



ქართული  
საქმიანობა

საქართველოს მ. კუსთავილის სახელობის სახელმწიფო

თეატრალური ინსტიტუტი

769  
1980 / 15

თეატრმცოდნეობითი ძიებანი

სამეცნიერო ჯრომაგის კრებული  
ტომი X

თბილისი — 1980



საქართველოს შ. რუსთაველის სახელობის სახარბიელი  
 მაკრატორი ინსტიტუტი

მ ა ჯ ბ რ ე მ ე მ რ ე ნ ა მ ბ ი მ ი      ძ ი ა ბ ა ნ ი

საბავშვო წიგნების კრებული  
 ტომი X

თბილისი - 1980



რედაქტორი შოთა ვაბიძაძე  
ფილოსოფიურ მეცნიერებათა კანდიდატი

ს ა რ ე დ ა ტ ი ა ვ ა რ ე ბ ი ა: ე. ზუბაშვილი /ხელოვნებათ-  
მცოდნეობის დოქტორი/, ვ. კიკნაძე /ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი/  
დ. ჯანელიძე /ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი/.

I. თავისი თეორიის საკითხები

საქართველოს შ.წსსთავადის სახელმისი სახელმწიფო

თავდასარი ინსტიტუტი

-----  
თეატრისა და კინოს სამეცნიერო-კვლევითი სექტორი

ჰაბა იუსუდიანი  
უფროსი მეცნიერი მუშაკი

კოლიზია და კონფლიქტი

ლიტერატურათმცოდნეობაში და თეატრმცოდნეობაში, ისევე, როგორც თეატრალურ და ლიტერატურულ კრიტიკაში, ტერმინებს - „კოლიზია“ და „კონფლიქტი“-მეჭმინად სინონიმებად ხმარობენ და თეორიულად თუ რაიმე ნიკაანით განასხვავებენ, პრაქტიკულად მათ კვლავ ტოლფასობანი მოვლენების დამახასიათებლად იყენებენ. სპეციალურ ლექსიკონშიც კი ეს ორი, სხვადასხვა მნიშვნელობის ტერმინი ან სუდ არ არის აღნიშნული /Словарь литературных терминов, м., "Просвещение", 1974; Клитковский А., Поэтический словарь,

"Советская энциклопедия", м., 1966/ან ურთარიი შინაარსით არიან აღწერილი: Коллизия /лат. *collisio* / столкновение противоположных сил, стремлений или интересов /Словарь иностранных слов, Государственное издательство иностранных и национальных словарей, м., 1955, стр. 333/. Конфликт /лат. *conflictus* - столкновение/ - столкновение противоположных интересов, взглядов, расиря, разногласие, спор грозящий осложнениями". ასევეა პრთუ. უშაკოვის რედაქციით გამოცემულ ლექსიკონში /Советская энциклопедия, м., 1935, стр. 1405, 1453/.

მარშალია ვ. ვ. კოჭინოვი თავის სტატიაში Краткая литературная энциклопедия, т. II, стр. 656-658, რამდენადმე აღნიშნავს ამ ტერმინების განსხვავებას /სახედობრ, კოლიზიას შედარებით რთულ შინაარსს მიანერს, ვიდრე კონფლიქტს, მაგრამ მისი თავისებურების დახასიათებას, მისი დანოუკიდებელი მნიშვნელობის აღწერას თავს არიდებს /КЛЭ, т. IX, стр. 55; КЛЭ, т. II, стр. 680/.



ვრცელშევიწინის დებულებაში, ერთი მხრივ, თითქოს ხდება კოლიზიის არის მოხაზვა, მაგრამ, თმავე დროს იგი კონფლიქტის რაღაც ნამატად გამოიყურება. ვრცელშევიწინი გვიხსნის დრამატული კვანძის რაობას, რაც მისი აზრით, გამოიხატება განსაკუთრებულ ვითარებაში და მოვლენებში და, როდის გამოც ნაწარმოების გვირის ნება გადაიტყვევა ერთ ცხოველ მისწრებდა. იგი წერს: "Итак, для возникновения драмы необходимы: 1/ единое действие, 2/ драматический узел обстоятельств и событий, противоборствующих героям или группе лиц и одновременно разжигающих его желания."

При этих данных возникает драматическая коллизия, - то есть, столкновение интересов - или конфликт, то есть коллизия, рассматриваемая в динамике - борьба<sup>I</sup>.

გამოიხსნის რომ, კონფლიქტი დინამიკური, მოქმედი კოლიზია; თვით კოლიზია რაღაც დრამის ტექნოლოგიური მეტოლოგიის შვადსაპრისინთაც არა /რა მნიშვნელობითაც არის ეს დებულებები შექმნილი/ დრამატული კვანძის ცნებას, რომელიც უშუალოდ მოქმედების საწყისი მომენტია და უფრო სიტუაციას მიეწერება, აქ "კოლიზიის" ვაკანტური ადვილიც მიუთვლილება. ვრცელშევიწინს დრამატული კვანძის ცნებაში მოქმედი პირების შერჩევაც შეჰყავს, იგი წერს: "Есть пьесы, где первый акт целиком посвящен образованию - стягиванию драматического узла" /გვ. 21/. პირველი აქტი მუდამ დამთავრდა ისე, რომ მოქმედება ჯერ არ დაწყებულა, მას დრამის შესაქმნელი წინაპირობა, როგორც ვრცელშევიწინმა თავიდან გვამცნო, დრამატული კვანძი აღარ ყოფილა! ერთი სიტყვით, კოლიზიის ასეთ გაგებას რაღაც რუდინებულად საბუ აქვს. მთა უნებეს, რომ მის წიგნში, სადაც განზიდულია დრამატურგიის მრავალი საკითხი, აღარსად მოიხსენიება ეს ტერმინი და მთლიანობაში მისი ტექსტები,

<sup>I</sup> В о з ъ к е н и е и, Драматургия, "Искусство", М.-Л., 1937, стр.20.





როგორც იმეცა, განაწილებულია დრამატულ კვანძსა და მხავარი გმირის მიწინააღმდეგე პერსონაჟ-ვიშარებებს შორის.

საინტერესოა, თუ რა მნიშვნელობით ხშირობდნენ სიტყვა "კოლიზიას" კ. მარქსი და ზ. ენგელსი.

ზ. ენგელსი დასაღის დრამის "ფრანც შონ-ზიკინგერის" გმირების შუასაბებ წერდა, რომ დასაღის დრამის გმირებს მიკინგერს და გუტენს, მარშალა, მიზნად პეტრედათ გელხთა განმავისუფლება, მავრათ შვით ნაფორთაღური, მავადაზნაურული მოძრაობა გერმანიაში არ ისახავდა ამ მიზანს. გელებში წინააღმდეგნი იყვნენ მავადაზნაურობისა, რომელთა პარტიასაც ეკუთვნოდა მიკინგერი და გუტერი. "В этом заключалась, по-моему, трагическая коллизия между исторически необходимым требованием и практической невозможностью его осуществления. Упуская этот момент, Вы умаляете трагический конфликт, сводя дело к тому, что Зикинген вместо того, чтобы сразу вступить в борьбу с императором и империей, начинает борьбу только с одним /хотя Вы здесь с должным тактом вводите крестьян/ и гибнет просто из-за равнодушия и трусости дворянства"<sup>1</sup>.

როგორც ვხედავთ, ენგელსი კოლიზიის ცნებაში გულისხმობს ტრავიკულ წინაუკეთობას, შიდა წინააღმდეგობით განლაგებულ ვიშარებას, რომლის განვიშარების შედეგადაც წარმოიშვება კონფლიქტი.

მარქსიც ასევე იმეცა. იგი კოლიზიას უკავშირებდა. მუშასა და იდეას ნაწარმოებისა. მისთვის კოლიზია მოვლენის შიდა წინააღმდეგობის და საწინააღმდეგოდ განლაგებულ ვიშარების მარკვიება. /იქვე, გვ. 25/.

ამ საკითხს დიდი ყურადღება დაუთმო პეტრედათ. მისთვის ხელშეწყობის ამოცანაა არა მარტო რაღაც მოგადის, გაურკვეველის ასახვა, არა-

<sup>1</sup> М а р к с К., Э н г е л ь с Ф., Об искусстве, М., "Искусство", 1957, т. I, стр. 32.

მედ ამ გარკვევებშიდან გარკვეული სახეების, ხასიათებისა და მოქმედების აღწერა. ჰეგელი ეხება სუბსტანციონალურისა და ინდივიდუალურის ერთობლიობის საკითხს. სამყაროს იდეური მდგომარეობა, მისი სუბსტანციონალური ერთიანობა არ ნიშნავს იმას, რომ არ არსებობს ინდივიდუალურობა. მისი აზრით, იგი საყოველთაოს სახით სუბსტანციონალურში არის გათქვეფრილი /183-200/. მასში "Чудовище раздвоенности еще лишь дремлет" /Гегель. лекции по эстетике, соч., т.ХП, кн. I, М., 1938, 201/, მაგრამ ინდივიდუალურის დამახასიათებელია გარკვეულობა, გამოკვეთილობა და არაა საკმარისი, რომ იგი ზოგად მდგომარეობაში დარჩეს. მან საყოველთაობა უნდა გამოამჟღავნოს განსაკუთრებულად, რითაც დაამკვიდრებს თავის ყოფას. ამას კი მოჰყვება საყოველთაოს დიფერენციალური სპეციფიკური მდგომარეობებაც, რაც გამოიწვევს გარუქლებებს და შეიქმნება კოლიზიები /202/. საყოველთაო ძალები ამ შემთხვევაში მიიღებენ ახალ ვაჟორმებას, თუ ისინი ანტიკონსისტურად განეწყობიან. ამ ძალებს, რომლებიც სუბსტანციურ წრეს მიეკუთვნებიან, ინდივიდუალურ ფორმას ანიჭებენ ინდივიდები. მაგრამ ეს შესაძლებელია მხოლოდ გარკვეულ მდგომარეობაში, როცა ადამიანები ამ მდგომარეობას იყენებენ თავისი მიზნების, სუბიური მისწრაფებების, ვნებების განსახორციელებლად. ასეთ ვითარებას კი სიტუაცია ეწოდება. სიტუაციის პირველადი მდგომარეობა გამოუვლინებლობაა, რომელიც ჯერჯერობით ... "Представляет собой, особенно говоря, безобидную определенность не дающую еще повода к какому-нибудь антагонизму и его необходимому разрешению" /203-04/. შემდეგ სიტუაციის შიგნით იწყება გაორება და წარმოქმნება კოლიზია. სიტუაცია არის ხიდი, შინაგანი სტატიკურობიდან მოქმედებისაკენ. კოლიზიის წარმოშობის მიზეზია რაღაც დარღვევა, რომელიც მოთხოვს გამოსწორებას. ჰეგელი მოიხმობს მასაღას დიქტრატურული ძეგლებიდან და განიხილავს კოლიზიის სხვადასხვა მაგალითებს: კოლიზიას - ბუნებასა და ადამიანთა კანონს შორის, შთამომავლობით უფლებასა და ინდივიდუალურ





ნებას შორის და ა.შ. როდესაც ჰეგელი ახასიათებს მემკვიდრეობითს  
 უფლებას, რომელიც აუქმებს ბუნებრივად კანონიერ უფლებას - ნიჭიერე-  
 ბას, ცოდნას, ნებასა და მისწრაფებებს, ეს, მისი აზრით, თავისუფლ-  
 ბის აღკვეთაა... "В рамках этой несвободы может возникнуть кон-  
 фликт между местом, указанным субъекту, его рождением, и его духов-  
 ной культурой с правомерным ее требованием" /213-214/. მაშასა-  
 დაზე, მოცემულ კონკრეტულ ურთიერთდაპირისპირებულ ძალებს შორის შესაძ-  
 ლებელია /არა აუცილებელი/ წარმოიქმნას კონფლიქტი, ე.ი. კონფლიქტი ამ  
 ძალების სხვა მდგომარეობაა ვიდრე კონკრეტული? მომდევნო ციტირებაში თით-  
 ჭმის მადიანადაა წარმოდგენილი ჰეგელის კონცეპციის ელემენტური და დრამა-  
 ტული წარმოდგენის მქაბნობით: "действие начинается, собственно гово-  
 ря, лишь тогда, когда выступила наружу противоположность, содержа-  
 щаяся в ситуации. Но так, как сталкивающееся действие нарушает  
 некоторую противостоящую сторону, то этим разладом оно вызывает  
 против себя противоположную сторону, на которую оно нападает, и <sup>с которой</sup> не-  
 посредственно связана реакция. Только вместе с этим действием и  
 противодействием идеал впервые сделался совершенно определенным  
 и подвижным. Ибо теперь противостоят друг другу в борьбе два выр-  
 ваных из их гармонии интереса, и они в своем взаимном противоре-  
 чии необходимо требуют некоего разрешения" /221/.

