспективу, объемность, изменить его линейное пространственное измерение, придать ему динамичность, быструю монтажную смену планов. С другой стороны - использование семантической, тональной, эмоциональной особенности света. И одна и другая задача с успехом была выполнена в пер-



вом действии, в сцене с папиросой, подробно описанной в первой главе этого труда. В четвертом и пятом действиях свет используется еще более виртуозно и с еще более сложной смысловой и эмоциональной нагрузкой.

Четвертое действие спектакля - сцена в ресторане была решена в стиле рубленого монтажа с короткими монтажными фразами. Сцена эта характерна несколькими параллельно развивающимися сюжетными мотивами жанровой окраски, экспрессивными и динамичными. Действие происходило в фешенебельном европейском ресторане, где наряду с хмельным, бесшабашным весельем назревал заговор, совершался героический акт - убийство Кильмана, в тесной комнате для прислуги терзаясь сомнениями Карл Томас. На сцене, на черном фоне то вспыхивала, то гасла реклама "Гранд-отеля". Радиорупоры в несколько голосов сообщали зрителям последние события дня: о голоде в Румынии, самых модных духах, рейсах пассажирских самолетов и новом боевике сезона спектакле "Гоп-г., мы живем!"

Действие происходило на сцене, в партере, в ложах. В конце сцены толпа танцующих статистов заполняла проходы в партере. "Яркие, беспокойные лучи то пробегали по лицам актеров, то останавливались на отдельных предметах сценической обстановки", - вспоминает Уш.Чхеидзе. "Действие пьесы развивалось в кинематографическом темпе". В сущности же декорация состояла всего из четырех площадок серого цвета и не менялась в продолжении всей пьесы. Таким образом, сохраняя свое существенное свойство, театральную условность и в антураже, обстановке, театр использовал кинематографический монтаж в смене планов.

Светотеневое решение монтажа смены планов больше устраивало
30.11.53-10

Марджанишвили нехели движение пандуса потому, что оно несло на себе семантическую нагрузку. Луч света и в III действии, как об этом говорилось выше ... то пробегал по лицам актеров, то останавливался на отдельных предметах сценической обстановки".

Описывая эту сцену, Уманги Чхеидзе недаром дает к подлежащему "лучи" сразу два определения: "яркие, беспокойные". Из эмоционального рассказа ясно, что именно пучок лучей создавал ту обстановку беспокойства, растерянности, брожения, которая царила на этом бесшабашном и внешне веселом вечере. Понятно, что сами лучи не могли быть "беспокойными". Это ощущение создавалось с помощью рубленого монтажа. Лица актеров в луче возникали неожиданно ярко, в резко разнообразных контрастах, эмоциональных тональностях. Телефонист и радист в будке, оповещавший зрителя о том, что происходило в это время на сцене, как бы выносил действие, происходившее в ресторане, на широкую европейскую арену, обобщал его до уровня событий века. Вся эта фантазмагория света и звука (о звуке мы будем говорить подробнее) обрывалась выстрелами в кабинете ресторана, где ужинал Кильман. В тот момент, когда кельнер — Карл Томас опускал пистолет, окончательно отказавшись от убийства, студент, переодетый официантом и подкупленный заговорщиками, стрелял из-за его спины в Кильмана.

В пятом действии те же сценические площадки изображают одиночные камеры, в которые заключены Карл Томас и его друзья. На режиссерском экземпляре пьесы рукой К.Марджанишвили написано: "На одно мгновение сильный свет озаряет все камеры. Затем он гас-



нет и снова зажигается в одиночке Альберта Кроля.

Рабочий-революционер пытается выяснить, кто из друзей в тюрьме. Начинается перестук из камеры в камеру. Свет вспышки идет то в одной, то в другой камере, освещая лица заключенных. По замыслу режиссера вместе с лицом очередного узника на экране должны были появляться титры с их фамилиями: "Ева Берг", "Фрау Миллер", "Альберт Кроль". На режиссерском экземпляре пьесы так и написано: "Титры, кино". Смысл этого, весьма оригинального решения легко понять. В то время, как товарищи перестукиваются, стараются протянуть нити взаимопомощи через толстые тюремные стены, поддержать друг друга, солидаризироваться в беде, постигшей их, Карл Томас принимает решение о самоубийстве. Он не может слышать их настоячивых перестуков. В этой сцене звук и немой экран с надписями имеют обобщенный, символический смысл и он подчеркивается и подтверждается фразой Альберта Кроля, которую он выстукивает, и соответственной надписью на экране: "Где Карл Томас? Он нас не слышит?"

Далее следовала сцена самоубийства. Из затемнения появлялась фигура Карла Томаса. Он сидел скрюченный, в углу постели, уставившись в одну точку, освещенный слабым желтым лучом. Затем свет на мгновение потухал и ярко вспыхивал вновь, освещая пустую постель. В это время за стенками начинался яростный перестук. "Не отвечает, не отвечает! Он умер!" Перестук этот в минорных модуляциях повторял на рояле аккомпаниатор Д.Н.Мачавариани. Смятение и подавленность узников достигала своего апогея, луч света, как загнанный заяц, прыгал с площадки на площадку, выхватывая из мрака горестные лица узников, и тогда все обрывалось ярким светом,

вспыхнувшим в камере Альберта Кроля. Альберт Кроль обращался с речью к товарищам и эта речь через усилители разносилась по всему залу. Он говорил о горечи поражения, о тяжести потерь, но постепенно голос его крепнет. Освещение ширилось, становилось плотнее, насыщеннее, и вот в густом красном свете, шагнув через сцену на просцениум, Ш.Гамбашидзе-Альберт Кроль произносил слова своего монолога: "Итак, опять в эред, на борьбу! Не надо слез! Не надо страданий!" И заключительную фразу спектакля на просцениуме, ярко залитом светом алмы, произносили уже все актеры: "Гоп-ля, мы живем!"

Как мы уже это выяснили, сочетание звука с изображением в большинстве сцен спектакля "Гоп-ля, мы живем!" было построено именно по этому контракустическому принципу.

Вернемся еще раз к сцене последнего действия, где с помощью изображения вначале шел общий план (на одно мгновение сильный свет озаряет все камеры. Затем он гаснет и снова зажигается в одиночке Альберта Кроля). Тут в действие вступает звук. Из камеры в камеру идет перестук. Желтый луч света на секунды вырывает из мглы лица узников, которым удалось установить связь с друзьями, и на экране идет пояснительная надпись. Под этот перестук Карл Томас в своей одиночке готовится совершить самоубийство. "Я ухожу от тебя, безумный мир!" - говорит он, обращаясь в пространство. Тут возникает интересное взаимоотношение между звуками и пластическими элементами. Перестукивание, продолжающееся при монологе Томаса, чрезвычайно легко ассоциируется с пластическими образами людей в одиночках, только что возникших перед зри-

телем как бы в крупных планах. Эти люди, вынужденные избрать столь необычный способ контакта, солидаризируются в своем протесте, в своем единении. Токас, чей олос мы слышим, не в состоянии вынять этому языку, он уже отключен от жизни. Такое сочетание звукозрительных элементов в противовес натуралистической тождественности их рождает значительный, обогащающий данную сцену смысл. Возникает своего рода добавочное драматургическое наполнение: зрителю становится ясным разрыв между Карлом Томасом, ставшим на неверный индивидуальный путь, и его бывшими соратниками по борьбе. Это раскрывается совершенно отчетливым подтекстом.

Подчеркнутое взаимодействие звука и событий на сцене — поведения людей, их реакции на звук, отношение к звучанию — оправдывает неоднородность звука (но при условии, если характер звучания определен и ясен) и создает внутреннюю связь между пластическим образом и звуком. С этим явлением мы нередко встречаемся в звуковом кино. Под монтажем звука в звуковом кино подрамувается нечто гораздо более значительное, нежели подгонка и склейка фонограмм и техника перехода одного звука в другой и плана на план. При монтаже звука также как при монтаже зрительного материала, основным, требующим творческого начала и мастерства, является организация звукового материала во взаимодействии, столкновении, взаимоотношении — в создании смыслового начала монтажа построения.

Однако, нельзя забывать о том, что все это было уже в театре, и театр в этом отношении подготовил рождение звукового кино. Внекадровые звуки, например, уже были в театре (голоса за сценой, шум, крики, выстрелы). Внесценические мотивы ввел и в музыку Вагнер в

своих операх, где лейтмотивы героя, всегда звучат при каждом упоминании, хотя на сцене их и нет.



Звуковое кино устанавливает связи данных в ладре видимых глазу образов с невидимыми, но данными в мышлении. Фраза соединяет звуковые и зрительные мотивы, акцентирует то одно, то другое, то дает их одновременно, для энергичного акцента всего узла. Каждый момент сюжета выдвигает со ответствующее положение, реалистически мотивированные речевые средства и оттеняют другие. Каждое из речевых средств равно динамическое и непосредственно говорящее слуху и глазу, может быть то ведущим, то подчиненным, то связывающим, то связываемым. Звеньями сюжета, носителя связи сюжетного действия может быть каждое из качеств: звуко-зрительного образа.

В спектакле "Гоп-ля, мы живем!" и в "Как это было" звук используется Марджанишвили как новый монтажный элемент. Звук внедрялся в ткань спектакля, шел не параллельно с пластическим образом, а переходя границы друг друга. Если пользоваться терминами кино, то звуки и слова в спектакле часто являлись внекадровыми по отношению к зрительским кадрам, и зрительные кадры - внекадровыми по отношению к звуковым. Звуковые и зрительные элементы в этом спектакле, как звуковое кино - равноценны. Первая картина спектакля начиналась словами Карла Томаса: "Тишина, тишина, жуткая тишина!" Марджанишвили создавал впечатление этой тишины тем, что в абсолютном мраке, осветив лучом только лицо актера, дал три отдельных удара по клавише рояля.

Страсть к звуку, его чувственной силе и эмоции проходит через

вс творчество Марджанишвили-режиссера. В рамках одного сценического действия ему было тесно. Ему было нужно много красок, движения и главное — света и музыки. Получилось, Марджанишвили смотрел на спектакль сквозь призму света и музыки. Световая гамма сопутствует музыкальному настроению, в свою очередь, согласованному со словом и всем происходящим на сцене.

Композитор Т. Вахвашишвили вспоминает, что слитности света с музыкой Марджанишвили придавал такое значение, что на монтажерскую репетицию (техническую, без актеров) он вызывал оркестр. Для каждого действия отдельно он репетировал: в каком темпе раздвигать или задвигать занавес и всегда согласованно с музыкой и светом.

Марджанишвили буквально влюблялся в удачную музыкальную фразу и тогда хотел слышать ее во всех моментах действия.

В "Топ-ля, мы живем!" монолог Ушанги Чхеидзе, появившегося сначала на сцене, потом на экране и снова на сцене, шел под имитацию "шарманки". Концертмейстер Мачавариани вспоминает об этой музыкальной импровизации: "Требовалось следить за общим ритмом и настроением монолога — начало бодро, в темпе, затем взволнованнее перейти на рыбки, начать замедлять и сходить "на нет" одновременно с Ушанги". Сцена эта подробно была описана в предыдущих главах. Были, конечно, и такие сцены, в которых музыка играла чисто иллюстративную роль. Так, например, сцена бегства Томаса и преследования им студента, которая в большей своей части шла на экране, сопровождалась типично таперским музыкальным куском, иллюстрировавшим погоню. Эта сцена была стилизована под приключенческие не-

мые ленты. На режиссерском экземпляре пьесы рукой Марджанишвили так и написано - "приключенческая картина".



Совершенно ясно, что в марджановской режиссуре мы встречаемся не с музыкальной иллюстрацией, а скорее с музыкальным монтажем, близким по своей природе к звуковому кинематографу. Музыкальные фразы у Марджанишвили могут соединить зрительные и словесные фразы (в сцене проклятия Уриели), охватывать даже различные эпизоды (выход из больницы Томаса, вплоть до его появления у дверей министерства), давать в свое обобщенном движении сущность протекающих сцен (имитация перестука в камерах и т.д.).

Все эти моменты стали основополагающими при монтаже звуковых фильмов. Именно по линии синтетического использования музыки развивается передовой русский и грузинский кинематограф. Можно с уверенностью сказать, что наличие в Грузии такого театрального режиссера, как К.Марджанишвили в определенной степени обусловило успех первых шагов звукового кино в Грузии, которое уже через 5-6 лет смогло дать такие совершенные произведения, как "Арсен" М.Чи-аурели, "Дарик" С.Долидзе, "Потерянный рай" Д.Рондели.

Научно-исследовательский сектор теории и истории
театра и кино

РУСУДАН ТИКАНАДЗЕ

младший научный сотрудник

ПРОБЛЕМА ТРАГИЧЕСКОГО В СОВРЕМЕННОМ ГРУЗИНСКОМ
КИНЕМАТОГРАФЕ

Вопрос о трагикомическом принадлежит к числу наиболее сложных и наименее теоретически разработанных проблем. Ни сам термин, ни границы, очерчивающие понятие до сегодняшнего дня теоретически не полностью осмыслены. Однако, проблема взаимоотношений трагического и комического была одной из самых дискуссионных на протяжении всей истории театра и литературы.

Ни в коем случае не претендуя на то, чтобы предложить уже на данной фазе работы окончательные формулировки, постараюсь обозначить подходы к интересующей меня проблеме. Существующая теоретическая литература дает возможность опереться на уже принятые определения трагического и комического, как двух наиболее стабильных жанров в развитии мировой драматургии. Поэтому, знакомство с этим материалом позволит сделать некоторые выводы о сути внутренних преобразований в каждой из названных жанровых структур. С другой стороны, анализ конкретного кинематографического материала несомненно дает основание для понимания особенностей современ-

ных жанровых образований, сложного взаимодействия элементов и мотивов, берущих свое начало в лоне того или иного чистого жанра. Такой двойной путь - от теории к практике и от практики к теории, - может быть, и усложняет дело, но, как представляется, позволит сделать хотя бы некоторые выводы в столь сложном и пока непроясненном вопросе.

Разбирая вопрос о существовании и видоизменении жанровых структур, Б.Томашевский пишет: "Жанры живут и развиваются. Какая-нибудь первоначальная причина заставила обособиться ряд произведений в особый мир. В произведениях, позже возникающих, мы наблюдаем установку, на сходство или различия с произведениями, примыкающими к уже различным произведениям данного жанра. Причина, выдвинувшая этот жанр, может отпасть, основные признаки жанра могут медленно изменяться, но жанр продолжает жить г е н е т и ч е с к и, т.е. в силу естественной ориентации, привычного примыкания вновь возникающих произведений к уже существующим жанрам. Жанр испытывает эволюцию, а иной раз и резкую революцию. И, тем не менее, в силу привычного отнесения произведения к уже известным жанрам, название его сохраняется, несмотря на радикальное изменение, происходящее в построении принадлежащих к нему произведений". I

И далее находим ряд положений, которые представляются чрезвычайно важными. "Жанр всегда распадается. Так, в драматической литературе XVIII века комедия распалась на чистую комедию и на "слезную комедию", из которой выросла современная драма".