სხვა შემთხვევაში, როდესაც ჰეგელი მოქმედების ერთიანობაზე მსჯე-  
 ლობს, როგორც დრამატული წარმოდგენის აუცილებელ პირობაზე, იგი მოქმე-  
 დების ერთიანობას უშუალოდ კონკრეტულად აკავშირებს და ამტკიცებს, რომ  
 ურთიერთმოქმედებში ბიძგები წარმოიქმნებიან /რომლის მატარებლებიც არიან  
 პიესის პერსონაჟები/ ქმნიან უსადაერო კონკრეტულს, რის გადაწყვეტამაც  
 უნდა დააბოლოოს ბოქმელება. არა ცალკეული პერსონაჟების, ხასიათების,  
 ვითარებების შეჯახება, ინდივიდუალური მოქმედების დაბოლოება, მისი  
 მიზნის რეალიზაცია, არამედ ყოველივე ამის კერ ჩინააღმდეგობრივი





ეროვნული ბიბლიოთეკის განყოფილება - საბავშვო განყოფილება  
 მატული ნაწარმოების მოქმედების საკითხს /ჰეგელი, ტ. XVI, გვ. 337/.

ჰეგელის მსჯელობიდან ჩანს, რომ სიტუაციაში ვაშლივდენილი წინააღმდეგობა, როგორც კი ანტიგონის სტრუქტურაში იხილება, იწყება მოქმედება<sup>1</sup>. აქციისა და რეაქციის კი მოხდევს ვადაწყვეტა, რაც კოლიზიის ვადაჭრას გულისხმობს. მაშ, რაღაა ფიქსი ან რეაქცია? ვადა ეს ურთი მდლიან, ვადასხვავებულ ვიშარებას არ ვივცავს? ვადა ეს არ არის დაშოკირებული რგოლი დრამატული მოქმედების ერთიან სისტემაში? და, თუ ჰეგელი სიტყვა "კონფლიქტს" დაშოკირებულ ტერმინად, ცნების ვიშველიად კი არ ხმარობს, არაბედ კოლიზიის სინონიმად, რომელსაც ტენდენცია აქვს აღნიშნოს კოლიზიის კულმინაციური წერტილის ვიშაკების წინა მდგომარეობა, ხან ბრძოლის ცნება /იხ. ჰეგელი, ტ. XII, გვ. 210, 213-14, 223-24; ჰეგელი, ტ. XIV, გვ. 330, 340/, თუ მხედველობაში ვიქონიებთ ფიქსი ჰეგელის მიერ აღწერილი დრამატული ნაწარმოების გეომატრიკული მოგანიც სტრუქტურას, რატომ არ ვივცავს სიტყვა კონფლიქტში "ავტონომია" ვადასხვადღეს, აქციისა და რეაქციის, ვიშაკების, ბრძოლის აღნიშნული მოვლენების ტერმინობა დაიკვირებს და ვადაშოკებს კოლიზიის ვასიურ მდგომარეობას?

ს. ბელინსკიც ჰეგელისებულ ვაგებოთ იყენებს ამ ტერმინებს. მისფიქსიაც ეს ორი სიტყვა სინონიმია, მაგრამ მათი ვადასხვავების ტენდენცია აქაც ვიშვირდება, კერძოდ, ბელინსკი კონფლიქტს უფრო აქტიური მოვლენების აღსანიშნავად ხმარობს, ვიდრე კოლიზიას, რომელსაც საფუძვლად მიანიც ვივირისპირება უდევს. იგი აღწერს ვადაბედის სულიერი ვადაბის ვივირისპირებულ ვადაწყობას, და აბ ვიშარებას ვიშველიარად ხსნის: "Оно ставит Гамлета в необходимость играть роль мстителя, так, как эта роль совсем не в его натуре, то он похажается во внутреннюю борьбу с самим собой, приспавденную ошибкой двух враждебных она

<sup>1</sup> თუთია, ჰეგელი არ ვადაიციხვავს იმ ვიშხვევებს, რაცა მდლიან მოქმედებაში ვიქლის ის ვადაშოკირებული საწყისი, რომელიც დაშოკირებული წინა მოქმედების ვიშველია.



დღა, პოველავაჲს მეთუთა ზა სმერტა ოტცა, ი ლიქნოუ ნესპოსობუთა

კ მწენიუ: ვოთ ტრაგიქესკა კოლიზია"<sup>1</sup>. და შერეღე ბეღენსკი ახასიათებუ  
აბი კოლიზიას: "Естественно, что из этого положения возникает внутри  
Гамлета страшная борьба, которая и составляет сущность всякой драмы"  
/იქვე/. ბრძოლა, ტიღირი, შერკინება წარმოქმნება აა ავოთ პოლოჲენი,  
ი. ი. კოლიზიიდან. შერეღა, რა არის ეს, ავინსობრივად ახალი ვითარება?  
აბავე შინშენველობით გვხვდება ეს ტერმინი მაკბეტის დახასიათებაშიც:  
"Мы видим макбета в трагической коллизии. Он мог победить в себе  
греховное побуждение и мог последовать ему" /19/.

გოგორის "ტარას ბუბანს" გარჩევამივ მსგავსი ავადღაზრისია, სადაც  
ბეღენსკი კოლიზიას ახასიათებუ არა როგორც შებრძოლ მხარეების გამოკ-  
დენას, არაშედ როგორც აღჭერნატოვუდ ვითარებას, უარო ზუსტად /რადკან  
ტრავლედიასთან გვაქვს საქმე/, როგორც დიდებას. როგორუ შერეხვევებაში  
/უარო ნაკლებად/ ივი კოლიზიის ცნებაში რავს შეჯახებას, ბრძოლის ვი-  
თარებას /გვ. 52/ და კოლიზიის არსებობას აღნიშნავს ტრავლედიასი; მაგრამ  
მისი ასეუი შინიშენა ავინსოვად კოლიზიის კომპლიქსი არსებობასაც  
გულისხმობს: "Иногда коллизия может состоять в ложном положении  
человека вследствие несоответствия его натуре с местом, на кото-  
рое поставила его судьба:" /54/. ამის დასასაბუთებლად ივი უბოზს  
ვ. სკოტის როშანის გმირს, შეგომარეობით ბეღადისა და ბუნებით მზიშარას  
მაგალითს. ასეუი საზის შეუსამაბობა კი, როგორც ცნობილია, კომპიქსის  
ერა-ერით დაშახასიათებელი ავინსებაა. უნდა ითქვას, რომ, დესინვიდან მო-  
ყრდებული, XX საუკუნეშივე ავტორების ბეჭი ქილი ტერმინ კონფლიქტს კოლიზი-  
ის სინონიმად მიიჩნევდა, მაგრამ მას რაღაც დაშხმარე სიჭყვად მშარობა  
და ორივე ცნების - კონფლიქტისა და კოლიზიის შუელი დაჭვირთვა ტერმინ კო-  
ლიზიაზე იყო გადაჭანელი. ასეუი შეგომარეობა შეიბრწევოდა ჩვენშიც.

<sup>1</sup> Б е л и н с к и й В. Г., Подл. собр. соч. в 13-ти томах, т. VI,  
М., 1954, стр. 18.



მაგალითად, ვ. გუნიას ასე ახასიათებდა დრამას: "დრამა მოქმედებაა სურათითა, რომელიც მას შემდეგ მოქმედებს პირის ბრძოლას იმ დროს, როდესაც მას ხელს უშლის საწინააღმდეგო ძილწევასი, მაგალითად, კულისაქმის ებრძვის მოვალეობას, სულიერ მწიგნობას და სხვა. ამგვარ ბრძოლის განვითარებას ეწოდება კოლიზია."

როგორც ვხედავთ, კონფლიქტი აქ სულ არ არის მოხსენიებული. ახლა შევეცადეთ განვიხილოთ კონფლიქტის განვითარების ფაზების სფერო და კოლიზიას იშვიათად იშველიებენ. ყოველივე ზემოთ ხქმედის გამო, მიიდა სადემარკაციო ხაზი გადავდოთ კოლიზიისა და კონფლიქტის ცნებებს შორის:

1. კოლიზიის შინაარსი შეადგენს ერთ სიტუაციაში გამოვლენილ ანტაგონისტურ ციხაარებას, რომელიც მოითხოვს გადაწყვეტას, ამ ერთ სიტუაციაში დაპირისპირებული ძალების შეუსაბამობას, რომელიც მოითხოვს მოწესრიგებას.
2. კონფლიქტი არის ანტაგონისტების ღია ბრძოლა ან დაპირისპირებული ძალების გადაადგილების დაფარული ბრძოლის პროცესი კოლიზიის გადაწყვეტის მიზნით.

კოლიზიას და კონფლიქტს ურთიერთ მიმართ მივიჭ-შედეგობრივი კავშირი აქვთ: კონფლიქტი კოლიზიის არსებობის შედეგია და მისი გადაწყვეტის საშუალება. ამ ცნებების განსხვავებისას უნდა ვიხილოთ მათი განსხვავება. ამ ცნებების განსხვავებისას უნდა ვიხილოთ მათი განსხვავება. ამ ცნებების განსხვავებისას უნდა ვიხილოთ მათი განსხვავება. ამ ცნებების განსხვავებისას უნდა ვიხილოთ მათი განსხვავება. ამ ცნებების განსხვავებისას უნდა ვიხილოთ მათი განსხვავება.

დაბოლოს, კოლიზია დამთავრებული სახით შეიძლება პირველივე წინააღმდეგობრივ მოკვეთილს წაწარმოებში, როდესაც კონფლიქტი უშუალოდ დაკავშირებულია ხასიათობას და სიტუაციებთან; მისი წარმოშობის ადგილი ყოველივე ერთი შედეგით განისაზღვრება.



## II. შიშის ნსტრინილას

საქართველოს მ. რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო  
შიშის ნსტრინილას

შიშის ნსტრინილას და კინის შიშის ნსტრინილას და ისტორიის კაშის

### შიშის ნსტრინილას

შიშის ნსტრინილას და კინის შიშის ნსტრინილას

საქართველოს და მისი შიშის ნსტრინილას  
საქართველოს შიშის ნსტრინილას

### I

არაშის კანონმდებელი კაშის საშის საკაშის ნსტრინილას ნსტრინილას  
შიშის ნსტრინილას ისტორიული შიშის ნსტრინილას. არაშის კაშის, შიშის  
შიშის ნსტრინილას და შიშის ნსტრინილას შიშის ნსტრინილას კაშის ნსტრინილას  
და შიშის ნსტრინილას, შიშის ნსტრინილას, შიშის ნსტრინილას, შიშის  
შიშის ნსტრინილას, შიშის ნსტრინილას და შიშის ნსტრინილას შიშის  
შიშის ნსტრინილას /კაშის. 1029 წ./ შიშის, ალ-ბაქამის შიშის ნსტრინილას  
შიშის ნსტრინილას 44 შიშის შიშის ნსტრინილას, შიშის ნსტრინილას 20  
შიშის ნსტრინილას შიშის ნსტრინილას 1760 შიშის ნსტრინილას<sup>1</sup>. შიშის  
ალიშის ნსტრინილას /კაშის. 996, წ./ შიშის ნსტრინილას 160-120 შიშის  
შიშის ნსტრინილას. იშ-აშ-აშის ნსტრინილას შიშის ნსტრინილას, ეს შიშის  
შიშის ნსტრინილას 200 შიშის ნსტრინილას. შიშის ალ-ბაქამის შიშის  
შიშის ნსტრინილას - 400 შიშის ნსტრინილას<sup>2</sup>. შიშის ნსტრინილას  
შიშის ნსტრინილას არა შიშის ნსტრინილას, არაშის შიშის ნსტრინილას  
შიშის ნსტრინილას კაშის ნსტრინილას. იაშის ნსტრინილას, IX  
შიშის ნსტრინილას შიშის ნსტრინილას ნსტრინილას ალი იშ-აშ-აშის  
შიშის ნსტრინილას შიშის ნსტრინილას შიშის ნსტრინილას "სიშის  
შიშის ნსტრინილას საკაშის ნსტრინილას" საკაშის ნსტრინილას

1 М е ц А., Мусульманский ренессанс, М., 1965, стр.145-146.

2 ი შ ი ვ ი, გვ. 146; Испания в средние века, М., 1937; К р а -  
ч к о в с к и й И., Арабская культура в Испании, М., 1937.

დებიო /ხიზანათ აღ-ზიკმა/, ყოველი მხრიდან მოუჭურებოდნენ მკითხველ  
დები ამ წიგნსაფავისაკენ, ისინი წიგნსაფავის პატრონის კმაყოფაზე  
იყვინენ<sup>1</sup>. მაღდადის დასავლეთ ნაწილში ვეზირის არდაშირ იზნ-საბურის  
ბიბლიოთეკაში დაფული იყო 10.400 ცალი ზენაწერი წიგნი<sup>2</sup>.

აღუდ აღ-დაუდას /გარდ. 982 წ./ მიმარვედის, რომელიც აჭარებდა „მო-  
ფრეა მიფრის“ /შაჰინშაჰის/ ტიტულს, ჰქონდა დიდი ბიბლიოთეკა. აღ-მუჰაკ-  
დასის აღწერიტ: ეს ბიბლიოთეკა მოთავსებული იყო სპეციალურ შენობაში.  
ბიბლიოთეკას განაგებდა მიმარვედელი /ვაჰიდი/ ბიბლიოთეკარი და ინსპე-  
ქტორი. აღუდ აღ-დაუდას ამ ბიბლიოთეკაში თავი მოუყარა ყველა წიგნს  
სხვადასხვა დარგის მიხედვით, რაც კი შეუხზული იყო მის დრომდე. ბიბ-  
ლიოთეკის შენობა მოიფავდა დიდ ვესტიბიულს, ვრძელ კამაროვან დარ-  
ბაშს, რომელსაც ყოველი მხრიდან მიშენებული ჰქონდა გვერდითი სათავსო-  
ბი. დარბაზისა და გვერდითი სათავსების კედლებს გასწვრივ სამი წყრთის  
სიმაღლისა და სიგანის განჯონები იყო განდაგებული, მათი კარები ზემო-  
დან ქვემოთ ეშვიბოდა. წიგნები განჯონების თაროებზე ფენა-ფენად იყო  
დადაგებული. თითოეულ დარგს თავისი განჯონა ჰქონდა მიჩენილი და შედ-  
გენილი ჰქონდა კაჭალოგი, რომელშიც წიგნის სათაურები იყო ჩაწერილი.  
ბიბლიოთეკით სარგებლობა მხოლოდ წარჩინებულებს შეეძლო<sup>3</sup>.

ას-საბიბბა /გარდ. 994 წ./ სამანიდის მიმარვედლის წინადადებაზე-  
- გამბდარყო მისი ვეზირი, უარი შევა; მიზიად დასასაბეა გადასვლის  
სიძნელე, რადგან მარტო მის წიგნებს ღვათისმეტყველებს დარგადან დას-  
ჭირდებოდა 400 აქედმის ასაკიდი ტომარი. ას-საბიბის ბიბლიოთეკის კაჭა-  
ლოგი 10 ტომს მოიფავდა<sup>4</sup>.

მაღდადედ მიფრირს აღ-ბაიკანს /გარდ. 1033 წ./ თავისი წიგნების

- 1 მ ბ ა., დასაბ. ნაშრ., ვ. 147.
- 2 ი ქ ვ, 83. 149.
- 3 ი ქ ვ, 83. 146.
- 4 ი ქ ვ, 83. 147.



გადასაჭანად დასჭირდა 63 კადაშა და ორი ყუთი<sup>1</sup>. აღ-ყაზვიანი /გარდ.  
1095 წ./ შვეიცია ბაღდადში წიგნებით დაჭვირებული 10 აქტებით. ბაღდა-  
დის მმართველის ერთ-ერთი აჯანყებული შვილის ქონებიდან კონფისკაცია  
გაუკეთეს 17 ათას ყდაში ჩასმულ წიგნს<sup>2</sup>.

"სარწმუნოებისათვის შებრძოლებმა" 965 წელს რეაში ვეზირის  
ამუ-ღ-ჟაღი იბნ აღ-ამიდიის სახლი ისე დაარბიეს, რომ მას სასმისიც არ  
დაუტოვეს წყლის შესასმელად... ვეზირს კი მხოლოდ შავისი წიგნების ბუ-  
ღი აწუხებდა, წიგნები კი ბევრი ჰქონდა: ას აქტის აჯიღებლად ჭვირ-  
თად. როცა ვეზირს უახრეს წიგნებისათვის ხელი არ უხდიათ, დიდად გაი-  
ხარა და შევა: "სხვა ყველა დანარჩენის ანაზღაურება შეიძლება, მაგრამ  
წიგნებით დანაკარგის კი არა"<sup>3</sup>.

რომ წარმოვიდგინოთ არაბული სამყაროს კულტურის დონე, უნდა შევე-  
დაროთ იგი იმ დროის დასავლეთ ევროპის კულტურულ კერაში ვიხარებას.  
ამავე ხანებში, კ. ი. IX-X საუკუნეებში კონსტანტინის საკრებულო გაძრის  
ბიბლიოთეკას გააჩნდა მხოლოდ 356 ტომი. ბუნედიქტელები<sup>4</sup> 1032 წელს  
ჰქონდათ 100-ზე მეტი წიგნი, ხოლო ბომბერგის ბიბლიოთეკა 1130 წელს  
იხვედდა მხოლოდ 96 წიგნს<sup>5</sup>.

ყოველივე ამ ცნობათა შუქზე ნათელი უჩინება დავით აღმაშენებლის  
ისტორიკოსის მოწახერობს, რის მიხედვითაც დავით აღმაშენებელმა "ვიმარ  
გონიერად დედად სიბრძნისა... საღმრთონი წერილნი, და ესენი მდიდრად  
შეიკრიბნა, რაოდენნი პოვნა გარდამოღებულნი ენასა ქართველასა  
სხუთასა ენაშაგან, ძუენნი და ახადნი, ვითარცა სხუად პეტრომეოს, ამას  
800-ზე მეტი სახეგან ქმნილნი და ესოდენ შეიყუარნა და შეიხვისნა, რომედ

1 М о ц А., დასახ. ნაშრ., გვ. 147.

2 ი ქ ვ ე .

3 ი ქ ვ ე .

4 სოფელი ზემო ბავარიისში, ბუნედიქტელების ყოფ. მონასტერი, დაარსე-  
ბული 733 წ. XI ს. მეცნიერული მოღვაწეობის ცენტრად იყო მიჩნეული:

5 Gottlieb. Über mittelalterliche Bibliotheken; Leipzig, 1890, S. 22,  
23, 27.



საქუტხეცა, აუ მათ შინა ცხოვედ არს და მათ შინა იძვრის, იგინი იყვ-  
ნეს მისსა საბრვედ ყოველთა გემოან და სასმედ ტკობი და სანადედე,  
იგინი = შეება, ვანცხრომა საწურავედ და სარკებელ<sup>1</sup>.

არაბული სამყარო არ იყო ურთავერთი, სადაც წიგნსაცავების შექმ-  
ნას დიდი ვაჟაცებით ეკიდებოდნენ. ასევე იქმის საშუალო საუკუნეების  
საქარაველეზედაც. დავით აღმაშენებლის მიერ დაარსებულმა წიგნსაცავმა  
იმიუნად ბევრი, ძველი და ახალი ქარაველი ხელნაწერი "მდიდრად შეიკ-  
რიბნა", რომ მეფე ამ წიგნსაცავიდან წიგნებს არა მარტო საქარაველეში  
არსებულს, არამედ უცხოეთში არსებულ ქარაველ კულტურულ-ლიტერატურულ კე-  
რებსაც კი აწვდიდა. დავით აღმაშენებლის ინტორიკოსის მოწმობით: "და-  
რანი და საკრებულნი და მოწასტერნი არა ავისთა ოდენ სამეფოთა, არამედ  
საბერძნეთისნიცა, მთაწმიდისა, ბორღაღთისანი, მერმეცა ასურეთისა და  
კვიპრისა, შავისა მთისა, ჰალესტინისანი აღწავსნა კეთილითა უფროსლა...  
ცყოფნი იერუსაღემისანი ავითოფერთა მიერ შესაწირავთა განამდიდრნა  
კუადად უშირესცა ამითსა: რანეთუ მთასა სინასა... აღაშენა მოწასტერი  
და წარსცა ოქრო მრავალათასეული და მოსაკიდენი ოქსინონი და წიგნე-  
ნი"<sup>2</sup>.

აქედმ და ჯორკიდებული ტვირთის რაოდენობით ბიბლიოთეკების სიმდი-  
რე არა მარტო არაბეთში, არამედ საქარაველეშიც ვასდებოდა. ეჭვობა სა-  
ქარაველეში მოძრავი ბიბლიოთეკის აუ შემოღება არა, ასევე დაწესებულ-  
ბისავერის მხარის დაჭერა და მისი სამაგალითოდ გამოყენება დავით აღმა-  
შენებელს როგორც მწიგნობრობის მოამავეს უნდა ახასიათებდეს; მისი  
ინტორიკოსის აქთით: "დღე და ღამე მიმოსვლათა შინა მიმღებთა, დაშერო-

<sup>1</sup> ქ ა რ თ დ ი ს ც ხ ო ვ რ ე ბ ა. ტექსტი დადგენილია ყველა ძირითა-  
დი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ. თბ., 1955, ტ. I,  
გვ. 33, 34, 7-8; დ. ჯ ა ნ ე დ ი ძ ე, რუსთაველი და საბიოზა, თბ.,  
1967, გვ. 16.

<sup>2</sup> ქ ა რ თ დ ი ს ც ხ ო ვ რ ე ბ ა, ტ. I, გვ. 352-353; დ. ჯ ა ნ ე-  
დ ი ძ ე, რუსთაველი და საბიოზა, გვ. 17.

ბათა მოუწყვნილთა, შრომათა განუსაზღვრებელთა წიგნები ეჭვირთა სიმრავლესა და აქტიურობასა და სიღრმესა გარდახდის ჰუნესა, პირველ ყოვლისა წიგნი მოაქუნდიან ხელითა და არა დაცადის კითხვა, ვიდრე არა დაშურის" <sup>1</sup>.

რომ ნათლად წარმოვიდგინოთ დავით აღმაშენებლის ბიბლიოთეკის ტევადობა, ერთი მხრივ, ყურადღება უნდა მივაქციოთ მისი ისტორიკოსის თქმას, რომ დაწეროზის დროსაც კი მისი "წიგნები ეჭვირთა სიმრავლესა და აქტიურობასა", და, მეორე მხრივ, განსაკუთრებით საგულისხმოა, რომ დავით აღმაშენებლის საბიბლიოთეკო მოღვაწეობა მისმა ისტორიკოსმა შეუდარა პტოლემეოსის ღვაწლს. ცნობილია, რომ ედინბურგი ევროპის ადექსანდრიკო პტოლემეოს I სტეფანის დროს /ძვ.წ. 322-283/ დაარსებულ იქნა წიგნსაცავი, სადაც შეკრიბეს ძველი ბერძნული ხელნაწერები. პტოლემეოს II ფილადელფოსის დროს, ადექსანდრიკის ბიბლიოთეკაში, ა. კირტეს მიერ მოყვანილი ცნობით, დავითი ყოფიდა 490 ათასი ხელნაწერი გრანდირი. როგორც სამართლიანად შენიშნავს ს. ყაუხჩიშვილი, თუ ჩვენ მოვკვათვება პომპეოსის, ესქილეს, არისტოტელეს, სავტოს, ალკეოსის, პეტროტეს, თუკიდეს და სხვათა ნაწარმოებების ტექსტები, მათ გადარჩენაში უდიდესი ღვაწლი მიუძღვით ადექსანდრიკის ბიბლიოთეკის დამაარსებელ და მის მუშაკებს <sup>2</sup>.

არაბეთში X საუკუნეში შეიქმნა სამეცნიერო დაწესებულება ახალი ფორმა, სადაც წიგნების დაცვასთან ერთად, შემოღებულ იქნა სწავლება, ან, ყოველ შემთხვევაში, მის კედლებში შესრულებული სამუშაოს ანაზღაურება <sup>3</sup>. დაწესებულებებს, რომელნიც მხოლოდ წიგნსაცავებს წარმოადგენენ, უწოდებდნენ "სიბრძნის საგანძურს", ხოლო ახად დაწესებულ-

<sup>1</sup> ქართლის ცხოვრება, ტ. I, გვ. 353.  
<sup>2</sup> ყ ა უ ხ ჩ ი შ ვ ი ლ ი ს., ბერძნული ლიტერატურის ისტორია, ტ. II, შბ., 1949, გვ. 95.  
<sup>3</sup> M e n A., დასახ. ნაშრ., გვ. 148.