I Б.Томашевский, Теория литературы, Поэтика, М.-Л., 1928, стр. 159-160.



"В смене жанров любопытно постоянное вытеснение высоких жанров низкими".¹

Б.Томашевский отмечает "о проникновении в высокий жанр приемов низкого жанра. Так, во Франции в 20-ые годы XIX века в классицистическую высокую трагедию проникали приемы комедийные для создания романтической трагедии..."²

Расширяя круг явлений искусства, можно вспомнить и о жанрах, родившихся в резком противодействии стабильным канонизированным структурам. Именно так возникла знаменитая комическая опера во Франции, опера-буффа, отстаивавшая свои права в бурной и отчаянной борьбе с оперой-серна, и вошедшая в историю музыки под названием "войны буффонов".

Как внутренние, имманентные процессы, определяющие движение и преобразование классических структур, так и более общие закономерности, связанные с развитием цивилизации, оказывают естественное давление на сложение, распад и формирование новых структурных образований. Стремление к освоению опыта искусства, его современных достижений неизбежно ведет к необходимости обращаться к началу, к истокам, когда то или иное жанровое образование выступило в своей чистоте и ясности. Происходит это еще и потому, что XX век, склонный к резкому смешению, объединению, казалось, несовместимых категорий, с другой стороны, испытывает невероятную тягу к очищению от напластований, к простоте и концепционной ясности. Два эти тенденции, существуя параллельно, испытывают взаимное влияние.

¹ Б.Томашевский, Теория литературы, Поэтика, М.-Л., 1928, стр. 160.

² Там же, стр. 160-161.

Полюсы одной тенденции - миф, другой - колляж. И в литературе, и в музыке, и в кинематографе, и в изобразительных искусствах без труда можно найти самые крайние выражения этих художественных устремлений.

Кинематограф, пользующийся, и к тому же весьма агрессивно, открытиями смежных искусств, подчас дает самые яркие примеры. На ранней фазе существования ания молодое искусство за очень короткий срок освоило все жанры. Причем освоило их в той категорической, упрощенной и наивной схематичности, от которой, естественно, давно ушли другие искусства. При этом тому было чрезвычайно много и выделить хочется только две, может быть, наиболее значительные. Первая связана с ярмарочной, балаганной площадной природой кинематографического феномена, ориентированного на широкую зрительскую аудиторию. Вторая - с попыткой конспективно проглотить чужой - других искусств - опыт, который за неимением собственного, давал реальную пищу прозорливому и в общем перлобытному чудовищу. Первые комические, приключенческие ленты и мелодрамы дают возможность прикоснуться к чистым жанрам, проверенным опытом человечества и отобранным как эталоны спроса. Впрочем, современное коммерческое кино пользуется схемами низких жанров, пользуются ими и подлинные художники, создавшие и создающие произведения искусства.


В интересующем нас плане обратимся к творчеству Чаплина, так как эволюция его творчества позволит приблизиться к пониманию некоторых вопросов, заявленных как предмет разговора в данной работе.

Во множестве работ, статей, книг, посвященных Чаплину, его творчество рассматривается в самых разнообразных и неожиданных аспектах. Круг явлений культуры и искусства, в который помещается этот художник, необычайно широк. Критики апеллируют ко всем столетиям, называют имена неожиданные и подчас взаимоисключающие. (Достаточно вспомнить статью М.Блеймана "Образ маленького человека", чтобы увидеть необходимость исследования традиций для объяснения особенностей созданного Чаплиным образа). К этому вопросу мы еще вернемся, а сейчас обратимся к высказываниям самого художника.

"Многие мне задают вопрос, как я нашел свой жанр. Единственное, что я могу ответить, - он является синтезом того, что я наблюдал во время моего пребывания в Лондоне. Когда компания "Кино-стоун", для которой я снимался в первых фильмах, пригласила меня, то прежде, чем бросить Карно, где я играл в пантомиме "Ночь в английском клубе", я долго колебался, потому, что не знал, какой же именно комедийный жанр мне избрать". Так, сам Чаплин подходит к разговору о жанре своих ранних фильмов (статья написана в 1921 году). Здесь же он останавливается на происхождении своего персонажа, определяет смысл интересующей его комической ситуации, выделяет понятие неожиданности, отмечает, что "легче всего убить смех преувеличением".¹ Примерно в это же время (начало 20-х годов) Чаплин писал: "В начале своей карьеры, когда я работал ради заработка и только для радости, которую мне давала работа, я давал настоящую комедию".²

¹ Цитирую по книге Чарльз Спенсер Чаплин, Госкиноиздат, М., 1945, стр. 167.

² Там же, стр. 171.



Но уже осмысляя опыт работы над "Парижанкой", Чаплин признается в новых привязанностях: "Я люблю трагедию. Я люблю трагедию потому, что в основе ее всегда есть что-то прекрасное. А для меня прекрасное самое ценное, что я нахожу в искусстве и в жизни. С комедией стоит возиться, если там найдешь вот это прекрасное, но это так трудно"... 1

Эта трудность преодолевается художником: "Образ, который я играю, изменился. Он стал более трагичным и печальным - немного более организованным. Он утратил буффонность; он стал несколько рациональнее. Кто-то однажды сказал: он стал менее маской и больше живым существом". 2

Так постепенно от простой комической комедии положений Чаплин идет к усложнению жанровой организации, к объединению в структуре одного произведения различных жанровых признаков. Усложнение шло через отношение к своему персонажу. "В киностудийских комедиях бродяга был свободнее и не так подчинен сюжету... Но теперь с каждой новой комедией бродяга становится все сложнее. Он даже стал чувствительнее, что создало новые трудности для сценариста... Решение пришло, когда я представил себе бродягу близким образу Ньера. Такая концепция позволила более свободно выражать чувства, помогала облагородить комедию. Однако, овладевая искусством построения сюжета, я все более утрачивал свободу в выборе комедийных положений". 3

1 Цитирую по книге Чарльз Спенсер Чаплин, Госкиноиздат, М., 1945, стр. 173.

2 Там же, стр. 177.

3 Чарльз Чаплин, Моя биография, стр. 203-204.

Расширяя жанровую ёмкость своих произведений, Чаплин как бы возвращает историю вспять. Если в уже цитированном нами выводе Томатовского (в XVII веке "комедия" распалась на чистую комедию и на "слезную комедию", из которой выросла современная драма) заключалась определенная историческая закономерность, то в творчестве Чаплина мы находим обратный процесс - воссоединение в рамках одного жанра когда-то расценившихся частей. Комедия и мелодрама в художественной ткани "Огни большого города", например, выступают в известной жанровой чистоте, только иногда Чаплин пользуется методом наложения, совмещая в одной сцене элементы жанров и проверяя их тем самым взаимно. Так элементы комического поведения Чаплина оттеняют мелодраматическую ситуацию в сценах с девушкой, а комедийные положения в истории с миллионером внутри общего действия ведут к драматическому напряжению.

Чрезвычайно плодотворные наблюдения мы находим в статье В. Бажовича, посвященной характеристике метаморфоз Чарли на протяжении всего Творчества Чаплина. Вот конспект его наблюдений: "В финале фильма "Огни большого города" прорезает не только девушка-цветочница, "прорезает" сам Чарли... Он перестает быть канатным плясунком и превращается в человека... Чарли стал человеком, но тем самым он утратил все свои преимущества, потерял способность летать. Он стал испытывать стыд за свои лохмотья, за свое убожество".¹ Мелодраматическое зерно сюжета и проявилось здесь с полной очевидностью, соответствуя внутренне тому преобразованию, которое

по логике чаплинского творчества должно было произойти. Но граница

¹ В. Бажович, Современные западные кинорежиссеры, Изд. "Наука", М., 1972, стр. 30.

цы жанра уже тяготили художника, поэтому дальнейшая эволюция творчества неминуемо вела к новым поправкам, новым столбам жанровых схем.

Чаплин совершает паломничество в сферу апробированных чистых жанров, показывая их определенные возможности и их границы для раскрытия философской проблематики века. Начав с комедии положений, он сравнительно быстро исчерпывает ее потенции. Обогадив комедию положений средствами мелодрамы, "очеловечив" маску, он делает следующий шаг: раскладывает казалось бы целостный образ-символ всего Чарли на два антагонистических образа, в каждом из которых (так точно показывает В.Бахович) сохраняются прочные связи со своим родоначальником. Такая персонификация отдельных свойств в художественный образ могла произойти уже в рамках новых жанровых соединений.

По этому поводу С.Эйзенштейн писал: "... именно Чаплин... создает в "Диктаторе" великолепную и убийственную сатиру во славу победу человеческого духа над бесчеловечностью.

Этим самым Чаплин равноправно и твердо становится в ряд величайших мастеров вековой борьбы сатиры с мраком - рядом с Аристофаном из Афин, Эразмом из Роттердама, Франсуа Рабле из Медона, Джонатаном Свифтом из Дублина, Франсуа Мари Аруэ де-Вольтером из Ферна".¹

Так эксцентрика раннего Чаплина преобразуется в гротеск, но, с другой стороны, та же эксцентрика - эксцентрика раннего Чарли, правда, несущая уже внутренние драматические элементы - остается

1 Сб. Чарльз Спенсер Чаплин, Госкиноиздат, М., 1945, стр. 158.



важнейшей чертой парикмахера-еврея. "Отчужденность героя от мира (ранее бывшая чистым комедийным приемом) здесь осмыслиется как чуждость фашистскому порядку и получает дополнительные лирические мотивировки (в которых не нуждался персонаж-маска)".¹ Человеческая драма осуществляется в рамках фильма с трагедийной историей, жанровая граница пролегает между драматическим и гротескным. Сама категория комического здесь переживает качественные изменения: она поддерживает одного персонажа, пробуждает сочувствие к нему, закрепляет симпатии и, с другой стороны - развенчивает, приговаривает, уничтожает. Локальность, простота, ясность итоговой эмоции в известном смысле определяется четкостью использования жанра, извлечению из традиционных (потому так обильны ассоциативные связи его творений с явлениями мировой культуры) канонических типов жанров заранее известных смысловых и эмоциональных результатов.

Мифология Чарли связана не только с традиционными образами-масками, которые внесли свой вклад в его рождение, но и с использованием традиционных жанров для проверки ими современной реальности. Контрасты этой действительности находят свое выражение в контрастных жанровых структурах, объединение которых в их неформальном, традиционном виде позволяет открыть наиболее простые и важные законы, которые, как представлялось, являются прерогативами предшествующих классических эпох.

¹ В. Бажович, Современные западные кинорежиссеры, Изд. "Наука", М., 1972, стр. 24.

Однако, все сказанное только часть того невероятного эксперимента, который проделал Чаплин. Извлекая наиболее стабильные и, как представлялось, умершие типы жанров, художник сделал следующий шаг. В мироощущении Чаплина, безусловно, есть то, что роднит его с великими предшественниками от Шекспира до Сервантеса. Оказавшись лицом к лицу с временем, исполненным трагическим противоречий, Чаплин проявил в этом времени то, что является его генеральными конфликтами, то существенное, что в конечном свете ведет к огромному числу драм-следствий. Он обнаруживал причину и обобщал все частности в простой и ясный образ бытия. Он видел чудовидную автоматизацию, подчиняющую себе человека. Он смеялся над ней сначала, чтобы затем, сравнив ее с самой банальной человеческой драмой, заставить зрителя плакать. Он обнаружил в этой автоматизации зародыш возможности фашизма и сказал об этом на весь мир. Чаплин создал энциклопедию трагедий человека XX века.

Поэтому в становлении Чаплина легко отметить не только то, что роднит его с гениями ренессанса или других великих эпох, но и то, что делает его художником глубоко современным, ощущающим те внутренние закономерности, которым подвержено современное искусство.

В подзаголовке фильма "Огни большого города" стоит странное, непривычное наименование жанра — "комический роман". Этот термин, я полагаю, возник у Чаплина не случайно. Он действительно наиболее точно отражает сущность того переворота, который подготовил Чаплин исподволь, но впервые реализовал полностью именно в этом фильме.



Короткометражные ранние фильмы Чаплина можно скорее сравнить с новеллами. "Малыш" - это повесть, но первые попытки художника обратиться к романной форме явственно ощущаются уже в "Парижанке".

Комический роман, вероятно, не совсем точное определение, во всяком случае вряд ли оно сказано с традицией комического романа Скларрона или вообще с общеизвестной формой "плутовского романа". Акцент здесь нужно ставить не на слове "комический", а на слове "роман".

Термин "роман" означает для Чаплина прежде всего расширение круга жизненных явлений, не уместящихся в рамках "Short Story", поиски формы, способной выдержать высокое давление более глубокой и философской нагрузки, признание черт значности, свойственных замыслу произведения. Вероятно, не случайно так же и то, что впервые эту романную форму Чаплин применил в фильме, в котором он сам не участвует, а именно, - "Парижанке" - картине отнюдь не комического содержания". I

Эти рассуждения С.Юткевича представляются чрезвычайно интересными, хотя и содержат, на первый взгляд, некоторые противоречия. С.Юткевич отказывает искусству Чаплина в связи с плутовскими романами как будто на том основании, что не видит аналогии между его героем и Чарли, в то время, как серия приключений, через которые проходит герой плутовского романа и серии приключений Чарли, и формально и по-существу, достаточно схожи. (Именно так можно рассматривать ранние короткометражки Чаплина, которые образуют цель приключенческих новелл, объединенных одним, постоян-

I Сб. Чарльз Спенсер Чаплин, Госкиноиздат, М., 1945, стр. 103-104.

ным героем). Однако эта мысль С.Юткевича справедлива, если попытаться начать осмысливать все творчество Чаплина и в частности фильм "Огни большого города" только через связь с классическим плутовским романом.

"Анализируя дальше, вы также с удивлением могли бы обратить внимание на тот факт, что, пробуя пересказать вашим друзьям сюжет картины, вы не могли, в сущности, найти в ней ничего смешного; вы могли вспомнить отдельные сцены, над которыми смеялись до слез, но сама история бродяги, существование, благородство и подвиг, так и оставшиеся невознагражденными, — все это вместе взятое, отнюдь не умещалось в рамки юмористического анекдота, а раскрывало большую, печальную и местами по настоящему трагическую жизнь". I

Цельные по своей сущности жанровые характеристики обособляются в м о т и в ы, каждый из которых по существу сохраняет существеннейшие черты структуры, его породившей. Но в то же время во вновь родившемся организме каждый жанровый признак вступает во взаимодействие с рядом других, столь же ограничиваемых и все-таки полновластных в новой системе. Накопление, соединение жанров можно наблюдать уже в "Малыше" и в "Золотой лихорадке". Ведь там "... уже содержались драматические элементы; сентиментальные сцены в них перемежались с комическими. Чаплину снисходительно прощали эти новшества: ведь это была лишь эстетическая прихоть великого забавника..."