ბებს - "სახლს მცენიერებისა", სადაც ბიბლიოთეკა მხოლოდ მისი გვერდი წაწილი იყო<sup>1</sup> და სადაც მუშაობდა მხარკომუნელთა და ვადამწერთა საპეციალური კოდეცია.

იაკობის ცნობით, პოეტმა და მცენიერმა, მუსულმანთა უმაღლესი წრის წარმომადგენელმა იბნ-ხამდანიშა /გარდ. 935 წ./ მასულში დააარსა "სახლი მცენიერებისა" /ღარ აღ-იღმ/. ამ სახლს გააჩნდა ბიბლიოთეკა, რამდენიც მოიკავდა ცოცხლის ყველა დარჯთა წიკვნებს. აქ მცვაღიწობა მვერძო ყველა მსურველს, ხოლო ღარიბებს ქაღაღდსაც კი უსასყიდლოდ აძლევდნენ<sup>2</sup>.

მმარაველს ადუდ აღ-დაჟდას /გარდ. 982 წ./ უყვარდა პოეზია, პოეტებს ჟამაგირს აძლევდა, მხედარმხმავრების სამოგადეოებაში ყოფნას დიტრატორებთან საუბარს არჩევდა და კარვადაც ერკვეოდა სიმღერების სიკავკარვეში. სასახლეში ადუდ აღ-დაჟდასი თავისი პირადი განსასკვენებლის მახლბდად ჭილსოფისებისსათვის ვამოჟყო საპეციალური დარბაზი, სადაც მათ მვერდით დამწვიდებით ემუშავათ<sup>3</sup>.

ბიუდების ვეზირმა არდამირ იბნ-სამურმა /გარდ. 1024 წ./, ბაღდადის დასავლეთ წაწილში დააარსა "სახლი მცენიერებისა". ამ სახლს გააჩნდა შესანიშნავი ბიბლიოთეკა, სადაც ინახებოდა საუკუნოებს კადრარაღების მიერ ვადამწერიდი 100 ყურანის ხელნაწერი და 10400 ცალი სხვა ხელნაწერი წიკნი<sup>4</sup>.

კავიპეტეში 988 წელს აღ-ამიბმა /გარდ. 996 წ./ იყიდა სახლი მვერ-

1 М е ц А., დასახ. ნაწრ., გვ. 149; ე. ბერტელისის ცნობით: XIII ს. პოპულარული წიკვნები ვრცელდებოდა ვიცი ცირაჟით, მვექმინიდი იყო თავისებური "ხელნაწერთა მანუფაქტურა". ვამოცდიდი მკითხველი ერადრლოდად კარნახობს ვასავრცელებდე ტექსტს ერთ შენობაში თავმოყრიდი რამდენიმე ააუდ ვადამწერს /Трубер Г. История музыкальной культуры-

2 М. М. - შ., 1941, т. I, стр. 419/.

3 ი თ ვ ე, გვ. 148.

4 ი თ ვ ე, გვ. 33.

4 ი თ ვ ე, გვ. 148-149.



მის გვერდით და იქ დააარსა აკადემია /ქვედმოქმედების საწყისებში/  
35 ლეონტიძეველი სახლის. ისინი იკრიბებოდნენ მერეში ყოველ ხუთშა-  
ბათს და იქ მარხავდნენ სამეცნიერო პაქტობას. კორდოვაში X საუკუნეში  
27 უმაღლესი სასწავლებელი არსებობდა.

ამ დროს არსებობდა კერძო აკადემიებიც. ვერონა იზნ-კიდლსონმა და-  
აარსა კერძო აკადემია, სადაც სწავლულთა, გადამწერთა და წიგნების  
მკამბავთა შესანახად ყოველწლიურად გრძობდა 1000 დინარს.

1004 წელს ხალიფმა აღ-ხაკიმმა კაიროში დააარსა "სახლი მეცნიე-  
რებისა", სადაც თავი მოუყარა სასაბღის კარის მიზლითუკების ყველა  
წიგნს. ამ სახლში შესვლა და მუშაობა ყველასათვის თავისუფალი იყო.  
მეღანს, ღერწმის კალამს /ნაას/ და ქაღალდს იქ უფასოდ აძლევდნენ<sup>1</sup>.

ამავე ხანებში აკადემიები საქართველოშიც შეიქმნა. მათი მნიშვნე-  
ლობა კარგად აქვს გაგებულ დავით აღმაშენებლის ისტორიკოსს, რომელიც  
გადათის აკადემიას მიიჩნევს "ყოფლისა აღმოსავლისა მეორედ იერუსალი-  
მად, სასწავლოდ ყოვლისა კეთილისად, მოძღუარად სწავლულებისად, სხუად  
ათინად"<sup>2</sup>. აქ ასწავლიდნენ გრამატიკას, ჭიღოსოფიას, რიტორიკას, არით-  
მეტიკას, გეომეტრიას, მუსიკას და ასტრონომიას. ამ დისციპლინების  
პროფესორ-მასწავლებლებად "სასწავლოდ ყოვლისა კეთილისად, მოძღუარად  
სწავლულებისად" დავით აღმაშენებელმა, მისი ისტორიკოსის ლექსით: "შე-  
მოკრიბნა კაცნი პატიოსანნი ცხოვრებითა და შემკულნი ყოველითა საბოუ-  
ბითა, არა ღვისთა ოდენ სამეფოთა შინა პოვნიდნი, არამედ ქუეყანასა  
კიდეთათ საიდათჲა ესმა ვიეთმე სიწმიდე, სიკეთე, სისრულე, სულიერთა  
და ხორციელთა საბოუბითი აღსავსეობა, იძინა და კეთილად გამოიძინა,  
მოიყვანნა და დაამკვიდრა მას შინა"<sup>3</sup>. ამ აკადემიაში მოწვეული იყო  
ჭიღოსოფლის იოანე პეტრიწი. სავარაუდოა, რომ აკადემიაში სასკოლო სა-

<sup>1</sup> М е ц А., დასახ. ნაშრ., გვ. 149.  
<sup>2</sup> ქართლის ცხოვრება, ტ. I, გვ. 331-331.  
<sup>3</sup> ი ქ ვ ე, გვ. 330.



ბიოგრაფიული უნდა ყოფილიყო აღდგენილი<sup>1</sup>:

არაბი ისტორიკოსი იბნ-აღ-ჯაუზის მოწმობით, დავით აღმაშენებელს  
აბილიში მუსულმანი პოეტებისათვის სასაბუღო აუგია და მათ ღურმე გულ-  
უბვ მფარველობას უწევდა. არაბი ისტორიკოსის სიტყვით: "დავითი და-  
ვისი შვილით დევეტრითურთ ყოველდღე დადიოდა მეჩეთში, ისმენდა სა-  
მეფო დოცვას და ავით ყურანის კითხვას. დავითი უბვად აძლევდა ფულს  
ქატიბსა და მუაძინებს. მან აამენა უცხო ტომთათვის ქარვასლები და  
პოეტთა მავისა ც, რეტიღთა ც უღუფასა უნიშ-  
ნა ვდა. მუ ვინმე ისურვებდა ტფილისის დატოვებას, გულდასვლობით  
ხელე უპყრობდა და მგზავრობის ღონისძიებას აძლევდა ფულით. და ვი-  
თი უფრო მიეტი პატივის სცემდა მუსულმან-  
თა, ვიდრე მთავარი მიუსულმანთა ნი. დავითი  
ამ პოეტებს სადღესასწაულო მეჯღიხებსაც უმარაფდა<sup>2</sup>. ასეთ ვითარებაში  
გასაგები ხდება, მუ რატომ ამბობდა რუსთაველის თანამედროვე მუსულმა-  
ნი პოეტი ბაკანი დავის დექსში: "მე /გავემგზავრები/ ნაჭარმაგვეში  
და მუხრანის ტაძარში /?/ ვიპოვი თავმესაფარს ბავრატოწმებთან<sup>3</sup>."  
არაბი ისტორიკოსი ფარიკი /დაიბ. 1116 წ./, რომელსაც XI ს საუკუნის  
შუა წლებში აბილიში უცხოვრია, აღნიშნავს დავით აღმაშენებლის მუსულ-  
მანებისადმი შემწყნარებლურ პოლიტიკას, მოუთხრობს იმ შელავათების  
წესებებ, რაც დიდმა მეფემ უწყალობა აბილისე მუსულმანებს ქალაქის  
აღების შემდეგ. დავის შრომაში ფარიკს აღნიშნული პუნქტა ის დადგე-  
ნილებები და კანონები, რომლებიც მის დროს აბილისის მაჰმადიანებს  
ებებოდა. ამ კანონებს ის ახასიათებს როგორც არაჩვეულებრივად  
ხელსაყრელს და შესანიშნავს - ისინი 1153-54 წლებში ისევ ძალაში

<sup>1</sup> ჯ ა ნ ე დ ი ძ ე ., ქარბული მეჯღირის ისტორია, ტ. I, გვ. 310.  
<sup>2</sup> ჯ ა ვ ა ხ ი შ ვ ი დ ი ი ვ ., ქარბველი ერის ისტორია, ტ. II, გვ. 217.  
<sup>3</sup> М а р р М., Ч а й к и н К., Хакани, Низами, Густавели, II, Подготовка архивных материалов Ю. марра и К.Чайкина к печати, составление сборника, редакция текста, предисловие и примечания С. Марра и А.Гвахария, Тб., 1966, стр.158-159.



იყო. მეფე დემეტრეს მეცნიერებთან და კეთილსამრთობის ხალხთან მო-  
კრძალებული და გულუბვი ურთიერთობა ჰქონია. ფარისეი შეხვედრია მუ-  
სულმანებს, რომელთაც მეფე ისეთი პატივისცემით ექვემდებარებოდა თურმე, რომ  
ასეთ მოპყრობას ისინი ბაღდადშიც /ე.ი. ხალიფის სატახტო ქალაქი/  
ვერ იხილავდნენ<sup>1</sup>. ფარისეის აზრით, თვით მაჰმადიანი ხელმწიფენი სრუ-  
ლებით არ ყოფილან დაღი თ ალმაშენებელივით სხვა სარწმუნოების მქონე  
ხალხის შემწყნარებელი<sup>2</sup>. ამავდროულად ისტორიკოსის მოწმობით, მეფე დემეტ-  
რე პარასკევს დღეს შესულა მიზგივით და დაუკავებია ალავი მალად სკა-  
შიე ხატიანის პირდაპირ. მიზგივითის დატოვებისას, მეფეს 200 ბინარი შე-  
უწირავს მისთვის<sup>3</sup>. აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ ქართული რენესანსის  
პირობებში ანტიკურისადმი ინტერესი მიემართება არა მარტო ბერძნული  
ენის, არამედ არაბული ენის საშუალებითაც. IX-X საუკუნეებში არაბული-  
დან ქართულად თარგმნიდ ძველში ესქილე მოხსენიებულია ასშუღას /არაბი-  
მნი/ სახელით, ხოლო კომედიოგრაფის ალმინიშენელი ძველი ქართული ტერმი-  
ნის - "სიმღერის მწერლის" პარალელურად ჩნდება ტერმინი "მოხაჰირი"<sup>4</sup>.

ჟ. კეკელიძე არაბული კულტურისა და მისი ქართულთან ურთიერთობის  
შესახებ წერდა: "არაბები ველური ქვეყნიდან გამოვიდნენ, მაგრამ მათ  
მალე განუვითარდათ ინტერესი და გემოვნება გონებრივი მუსიკისადმი,  
რომელიც განსაკუთრებით გაცხოველდა აბასიდთა /749-1258/ დინასტიის  
ხალიფების დროს. ისინი ჰყრებდნენ ბერძნულ ხელნაწერებს, თარგმნიდნენ  
და ისე ავრცელებდნენ, ხსნიდნენ სკოლებს, ხელს უწყობდნენ და ახალ-  
სებდნენ მეცნიერებს; ერთი სიტყვით, მათ სურდათ ხალიფატში დაენერ-  
გათ მეცნიერება და ეს სურვილი არ იყო უწყალო, რამდენადაც ისინი გა-

<sup>1</sup> ჟ უ თ უ რ ი ძ ე ., არაბი ისტორიკოსი XII საუკუნის თბილისის  
შესახებ, ენიშა-ის მოამბე, XIIII, თბ., 1943, გვ. 140-141;  
<sup>2</sup> ი ქ ვ ე, გვ. 141.  
<sup>3</sup> ი ქ ვ ე.  
<sup>4</sup> ჟ ე ჯ ე ლ ი ძ ე ., ეტიმოლოგი, ტ. VIIII, გვ. 135; ყ ა უ ხ რ ი -  
მ ვ ი ლ ი ს., ხრონოლოგიკი გიორგი მონაზონისაჲ. ტფ., 1920, გვ. 225.