Однако, с "Огней большого города" для большинства наступило

I Сб. Чарльз Спенсер Чаплин, Госкиноиздат, М., 1945, стр. 110.

прозрение. Содержание не вмещалось ни в одну из традиционных жанровых форм: человеческие несчастья, страдания, вносимые в существование случаев, были осознаны Чаплиным не только в рамках мелодрамы, всегда отщеплявшей частное человеческое бытие от широких социальных обобщений. "Сквозь мелодраматическую историю со слепой цветочницей просвечивали контуры другого, более обобщающего сюжета, затрагивающего причины иных неудач, иных разочарований".¹

Уже не только любовь, но и многие человеческие чувства оказались поднятыми и раздавленными жестким и равнодушным миром. Откуда-то, неожиданно для зрителя, возникали в фильме сатирические мотивы: он непривычно и скандально начинался с недопустимого глумления над статуей, символизирующей богиню "Просперити". "Именно с этой богиней у маленького человечка был весьма неудачный роман, и за ее честь должны были вступить более могучие покровители".²

Однако, сейчас вам особенно важно подчеркнуть, что каждый мотив сохраняет в фильмах Чаплина свою четкую, неразрывную связь с той жанровой конструкцией, которая уже апробирована зрительским опытом, которая позволяет этому зрителю легко ориентироваться в законах данного экранного действия. От буффонады, клоунады, фарса, усложняя и очеловечивая своего маленького Чарли, Чаплин шел к своему "комическому роману" через мелодраму и гротеск. Его творчество вобрало в себя сюжетный приключенческий мотив, а все вместе может быть рассмотрено как цепь путешествий, постигая антагонистические противоречия современного буржуазного общества. Чап-

1 Сб. Чарльз Спенсер Чаплин, Госкиноиздат, М., 1945, стр. 113.

2 Там же, стр. 113.

лин разъединяет и сталкивает контрастные "непримиримые" жанровые типы, извлекает особые эффекты из объединения в одной структуре элементов высоких и низких жанров. И тогда возникает "Э.Л."

"В установлении общности метода Шекспира и Чаплина, несмотря на все опасности примитивных аналогий, не о перенесении методов елизаветинской драматургии в современное кинопроизведение, но об одинаковом творческом ощущении двух художников в их работе над созданием трагикомедийного (разрядка моя - Р.Т.) характера, способного воплотить дух истории".¹

Уже в самых ранних лентах в образе Чарли было заложено зерно трагикомического. Сам Чаплин, рассказывая о том, как складывался образ, пишет: "Не думаю, чтобы вначале я полностью отдавал себе отчет в том, что для многих сотен тысяч зрителей тросточка обличает в человеке "денди", и когда я проходил вразвалочку по саду, неся в руках свою тросточку, я производил впечатление человека, стремящегося сохранить чувство достоинства, что, по сути дела, и было моей целью".² Вот это стремление сохранить достоинство в любых обстоятельствах и стала стержнем образа и источником его трагикомического существования. Трагикомическая фигура остается таковой и в сфере фарса, мелодрамы и гротеска, это объективная оценка персонажа, который сам не ощущает ни своей трагичности, ни своего комизма.

В антологии жанров, используемых Чаплиным, оказываются все те, что были взяты кинематографом на вооружение в первые же годы существования кино: и приключенческая, и комическая, и мелодрама.

¹ Сб. Чарльз Спенсер Чаплин, Госкиноиздат, М., 1945, стр. 130.
² Там же, стр. 167.

Обращается Чаплин и к комедии убийств. "Самый жанр комедии убийств, получивший распространение и в американском кино, например, "Мышь как и старые кружева", восходит к народному "смеховому действу" (М.Бахтин) с его ритуальными, шуточными избиениями и поношениями, имеющими двойной смысл - смерти и нового рождения", I - пишет в своей книге В.Бажович. Здесь, как и во всех иных случаях, можно установить связи Чаплина с вполне отработанными кинематографом жанровыми конструкциями, так и с давней традицией, породившей эти жанры.

Однако, наиболее важным сейчас представляется сказать, что определение искусства Чаплина как искусства трагикомического, есть не только определение жанра этого искусства, сколько самого образа-символа, который, существуя в разных жанровых структурах, проявляет некие, постоянные, ни с одной из них не совпадающие и им же подчиняющиеся черты. Он трагикомичен в фарсе, мелодраме, гротеске, комедии убийств и т.д. Жанровые черты определяют избираемые художником ситуации и определяются ими. Образ сохраняет свою автономию, даже в последнем фильме отстаивая свою независимость от обстоятельств, духовную победу над ними.

Таким образом, ткань сюжета подчиняется разным и определенным жанровым установкам, мироздание Чаплина подчиняется единому закону трагикомедии, запрограммированному центральному образом-смыслом.

"Дон Кихот выше всего ценит саму силу морального чувства, высоту стремления, возвышенный характер порыва. Для него неважны практические последствия этого порыва. Его мало интересует то об-

I В.Бажович, Современные западные кинорежиссеры, Изд. "Наука", М., 1972, стр. 33.

стоятельство, что он воюет с мельницами, потому что в борьбе с последними он проявил бы не меньше храбрости. Мир существует тогда, чтобы личность могла проявить богатства своей души". I

Буржуазный мир XX века заставляет личность заботиться о сохранении достоинства как о главной форме сопротивления все возрастающих посягательствах на человеческую личность. Самые скромные человеческие достоинства оказываются инородными, трагически несоответствующими законам этого мира. Поэтому фигура Чарли в сравнении с фигурой Дон Кихота оказывается еще более трагедийной. Они оба - люди предшествующих эпох по отношению к современности, но и то время, из которого вынес Чарли свой фрак, котелок и тросточку уже измельчало, обветшало, если его идеал только в сохранении человеческого достоинства, а не благородных и рыцарственных идеалах Рыцаря Печального Образа.

Уценка ценностей ведет и к еще более организованной агрессии на человека. Она коснулась и Чарли, в нем можно найти черты "внедренные", привитые существующим порядком. Мир оскалился, все более проявляя черты механического пожирателя людей. Комическая неуязвимость раннего Чарли проявляется именно в ежесекундном столкновении с жестоко действующим, но все-таки не всегда еще идеально исправным механизмом, который, однако, совершенствуется от фильма к фильму, чтобы обрести черты кошмара в "Диктаторе".

Соотношение комического и трагического в творчестве Чаплина не только динамично, сами понятия при всей кажущейся стабильности обнаруживают внутреннюю подвижность. Но в этой системе есть и I В. Бажович, Современные западные кинорежиссеры, Изд. "Наука", 14, 1972, стр. 83.



блоки постоянные как-будто. Однако, из уже сказанного ясно, что исходно-комический мотив механичности (признак, который в истории и теории литературы исходно принадлежал категории комического) в творчестве Чаплина постепенно преобразуется, вырастает в символ некоего тотального всеподчиняющего уклада, характерного именно для нашего века.

Именно этот признак из комического - черта поведения самого Чарли - превращается в источник посягательства на само существование героя, обретает черты ужасного, смертельно опасного для каждой человеческой личности.

Все это не только говорит о возможности взаимного перехода категорий комического и трагического, но и прежде всего о расщеплении самих общих категорий на отдельные элементы, и к способности их к взаимному проникновению. Высокие и низкие жанры, как и элементы их слагающие, теряют твердые очертания. Впрочем, уже появление героической комедии - "Легенды о Тиле Уленшпигеле" - явилось достаточно красноречивым свидетельством этого процесса. Низкие жанры выступают в качестве высоких, элементы их "облагораживаются" и становятся критерием, эталоном открытия высоких измерений. Так цирковые персонажи или герои народных площадных действий вырастают в искусстве XX века в носителей высочайших нравственных идеалов, символом свободного, не подчиняющегося давлению буржуазного общества мирозерцания. Эти образы по своим функциям значительно более соответствуют смысловым нагрузкам и заданиям, решаемым издавна героями высоких жанров.

В XX веке действительно вопрос о низких и высоких жанрах

реально снимается. Те сложнейшие процессы, начавшиеся уже очень давно, привели к появлению новых жанровых структур, утвердили справедливость интереса к сложным художественным организмам, обнаружили естественный интерес к жанру трагикомическому - жанру наиболее явно разрушающему границы между созданными прежними веками иерархическими установлениями и эстетическими законодательствами.

Обратимся к истории вопроса.

Название трагикомедия ведет свое начало от платонического определения, данного им в своем Прологе к Амфитриону. Уже в XV и далее в XVI и XVII веках определение получает два толкования: в одном случае трагедия со счастливым концом (например, "Сид" Корнеля), в другом ("Целестина", появившаяся в 1500 году), напротив, действие и персонажи комические, а финал - трагичен.

Время расцвета жанра приходится на первую половину XVII в. Демарэ определил трагикомедию "как пьесу, главными героями которой являются государи, события - арочные и злобные, но конец которой - счастлив, хотя в нем нет ничего комического. И другие черты отличают ее от трагедии: она охотно черпает сюжеты романтические и рыцарские, она рисует почти всегда любовную страсть и особенно галантные приключения, ее стиль менее возвышен, чем в чистой трагедии.

В словарь театра Ренессанса это определение ввел Ж.Б.Чинтио. Постепенно трагикомедия стала основным видом пьесы, написанной не по канону. Удар по жанру был нанесен эстетикой классицизма. Принципы единства места, времени и действия посягали на уже до-

бытую жанром свободу: необходимо было ограничить количество со- бытий, угростить запутанную интригу. Трагикомедия опять стала лишь трагедией со счастливым концом.

В последующие времена, менее риторически настроенные к верности определенным канонам, трагикомедия получает свое развитие, проникая из драматургии в прозаические жанры, ее приметы обнаруживаются в рамках романов, рассказов, повестей. И, наконец, как мы пытались показать, находит свое наиболее яркое выражение (опять-таки не в чистом виде, а в виде мотива, элементов) в современном кинематографе.

Все слагающие произведения — герой, конфликт, коллизии и т.д. утратили свою исходную цельность, вмещают в себя признаки, не подчиняющиеся строгой классификации. Рассматривая образ, созданный Жаком Тати, Андре Базен в статье "Господин Юю и время" пишет: "Как все великие комики, Тати, прежде чем заставить нас смеяться, создает свой мир. Этот мир создается вокруг персонажа, подобно тому, как крупинка соли, брошенная в перенасыщенный раствор, вызывает кристаллизацию. Конечно, персонаж, созданный Тати, смешон, но это не главное его качество (разрядка моя — Р.Т.), а оно находится в постоянной зависимости от окружающего мира. Лично он даже может не участвовать в наиболее смешных трюках, ибо господин Юю — это только метафизическое воплощение беспорядка, продолжающегося долгое время после того, как персонаж уже ушел.

Однако, если мы рассмотрим сам персонаж, то не замедлим убедиться, что его своеобразие по отношению к традиции комедии Дель-

арте, которая продолжается и в бурлеске, стоит в его е р ш е н н о с т и (разрядка моя - Р.Т.). Герой комедии Дель-арте представляет к о м и ч е с к у ю с у щ н о с т ь, его функция ясна и всегда подобна себе самой. Напротив, свойство господина Юло состоит, по-видимому, в том, что он не решается обрести п о л н о т у существования". I

Как видим, здесь нарушена чистота, первоприрода комического персонажа, и это нарушение есть глубоко закономерное проявление современного взгляда, открывающего в одном персонаже (равно как и в одном конфликте, одной коллизии и т.д.) многозначность, не могущую быть исчерпанной рядом аналогичных свойств и примет. "Незавершенность" господина Юло Жака Тати, разнообразие потенциалов Чарли, реализующихся в конечном свете в две контрастные и враждебные ипостаси ("Диктатор") подтверждают это положение. Речь идет не об усложнении образа персонажа, но о том, что простота ищет внеканонические способы воплощения, открывая стремление в образах, мифах открыть саму неустойчивую природу каждой категории ее внутреннюю тенденцию к сдвигу.

По сути, тенденция к неразделенности комического и трагического существовала в искусстве во все эпохи. В "Гамбургской драматургии" Лессинг приводит высказывание Лопе де Вега, выступившего против классицистических догм: "Комический элемент, соединенный с трагическим, Сенека с Теренцием, произведут такое же чудовище, каким был минотавр Пасифон. Но это смешение нравится; не хотят смотреть никаких других пьес, кроме тех, которые наполови-

I Андре Базен, Что такое кино? Изд. "Искусство", М., 1972, стр. 76.

ну серьезны, ..половину забавны; сама природа учит нас этому
нообразию, от которого зависит известная доля ее красоты".¹

И сам Лессинг поддерживает точку зрения испанского драматурга:
"Правда ли, что природа служит для нас образцом в сочетании обы-
денного с возвышенным, шуточного с серьезным, веселого с печаль-
ным? По-видимому, так".²


Это происходит в русле коммерческой продукции, ориентирующей-
ся на сравнительную малоподвижность, стабильность зрительского
восприятия.

Трагикомедия с момента своего возникновения была более демо-
кратична, уступчива к разного рода искушениям и экспериментам.
Уже то, что существовало два, а, вероятно, и более определений
жанра, делало ее привлекательной для художников, ищущих форму не-
каноническую. Объединение низкого и высокого, ужасного и смешного
становится уже в XIX веке вполне узаконенным явлением. Стерн стал-
кивает в своих произведениях то и другое, тогда как в произведе-
ниях Гоголя, например, существует уже более сложное переплетение
этих категорий.

Современное грузинское киноискусство дает множество примеров
тому, как сложны и глубоко органичны связи, возникающие в рамках
одного произведения между теми и другими мотивами, корни которых
несомненно относятся к столь древней и традиционной жанровой ор-
ганизации. Все предварительные замечания дают, как представляет-
ся возможность, перейти к конкретному анализу с тем, чтобы попы-

¹ Лессинг, Гамбургская драматургия, Акад.1936, стр. 254.

² Там же.



таться сделать некоторые выводы о состоянии жанра трагикомедии
сегодня, попытаться понять, как современные художники используют
его возможности и какие именно коррективы им нужны для выра-
жения конкретного современного содержания.

Кафедра истории и теории театра и кино

ЛИЛИ ГВАРАМАДЗЕ

Доктор искусствоведения, профессор, ст.научный сотрудник

ДАВИД ДЖАВРИШВИЛИ

В январе 1974 года исполнилось восемьдесят лет со дня рождения Давида Лаврентьевича Джавришвили.

Давид Лаврентьевич Джавришвили был выдающийся грузинский хореограф. Он много сделал для грузинского хореографического искусства. Один из зачинателей физкультурного движения в Грузии, один из активных деятелей общества "Шевардени", где он подвизался рядом с Георгием Эгнаташвили, Георгием и Тамарой Николадзе (значительно позже туда влились Георгий Мерквиладзе, Александр Кайшаури и др.) — Давид Джавришвили занимает почетное место в истории физической культуры Грузии.

Давид Лаврентьевич Джавришвили родился 17 января 1894 года в селении Эртацминда, Горийского района. Отец его Лаврентий был почтово-телеграфный работник. Он умер в 1905 году, когда Дата было 11 лет. Его воспитала мать — Сопо Палавандишвили, которая неразлучно жила с ним до последних дней своей жизни. Среднее образование Дата получил в Тифлисской грузинской (дворянской) гимназии, окончив ее в 1914 году, в том же году он поступает в тифлисское военное училище, откуда (в 1915 году) в чине поручика направляется на турецкий фронт. В апреле 1916 года его зачисляют в ряды гру-

зинского войска. Однако фактически он работает помощником старшего руководителя в гимнастическом обществе "Амирани". За два года работы Джавришвили повышает в воинском звании - его производят в штабс-капитаны, а затем присваивают чин капитана.

В грузинской гимназии большое внимание уделялось гимнастике, которой обучал известный чешский гимнаст Антон Лукеш. Его любимым учеником был выдающийся спортсмен в будущем - Георгий Эгнаташвили. В 1917 году, во время международных гимнастических соревнований в Праге Георгий Эгнаташвили выступал в составе тифлисской команды и занял второе место. Это было выдающееся событие. В 1909 году, по инициативе Антона Лукеша Георгия Эгнаташвили посылают в Прагу на высшие гимнастические курсы, которые он завершает с отличием. По возвращении на родину, по совету Лукеша, он становится педагогом гимнастики в грузинской гимназии. Преподавание Эгнаташвили носило такой обоснованный, методический характер, что директор гимназии Александр Мдивани внес с 1911 года в учебный план урок гимнастических упражнений. В 1912 году Георгий Эгнаташвили организует "гимнастическое утро", оставившее большое впечатление.

Разделенные на десять групп, девушки и юноши под мелодию вальса непринужденно в красивой форме проделывали свободные движения, упражнения на брусках, на кольцах, на бревне. Пресса не осталась равнодушной к "гимнастическому утру" грузинской гимназии и особой похвалы удостоились ученики-старшеклассники - Дата Джавришвили, Вахтанг Цицишвили, Шалва Агладзе, Арчил Бакрадзе. Так восемнадцатилетний Дата стал одним из лучших учеников Георгия Эг-



натаскивали. Это был настоящий спортсмен. Хорошая внешность, как бы выточенная из мрамора фигура, большая подвижность и легкость исполнения выдвинули Дата в первые ряды гимнастов того времени. Однако, чрезмерное увлечение гимнастикой чуть было не привело Дата к нежелательным грустным результатам - неуспеваемость по общеобразовательным предметам грозила ему оставлением в классе на второй год. Директор гимназии Александр Мдивани обратился к Георгию Эгнаташвили, чтобы он освободил от урока гимнастики ученика Джавришвили. Эгнаташвили запретил Дата упражняться в течение трех месяцев. Это было суровое наказание для юноши, влюбленного в гимнастику. Взявшись ревностно за предметы, он сумел справиться с академической задолженностью, но его учитель оказался "неумолим" и не отступил от своего Veto. Дата с трудом выдержал трехмесячное испытание, но, как он сам говорил, этот урок навсегда утвердил в нем силу воли, которая не раз помогала ему преодолевать тяжкие перипетии жизни.

На следующий год "гимнастическое утро", ставшее традиционным в грузинской гимназии, прошло торжественно, творчески и организационно более содержательно. Еще увереннее, чем в минувшем году выступал Дата. По рекомендации Георгия Эгнаташвили Дата вначале избрали членом "гимнастической школы", а затем назначили тренером одной из групп. Прекрасно выступив в закрытом соревновании тренеров, он занял почетное 2-ое место. В 1914 году Дата завершает гимнастический курс. Казалось бы ничто уже не сможет помешать полностью отдаться любимому делу. Но все обернулось иначе. Началась ми-

ровая война, "гимнастическое утро" грузинской гимназии не состоялось. Замечательно оборудованный гимнастический зал превратился в лазарет. Лучшие ученики Эгнаташвили были на фронте.

1915 год. Во всенародный траур вылился перенос тела из Схвиги в Тифлис великого грузинского поэта Акакия Церетели. На вокзальной площади выделялись стройные ряды гимнастов грузинской гимназии во главе с Г. Эгнаташвили. Там же стоял Дата Джавришвили в военной форме, в тот день он отправлялся на турецкий фронт.

Стремление двигаться, не задерживаясь в неподвижности, желание проявить творческую инициативу — всегда было отличительной чертой характера Дата Джавришвили. Так, в 1917 году он совместно со своим гимназическим товарищем Гайозом Берелашвили организует общество "Амирани", параллельно с возникшей на базе грузинской гимназии "Гимнастической школой", руководимой Георгием Эгнаташвили. В скором времени эти два общества сливаются в одно гимнастическое объединение "Шевардени".¹ Тут же следует отметить большой вклад, который внес в дело физической культуры Грузии, в дело становления общества "Шевардени" выдающийся общественный деятель профессор Георгий Николадзе. Там встретились увлеченные большим общим делом два замечательных деятеля — Георгий Эгнаташвили и Георгий Николадзе. И, если Георгий Эгнаташвили был активным строителем грузинского гимнастического общества, то Георгий Николадзе был его идейным вдохновителем, заживавшим его членов своим энтузиазмом, направлявшим их по творческому пути. Их мысли, романтическую увлеченность, целенаправленность всецело разделяли и поддерживали Дата Джавришвили, Тамара Николадзе, Гайоз Берелашвили,

¹ Из статьи



Арчил Бакрадзе, Иракий Лордкипанидзе и гимнастическая культура в Грузии достигла большой высоты. Заслуга Георгия Эгнаташвили - одного из первых получивших звание заслуженного деятеля и мастера спорта Грузии - в том, что он возродил давнюю традицию физической культуры, воспетую в гениальной поэме Руставели, берущую свое начало в далеком XI-XII вв. Ему же принадлежит первая попытка придать художественную форму гимнастическим упражнениям. Имя Эгнаташвили незабываемо.

В 1919 году Дата Джавришвили едет в Кутаиси преподавателем гимнастики в мужскую гимназию и в женское учебное заведение. Организовав и возглавив спортивно-гимнастическое дело, он включается в активную работу, создает гимнастические кружки, готовит тренеров, устраивает показательные смотры. После Тифлиса, Кутаиси становится вторым ярким очагом грузинских гимнастов. Одновременно, Джавришвили является старшим тренером отделения общества "Первардени".

Уже в одной из ранних своих работ впервые проявился талант Джавришвили в художественной форме гармонично сочетать лаконизм гимнастических упражнений с эмоциональностью темпераментных движений грузинского танца. И, если Георгий Эгнаташвили возродил древнюю традицию физической культуры в Грузии, то Дата Джавришвили принадлежит не меньшая заслуга в вопросе возрождения такой же древней традиции "мефундруке" - искусства гимнаста-плясуна.

Так, в возрождении древнего танцевально-гимнастического искусства намечился дальнейший путь развития дарования Дата Джавришвили. Определенную роль в этом сыграл и Георгий Николадзе. Он по-

советовал Дата глубже проникнуть в сущность танцевального искусства, воспринять его органически через призму физической культуры, обязательно начав с канонов классического экзерсиса. Почему Георгий Николадзе мог дать такой совет? Видимо, он хорошо разбирался в вопросах спорта и танцевального искусства того времени. Попытаемся восстановить положение танцевального искусства 20-х годов. Революция разгудила вековые устои придворного балета. В 20-е годы горячо дискутировался и обсуждался вопрос каким быть танцу. Большое распространение получила ритмо-пластическая система Жака Далькроза. Сердца и воображения волновало искусство одаренной Дункан, приемами, так называемых, "вольных движений" без обуви, в легкой дунике, передававшей стилистическое своеобразие древнегреческой вазопиши. Жизнь бурлила и в ее безудержном потоке усиленно пульсировала творческая мысль, зарождались новые стремления, открывались иные пути. В Петрограде в поисках новых средств хореографической выразительности Федор Лопухов пытается развить и обогатить систему классического танца. Перед балетной молодежью как бы растворилось широкое окно в большие просторы мира искусства. Возникает группа единомышленников "Молодой балет", в которую входили Георгий Баланчивадзе ^{x)} (главный хореограф), Петр Гусев, Василий Вайнонен, Леонид Лавровский, Андрей Лопухов, художник Владимир Дмитриев, Борис Эрбштейн, известный в наше время искусствовед Юрий Флоримский и другие энтузиасты.

В Москве создается ансамбль "Камерного балета", группа московской балетной молодежи, руководимая балетмейстером Касьяном Гелейзовским, создавшим необычную и смелую для того времени пла-

x) Ныне известный зарубежный балетмейстер Джордж Баланчин, один из основоположников школы американского балета.



тическую форму танца с вкраплением акробатических приемов.

Заметным явлением оказалось творчество московского балетмейстера Николая Фореггера. Один из активных учестников "Синей блузы" он обращается к различным средствам эстрадно-циркового искусства - клоунада, эксцентрика, пародия, панфлет. В 20-х годах он организует "Мастфор" (мастерскую Фореггера), где поставил "танцы машин" приемами механизированных движений и акробатики. Идея "отанцевания" машин не принадлежала Фореггеру. Она, как новинка культуры, была привезена поэтом Валентином Парнахом из Парижа. ¹ Не отрицая пользы классического экзерсиса, Фореггер выступал против застойного состояния балета. Хотя, навряд-ли "танцы машин" могли обогатить и разнообразить эстетику танцевального искусства.

Во всяком случае, Фореггер фигура заметная для своего времени, в особенности, как автор системы физического тренажа, названной им "Тадфиятренаж".

В те годы, в Тифлисе с большим успехом проходили гастроли Гельцер и Тихомирова, босоножки Дункан, выступали актеры различных танцевальных направлений, успешно работали балетные студии Марии Перини, Антонины Бравура, студии грузинских танцев Алекси Алексидзе, В.Ройнишвили, студия бальных танцев под руководством Ф.Инноченци, студия ритмо-пластики под руководством С.Лисициан. Талантливо, с большим вкусом осуществлял хореографические постановки в спектаклях грузинской драмы и балетные утренники в студии Перини балетмейстер Николай Георгиевич Бектабегшвили. С огромным успехом проходили в театре мордкинские сезоны. Балет знаком нашему городу еще с начала второй половины прошлого столетия и всегда

¹ Н.Шереметевская, Николай Фореггер - постановщик танцев, жур. "Театр", 1972 г., № 5, стр. 139.

пользовался большой популярностью и любовью. Поэтому, не удивительно, что сезоны, руководимые выдающимся русским танцовщиком Михаилом Мордкиным, оставили неизгладимое впечатление в истории тифлисского театра оперы и балета. Это был замечательный танцовщик с прекрасной внешностью, одинаково в совершенстве владевший пластикой тела, безупречной техникой, яркой актерской выразительностью. Он умеи с первого же появления завоевывать зрительный зал. Его слава была чрезвычайно велика, а имя его связывалось с новыми театральными начинаниями. Шли разговоры о приглашении Мордкина в "Свободный театр", руководимый Марджановым, в качестве исполнителя, а также руководителя хореографического оформления спектаклей. Для него, якобы, предназначалась роль Пьеро в пантомиме "Покрывало Пьеретты".¹ Встреча Мордкина с Марджановым состоялась значительно позже, в 1919 году в Киеве, где он блистательно оформил хореографию в легендарном "Фонтане Овехуна".

В бытность свою в Тифлисе (1919-1922 гг.), Мордкин организовал студию и силами студийцев осуществил спектакли: "Коппелия", "Жизель", "Тщетная предосторожность", "Привал кавалерии", "Шопениана", "Цветы Гренады" и блистательный "Карнавал". Этот спектакль был поставлен на сборную музыку (Пуни, Лист, Минкус, Рубинштейн, Дриго и др.), что, по всей вероятности, создавало впечатление определенной эклектичности, но спектакль был настолько эффектен и праздничен, а сам Мордкин в роли "тоскующего" и "страдающего" Пьеро так великолепен, что, видевшие "Карнавал", с восторгом вспоминают о нем и сейчас. Несмотря на то, что мордкинские

¹ В. Красовская, "Русский балетный театр начала XX века", 1972 г., стр. 205.



сезоны, по сути дела, выражались в показе старинных балетов, строившихся на материале старой, доброй академической классики и не отражали новых веяний, тем не менее они оставили большой след в музыкально-театральной жизни Тифлиса. Грузинская общественность высоко оценила искусство замечательного мастера. Вне сомнения, сила его сценического обаяния не обошла своим воздействием многих представителей грузинской интеллигенции. Должно быть среди них были и Георгий Николадзе и Георгий Эгнатшвили и Дата Джавришвили и другие члены спортивного общества. Так, совет Георгия Николадзе начать заниматься классическим экзерсисом (предложенный Дата), нашел подтверждение в красоте сценического искусства. Джавришвили приходит к убеждению, что основа классического экзерсиса всесторонне развивает и подготавливает тело упражняющегося (не говоря уже о человеке, посвятившего себя профессии танцовщика), и является одним из компонентов движеческих дисциплин. Перед Джавришвили появился пока еще неясный абрис слияния гимнастических приемов с движениями классического танца. Для ясности картины ему нужен был какой-то толчок и он появился, как раз вовремя. Известно, что модного увлечения "фореггеровщиной" не избежал и театральный Тифлис. Различные приезжие группы, последователи "Мастфора", "отанцовывающие" индустриальную форму, выступали на эстрадных площадках Тифлиса, Дата Джавришвили не мог не заинтересоваться близкой ему по духу системой Фореггера - "тафиятренаж". Джавришвили с большим вниманием и уважением отнесся к системе "тафиятренажа", и многое принял к сведению, проведя через свое видение. У него зарождается мысль о создании своей системы обучения грузин-

скому танцу.

В 1921 году Джавришвили едет в Батуми, где работает свыше десяти лет в педагогическом институте и по совместительству старшим инспектором по физкультуре в аджарском Наркомпросе. Как всегда, работал он с увлечением, вовлекая молодежь в любимое дело физической культуры. В Батуми он встретился и близко сошелся с бывшим балетмейстером тифлисского оперного театра С.Вакарец, у которого он начал брать уроки классического танца. Со смехом рассказывал Давид Лаврентьевич, каких физических мучений стоили ему упражнения у станка, ему - в возрасте 27-28 лет. Но, как и во многих трудных моментах его жизни, ему помогла твердая воля, настойчивость и целеустремленность. К концу второго года упорных занятий он многое органически усвоил и как с гордостью сам отмечал: "Вакарец был мною доволен, в особенности ему нравились мои прыжки". Конечно, профессиональным танцовщиком Джавришвили не собирался сделаться, да и не смог бы (ведь классическому балету начинают учиться в возрасте от 7-10 лет), но овладение в какой-то определенной степени приемами классического экзерсиса, их органическое восприятие помогло ему в дальнейшем в создании своей системы обучения грузинскому танцу.