ხდებოდა ანტიკური ფილოსოფიის დამცველებად, მის გადამცემებდა და ვაზა-  
ვრცელებდად უფროსად ქვეყნებში, რამდენადაც ისინი გვევლინებიან რო-  
გორც ანტიკური მემკვიდრე მემკვიდრეებისა და ცოდნის სხვადასხვა დარ-  
გებში /მაგ: მათემატიკა, მედიცინა, ასტრონომია, ისტორია/, ა მ ი ე უ  
მ ა დ მ ა მ თ ა მ უ რ თ ი ე რ თ მ ბ ა ს ვარკვეული როლი უნ-  
და უნამაშა ქ ა რ თ უ დ ი კ უ დ მ უ რ ი ს ი ს ტ ო რ ი ა შ ი ც.  
ყოველ შინაგანად, ე.წ. არაბული ცოდნების ბმარება საქართველოში  
X-XI საუკუნეების ქვეყნებში ყველაზე ადრეა გამოვლენილი /ხედავ.  
ნაშ. XI 38 და ბავრატის ტომარი/. XII საუკუნის ბოლოს საქართვე-  
ლოში იხარკმება "კარაბადინის" სახელწოდებით ცნობილი არაბული  
სამედიცინო თხზულება. არაბულ ენას კარგად იცნობდნენ ქართულ სა-  
მედიცინო კარზე არა მარტო დავით ალმამიქნებდნენ, არამედ მის შიშველაც.  
ცნობილია, რომ დავითის შვილია მიწვე დემეტრე არაბულ ენაზე რამ-  
დენიმე კითხვა გაუგზავნა სულთან სინჯარს 1148 წელს და პასუხიც  
ამავე ენაზე იყო მიღებული<sup>1</sup>. მუჰამედ ალ-ჰამადის ცნობით, მიწვე  
დავითის ისლამის დიდი მცოდნე იყო და განჯის ყაფს იმამიდაც კი უკა-  
მათებოდა, ყურანი როგორ და საიდან წარმოადგებოდა<sup>2</sup>. უნდა სიტყვით,  
საქართველოში კარგად ფლობდნენ საერო-მედიცინის ენად ქვეყნად არაბულ  
ენას.

ასეთივე კულტურული გარემოცვა არაბული სამყაროს მხრიდან, ამი-  
ტომ მასთან ურთიერთობაში მყოფ იმპერიულადი ქართული ისტორიკოს-  
ების ცნობებს ვარკვეული როლი ენიჭება ქართული კულტურის ისტორიის  
შესწავლის საქმეში და მას მჭიდროდ დაბარწმუნებლობის ძალა ენიჭება.

1 ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. I; კ ე კ ე დ ი მ ე კ., ბ ა-  
რ ა მ ი მ ე ა დ., მველი ქართული ლიტერატურა /V-XVIII სს./,  
თბ., 1934, 33-30.  
2 ჯ ა ვ ა მ ი მ ე დ ი ი ე., ქართული უნის ისტორია, ტ. II,  
თბ., 1948, 33-211.





შეატრადღურ ენციკლოპედიამი არაბული შეატრის შესახებ სიგყვაც არ არის ნახსენები. სტატიამი ეკვიპტის შეატრის შესახებ ვკითხულბთ: "საშუალო საუკუნეობირივი არაბული კულტურის განვიშარების პერიოდში შეატრადღურმა ბელგონებამ ვერ პოვა განვიშარებამ". მუსიკადღური კულტურის ისტორიკოსი, არტ. რ. ვრუბერი აცხადებს: "შეატრადღობული ბელგონებამ, ამ სიგყვის ფართო გავებითაც კი, ძველი არაბებისათვის იყო სრულიად უცნობი"<sup>1</sup>. სწორედ ამდაგვარ ნაუცხათე დასკვნათა გამო იყო რბმ ვწერდი-შემარბებულამ მსოფლიო შეატრის ისტორიის დასავლეთ ევროპის ქვეყნებით შემოფარგვლა და აღმოსავლეთის შეატრების უგულბებელყოფას ბოლო უწდა მოკლეს-მეუბნი<sup>2</sup>. სწორედ აღმოსავლური კულტურის ამდაგვარმა უგულბებელყოფამ გამოიწვია აღმოსავლეთის, კონსტანტინე რიკიონის გულისწერიამ: "როდესაც დასავლეთეფროპელები სწავლბებენ თათრანთ ეფროპულ ან კლასიკური დიბერატურის ფაქტებს, ისინი საკმარისი სიფრთხილთ ეკიდებამ. მაგრამ როგორც კი შეუდგებამ "აღმოსავლეთის დიბერატურას", მაშინვე თავს იჩენს "წინასწარ აკვიატებული მოსაბრებებ" და საქმე გლუბამ. ერთ-ერთი ასეთი, წინასწარ აკვიატებული აზრია დასავლეთის აღმოსავლეთში, დასავლური გემოვნების აღმოსავლურ გემოვნებამე უპირატესობის რწმენა და სრულიად აბირებული /келеное/ შებულბამ "აღმოსავლურბე" /განსაკუთრებით აბირებულია, როცა საქმე შეეებამ აბლოაღმოსავლურს / როგორც ეკგოფიკურბე. და, სხვათა შორის, არავითარი ეპბოტიკა აქ არ არის. ერთი და იკივე კულტურაა. ბერძნებს ბერიძულამე არსებული ხმელთაშუა ზღვისა და წინაამიონ კულტურულ სინდიდ-

1 Коростовцев М., Соловьев В., Египетский театр и драматургия, ТЭ, 1963, т. II, стр. 630; Грубер Р., Истории театральной культуры, М.-Л., 1941, т. I, стр. 462.

2 Джanelidze Д., Грузинский театр с древнейших времен до второй половины XIX века. Тб., 1959, стр. 8-9.

რეალ გეოგრაფიკული სინთეზირების დამსახურება მიეწერება. ამის შემდეგ  
გომ თითქოს "არინდამ" დამფუძნებლებმა, ნამდვილად კი დამანგრეველმა  
და ნამდვილად ბარბაროსებმა, რომელთაც ევროპაში ისეთი სალონო შექმ-  
ნებს, რომ კულტურა იქ განადგურებულ იქნა და გადაინაცვლა აღმოსავ-  
ლეთში. აქედან ამ კულტურამ ნელ-ნელა ისევ შეაღწია ევროპაში. ამ  
პროცესმა თავის აპოგეას მიაღწია ჰვაროსნული ომების დროს. და ახლა,  
მიგონია, ძნელად მოიძებნება ვინმე, რომელიც გაბედავს ამ უცნობელი  
ფაქტის უარყოფას, რომ დასავლეთ ევროპის მთელი მიცნირება, კულ-  
ტურული ჩვევები და განათლებულია გადმოღებულ იქნა ევროპაში წოდებულ  
არაბებისაგან... და, თუ ყურადღებით შევისწავლით საშუალო საუკუნე-  
ების ევროპულ ლიტერატურას, სრულიად ნათელი გახდება, რომ არავითარ  
ეგზოტიკა არ არსებობს. რაც აღმოსავლეთში იყო, იგივე იყო დასავ-  
ლეთში. ვითომდა "აღმოსავლური საბუები", აღმოსავლური "ხელოვნობა",  
ვითომდა აღმოსავლური "რიტორიკული" - ყოველივე ეს საუკუნეების  
მანძილზე ატკბობდა დიდი ევროპელების "მოთხროვნი" და "მკაცრი" გუ-  
მოვნებას და სრულიადაც ზიზღს არ გვრიდა მათ. აღმოსავლეთში არაფე-  
რი ამ მხრივ გამოგონილი არ იყო, არამედ გრძელდებოდა და ვითარდე-  
ბოდა ერთი მთლიანი ლიტერატურული ტრადიცია" <sup>I</sup>.

აღმოსავლეთმცოდნეობა იმდენად წინ წავიდა, საქართველოშიც ქარ-  
თვედ აღმოსავლეთმცოდნე-ისტორიკოსთა მუშაობაც იმდენად დაწინაურდა,  
რომ ახლა შესაძლებელია ქართული მეაგრის ისტორიისათვის მოვიშველი-  
თ არაბული სანახაობრივი კულტურის შესწავლის შედეგები და პი-  
რუკა, ქართული მეაგრის ისტორიის შესწავლით მიღებული დასკვნები  
გამოვიყენოთ მანბლებელი აღმოსავლეთისათვის დამახასიათებელი სა-  
ნახაობრივი კულტურის გასაშუქებლად. ამდენად, გასაგები უნდა გახ-

<sup>I</sup> М а р р П., Ч а й к и н К., დასახ. ნაშრ., გვ. 39-40.



ელს ჩვენი ინტერესი არაბული სანახაობრივი კულტურისადმი მიუხედავად, რომ ჩვენ მოგვეპოვება პირდაპირი ცნობა, რომ XI-XII საუკუნეებში, ფართოდ განვითარებული ურთიერთობის წინადაგმვ, საქართველოს სანახაობრივი კულტურა იცნობდა მუსულმანური ქვეყნების სანახაობრივი კულტურის მონაპოვარსაც.

თამარისა და დავით სოსლანის დაქორწინებისას /1189/ საღვთ-საწაულო სანახაობა-გარეობებს განაგებდა რუსუდანი - თათარ მღვთის მამიდა. "ისტორიანი აზმანი და შირაჟანდელხანის" ავტორი აღნიშნავს ამას და თან დასძენს: ასეთი არჩევანი გამოწვეული იყო იმით, რომ ქორწინი უნდა გადაეხადათ "შესატყვისი და შეშინავსებელი ჭედმინჯობისა და საბედებობისა მათისა". რუსუდანი დედოფალი ზედმიწევნით იცნობდა მშობლიურ სანახაობრივ კულტურას, ამასთანავე კარგად იცნობდა რუსულ-მანური ქვეყნების წეს-ჩვეულებას. ამ დიდ დღესასწაულებზე ჩამოსული იყვნენ ვასალური მამადანური ქვეყნების მთავრები. რუსუდანი დედოფალი ისტორიკოსის სიტყვით: "ყოველითა სიბრძნითა სავსე მოქმედებდა: აქათ ბავრატოანნი ბავრატოანთა გუარ-ბეოზითა აწყობდა რიგთა საბღოსათა და ქუეშით ბურასნისა და ერასისა სულთანთა სძლოითა გამეფებებულნი ბ უ ნ ე ბ რ ი ვ ი თ ა ს ა ხ ი თ ბ ი თ ა და შ უ ე ბ ი თ ა მოქმედებდა... იყო შინა მკვლანთა და მუშაითთა, სახიობათა მცვერებენი, იყო რამითა სიმრავლე და სრულ-ქმინა ამასა შინა"<sup>1</sup>.

ქართული შეატრალურ-სანახაობრივი კულტურის განვითარება აღარ კმაყოფილდებოდა მარტო ერთნული სარბიელით. საზოგადოების პროგრესუ-ლად მოაზროვნე ნაწილი კეთილგანწყობით და მოგჯერ დიდი ინტერესითაც ეკიდებოდა უცხოელი კომედიაანტების, მომღერლებისა და მუსიკოსების გა-მოხვედებს. სასახლის კარის საჯარო შეატრალურ-სანახაობრივ წარმოდგე-ნებში ქართველებთან ერთად მონაწილეობდნენ მუსულმანური ქვეყნების

<sup>1</sup> ქართლის ცხოვრება, ტ. II, გვ. 47; ჯ. ნ. ე. დ. ე. დ., ქართული შეატრალის ისტორია, ტ. I, გვ. 33, 439-440.



ხელოვნებათა წარმომადგენლები. აკი "ვეფხისტყაოსანშიც" ვკითხვართ "მგოსანნი და მუშაინი უხმეს ჰპოვეს რაფა სადა". XII-XIII საუკუნეების ქართული შეჯამებულ-საანახობრივი კულტურის ჰუმანისტურ-რენესანსული ტენდენცია და მხატვრული ინტერესების შეუმჯობესებლობა კარგად გამოიხატა "ვეფხისტყაოსანში": როდესაც ავთანდილის სიმღერისათვის "მოვიდიან შესამკობდად ქვეყნიშ ყოვლინი სულიერნი, ინდო-არაბ-სადერძ-ნეთი, მაშინყი და მაღრიბელნი, რუსნი, სპარსნი, მოხრანგენი და მის-რეთი მეგვიპტელნი". ამ სიტყვებში პირდაპირ არის დამოწმებული იმჟამინდელი ქართული საანახობრივი კულტურის საკაცობრიო მნიშვნელობა, მსოფლიო კულტურის ასპარეზზე გამოსვლა და გაფორმებული ურთიერთობა აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ქვეყნების საანახობრივ ხელოვნებასთან.