В первые годы своего пребывания в Батуми Джавришвили организует детский физкультурный утренник с участием студентов педагогического института - "Детские и юношеские олимпийские игры". Это было художественно оформленное чисто гимнастическое зрелище в четырех частях. Музыка была написана композитором Шалвой Тактакишвили (он же дирижировал оркестром), художник - Идзумин. В этом по-



казе Джавришвили совершенно отошел от принципов своей первой работы - слияния гимнастических приемов с танцевальными грузинскими движениями - и обратился к истории древней Греции. Это естественно - не он первый приносил дань древнегреческому искусству и совершенству физической культуры. Греция считалась родиной олимпийских зрелищ, родоначальницей гимнастических соревнований. Этому виду зрелищ придавалось большое значение. Закон Ликурга предписывал гражданам включать гимнастические упражнения обязательным звеном в деле воспитания молодежи. Видные общественные деятели древней Греции своим личным участием в плясках и гимнастических упражнениях не только поднимали их значение, но и подчеркивали их необходимость в каждодневной жизни. Гимнастикой занимались Платон, Эсхил (первый балетмейстер древности), Сократ, на склоне лет бравший уроки танца у знаменитой Аспазии, Лукиан, написавший значительный трактат "О пляске", Пифагор, Ксенофонт, принимавшие участие в спортивных играх. Конечно, Джавришвили был знаком с многочисленными источниками о древне-греческих спортивных зрелищах и он не устоял от соблазна передать их в своей интерпретации. Но, все же, чем объяснить, что Джавришвили не стал развивать замысел, положенный им в основу одной из первых своих работ, отошел от этого интересного, оригинального принципа и обратился к образу древней культуры? Как он сам искренно признавался - сделал он это совершенно сознательно, т.к. мало был знаком с грузинским танцевальным фольклором. Сказалось недостаточным знание лишь образцов танцевального искусства Восточной Грузии. Потребность в расширении своих возможностей в области грузинских танцев росла день ото дня все больше и больше.

И Вот, в 1926 году была организована экспедиция в горы Аджа-

рии. Это была необычная экспедиция — псыски танцев, Джавришвили
выискивал танцоров в самых отдаленных уголках Аджарии. Это был
нелегкий труд — заставить людей танцевать. Но постепенно люди
привыкли к необычным желаниям пришедшего к ним в гости человека
и начинался необыкновенно интересный, самобытный танцевальный пе-
ресказ того, что делали отцы, деды. Часто в пляс включался и Джа-
вришвили, чтобы органичнее запомнить движение, записывал мелодию,
слова песни, сопровождавшей танец, комментарии самих танцоров.
Материал был собран богатейший. С каким восторгом рассказывал Да-
вид Лаурентьевич об этой хореографической экспедиции, какие де-
монстрировал замысловатые, характерные движения, показанные ему
старейшими жителями. Здесь же следует отметить, что несколько поз-
же, в 30-х годах Джавришвили совершает поездку подобного же харак-
тера в Верхнюю Сванетию. Там им были засняты на кинолентку сдинад-
цать сванских танцев в девяти вариантах. Бесценный материал, учи-
тывая трудности, непредвиденные обстоятельства, сопровождавшие
поход в заоблачную страну, страну неприслупных бажен и вековых
предрассудков. Как сообщалось в прессе: "Экспедиция Наркомпроса
Грузии, отправленная в Верхнюю и Нижнюю Сванетию (руководитель
Д. Джавришвили) для записи народного хореографического материала
и народной плясовой песни закончила свою работу и вернулась в Ти-
флис. Экспедицией записана при помощи фонографа 21 народная пля-
совая песня и киноаппаратом засняты 11 плясок с 9 вариантами (на
500 метрах). Кроме того сделано до 1300 фотоснимков из быта и жиз-
ни сванов... Предполагается в доме работников просвещения органи-
зовать выставку собранных материалов. Доклад на тему "О народных

плясках и плясовых песнях в Сванетии" сделают Д. Джавришвили и доц. Ш. Асламанишвили". I

После глубокого знакомства с танцевальным фольклором в горах Аджарии Джавришвили начинает все сильнее тяготеть к хореографии. В 1928 году он организует в Батуми хореографическую студию. Экспериментируя, сочетая элементы грузинского танца с физкультурными упражнениями и с приемами классического экзерсиса, он создает свою систему театрализации грузинской народной хореографии. Основу системы составляла координация ритмических упражнений с гимнастическими заданиями, окрашенная в национально-танцевальный колорит. В нее входили: 1. Р. разогревающие упражнения для пальцев ног, для голеностопного, коленного и тазобедренного суставов; 2. Упражнения, способствующие развитию мускулов и связок ног; 3. Упражнения для гибкости и подвижности позвоночника и тазобедренного сустава, для укрепления мускулатуры спины и брюшного пресса. Эти упражнения строились на элементах грузинских танцев. Вместо выворотности классического экзерсиса (этого *conditio sine qua non* - обязательного условия) было установлено параллельное положение ступней - I и II позиции; положение пятками вместе с слегка раздвинутыми пальцами - III позиция и то же положение с разъединенными пятками - IV позиция. Полуприседанию и глубокому приседанию в классическом экзерсисе с раскрытыми коленями противопоставлялось то же самое движение с сомкнутыми стопами и закрытыми коленями. Остроумно был задуман *valteheit tendie* (вытягивание ног)

I "Песни сванов", "Тифлисский рабочий" № 65, I4.IX.34 г.

ги на заданной позиции по разным направлениям и возвращение обратно в позицию), строящийся на элементах "гасма" - скользящее движение стопами в грузинском танце. *Rond de jambe par terre* (круговращательные движения стопы и тазобедренного сустава) был модифицирован в упражнение лицом к станку, помогающее и способствующее разогреву косых и боковых мышц. У станка же исполнялись подготовительные упражнения для изучения "Чаквра", движений на пальцах ног, для падения на колени. Упражнения на середине класса для рук, плеч и головы строились исключительно на материале грузинского танца. Такой же характер носили ходьба, бег, подготовительные упражнения к сложным прыжкам. Тренаж заканчивался замедленными движениями чисто гимнастического характера, после чего начиналась проработка танцевальных движений, фрагментов с постепенным нарастанием трудностей. Эта система логически и целесообразно построенная с обязательным регулированием дыхания вводит учащегося в русло занятий незаметно, без нажима и травм. По этому тренажу ведутся уроки грузинского танца и по сегодняшний день, на хореографических отделениях в специальных учебных заведениях. В этой новаторской для своего времени системе несомненно была заложена известная доля провидения Джавришвили в вопросе будущего развития физической культуры, но навряд ли тогда он мог предположить, что через несколько десятков лет спорт достигнет такого высокого совершенства и мастерства и займет место рядом с искусством. В этой связи значительно высказывание выдающейся советской спортсменки Ларисы Латыниной: "Спорт близок, очень близок к искусству своей зрелищностью, динамикой, неповторимой индивидуально-




стью исполнителей, остротой конфликтов. Он многогранен, как искусство и образен".¹ Действительно, спорт в наши дни это большое искусство. И одна из самых близких к нему параллелей – танец, балет. Красота физического совершенства, свобода владения телом в гармоничном сочетании с поэтичностью танца, всегда безотказно действует на зрительное восприятие, вызывая самые восторженные эмоции.

К показу красоты физического движения, красоты человеческого тела в танце и стремился Давид Джавришвили. У него не было широких возможностей нашего времени, но то что он сделал тогда, как деятель грузинской культуры, ставит его в ряды пионеров, энтузиазмом и пламенной энергией которых создаются незабываемые дела.

Никогда не изгладится из памяти выступление грузинской делегации на всесоюзном физкультурном параде в Москве на Красной площади в 1937 и в 1938 годах. Оформление осуществлял Джавришвили. Это было замечательное красочное зрелище, когда в созвездии спортивных делегаций республик Советского Союза, на площади выстроились прекрасно подобранные по внешнему облику статные девушки и юноши и под гром аплодисментов продемонстрировали гимнастические упражнения, перемежавшиеся темпераментными движениями "мтиулири". Выступление каждой делегации было превращено в неповторимое по красоте, выдумке и содержательности театрализованное зрелище, – писал известный балетмейстер Касьян Голейзовский, – смело можно было любое из них назвать, в силу своеобразия, высокого патриотизма и оптимизма блестящим новаторским открытием советской физкультуры и спорта".²

¹ Лариса Латынина, Спортивный театр – что это такое? Ж., "Театр" 1967 г., № 3, стр. 61.

² К. Голейзовский, Спорт, как искусство Ж., "Театр", 1966 г., № 4 стр. 81


Национальная библиотека Грузии

"Отанцованный" спорт крепко привился в грузинской хореографии. Это и "лахтис-цема", и "чίδαоба" (которая, кстати отметить, в старину всегда сопровождалась "палавнури" - пляской победителя), "доги", "марула", "лело" и эффектная модификация хевсурского фехтования - спортивно-танцевальное действо "парикаоба". Спорт свободно вписался в грузинскую хореографию, убедительно сочетаясь со сложностью технологии танцевального материала. Одним из зачинателей этого направления в грузинской хореографии был Давид Джавришвили.

Итак, просматривая скупые автобиографические данные Давида Лаврентьевича Джавришвили, можно заключить, что периодом созревания его творческих взглядов, развития его деятельности было 11-летнее пребывание в Батуми. Там, в Батуми, - где по живому свидетельству старожилов, Давид Джавришвили одной рукой выжимал стойку на кресте кафедрального собора, - он приобщился к тяготам классического экзерсиса, проник в сущность народной хореографии, создал свою систему слияния элементов грузинского танца с приемами физической культуры. Там же, в 1931 году он получил первое предложение поставить танцы в опере "Абесалом и Этери" Захария Палиашвили в столице Украины - Харькове. Режиссер постановки был Акакий Несторович Пагава. Спектакль прошел с огромным успехом. Его в равной мере разделяли постановщики - Акакий Пагава, художник Самсон Надарейшвили, хореограф Давид Джавришвили. Это был один из первых спектаклей на оперной сцене - яркое свидетельство грузино-украинской творческой дружбы.

В 1937 году Джавришвили будет вторично приглашен в Харьков

дл.: возобновления танцев в "Абесаломе и Этери", для постановки танцев в "Демоне" Рубинштейна. Его работу высоко оценит пресса. Но первый спектакль, спектакль 1931 года, сопровождавшийся переживаниями, творческими сомнениями и разочарованиями, завершившийся настоящей удачей, на всю жизнь остался дорогим воспоминанием.

Хвалебная молва о харьковской постановке оперы Э.Палиашвили быстро распространилась. Все чаще и чаще стало упоминаться имя Давида Джавришвили. В 1932 году, по приказу Наркомпроса Грузии, Джавришвили переводится из Батуми в Тифлис главным инспектором по физкультуре и, одновременно, направляется на работу в научно-исследовательский институт по вопросам внедрения физической культуры в школьной сети. В 1933 году, по приказу Наркомпроса Грузии, Джавришвили назначается балетмейстером грузинских опер в тифлисский театр оперы и балета и освобождается от работы в области физической культуры. Это было очень разумное и правильное решение, так как танцы в грузинских операх были совсем не на должной высоте, несмотря на наличие в балетной труппе хороших танцовщиков. Театру нужен был настоящий знаток грузинской хореографии и Давид Лаврентьевич полностью оправдал свое призвание, проработав в театре плодотворных двенадцать лет.

Перед его приходом в театр прошли два очень насыщенных балетных сезона и на грузинские танцы, действительно, мало кто обращал внимания. Сезон 1931-1932 годов был отмечен интересной работой балетмейстера Владимира Александровича Кононовича. Его постановочный стиль был своеобразен. Сезон 1932-1933 годов также был представлен прекрасным балетмейстером И.И.Арбатовым (Якубовым).

В сезон 1933-1934 годов вся группа с нетерпением ожидала появления Джавришвили.

И вот, на второй или третий месяц после открытия сезона всей труппе сказали собраться во втором балетном зале. Когда все были в сборе, в зал вошел упругой, легкой походкой коротко подстриженный худощавый человек среднего роста с характерным изгибом ног гимнаста. На лице с темно бронзовым загаром странно сочетались озорные зеленые глаза и белозубая улыбка. Вошедший сделал общий поклон. Так пришел в Тифлисский театр оперы и балета балетмейстер Давид Лаврентьевич Джавришвили.

"Глубокое знание танцевального фольклора, высокий вкус, умение вылепить танец в художественно-законченной форме - эти неотъемлемые качества Джавришвили-балетмейстера характеризуют всю его деятельность в Тбилиском театре оперы и балета. А тонкое ощущение стиливых особенностей, последовательская эрудиция и округленность помогли ему в создании театрализованной грузинской хореографии с сохранением неповторимого аромата народного колорита. Думается, не следует ошибочным мнение, что такие постановки, как "картули", "мхедрули" в "Абесаломе и Этери", "перхули" и шуточный квартет "картули" в "Даиси", давлури-мтилури" в "Како-качаги" Ак. Андриашвили по праву могут считаться классическими образцами театрализации народных танцев".¹ И сейчас, по прошествии десяти лет можно повторить то же самое и лишь пожалеть о том, что многие постановщики, и оперные и танцевальные не зафиксированы в

¹ Л. Гварамдзе, Хореограф, ученый, педагог, "Вечерний Тбилиси", 1964 г., № 25.

летописи нашего театра как выдающиеся произведения искусства.
Ведь так закладываются традиции, сохраняющие будущим поколениям
неповторимые образцы ушедших прошлых лет.

Научно-творческое студенческое общество

მანანა მაჩაიძე

Студентка У курса театроведческого факультета
АНТИЧНАЯ ДРАМАТУРГИЯ НА ГРУЗИНСКОЙ СОВЕТСКОЙ СЦЕНЕ

Научный руководитель доктор
искусствоведения, профессор
Э.Н.Гугушвили.

"Без того фундамента, который
был заложен Грецией, не было
бы и современной Европы".

Ф.Энгельс, Анти-Дюринг.

Античная эпоха – загадочная и интересная, привлекающая перво-
зданной чистотой, близкая нам своей высокой культурой, ставшей
впоследствии величайшим достоянием всех цивилизованных народов.
Эта культура брала начало в народном фольклоре. Мифы стали одним
из источников, которыми пользовались поэты, скульпторы, в особен-
ности же драматурги. В античных произведениях отразилось "детство
человеческого общества там, где оно развилось всего прекраснее" и
является "для нас вечной прелестью, как никогда не повторяющаяся
ступень". I

Произведения древних трагиков характеризуются той большой
I К.Маркс, К критике политической экономии, Госполитиздат, М.,
1953, стр. 224.



гражданственностью, которая должна быть основой всего прогрессивного искусства.