საქართველოში ყოველი მხრიდან მოდიოდნენ და მოისწრაფოდნენ პოეტები, მსახიობთა მოგზაური დასები. ეს "მეგვიპტელი" მუშაინების დასის საქართველოში მოსვლითაც დასტურდება. შიშანტიელი ისტორიკოსის ნიკიტორე გრიგორასის ცნობით, ეს დასი უკვიპტეიდან წამოსულა და სანამ კონსტანტინოპოლში ჩავიდოდა, თავიანთ წარმოდგენებს უჩვენებდნენ საქართველოში<sup>1</sup>. ავტორიანდელი მუსულმანი პოეტი ხაკანი აცხადებდა: "მე /გავემგავერები/ ნაჭარმავევი /"სახლსა საამამოსა შინა"/ და მუხრანის ტაძარში ვიპოვი თავშესაფარს შავრაჭოთნებთან"<sup>2</sup>. ამიღისში ხომ დავით აღმაშენებელმა მუსულმანი პოეტ-მომღერლებისათვის სასახლე გახსნა. ანიტომაც იყო, რომ არაბულში მომღერალ-მეჩანგეთა რეპერტუარში ხამარის ქუბანი ყოფილა შეტანილი. ისტორიკოს შასილე მოსმომღვარის ნიშნობით: "ერაყს მყოფნი მეტბნენი გინა მეჩანგენი ხამარის შესხმათა

1 *История Грузии*, Очерки по истории византийской культуры, т. II, 1919, წ. 2, ქართული შეჯამების ისტორია, ტ. I, გვ. 460-462; გორციკა, VII, 83-142.  
 2 *Марты*, Чакии К., Хакань, Низами, Руставели, 1966, стр. 158-159.



მუსიკელობიან<sup>1</sup>. ამიტომაც გასაგებია ჩვენი ინტერესი არაბული სა-  
ნახაობრივი კულტურისადმი. ეს ურთიერთობა როდის იყო ცადმხრივი პრე-  
ფესი . მუ "ვეფხისტყაოსნის" ცნობით, უცხოელი სანახაობრივი დასტები  
საქართველოში მოდიოდნენ "ინდო-არაბ-საბერძნეთით, მამრიყით და მალ-  
რიბენი, რუსნი, სპარსნი, მოხრანგენი და მისრეთით მკვიპტედნი" -  
"შამარიანში" დაცული ედუგეობის ცნობით, ქართული სახიობის დასს მოგ-  
ზაური პოეტის მეთაურობით მოუვლია ბევრი ქვეყანა - სპარსეთი, ინდო-  
ეთი, ხატაეთი, ჩინეთი, ხაზარეთი, რუსეთი, საბერძნეთი, იტალია, ეგ-  
ვიპტე, მაღრიბი /დასავლეთ არაბული ხალიფატი - ანდალუსია, ჩრდილოეთ  
აფრიკა, მავრიტანია - მაროკო, ალჟირი, ტუნისი, ტრიპოლი/, იემენი,  
მექსა, ბალდაი<sup>2</sup>.

ასეთი ორმხრივი ურთიერთობა, ცხადია, კულტურათა ურთიერთკავში-  
რის და ურთიერთგამდიდრების შევალსაზრისით, განსაკუთრებით საინტერე-  
სოა და საგულისხმო ქართული შეაქრალური ხელოვნების განვითარების  
პროცესის სრული წარმოსახვისა და გარკვევისათვის.

### III

მეჭად საინტერესოა ის გარემოება, რომ ეგვიპტეში საახალწლო სა-  
ნახაობათა შორის აღწერილია დღესასწაული, რომელიც ბევრით ემსგავსე-  
ბა ქართულ "ყვენობას".

ეგვიპტეში ხადნი გამოაცხადებდა ახალწლის ამირას /ამირ არნაურუზი/  
რომელიც სახეს შევილით ან კირით შეიმურავდა, წითელ ან ყვითელხადათ-  
გადაცმული ვირზე შეჯდებოდა, ბაზრის ზედამხედველივით ხედი რვეულს  
დაიჭირდა, ქუჩებს ჩამოუვლიდა და მდიდრებისაგან ხარკს აკრეუდა. ის,

<sup>1</sup> ქართლის ცხოვრება, ტ. II, გვ. 146.  
<sup>2</sup> ჯ ა ნ ე დ ი ძ ე., დასახ. ნაშრომი, ტ. I, გვ. 468-477.

ვინც ხარკს არ გადაიხდის, წყლით წუწავდნენ ან თავდასს ასხამდნენ. ამ დღეს სარტყლებით /ჯუღუღა/<sup>1</sup> ან ტყავის ღოკლებით ერეზებინებოდა მღვდლები. ღარიბები ქუჩებში თამაშობდნენ, ხოლო მდიდრები თავიანთ სახლებში. პოლიცია არავითარ საჩივარს ამ საქმეზე არ ღებულობდა. სკოლებში მოსწავლეები თავს ეხმობდნენ მასწავლებელს, ვინც აგებდნენ და იქამდე ჰყავდათ იქ, სანამ თავს არ გამოიხსნიდა. ხალიცები ზოგჯერ ამ დღესასწაულს კრძალავდნენ<sup>2</sup>. X საუკუნის ეს სანახარობა ბოლო დრომდე ცოცხლობდა. როგორც ა. მ. ე. ი. ვინამბოზს, ის დღით ყოფილა ამ სანახარობის მასწავლებელი ბაღდადში: კარნავალის ამირა - ეს წვეთ-მეჩხერი, ჟურმე ჯორზე მჯდომი დადიანა ერანის და სპარსეთის ქაღალის ქუჩებში; ვინც ამირას არაფერს აძლევდა, ჭანსაცმელს უხეზებდა წითელი თიხით. ადამი მცოც დასაცვინს, რომ ამ ეკვიპტურ წეს-სანახარობაში გარკვევით გამოიყენება კარნავალი, რაც წლის დამამთავრებელ ჩანარა დღეებში ყველგან სახუმარო მხეცების ხელე იყო და ასეთმა ჩვეულებამ ყველა /ხალხმა/ ახალი წლის კალენდრები მოიცავა. ა. მცეს ევროპის მაგალითად მოჰყავს საჭურნალები, კერძაინის ზოგიერთ ადგილებში მაცხვები მშობლებს სცემენ, ხოლო ბუღვარეში - მსახურები ბატონებს<sup>3</sup>. ა. მცეს რომ სცოდნოდა, ქართული ყვენიობის სანახარობასაც გაიხსენებდა. მით უფრო, რომ ეკვიპტურ სახუმარო ამირობას უფრო მეტი მსგავსება აქვს ყვენიობასთან, ვიდრე სხვა ხალხს სანახარობასთან. ეს ადრე იმიტაც იხსენებდა, რომ არაბულ-ეკვიპტურ ამირობასა და ქართულ ყვენიობას სათავე ერთი აქვთ; ისინი წინა ამის ხალხს მისტერიზმიდან მომდინარეობენ. აქ, საინტერესოა, შევნიშნოთ, რომ ქართული ყვენიობა განვიხარების გრძელი გზა განვიღო და საკულტო მისტერიზმის წეს-სანახარობიდან ჩავარდნილ სო-

<sup>1</sup> სულხან-საბა ორბელიანის დეჟნიკონით "ჩურო"- ჭუნდნუკია ერთი, ე. ი. ერთი ასპარეზობათაგანია /სასპორტო თამაში/, "ვაჟებმა მიერ სრბოლა, ხდომია, სხვანი მრავალხანენი სიკისკასენი". ბოლო არაფერი სავითა "ჩუროსა" და "ჯუღუღს" შორის?

<sup>2</sup> მ. თ. ა., დასახ. ნაშრომი, გვ. 333.

3 ი. ე. ე.



თიანეთის ფუნდის სულიკვეთების გამოცემაზე, ვარკვეთი ეტაპზე ვა-  
ტრიოტულ სანაბარბადაც კი იქცა. აქვე არ შეიძლება არ შევნიშნო, რომ  
ქარბულია ყველგამ არაბის ნილაბიც კი შემოინახა<sup>1</sup>.

ინდოეთში, როდესაც დამნაშავედ მიჩნეულის მეთად მკაცრად ან სა-  
სიგნებზედ დასჯა სურდათ, მას პირისახეს ვივარტლია უმურავდნენ და ისე  
დაჰყავდათ ქუჩებში<sup>2</sup>. მსგავსი სანაბარბანი ყოფილა პოლონეთშიც: სა-  
ნისპირა სოფელ რადომისლში ათრმე ყოველწილიურად დღესასწაულობენ მუფე  
იან სობესკის აურქებთან თმში გამარჯვებამს /1683/. გამარჯვების შემ-  
დეგ პოლონელებს გამოუვლიათ სოფელ რადომისლში, მათ თან მოჰყავდათ  
აურქები, აურქულ ტანსაცმელში გადაცმული სოფლის ბავშვები. მათ მუფე-  
რობს ფაშა, შემდეგ ოფიცრები. აურქები ხარკს კრებენ<sup>3</sup>.

არაბეთშიც საბურთო ამირობის ტრადიციას იყენებდნენ თანდალო-  
ლი პოლიტიკური სიმაბვილის მქონე საბადხო სანაბარბათა მოსაწყობად.  
ასევე სანაბარბანი მიმარბული იყო ან დამარცხებული მტრის, ანდა და-  
მარცხებული მეამბოხის, დამარცხებული მოწინააღმდეგის გასამასხარავებ-  
დად. ასეთ სანაბარბებში გამონახებოდა როგორც პატრიოტული, ასევე სო-  
ციალურ წინააღმდეგობათა სიმწვავე. დატყვევებულ მეამბოხეთა ჯორბე,  
სპილობე ან ორკუბა აქლებზე შესმა და ქადაქში ჩამოტარება ყველგან  
ჩვეულებად იყო მიღებული. მომნაწიებლის ტანსაცმელს ნაბიოთ და ძაბე-  
ბით ან საბურთო სიმშვენიერით ფარჩითა და აბრეშუბით მოსავდნენ, მე-  
ლიის კუდით, ბაბებით და მანზადაკებით, ანდა ვრელი ტანსაცმითა და  
ქალის სამკაულით რთავდნენ. დამნაშავეს აქლებზე აღმარბულ სამარცხვი-

1 ქ ა ნ ე დ ი ე ., ქარბული თვატრის ბადბური საწყისებო, გვ.  
275-344.

2 О л я д е и б у р г С., Несколько слов о Калидасе и его драмах  
и о сущности индийской поэзии, см. Калидаса, Драмы, М., 1916,  
стр.13.

3 Журн. "Польва", 1967, №8 /150/ стр.30.



ნო ბოძვე აკრავდნენ. დამნაშავეთა კაბის ქვეშ იჯდა კაცი, რომელიც ბიძის  
 აქედ-იქით ატრიალებდა<sup>1</sup>. ზარიბის ცნობით, 919 წელს დაახლოებით ხალი-  
 ფის წინააღმდეგ ამბოხებული იუსუფ იბნ-აბუ-ს-საჯი; ის ჩამოაგდარეს  
 ბაღდადის ქუჩებში ორჯუმა აქლემზე მჯდომი, აბრეშუმის ხადათსა და ვრძელ  
 მოსასხამში, რაც ბაბთებით და მანძილაკებით იყო მორთული<sup>2</sup>; ვეზირ იბნ-  
 ალ-ფურაჩის შვილს ხელე ჩაუვარდა შავისი მამის წინამოადგილე; ის შე-  
 ნიღბეს მამიშუნის ტყავით და აიძულეს ეყვირა ნადიმოზისას<sup>3</sup>. ასეთი სანა-  
 ხაობები საქარბველს სადაშქრო სანახაობათა შორის მიღებული იყო და  
 უმთავრესად "ხუმარათა და მახიობელთა საქმედ" ითვლებოდა. როგორც ეს  
 1046 წელს ღრტილის კრების აქტებიდან ჩანს. აქვეყრობაში მოწაწილე სო-  
 მებს სოსთენს უხეზოვია მეფე ბავრატისათვის ბრძანება გაეცა დაშარცხებუ-  
 ლი მოკავექრე გაეშვიშებინათ და ისე გაეყვანათ სასახლიდან. ამასვე ბა-  
 გრაჭ მეფეს მშვიდად უპასუხრინა: არა. ვიდრემდე ჯეროან მიჩანს საქმე  
 ხუმარათა და მახიობელთა<sup>4</sup>. ხუმარათა და მახიობელთა მიერ იყო მოწყობი-  
 ლი ღმირისზე ადყად შემორტყმული და უკუქვეული მტრის - ბიზანტიის იმ-  
 პერატორის პურაკელსა და მისი მოკავშირე ჯობლუ ხაკანის გამომსახველი  
 კუკების /თოჯინების/ თამაშით ციხის გაღვენდინ მათი გამასხარავება<sup>5</sup>.  
 "მატიანე ქართლისაის" ცნობით, ბავრატ მეოთხის ჯართან ღიპარიტის  
 ბრძოლისას, განდვომილებმა შეიპყრეს „აბუსერი და სხუანიცა დიდებულნი  
 მას თანა... მისცა ღიპარიტ პაშენი და წინა მათსა პურსა უკამიდეის  
 და ევრეთ ღმირით გარდავლეს"<sup>6</sup>. დავით აღმაშენებელმა დაშქრობაში ისეთ

<sup>1</sup> М е п А., დასახ. ნაშ., გვ. 291.