В монументальных образах героев античных трагедий зрители впечатлены духовно возвышенные, наделенные недожиданной силой людских людей ценой невыносимых страданий утверждавшие свою веру в высшую справедливость, тем самым свидетельствуя о безграничных возможностях человеческой силы и воли, о изначально присущей человеку потребности в духовной свободе.

И не удивительна та огромная заинтересованность наших современников античными пьесами. Кому не хотелось бы сыграть героя с такими яркими, выпуклыми чертами характера или поставить спектакль монументальный, героического плана, дать возможность зрителю почувствовать всю мощь и красоту настоящей трагедии, которая почти уже стала редкостным гостем на наших сценах. А ведь и современному зрителю нужна трагедия "высокая и благородная, в царственном, героическом величии, трагедия под маской и на котурнах".¹ В ней изображается все возвышенное, облагораживающее и отбрасывается все то, что напоминает об обычаях, повседневных явлениях.

Безусловно, античная культура никогда не теряла своего значения и интерес к ней не угасает, а, наоборот, возрастает с каждым днем. Правда, в театроведческой литературе можно встретить отдельные высказывания о недостаточном интересе к античности, но в опровержение этих высказываний можно привести примеры множества спектаклей, поставленных в разных городах и даже на периферийных сценах.

¹ А. Аникст, Теория драмы от Пушкина до Чехова. "Наука", М., 1972, стр. 152.



нах нашей страны: Рига, Владимир, Ереван и др. Ставили их режиссеры Юрзев, Охлопков, Марджанишвили, Брицев и др. Однако, следует отметить и то, что больше всех античными произведениями все-таки интересовались театральные деятели Грузии, каждый раз находившие в них интересные, волнующие темы, трактуя их по-разному, акцентируя актуальное, дающее возможность выразить свое мировоззрение, идейную направленность своего времени.

Проблема постановки античных пьес в наше время неотделима от того круга вопросов, который рождает ленинское учение об отношении к классике вообще, к культурным ценностям прошлого. Не музейное воскрешение древнего спектакля, а восприятие проблематики трагедии с позиций современности - вот что должно лежать в основе режиссерских исканий на подступах к великим творениям античных классиков.

Сама античная драма сложна для постановки и требует от актеров большого трагического темперамента, накала страстей адекватных титаническим образам героев античного театра.

Трудности, сопровождающие постановку античной драмы, а также подбор подходящих актеров, часто приводят к тому, что театр отказывается от включения в свой репертуар той или иной трагедии.

Наверное потому С.С.Мокульский считает постановку "Царя Эдипа" в театре имени Ш.Руставели (1956 г. 20 марта) - беспрецедентным случаем в истории Советского театра, возродившем на сцене автора и пьесу, который были известны лишь узкому кругу специа-

листов.

Однако, нужно отметить, что предшественником "Царя Эдипа" в театре им. Руставели является спектакль Батумского театра им. И. Чавчавадзе, осуществленный в 1946 году режиссером А. Чхартишвили. Впервые в истории Советского театра античная трагедия была прочтена по-новому. На задний план были отодвинуты предначертания рока, а главным стала победа человека над ним. Впервые царь Эдип предстал перед нами, как человек, борющийся за гражданственность, за моральную и духовную чистоту своего народа.

Приступив к работе над спектаклем "Царь Эдип", Д.Алексидзе не прошел мимо тех новых концепций, которые предлагал А.Чхартишвили. Руставелевский спектакль имел огромный успех. Он доказал, что и сегодня возможно ставить античные трагедии ярко, темпераментно, смело, подчеркивая их близость современному зрителю.

Создатели спектакля сумели ввести нас в большой, сложный душевный мир героев этой трагедии. Режиссер стоял перед большими трудностями, необходимо было, с одной стороны, позаботиться о том, чтобы спектакль не стал музейным, с другой, - существовала опасность модернизации трагедии Софокла. К счастью, ни того, ни другого не произошло. Режиссер и актеры смогли найти глубокое истолкование трагедии Софокла, наполнили ее большой жизненной правдой, искренностью, человечностью.

Режиссер на первый план выдвинул индивида - человека, который сам отвечает за свои поступки. Ключ к такому решению спектакля дает уже сам драматург - его образы глубоко человечны, духовная жизнь его героев богата, это натуры сложные, цельные, почти никог-

да не колеблющиеся в выборе решений. Как говорил сам Софокл, он создает людей такими, "какими они должны быть", в отличие от Еврипида, который показывал людей такими, "какие они на самом деле".¹

Трагедия Софокла "Царь Эдип" считается классическим образцом "трагедии рока" — это скорбный рассказ о том, как даже лучшему из людей не удалось уйти от своей судьбы. Но спектакль, поставленный в театре им. Руставели режиссером Д.Алексидзе, вскрыл еще и совсем другие стороны человеческого бытия, рассказал не о слабости человека, а о его силе и воле, которая не останавливается ни перед чем во имя правды, во имя патриотических чувств к родному народу, к родной земле. "Впервые я увидел человека, — говорил П.Марков о царе Эдипе, — огромной воли, несущего в себе, а не в предопределенности рока, трагическую судьбу".²

Для режиссера Д.Алексидзе главным было раскрытие взаимоотношений царя и народа. Народ играл решающую роль в судьбе Эдипа. Ведь для блага своего народа он отправляется в изгнание. Кстати, это было отклонением от Софокла, где после ослепления, Эдип еще некоторое время жил в своем городе и лишь потом отправлялся в изгнание. Наоборот, такой финал еще больше усугубляет, подчеркивает трагедию добровольно обрекшего себя на одиночество Эдипа и является вполне убедительным заключением трагедии.

Режиссер показал главным действующим лицом народ. Спектакль так и начинается — с выхода взволнованного народа (а сама пьеса начинается с выхода царя), которого постигло несчастье: на город неожиданно обрушилась чума. Люди пришли к царю просить помощи,

¹ Аристотель, Поэтика, глав. 25.


² Газ. "Заря Востока" от 27.Ш.58 г. (ст. П.Маркова).



доказывая этим свою любовь, преданность и доверие ему, уже один раз избавившему их от беды. Помимо своей воли, сам Эдип оказывается виновником всех страданий народа, но как говорит Д.Алексидзе, "причины этого трагического незнания заложены не только в роковом пре.начертании или в случайном стечении обстоятельств, но и в самом характере Эдипа".¹ Софокл показал человека, чувствующего ответственность за свои поступки и в то же время героя, наделенного такими характерными чертами, которые объясняют в какой-то степени его вину (гордость, самоуверенность). Эдип решает сам до конца выяснить все, докопаться до истины, не слушая никаких предостережений. Так, он сам идет к своей гибели. Софокл призывал своего героя бороться против рабского подчинения предначертаниям рока, враждебным силам. Несмотря на то, что человек не сможет преодолеть эти препятствия он все же не теряет надежды и борется до конца, стойко встречая свою судьбу.

"Трагедия Эдипа - красота возвышенной и в то же время простой, кристально чистой человеческой души - вот истинный источник ее бессмертия".² Но не только это обуславливает бессмертие софокловской трагедии. Правда, происходящие в пьесе события далеки от нас и может сложиться впечатление, что они не представляют сегодня интереса, однако они и в наши дни актуальны потому, что в этих произведениях мы находим отклик на наши мысли, чувства, переживания. Нам близка эта страдающая душа, мужественная, стойкая в борьбе и просто человеческая.

¹ Д.Алексидзе, Репетиция "Антигоны", 1971.
² Газ. "Известия", 25.Уш.58 г. (ст. Б.Захаян),


საქართველოს
ქრონიკა

Как было сказано выше, постановка античной трагедии на современной сцене связана с многочисленными трудностями. Одной из особенностей античной трагедии является наличие в ней хора. Хор в древних трагедиях внимательно следил за происходящим, комментировал, иногда забегая вперед, предвещал события, размышлял на этические темы, являлся рассказчиком и в то же время в его функцию входило исполнение песен и танцев.

Конечно, не без основания возникает вопрос о том, как должен ставить современный режиссер античную трагедию с присутствием в ней хора или нет (тем более, что на протяжении веков много раз изменялись функции хора). Должен ли быть хор активным действующим лицом или ему присуща функция комментатора событий или, наконец, может быть он выступает пассивным созерцателем происходящего. Однозначного ответа тут, видимо, нет, так как многие режиссеры по-разному решали эту проблему. У Д.Рондириса (руководителя Пирейского театра) хор, например, декламирует коллективно. Он участвует в событии, но в то же время является созерцателем, как бы наблюдает за происходящим действием. Рондирис пришел к объединению пения с хореографически сложным рисунком движения. Надо сказать, что до нас не дошли ни записи песенного материала, ни сведения о хореографии танцев, так что, конечно, трудно восстановить хотя бы приблизительно содержание песен и танцев, представляемых в древнегреческих театрах.

Режиссер Д.Алексидзе подошел к вопросу использования в спектакле хора совсем по-иному, отказавшись от декламации в унисон, он разделил текст между отдельными участниками хора. У некоторых

рецензентов такое решение хора вызывает сомнения. Они считают, что разделение его на отдельные партии разрушает единство действия. Но, видимо, Д.Алексидзе поступил все же правильно. Он смог показать хор, как символ всего народа и в то же время и оставил зрителю возможность увидеть лица отдельных участников хора, запомнить и выделить их. Ведь хор — это зеркало, где должно отражаться все происходящее.

Д.Алексидзе сохранил в спектакле присущую античным постановкам непрерывность действия.

Еще один немаловажный момент привлекает в этом спектакле. Режиссер на каждую роль назначил несколько актеров и поставил их в равное положение. Это не значило, что существовал так называемый "первый" или "второй" состав. Все четыре исполнителя роли Эдипа подошли с большой ответственностью и трактовали образ царя по-разному, исходя из общего режиссерского замысла и своего понимания образа.

Не может быть ни малейшего сомнения в том, что к этой роли и по внешности и по внутреннему трагическому накалу более подходил А.Хорава, которому и принадлежала инициатива постановки "Царя Эдипа".

А.Хорава трактовал своего Эдипа в героическом плане, сделал его монументальным, раскрыл в нем умственную и духовную силу. Для Хорава главное в Эдипе это царь, находящийся в поиске правды, верящий в трудное и высокое призвание человека.

Эдип — Хорава мужественный, сильный человек, ищущий истину, какой бы страшной она ни была. Его судьба тесно связана с судьбой

народа, ради которого Эдип идет на все.

Большой трагической мощью пронизаны сцены встречи Эдипа с Креонтом, где, охваченный гневом, Эдип-Хорава допытывается правды, пытается узнать хочет ли Креонт завладеть тронем. Накалом огромной духовной силы потрясал его Эдип в сцене прощания с детьми. Эдип-Хорава мучительно страдал и вместе с тем это был сильный, мужественный правитель, который такъ потому и "сдался", что должен был искупить свою вину перед народом — цена искупления была возведена в степень превосходную. И эту финальную сцену А.Хорава играл степенно, величественно и мудро.

Э.Манджгаладзе, исполнявший роль Эдипа, в отличие от Хорава и по возрасту и по внешности, мало был похож на величественного царя Фив. Он совсем по иному раскрывал трагедию. Его Эдип прежде всего воин — смелый, напористый, но более лиричный — особенно в сцене прощания с детьми. Актер показывает переживания и с радостью самого обыкновенного человека. А среди простых людей он такой же, как и они. Беседует, советуется с ними, как равный с равными. Эдип-Манджгаладзе — земной человек, которому чуждо царство рока. Отсюда его недоверие к предсказаниям Тиресия. Эдип-Манджгаладзе мучительно ищет правду и стойко встречает свою судьбу.

Глубоко индивидуальным был Эдип у С.Закариадзе. Он все время думал, размышлял. Мучительно думал и мучительно размышлял. Актер проник в сущность образа, но его волновала не проблема Эдипа-царя, а переживания Эдипа-человека, противоречия, мучающие его. Актер раскрывал трагедию Эдипа — сильного, морально чистого человека, который умеет отвечать за свои поступки. Все внешние наход-



ки актера были рождены глубоким внутренним анализом, проведенным С.Закариадзе. Эдип-Закариадзе был более активным, быстрым, нервным и чуть мелодраматичнее, чем Эдип у других исполнителей.

"Я хочу, чтоб твой Эдип был похож на орла, которого правда ранили, но его душа все-таки тянется к небу. Он не хочет, чтобы его видели распростертым на земле. И в этой тяжелой минуте все же не теряет внутреннюю величавость", - говорил актеру Д.Алексидзе. I Закариадзе шел за режиссером.

По разному трактовали актеры Б.Закариадзе и Н.Чхеидзе роль безжалостного, ограниченного прорицателя - Тиресия. Тиресий у Н. Чхеидзе - бездушный старец, которого мало затронуло народное горе. Б.Закариадзе больше подчеркивал в характере своего героя стремление то что бы то ни стало бороться за правду.

Художественное оформление спектакля было гармонично связано с замыслом режиссера. Легендарные Фивы, черное, покрытое тревожными облаками небо, темно-серый камень лестниц, колонн. На вершине скалы дворец Эдипа, а перед входом высокая статуя богини победы Ники в отчаянии взметнувшей руки к небу, словно предупреждающей город о надвигающейся беде. Все вокруг создавало атмосферу тревоги и это настроение еще больше подчеркивалось четырьмя горящими светильниками.

Все участники объединялись в единый, спаянный ансамбль, где даже второстепенные роли исполнялись на высоком уровне.

Именно все эти качества были присущи спектаклю "Царь Эдип"

I Музей театра имени Ш.Руставели. Запись в репетиционном дневнике, 1958 г.

театра Руставели. Д.Алексидзе стремился (не только в этом спектакле, но и вообще) к раскрытию духовного мира героев, лаконичной и доходчивой передаче сущности произведения. Следуя за высказываниями многих критиков, считающих кредо Алексидзе, его стремление ставить произведения монументальные, героические, праздничные, насыщенные острой проблематикой, что не раз подтверждалось и высказываниями самого режиссера, он говорит: "Я за героическую, романтическую линию в театре, за актера, который мыслит масштабно, движется сильно и пластично. Мне кажется, что именно героика самым точным образом выражает пафос нашей эпохи".¹

Поэтому, логически оправданным можно считать интерес Алексидзе к античной драматургии, отличающейся именно монументальностью, мужественностью, строгостью стиля. Герои этих трагедий внешне ничем не выделяющиеся, простые, но внутренне глубоко насыщенные, сложные характеры, в которых бушуют истинные страсти

Следующим спектаклем Алексидзе на античную тему явилась "Антигона" Софокла в театре имени К.Марджанишвили (1971 г.).

"Я очень люблю Софокла, - говорит Д.Алексидзе, - особенно "Антигону". Так как после 2400 лет эта пьеса не теряет и на сегодняшний день актуальность и сегодня борется за человеческое достоинство, за личность, в защиту "неписанных законов".²

С "Антигоной" режиссер встречался дважды. Первый раз это было в Киеве, на сцене украинского театра имени Ив.Франко, второй раз - в Тбилиси, в театре имени К.Марджанишвили. В задачу настоящей работы не входит анализ украинского спектакля. И все-таки без него не обойтись. Для Д.Алексидзе киевский спектакль был чрез

¹ Газ. "Зоря Востока", 18.1.1971 г. (ст. Д.Алексидзе).

² Там же.

вычайно важным в его творческой биографии. Как пишет профессор Э.Гугушвили, "спектакль "Антигона" стал глубоко принципиальным в творчестве Д.Алексидзе. Утверждая принцип героического театра "Антигона" как бы продолжает на новом этапе творческие искания режиссера, раскрывая его понимание современности театра".¹ И далее, говоря о спектакле, Э.Гугушвили утверждает, что "это спектакль о высоких человеческих принципах, о человеческой гордости, о бескомпромиссности человека, способного отстаивать до конца свои убеждения..." Критик связывает это с определенным периодом в жизни самого Алексидзе, когда тема спектакля становилась для него средством самовыражения. "В работе над спектаклем, - пишет Э. Гугушвили, - и в утверждении его главной идеи режиссер достиг того единства своих жизненных, эстетических и этических норм, которые, сливаясь с материалом драматургического первоисточника, рожают в искусстве редкостные откровения. Откровение режиссера в "Антигоне" имело свои конкретные, жизненные ассоциации. Он должен был поставить этот спектакль о принципах и гордости. Он не мог его не поставить".²

Спектакль, о котором пойдет речь в настоящей статье, был в известной мере повторением уже созданного ранее спектакля. Может быть это и предопределило потерю внутренних предпосылок в создании необходимого стимула для режиссерского вдохновения, для "исходных позиций" его замысла. Органически возникший замысел киевской "Антигоны" здесь, при повторном воплощении, несколько "смес- тился", уступив место придуманной новой концепции. Теперь режис-
¹ Э. Гугушвили, Будни и праздники театра. "Хеловнеба", Тб., 1971, стр. 139-140.
² Там же, стр. 140.

сэр решил поставить "Антигону" как "судебный процесс", ^{И сделать} ~~соединив~~ ^{соединив} главным, как и в "Царе Эдипе", отношение царя и народа, соединив эту концепцию с той, что утверждалась им в киевском спектакле. Искусственное соединение этих двух линий не на ло необходимого звучания, новую "Антигону" постигла неудача. В ней не ощущалась живая, действующая струя, не возникли проблемы, непосредственно рождающие ассоциативное мышление зрителя.

Впрочем, быть может мы судим слишком строго. В спектакле объективно было много интересных режиссерских находок. Вот они: ... Спектакль начинался с выходом народа, торжественно встречающего царя-победителя (пьеса, как известно, начинается встречей Антигоны и Исмены). Это перемещение было сделано для осуществления замысла постановщика, заключающегося, как уже отмечено, в заострении внимания на взаимоотношениях царя и народа. Здесь Креонт издает свой первый закон, который мгновенно вызывает первое замешательство толпы. Этот закон гласил: похоронить с почестями Этеокла и оставить непогребенным тело Полиника-предателя родины. Нарушителю закона грозила смерть!

Этот один закон смог разрушить счастье многих людей и принес с собой смерть. Креонт стремительно идет к своей гибели, не слушая никаких предупреждений. Он сам решил полностью распоряжаться судьбой народа и упустил из виду, что законы пишутся для людей.

Так столкнулись правда государственная и правда человеческая, "писанные" и "неписанные" законы. Антигона и Креонт — две противоположные стороны, столкновение их характеров и интересовало ре-
I Из беседы автора статьи с Д.Алексидзе.

жиссера.

Антигона, несмотря на запрет царя, похоронила брата и должна погибнуть. И Антигона, и Креонт в своем праве. Оба непреклонны в своих решениях. Креонт, наверное, с радостью ^восвободил бы Антигону и объявил бы ее невиновной, но она не хочет отказываться от своего поступка. Креонт видит, что эта девочка оказалась сильнее его. Отправляясь на казнь, Антигона уходит победителем, уверенная в своей правоте.

Антигона — через всю пьесу несет идею непокорности злу. Необходимость восстановить справедливость сильнее ее собственной натуры. И в том, что человек может противостоять злу, защитить свое право — кроется современное звучание "Антигоны".

Первый выход главной героини имел для режиссера большое значение. Здесь должно быть видно состояние Антигоны, которая еще не совершила поступок, но уже в смятении. Лишь только от одной мысли, что она задумала похоронить брата, ее охватывает чувство тревоги. Трудно одной идти против всех. Антигона ищет человека, согласного пойти за ней. Думая, что ее сестра ближе всех и поможет, Антигона обращается к ней, но и здесь она встречает противоположный характер. Исмена слаба, чиста и нежна. Она раба существующих законов. Антигона еще раз хочет убедиться в правильности своего решения, продолжать борьбу за справедливость, за человеческое достоинство. Однако, актрисам (С. Чиаурели и Т. Ласхишвили) не удалось проникнуть в глубины психологии своих героинь, оправдать их внутреннее состояние.

Антигона одна идет к своей гибели. В одиночестве она стано-

вится сильной и гордой от сознания, что должна исполнить свой долг перед братом и перед своей совестью.

Создаваемая ситуация требует от Креонта (М. Махарадзе) больше анализировать свои поступки. Ведь именно он издает законы и ответственность за их справедливость лежит на его плечах.

В разговоре с сыном, Махарадзе показывает Креонта самоуверенным царем, убежденным в том, что против него никто не посмеет пойти. Он забывает, что власть правителя — угнетающая человеческое достоинство — обречена на гибель. Этот разговор не мог не привести Креонта к замешательству, даже между отцом и сыном нет единства взглядов. Гемон не верит отцу. Креонт наталкивается на мысль: кеужели и народ осуждает его? Но минутное колебание проходит и Креонт вновь становится непреклонным в своих суждениях и поступках.

Интересно построена режиссером сцена прощания Антигоны с жизнью. Антигона-Чиатурели, одетая вся в белое, появляется на лестнице. Скорбная фигура спускается вниз, чтобы навсегда уйти в подземелье. Антигона почти свыклась с мыслью, что она должна умереть. И вдруг все озаряется солнцем и Антигона как бы растворяется в его лучах. Она забыла о смерти, ей хорошо, хочет поймать маленький луч, приласкать его. Постепенно замедляется движение рук актрисы. Она взглядом провожает луч, все больше отдаляющийся от нее. Вдруг Антигона меняется, становится мрачной. Она вспомнила о смерти. Антигона насильно заставляет верить, хочет уговорить себя, что там, "внизу", гораздо лучше, чем "наверху". И все же ей жаль себя. Трудно расстаться с жизнью, когда почти еще не жи-

ла по-настоящему, не изведала все радости земной жизни. Ведь "челодость и жизнь дается лишь один раз. "Я родилась не для ненависти, а для любви", - говорит Антигона.

Построив таким образом сцену, режиссер вовсе не хотел показать в Антигоне человека, который, не задумываясь и не жалея ни о чем, идет на смерть. Антигона для него - обыкновенный смертный человек, которому ведомы и простые людские переживания, и радости, и горести. Но Антигона пересиливает себя, через боязнь совершает свой поступок и жертвует собой, чтобы исполнить долг перед братом. Антигона гибнет.

Гибель Антигоны влечет за собой смерть Гемона и Эвридики. Креонт остается один в своем горе. Усталый, безразличный ко все устоит Креонт-Махарадзе. Потеряв самых дорогих людей, он охвачен тяжелым горем. Креонт еще не может осознать отчего это произошло. И, наконец, до него доходит, что во всем виноват только он, что сам Креонт носит в себе все несчастья. От этой мысли страх и холод охватывает его. Креонт, съежившись, кутается в черную мантию, которая еще больше подчеркивает трагичность его положения. Креонт становится совсем маленьким, ничтожным, почти теряет человеческую форму.

Как это не парадоксально, но часто победитель оказывается побежденным - Креонт, который появляется в начале спектакля величественным, в торжественном одеянии, к концу понимает свою ничтожность. И, наоборот, Антигона, в начале скорбная, боязливая, перед смертью, в торжественно белой одежде величественно спускается в подземелье.

Мы рассказали вкратце о спектакле, постарались воссоздать его общую структуру и композицию. Добавим несколько слов о решении хора режиссер несколько изменил своим прежним воззрениям. Правда, это касается не столько принципиального понимания роли собственно хора, как выразителя мнения народного, сколько решения линии поведения (линии чисто внешней, при внутренне прежней общей функции) хора в спектакле. Если в "Эдипе" был спаянным, единым, пластически "выстроенным" в смысле донесения общей смысловой нагрузки, что создавало впечатление еще одного полноправного действующего лица трагедии, то хор в "Антигоне" (я имею ввиду тбилисскую постановку) является малодейственным, пассивным, холодновато-протокольным и безразличным.

Внешнее оформление спектакля своей нагроможденностью мешает актерам действовать. Оно исторически не оправдано, так как античной трагедии присущ простор сценической площадки, где устраивались большие массовые сцены.

Как уже отмечалось выше, несмотря на несколько удачных сцен, где полностью выявился режиссерский замысел, в целом постановка не удалась. Не стала событием, как это было в Киеве, где раскрылись, имевшие точки соприкосновения с современностью, проблемы, где родился спектакль о высоких человеческих принципах — гордости, гуманизме, бескомпромиссности.

Трудно найти в мировой литературе фигуру трагичнее, чем Медея Еврипида. В этом образе драматург хотел показать переживания и страдания простых "смертных", а не богов. Он впервые ставит перед собой проблему женской психологии, семьи, брака, гибельности стра-



стей.

Огромная во всю сцену каменная плита с высеченным на ней именем драматурга и названием произведения как бы олицетворяет монументальность этой трагедии. Плита медленно опускается и из нее появляется фигура Медеи, которая рассказывает о своем горе, о предательстве Язона, о несправедливости жизни. Так начинается "Медея" в театре имени К.Марджанишвили, осуществление которой принадлежит режиссеру А.Чхартишвили. Несколько лет он вынашивал идею постановки этой пьесы. "Нашим долгом, - говорит режиссер, - было показать грузинскому народу образ его замечательного представителя, который приобрел в мировой классической драматургии прекрасное воплощение, как борца за справедливость и занял одно из достойных мест среди героев-мучеников". 1

Роль Медеи режиссер предназначал актрисе В.Анджапаридзе, которую уговорить оказалось очень трудно. Несмотря на то, что ее привлекали античные произведения своей монументальностью, чистой, играть она не соглашалась. Как пишет сама актриса, "одно воспоминание о Медее - убийце своих детей, пугало и приводило меня в содрогание". 2

Режиссер, несмотря на протесты актрисы, приступил к репетициям, сам исполняя роль Медеи, чтобы не мешать остальным актерам. И Анджапаридзе пришлось сдаться, но сомнения не оставляли ее: сможет, хватит ли у нее сил - уже немолодой женщины - сыграть роль Медеи, требующей от актрисы больших физических и душевных сил. Но все трудности остались позади. Высокое актерское мастер-

1 А.Чхартишвили, Театральный Тбилиси, март, 1962.
 2 К.Ниникашвили, Верико Анджапаридзе, "Мерани", Тб., 1968, стр. 64.

ство и огромная внутренняя энергия помогли актрисе разрешить все сомнения.



Для Анджапаридзе главной опорой в понимании сущности своей героини стало - ее кровное родство. Она подчеркнула и сделала акцент на характере, присущем грузинской женщине. Отсюда и ее обостренное чувство любви к детям. Страх, что другие будут мучить и убьют детей, заставляет Медею решиться на тяжкое преступление. Актриса уверяет нас, что она не могла поступить иначе в таких условиях. Медея не могла не мстить, не сберечь своих детей от поругания врагов.

В пьесе Еврипид заставляет свою героиню с начала же грозиться убийством детей, этим характеризуя ее, как мстительную женщину, которая могла из-за неверности мужа совершить такой поступок. Но этим извращаются все факты. Научно доказано, что Медея не убивала своих детей, а их убили коринфцы в ответ на убийство жены Исона, которое совершила Медея.

Не только у Еврипида, но и у Эсхила и Софокла есть пьесы на тему Аргонавтов. Софокл в своем произведении "Быкапывание корней" показывает Медею, которая рассказывает, как ее обвинили в детоубийстве.

Судя по тому, в каком промежутке времени приходилось писать Еврипиду, станет понятно почему драматург так остро построил сюжет своей пьесы. Это был период Пелопонесской войны, когда греческие зрители требовали произведения, насыщенные острыми переживаниями.

Не отклоняясь от главной линии пьесы, актриса и режиссер

обошли все те моменты, где Медея прокликает и глумит Язону убийством детей. "Хартишвили показал Медею как обыкновенную реальную женщину со своими горестями. Дал возможность познать душу одинокой, страдающей женщины и просто взглянуть на человеческую трагедию.

Постановщик смог показать, что можно не только осудить, но и оправдать Медею, которая не озлобленная на всех, покинутая, брошенная на произвол судьбы женщина, а женщина великого ума, с обостренными до крайности чувствами. Она не может любить или ненавидеть обыкновенно. От любви до ненависти — один шаг. Если учитывать особенности характера Медеи, станет понятно, что от такой беспредельной любви можно было прийти только к такой же ненависти. Среднее ей недоступно. У Софокла люди встречают свою участь, сознавая всю глубину содеянного, стойко принимают свою судьбу. Они как бы сливаются воедино со своими поступками. А у Еврипида — герои — индивидуалисты, часто отказывающиеся признать свои ошибки. Они хотят выглядеть лучше, чем являются на самом деле. И Медея стремилась стать лучше людей, но оказалась хуже. И все же эта женщина, лишенная родины, обманутая в любви, не стала униженной, а сумела отомстить за поруганную честь и любовь.

Новизна прочтения режиссером этой трагедии заключается в том, что он стремился исторически и социально обосновать поступки Медеи. В исполнении В.Анджапаридзе Медея женщина, которая особенно остро воспринимает каждый акт социальной несправедливости. Показывает отношения между поработенными и работодателями. Это рассказ о великом мужестве человека в борьбе с угнетающим порядком



жизни. Героиня Анджапаридзе натура "челная, с волевым характером, умная и гордая в своем горе и одиночестве.

"Вот такова эта - действительно новая Медea. Нисколько не стремящаяся стать похожей на злобную фурию, мстительную эрнию. До изумления достоверная. Поражающая воображение не столько неожиданность чувств, сколько силой и логикой их развития".¹

Исходя из такой оценки, нельзя будет согласиться с теми, которые утверждают, что "как только вспомним лицо Медеи, перед нами предстает силуэт озлобленной от предательства мужа женщины, у которой в руках кинжал в крови... Мать убила собственных детей, чтобы этим досадить мужу-изменнику". И что "на сегодня все прекрасно знают, что Еврипид со своей "Медеей" хотел показать беспредельность женской страсти".² Или у "Медеи" Еврипида одна ясная тема - женщина так же сильна в мщении, как и в любви".³ Вряд ли сегодня можно принимать как догму такое суждение об еврипидовской "Медее", когда перед нами неопровержимый факт - спектакль театра Марджанишвили "Медея", доказывающий возможность находить в этом произведении темы волнующие, интересные современному зрителю. Показав Медею не ослепленную от страсти обманутую мужем женщину, а женщину борющуюся за справедливость, гуманизм.