<sup>2</sup> ი ქ ვ ე.

<sup>3</sup> ი ქ ვ ე, გვ. 289.

<sup>4</sup> ს ა ბ ი ნ ი ნ ი გ., საქარბველს საბოთხე, პეტერბურლი, 1882, გვ. 616.

<sup>5</sup> ჯ ა ნ ე დ ი ძ ე დ., ქართული მეფეების ხალხური საწყისები, გვ. 469-494.

<sup>6</sup> ქართლის ცხოვრება, ტ. I, გვ. 301; ჯ ა ნ ე დ ი ძ ე დ., ქართული მეფეების ისტორია, ტ. I, გვ. 289-202.



სანახაობა-სახიობას მისცა სარბიელი, რაც მის ჯარს სამშობლოსადმი სიყვარულს და ერთგულებას, ვაჟკაცობას, მბნელობასა და თავდადებას შიდაგონებდა. ამ მხრივ მტყად საგულისხმოა დავით აღმაშენებლის ისტორიკოსის სიტყვები, რაც მისი ჯარის განწმენასა და აღზრდას შეეხება: "წყობადა მიერ მბნეობა ქებითა და ნიჭითა მიფენითა, ხოლო ჯაბანთა სადღეოთა შიდაცუმიითა და კიცხვით ძაგებითა, არამც მთელონა, ვიდრე მის სპათა შორის ყოვლად არა იპოვებოდა"<sup>1</sup>. სადაშქრო სახიობა, ერთი მხრივ, მბნე და გულად მეომართა ქების შესახებ გამომხატავდა, ხოლო, მეორე მხრივ, მბნად და ჯაბან მოდაშქრეთა კიცხვა-ძაგებებს. სამაგალითოდ შეიძლება გავიხსენოთ ხორუმი და "ფაცქი-კუკუ"<sup>2</sup>.

არაბი მემკვიდრის იბნ-ალასირის ცნობით, როდესაც 1162 წელს ქართველებმა დვინში გაიმარჯვეს და ძღვეამოსილნი წადავიდითა და ტყვეებით დატვირთულნი შინ ბრუნდებოდნენ, მაჰმადიანი ტყვე მამაკაცები სააუგორ სულთმად გააშვიველეს და ისე წამოასხესო; მაგრამ ქართველმა ქალებმა ეს შეიტყვეს და არა, მაშინვე თავიანთ ქმრებს ეს საქციელი დაუწუნეს და უსაყვედურეს, რომ მათ მაჰმადიანთ ასეთი ცუდი მაგალითი მისცეს, რადგან შესაძლოა იგივე გამოიყენონ ქართველებზე და ამ საქციელთ ქართველ ქალებსაც სირცხვილი აჭამონ. იბნ-ალასირის სიტყვით, ქართველი ქალების ამ საყვედურის შემდეგ ტყვეებს თავიანთი ტანისამოსი დაურიგეს და ჩააცვეს<sup>3</sup>.

ეს იმას მოწმობს, რომ ქართულ სადაშქრო სახიობაში, ქართველ ქალებსა მეორეხარისხის საბასრო-საკიცხავი სანახაობანი ჰუმანური შევადსაზრისით წარმართებოდა, რაც გამომხატავდა რენესანსის ეპოქის ადამიანთა

<sup>1</sup> ქართლის ცხოვრება, ტ. I, გვ. 358.  
<sup>2</sup> ჯ ა ნ ე ლ ი ძ ე დ., ქართული შეჯიბრის ხალხური საწყისები, გვ. გვ. 179-180, 201-202.  
<sup>3</sup> ჯ ა ვ ა ხ ი შ ვ ი ლ ი ი ვ., ქართველი ერის ისტორია, თბ., 1948, წიგნი მეორე, გვ. 312.

სულისკვეთებას. საერთოდ, არაბი ისტორიკოსები და მათ შორის ასირიცი აღნიშნავს, რომ ქართველები "დიდი პატივისცემით ეკიდებოდნენ იმათ, ვინც მშინ შემდეგ ცოცხლები დარჩენილიყვნენ". ბ. სიდაგაძე ამ ცნობას შესახებ სამართლიანად შენიშნავს: "ქართველები რელიგიურ ღმრთებს კი არ ქადაგებდნენ, როგორც ამას სჩადიოდნენ მაჰმადიანები ქრისტიანების მიმართ, არამედ მტრულად განწყობილი ამირების დასჯა სურდათ, თავიანთ ყმადნაწილს ქვეყნებს კი დახმარების ხელს უწყვიდდნენ და, რა თქმა უნდა, საკუთარი სახელმწიფოს საზღვრებსაც იფარდებდნენ".

ცნობილია, რომ ქრისტიანულ დღესასწაულებს ქრისტიანებთან ერთად მაჰმადიანებშიც დღესასწაულობდნენ და პირიქით. თანაც ღმრთისში VIII ს. 90-იანი წლებიდან, და შესაძლებელია, აღმოსავლეთ საქართველოს ზოგიერთ სხვა ქალაქებშიც, როგორც ეს აღნიშნული აქვს ვ. გაბაშვილს, ქალაქების სოციალური სტრუქტურა და აღმინისტრაციული წყობილება თანდათან მუსულმანური აღმოსავლეთის ქალაქებისათვის დაიბასისათებულ სოციალურ სტრუქტურას და პოლიტიკურ-აღმინისტრაციულ წყობილებას ემსგავსებოდა<sup>2</sup>.

არაბული სამხარის ქალაქებში ჩვენ ვხვდებით ქართული მსგავს სანახარებებს, დაფასებულ მზოგიერთ მათგანს: ქრისტიანობის დღესასწაულისათვის ჩვეულებად ყოფილია კოცონის დანთება; ცეცხლისკენ მიერეკებოდნენ გარეულ ცხოველებს, ცეცხლში ყრიდნენ ფრინველებს, სვამდნენ და ერთობოდნენ კოცონის გარშემო<sup>3</sup>. ამის ანალოგიურია ქართული ტაღბური "ჭიკაკოცნა". ექვთიმე ათონელის მიერ თარგმნილ მეექვსე კრების კანონში ნათქვამია: "კადანდობანი და რომელ ვრომად ეწოდების იგი თავსა

1 ს ი დ ა შ ა ძ ე ბ., XII-XIII სს. საქართველოს ისტორიის ზოგიერთი საკითხი იბნ აღ-ასირიის ცნობათა შესწავ. კრბ. „საქართველო რუსთაველის ხანაში“, რუსთაველის დაბადების 800 წლისთავისადმი მიძღვნილი კრბული, 1966, გვ. 115.

2 ფლოდალური საქართველოს ქალაქების ურთიერთობანი მახლობელი აღმოსავლეთის ქალაქებთან. კრბ. „სარკვევები მახლობელი აღმოსავლეთის ქალაქების ისტორიიდან“, ვ. გაბაშვილის რედაქციით, თბ., 1966.

3 ი ი თ ა., დასახ. ნაშრ., გვ. 330.



მარტინასა იმშიან და სხუთთა შვის შავთა, რომელ წინაშე სახდა შვინი  
თა ვითრითვე ცეცხლს ალაკებდნენ და გარდაუბღებინან წესისაჲს წარმარ-  
თისა<sup>1</sup>. შამთრის ბურთობის ღვინს ღვინასწაულს მარტოვლი აღმოსავლეთის  
ქალაქებში ღიღი ამბობთ იხილნენ: ქალაქის ყველა მალაქებზე აღმარაშუ-  
ლი იყო ხის ღიღი კოშკები, რომლებიც ამოვსებული იყო ჭრიხითა და ძენ-  
ძით, დაიჭირეს ჭრიხვედლები და მათ ღებებსა და ხისკარტებზე მიამბეს  
საკლის ნაჭრებში, რომლებიც ამოკლებული იყო წავითთ გაუღწედილი ძენ-  
ძით. მონარაშელის სასახლეში აღმარაშულს უმარაშაბარი საწმინდის სვეტები,  
სამხლის ჭიკურები ასამებობად. ერასა და იმავლე დროს ყველგან უნდა  
ცეცხლის ადი გარეწიდიყო მხებსა და ბორცვებზე, უდაბნოსა და სასახ-  
ლეში და ჭრიხვედლებზე, რომელთა ცეცხლგვანი ჭრეთა ღამით ცას ვაანათებ-  
და<sup>2</sup>.

ქ. მინარაში სამხლისღების ღვინს ქრისტიანებთან ერთად მამამადიანებიც  
ღვინასწაულდებდნენ. ღვინასწაულისაშვიც კუნძული განათლებული იყო ათა-  
სტული ჩირაღდნით... ამ ღვინს ყოველგვარი გასართობები იწყობოდა /სხვა-  
თა შორის/ ჩრდილების შეატრინც. იქ შეიძლება ყოველივე უნაბა  
სას: სასრულ-საჭმელი, ჭანსაყმელი, ლქრისა და ვერცხლის ჭურჭელი,  
ძვირფასი ავედები, მუსიკა, ჭელიჭაშე დაკვრა და ცეკვები<sup>3</sup>. მამაკაღ-  
ბი ქალურად გადაიფრამდნენ, კაბაზე გამოხმული ქურდთა შეკამბული ხის  
ცხენები და ამგვარად ურთიერთის წინააღმდეგ ასპარტობაზე გამოდიოდ-  
ნენ<sup>4</sup>. ეს უკანასკნელი ჩვენ მოგვაგონებს თბილისში შეჩინახულ ცხენკა-  
თბას: "მოთასამედი ხეებს გაიკრავდნენ ტანზე და ჩიხებს გადააფარებდ-  
ნენ, ცხენიციხ შავსა და კისერს ხისაკან გააკრებდნენ და შეიშობებდ-  
ნენ რასვე და ჰკიდებდნენ წერილს მანდადაკთ და უარყო იშამამეზდნენ  
მრავალნი და უცხოდ ბნარობდნენ ჭრთთა და მსგავსად ცხენთა მჯდომთა-

<sup>1</sup> Х а х а н о в А., Правила УІ вселенского собора. Древности  
восточн. архит. общ-ва, М., 1903, т. II, вып. II, стр. 41.

<sup>2</sup> М е ц А., დასახ. ნაშრ., 33. 330.

<sup>3</sup> ი ი ე ე, 35. 331.

<sup>4</sup> ი ი ე ე.

ებრ იხილვებოდნენ<sup>1</sup>. რაც შეეხება განათებას... ე.წ. ჩირახ-  
ჭანს - საპეიშო, დეკორაციულ განათება-გაჩირახდნებას, ძველად საქარ-  
თველში ქორწილის დროსაც კი აწყობდნენ: "ჩირახთან დაანთებენ, დრო  
დაეცეს ლამისია"<sup>2</sup>. მჭერზე გამარჯვებული ჯარის დაბრუნებისას მოქა-  
ლაქეთა ხელთ ყოფილა მათთვის საპეიშო შეხვედრის გამართვა. მამარ  
მეფის ისტორიკოსის ბასილ ევოსმოძვარის მოწმობით, ნუქარდინზე გა-  
მარჯვების შემდეგ: "შეეკაზმა მოქალაქეთა დიდითა მოკაზმულობითა ქა-  
ლაქი ტყილისი და შევიდა მამარ და დავით ვითარცა მზისა შარავანდე-  
დი მიფენიოა და შეილეს დროთა ნუქარდინისა"<sup>3</sup>. მჭერზე გამარჯვებისას  
ქალაქის დღესასწაულში ჩირახთვის გამოყენება XVII საუკუნეშიაც  
იყო შენარჩუნებული. თეიმურაზ მეორის მჭერზე ერთ-ერთი გამარჯვებისას,  
აბილისის მოქალაქეებმა "ავღაბრით აცყაფის კარამდის მორთვეს ბაზარი  
და განაბრწყინეს ჩირახდენით"<sup>4</sup>.