Греческая актриса Аспасия Папатанасиу подчеркивает в своей Медее стремление любыми путями отомстить мужу. Все в ней поглощает звериная страсть и обида. Этим, конечно, не умаляется высокое мастерство греческой актрисы. "Пусть Папатанасиу играет ос-

1 Н. Толченова, Огонёк. 1962.
 2 Ш. Рамидзе, Газ. "Ахалгазрда комунисти", 19.1.1963.
 3 Р. Берадзе, Э. Медзвелия, Газ. "Кутаиси", 26.XII.1962.



корбленную женщину, пусть женское в ней на первом плане, пусть где-то ступевлась мысль о Медее, восставшей против поправной в мире справедливости, в этом нет с,адения темы трагического, отхода от общего к частному . I

И, правда, трагедия Медеи выходит за пределы личного и приобретает общественный характер. Она борется против зла и насилия, за человеческие отношения. Приходится только удивляться как можно характеризовать эту многострадальную героиню так: "Медея - богиня мщения", царица из варварской страны, колдунья, узнавшая от своей матери Гекаты все тайны волшебства, полюбившая элина, ради которого она покидает отчизну, совершает преступления и, наконец, из чувства мести, убивает своих детей. Нельзя забывать, что Медея - в а р в а р к а (курсив мой - М.М.), ее чувства к изменившему Явону первобытны". 2 Разве кто-либо назвал бы Медею варваркой, характеризуя ее этим, как невежественного, жестокого, озверевшего человека, понимая истинное значение этого слова и умаляя все достоинства умной, образованной женщины. Б-дь слово варвар в те далекие времена обозначало лишь чужестранца. Элины считали себя высшей расой, а остальных именовали варварами, которые должны были прислуживать им. Не стоит путать эти два совершенно разных понятия, делая их однозначными, ввиду чего образ Медеи предстает в совсем ином смысле, теряя свое настоящее лицо.

Делая еще один шаг к пониманию безвыходного положения Медеи, режиссер и актриса исходили еще из того, что брак с чужеземцем

1 Э.Гугушвили, Газ. "Вечерний Тбилиси", 18.I.1964 г.

2 А.Коонен, Неделя, № 50, 1961 г.

считался для элинов незаконным. И никто не позволил бы Медею с незаконнорожденными детьми жить мирно и спокойно в их стране. В такой обстановке, когда один считается для всех лишним, Медея теряет еще и свою единственную опору — мужа, который решил снова жениться. Она не может и не хочет понять какими соображениями руководствуется Язон, решаясь на такой поступок.

Режиссер и актер П.Кобахидзе тоже не искали оправдания Язону. Уже с первого его появления бросались в глаза наглый вид, грубое обращение, развязное поведение, что рождало сочувствие к Медею. Самоуверенный, насмешливый, убежденный в собственной правоте и непогрешимости, предстал перед зрителями Язон — Кобахидзе. Язон раздваивается: где-то у него еще сохранились какие-то человеческие чувства к Медею и он хочет их проявить, однако ни на минуту не прекращает думать о богатстве и власти, которые принесет ему новая женитьба.

Для Медеи-Анджапаридзе предательство Язона — крушение всех тех моральных и этических норм, которые считались для людей неприкосновенными. Медею беспокоит не столько то, что Язон изменил ей, а то, что он растоптал все чувства — человеческие и нравственные. Она, не задумываясь, ради любви к Язону, пожертвовала всем. Предав своих родных, она спасла ему жизнь и помогла добыть золотое рино. И чем же ответил на эти жертвы Язон? — Низким обманом.

Медея-Анджапаридзе обыкновенная "смертная" женщина, со своими простыми человеческими жалобами, утомленная, усталая, одинокая. В ней ощущается страх перед одиночеством страдающего человека.



Удивительный дар перевоплощения дает возможность актрисе переходить от неистового, злобного причитания к материнской ласке, от большого горя к радости. В ней борются - любящая мать и обманутая женщина. Это трагедия не просто покинутой женщины, но и большая трагедия человека любящего свою родину (чувство, которое было на время притуплено в счастливую пору ее жизни и вспыхнувшее в ней с новой силой) - тоска по родной земле.

В глубине души она уже решила мстить Язону. Медея размышляет: убить Язона, значит не видеть его измученным, страдающим. Что же может быть для Язона самым страшным мучением? В разговоре с Энеем (царь Афин), который страстно желает иметь детей, Медея понимает, что для Язона дети являются самыми любимыми существами на свете. Убить детей - неужели такой ценой надо купить страдания Язона и может ли быть еще оправдание чудовищному поступку Медеи? Кажется оно есть. Ведь Медею на этот шаг толкала не только ревность, как считают многие. У Медеи-Анджанапаридзе - это был протест против несправедливости, унижения человеческой личности, страх перед поруганием ее детей врагами. Трагедия потерявшего веру человека. Безысходность положения и дождала это "удивительный" поступок.

Нельзя не отметить в спектакле участие хора, который у Еврипиде уже не имеет такого значения, как у других великих античных трагиков. Но А.Чартишвили активизировал хор и если судить по результату, режиссер был прав в своем решении.

Хор в "Медее" очень пластичен и гибок. Привлекает красота



движения массы. Но ни это главное. Хор здесь призван стать активным действующим лицом спектакля. Вначале хор решительно протестует против жестоких и бесчеловечных замыслов Медеи, но затем готов встать на защиту поруганной чести жены и матери. Хор как бы призван облегчить страдания Медеи, разделить ее жестокую долю. Смысловую нагрузку несет и одежда хора, который сперва появляется в белых хитонах, показывающих, что народ действует заодно с Медеей. Затем они выступают в пурпурно-красных одеждах, обозначающих поlemiку с Медеей. И в конце - в черных, траурных платьях. Уже свершилось все и они вместе с героиней разделяют трагедию, горе матери. Неповторимое впечатление оставляет грузинский плач. Режиссер и в этом подчеркнул близость героини к обычаям своего народа.

Понятно какое огромное значение имеет музыка в спектакле. Она должна органически сочетаться с постановкой, выразить сущность произведения. Музыка А. Чимакадзе к "Медее", первым делом, привлекает к себе внимание тем, что она построена на национальных мотивах - особенно мингрельских народных напевах. Дивительно тонко раскрывает каждый, даже маленький музыкальный отрывок все те чувства, переживания, страсти, которые владеют героиней. И в музыке звучит призыв к родной земле.

Медея совершила свое тяжкое преступление. Слышны крики и уходит совершенно другая женщина, похожая на тень человека. Она не улетает на колеснице, как это было у Еврипида, уходит сломленная, опустошенная, потерявшая человеческий облик и подавленная горем женщина. Медея не убивает себя - это было бы освобождением

от всех страданий, какие она должна испытать. "Медея не мстит, она наказывает себя за ошибки, которые совершила из любви к Ясону". 1

Существуют на свете вещи, которые прощать очень трудно. Предательство родины считается одним из величайших преступлений. И человека, который пойдет на это, ждут те же страдания, что и Медею. Но со времен Аристотеля существует мнение, что герои трагедии, пройдя через все переживания, доходят до этических высот и какую бы вину не совершили, непременно достигают очищения.

"Грузинскому народу, также, как и это дальнему прелчу, гордой колхидянке Медею, всегда хватало силы, хоть ценой больших жертв, защитить себя и национальную честь, ущемленную и оскверненную чужеземцами и, в итоге, выйти из всех боев нравственно возвышенным и "обедившим". 2

Две с половиной тысячи лет отделяет наше время от античной эпохи и, конечно, многие исторические явления далеки от нас. Но многое живет и сейчас, продолжая оказывать сильное воздействие на современников. Из прошлого остается лишь то, что имеет реальное значение для настоящего и будущего. Изображая человека в бытие, античные драматурги достигли огромных художественных обобщений.

Созданные ими произведения и сегодня являются гимном Человеку — самому прекрасному созданию на земле! Вот почему советский театр всегда будет обращаться к античности, не перестанет никогда черпать в ней живительную влагу для обогащения духовной жизни советских людей и советского театра.

1 К. Ниникашвили, Верико Анджапаридзе. "Мерани", Тб., 1968, стр. 64.
2 А. Чхартквили, Театральный Тбилиси, март 1962 г.

Лаборатория конкретной социологии

ТАТЬЯНА ТАГИЗАДЕ

Старший лаборант

НЕКОТОРЫЕ ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ДАННЫЕ КОНКРЕТНО-СОЦИОЛОГИЧЕСКОГО
ИЗУЧЕНИЯ СТУДЕНТОВ ГРУЗИНСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ТЕАТРАЛЬНОГО
ИНСТИТУТА.

СТУДЕНТ И ТЕАТР

Учитывая всю важность социологического исследования жизни студенчества - учебного процесса, организации свободного времени, отношения к избранной профессии, бытовых условий и т.д., лаборатория конкретно-социологических исследований научного сектора Грузинского государственного театрального института сделала первый шаг в деле изучения специфики условий работы и учебы студентов института.

Грузинский государственный театральный институт готовит будущих актеров (драмы, кино, музыкальной комедии, театра кукол), режиссеров (драмы, кино, телевидения), театроведов и киноведов, из которых основная масса студентов - актеры.

В данной статье взята только одна группа вопросов, выясняющих отношение студентов к своей будущей профессии, к театру.

На составленный анонимный вопросник ответило 85% общего количества студентов, из которых 60% - студенты актерского факультета.



Вопросник был составлен так, что каждому вопросу соответствовала группа ориентировочных ответов, из которых можно было выбрать один или несколько. Чтобы не ограничивать студентов только предложенными вариантами ответов, им была предоставлена возможность вписать свой ответ, для чего была оставлена свободная графа.

Естественно, первым делом необходимо было выяснить посещаемость студентами театров.

Им предлагалось шесть возможных ответов:

1. Нет свободного времени.
2. Далеко живу.
3. Трудно достать билеты.
4. Не удовлетворяет уровень спектаклей.
5. Не привлекает театр.
6. _____ (свободная графа), для вписывания

своего индивидуального ответа.

Самый большой процент выпал именно на графу 6, куда были вписаны ответы: "бываю часто" или "это моя профессия".

С актерского факультета 79% ответило "бываю часто", а 33% отвечает, что у них нет времени посещать театр; по факультету музыкальной комедии - 46%.

Что мешает студентам часто бывать в театре, смотреть все постановки? Ведь это их будущая профессия. Вопрос этот подлежит подробному анализу. Одной из причин является загруженность студентов занятиями в институте с утра до позднего вечера (утром - теорети-



ческие занятия, вечером - репетиции). Потому, даже при большом желании посещать театр, на это не остается времени.

Часть студентов (16%) ответило что их не удовлетворяет уровень спектаклей (по актерскому факультету - 11%).

Какой театр любим нашими студентами больше всего?

Было перечислено шесть театров.

Большинство избрало театр им. Ш.Руставели - 68%. На втором месте Руставский театр - 57%. Театр им. К.Марджанишвили указало 23% студентов. Поклонниками театра оперы и балета назвал себя 21%, театра музыкальной комедии - всего 11%.

Интересная картина сложилась на факультете музыкальной комедии. Опрос показал, что 92% студентов любят театр им. Ш.Руставели, 69% - театр оперы и балета, а "свой театр" - театр музыкальной комедии предпочитает только 46%. Для объяснения такого соотношения пришлось обратиться к ответу на другой вопрос анкеты: если прием в высшие учебные заведения был бы вне конкурса, то какую специальность вы выбрали бы?

Подавляющее большинство студентов ответило, что выбрало бы тот же факультет, ту же специальность (за исключением нескольких, назвавших ИВТУ им. Баумана, Медициньский институт и т.д.), а по факультету музыкальной комедии, желающих поступить в другое учебное заведение, оказалось 53%.

Вывод один - не все студенты поступили на этот факультет по призванию.

На вопрос, что привлекает студентов в театре, из-за чего они

идут в театр, ответы таковы:

- для эстетического удовольствия - 58%,
- увидеть любимого актера, работу режиссера - 52%,
- разобраться в интересующей проблеме - 35%.

Небезинтересно сравнить ответы театроведов с ответами актеров. Театроведы отвечают, что посещают театр, чтобы увидеть работу режиссера (80%), разобраться в интересующей проблеме (73%) и для эстетического удовольствия (33%).

У актеров картина другая. Они смотрят спектакли для эстетического удовольствия - 41% и чтобы увидеть любимого актера - 38%.

На вопрос, какого жанра спектакли предпочитают студенты, ответы таковы: психологическая драма - 72%, трагедия - 57%, комедия - 53%. А на актерском факультете - психологическая драма - 73%, трагедия - 75% и комедия - 60%.

В отношении репертуара выясняется, что больше всего любим классический репертуар - 65%, затем современная жизнь за рубежом - 63%, современная грузинская тематика - 36%, современная советская - 32%, на историческую тему - 27%, на тему Отечественной войны - 14% и на историко-революционную тему - 6%.

Недавно институтом был поставлен дипломный спектакль "Именем Молодой гвардии", участники которого награждены грамотой ЦК комсомола Грузии. В связи с этим вопрос тематики спектаклей был изучен повторно. Картина резко изменилась: если при первом анкетировании 14% студентов, как было указано выше, называло тему Великой Отечественной войны, то после спектакля - 24%.

Видимо, определяющим в выборе студентами тематики спектакля

является все же качество постановки .

Осталось выяснить последнее - что считают студенты Театрального института главным в спектакле.

Ответы были получены следующие: мастерство актера интересует 85% студентов, работа режиссера - 74%, идейно-политическая направленность спектакля - 60%, работа художника - 50%, работа композитора - 42%, морально-воспитательное значение спектакля - 27%, внешность актера - 27%.

ГРУЗИНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ
ИНСТИТУТ ИМ. Ш. РУСТАВЕЛИ



ТЕАТРОВЕДЧЕСКИЕ ИЗЫСКАНИЯ

т. V

ТБИЛИСИ - 1975

იბრაჰიმ სარგაძის სსრ მ. ნინოშვილის სახელობის კომპლექსური
კონსტრუქციისა და მონტაჟის ვაჭრობის საქმიანობის სახელმწიფო
კორპორაციის პარკეტინგ-ბიზნის.

გ ა ს ი მ ა ბ . 25 კ ა ბ .

Зак. № 1900

УЭ 09579

Тир. 1300

Тбилисская книжная фабрика Государственного Комитета
Совета Министров Грузинской ССР по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли, пр. Дружбы 7.

3.