წეს-ჩვეულებიდან ყურადღებას იქცევს შემდეგი, რასაც ფაქტიური  
წინაშენილება გააჩნია: "ბაღდადში ქალბი მიცვალებულს მამაკაშლიდი და  
შავად შეღებილი სახით დასტეროდნენ"<sup>5</sup>. უზენაეს ხელისუფალთა წინაშე  
აბოვნით წარდგომისას, საქართველოს ქალაქების ვაჭარ-ხელისანთა წრე-  
ებშიაც ჩვეულებად ყოფილა მიღებული გრიმის ხელოვნების გამოყენება.  
დავით აღმაშენებლის ისტორიკოსი გვიამბობს: "ვაჭარნი განძელ-აბილიდ-  
დმანდენი წარვიდეს სულქანსა წინაშე და ყოველსა სპარსთა შეიღებნეს  
შავად, რომელთამე პირნი, და რომელთამე ხელები და რომელნიმე სრულ-

1 იოანე ბატონიშვილი, კადმასობა, თბ., 1930, ტ. I, გვ. 213; ჯანელიძე დ., ქართული მეაჭრის ხალხური საწყისე-  
ბი, გვ. 50.  
2 თეიმურაზ II, თხზულებანი, გ. ჯაკობიას გამოცემით, თბ., 1939, გვ. 67.  
3 ქართლის ცხოვრება, ტ. 2, გვ. 140.  
4 გვირიტიშვილი დ., მიესხია შ., აბილისის ისტო-  
რია, 1952, თბ., გვ. 231.  
5 მ. ე. ა., დასახ. ნაწი. გვ. 308.



ად და ესრეთ მოუხმონებს ყოველნი ჭირნი"<sup>1</sup>. ისტორიკოსს ბასილ ემილი-  
ძვარს სამოსადისა და პირის მიღებუა სპარსთა ჩვეულებად აქვს მიჩ-  
ნული: "შეიქმედეს ყოველი კერძონი სპარსნი... შეკრბეს ყოველითა კ-  
რძო შეთქმულებითა, შ ე ი ღ ღ ბ ნ ე ს ს ა მ ო ს ე ღ ა ნ ო ღ ა  
პ ი რ ნ ი და მივიღებენ წინაშე საღიფისა, აუწყეს თაჟისი ჭირნი"<sup>2</sup>.

სასიმიღრო-სავერხულო-საფეკვაო ღუქსების წესწავლით ჯანრკვა, რომ  
ქარხველი ქალი მუ ვაჟი თავის საჭრელით არჩევანის ვანოსაბაჭავად  
ვაშის მიმარდავდა. ვაშის საჭრელი უძღვნიდნენ. ვაშლით ასეთი თამაში  
ქარხულ საქორწინო წეს-ჩვეულებითაც ყოფიდა მიღებული, რაც მედიკოსი  
მიუჩინსა და ვაბჭანკ ბაგრატიონის მიერ არის დასტოვებული<sup>3</sup>. იბნ ალ-  
მუთაზის მოწმობით, არაბეთში შეყვარებული ქალი თავის მიჯნურს უგზავ-  
ნიდა ვაშის, რომელზედაც წაკბერის კვადი გამოიბატებოდა, რეჟორც ბო-  
რიდის მარწუხი<sup>4</sup>. როგორც ამაზე ა. მიცი მიუთითებს, ასეთი ჩვეულება  
რომაელებსაც აქონიათ<sup>5</sup>. ვაშლის თანაშით საჭრელით არჩევანი დადასტურე-  
ბულია საქარხველით, საბერძნეთში, რომსა და არაბეთში. ჩვენ ვფიქ-  
რობთ, რომ თქმულება თქროს ვაშლით არ არის მხოლოდ და მხოლოდ ბერძ-  
ნული მიხედვის კუთვნილება. ბერძნებმა ეს თქმულებაც, მსგავსად პრომი-  
თელისა /ამირანის/, იმ ხალხიდან შეიღვივეს, რომელიც ბერძნების მო-  
სვლამდე ცხოვრობდა ბალკანეთის ნახევარკუნძულზე. ეს ძველი მოსახლეო-  
ბა ხომ ენათესავება ქარხულ-კავკასიურ ტომებს<sup>6</sup>. რომაელებს შეიძლება

<sup>1</sup> ქარხლის ცხოვრება, ტ. I, გვ. 340.  
<sup>2</sup> ქარხლის ცხოვრება, ტ. II, გვ. 125.  
<sup>3</sup> ჯ ა ნ ე ღ ი ძ ე., ქარხული დეატრის ისტორია, ტ. I, გვ. 416-417.  
<sup>4</sup> H e u A., დასახ. ნაშრ., გვ. 296.  
<sup>5</sup> ი ქ ვ ე.  
<sup>6</sup> ყ ა უ ბ რ ი შ ვ ი დ ი ს., შესავალი ესქილეს "მიჯნველი პრომი-  
თელს" ქარხული თანამართლისათვის, იბ. ესქილი, "მიჯნველი პრომი-  
თელს", 1948, გვ. 7-8.



ეს ჩვეულება ბერძნებთანგან წაეღოთ, ხოლო არაბები ხომ სამეფოებში კონტრეპი გამოვიდნენ ანტიკური კულტურის ნონაპოვართა დამცველად და გამაგრებლებად. ვაშლით სიმღერა-თამაში ისე შეიძლება არის დამკვიდრებული ქართულ ხალხურ სიმღერა-ფორმულ ცეკვასა და საქორწინო წეს-საწახარებაში, რომ იგი უშუალოდ ქართულად უძველეს წინაპარ ტომების მიხედვითაა უნდა აღიარებდეს დასაბამს<sup>1</sup>.

IV

არსებობდა წიგნი "ჯიშინი უდაყვები და იპოდრომიები", რომელშიაც მასწავლის ცნობით: ყველა იპოდრომი და მარულაში მონაწილე ცხენები იყო აღწერილი<sup>2</sup>. სპორტის ყველაზე კეთილშობილ გვარობად მიჩნეული იყო პოლო /ცხენბურთი-ჩოგანბურთი/, პოლის თათაშობდნენ ზვით ხალიცები თათავით იპოდრომიებში<sup>3</sup>. ეს თათაშობა საქართველოში იმდენად იყო გავრცელებული, რომ რუსთაველი ამბობდა: "ვითა ცაენსა მარა გრძელი და გამოსცდის ღიღი რბევა, მოზურთაღსა მოედანი მარულად ცემა, მარჯვედ ქნევა... ხელმარჯვედ სვემიდეს ჩოგანსა იხმაროს ღიღი გმირობა... მოასპარევედ ვინ მგავსო? - ცუდი-ღა უკუთქმანია. გარდამწყვეტელი მისიცა ბურთი და მოედანი... მერმე გამოჩნდეს მოედანს ვისძი უხბრობედნ ქებასა!.."<sup>4</sup> მუსულმანურ ქვეყნებში ჩოგნით ბურთობაში სახელგანთქმული მოასპარევეები საქართველოს დედაქალაქის იპოდრომზე ქართულ მოასპარევეებს ეჯიბრებოდნენ და ხშირად დამარცხებაც უკმინათ. ერთი ასეთი შემახვევა თამარ მეფის ანონიმ ისტორიკოსსაც აქვს აღწერილი: ირანში სამეფოწარმებულ ანირ-მირანს რომ საქართველოში ვარდმოიხვეწა, თამარ მეფის კარზე მას ღიღი პატივით დაუბრუნდნენ.

<sup>1</sup> ქ ა ნ ე დ ი ძ ე ., ქართული მეფობის ისტორია, გვ.419-420.

<sup>2</sup> მ ბ ი ა ., დასახ. ნაშრ., გვ.316.

<sup>3</sup> ი ქ ვ ე, გვ.319.

<sup>4</sup> ვეფხისტყაოსანი, სტრ. 13, 14, 67, 68.



სამეფოწარმებელ ირანის მპყრობელს ჯავერი რომ გაექარებინა, დიდი სანახაობა-გასართობი მოუწყვეს: "ჰქონდა ყოველთა დღეთა ნადირობა და ბურთაობა... ერასთა ადარბადაგანსა და ერანს ამათებრი მობურთაღნი არ დარჩომილან... უბრძანა მეფემან ამირსპასადარსა შაქარისა და მსახურთუხუცესსა ივანეს, ერეთის ერისთავს ვრიგოლს და სხვათა მოყმიეთა და ჩაუიღებს მოღდაწს და მიუნით ჩამოვიდა ამირ-ვირმან მისითა დიდებულითა და მონითა, და თვით თამარ საჭყრეტელად პირითა ნით ბრწყინვალითა და ნათელიფენითა, ისლიმნი დაჯერებულნი მეცნიერობისანი და ბძელ-მბრძოლნი მსწრადნი იძლივრეს დავით მეფისა და მისთა მოყმიეთა-გან და შვიქცეს ძღუდნი და მიჭმუნვებულნი..."<sup>1</sup> იპოქრომები ჩვენთვის საინტერესოა, რადგან, როგორც ეს ვენეცია კოჭას გამოკვლევით ჩანს, ეს სარბიელი იყო ცეკვებისა და სიმღერებისათვის, პოეტებისა და მუსიკოსთა შეჯობებისათვის, ღამის წარმოგება-სპექტაკლებისათვის.

ცხადია, რომ იპოქრომებზე ეწყობოდა ცხოველთა წარმოგება-მათა-შობანი. არაბული სამყაროს იპოქრომებისათვის აღსანიშნავია, რომ იქ უჩვენებდნენ ღმრისა და სპირიტუალურ, აქლემების და ყოჩების, ძაღლების ყიდვას, მამლებსა და მწყურების ძიძგებს, მფრელების ფრენა-თი შეჯობებს და სხვა.<sup>2</sup> რომშიც მოწონებაში იყო ცირკის არენაზე ძაღლის-ფრად შეღებილი ყოჩების, თეატრად შეღებილი ხარების, ფაფარ-ოქროთი მოვარყებულნი ღმრების, წითლად აბღვრილებული სირაქლემების გამოყვანა. მეცსა ბაღდადში უნახავს ვირი, რომელიც ნახევრად წითლად, ნახევრად

<sup>1</sup> ქართლის ცხოვრება, ტ. II, გვ. 66-67.

<sup>2</sup> М в ц А., დასახ. ნაშრ., გვ. 31. სპირიტუალურ შეგება ეწყობა დიდ მოწონებაში ყოფილა ინდოეთში. კალიდასას /V ს./ დრამაში "მადრა-ვიქა და ავნიმიხრა" ერთ-ერთი მოქმედი პირი ამბობს: "როცა ორი გახედებული სპირიტუალური ერთმანეთს ეძვერება, ერთ-ერთი უნდა დარჩეს ბრძოლის ველზე - სხვაგვარად როგორღა უნდა დამთავრდეს შეგება" /Калидаса, драми, М., 1916, стр. 17/.



ცისფრად იყო შეღებბილი და ზოგიც ნაშ ვარდისფერ ტონებში და ეს ზედაპირული ზილი ვიწროები ყრთყინით შეღებულადადებდნენ სალამოს მომწველთ ბეცას<sup>1</sup>.

არაბეთში განსაკუთრებულ მოწონებაში იყო მანიშნების შექარბი. ხანიკანში ერთმე მანიშნის შექარბაცდა მისადმიბე, კრიანლსანის ჩახვილა, კბილეზის ჩიჩქენა და ჭირილი. მეჩეთში მან გაგვაცვდა მსახური, რომელმაც იქ ვამბედა სამილოცველო წოხი; 4 საათზე მეჩეთში მიბრძანდა ჯორბე მჯდომი მანიშნი, რომელსაც ხან ახლდა მიდიერუდა ჩაცმული ვ ინდოელი ბონა. იქ მყოფებს ხავანინანად მიუხადნა. ვინც კი იკითხა, მის შესაბე ვასტობილდენ: ეს ინდოეთის ერთი დიდებული მელის შეილია, მაკრამ იგი მოაჯადოვეს - მანიშნად აქციეს. მეჩეთში მანიშნი დოცულბდა, ქანრიდან იბვირსახოცს იშველიებდა, კბილეზს იჩიჩქენიდა; უფროსნა მონამ მიმარდა მლოცველებს: ჰადახსა ვვიცავ, ხავის დროზე ამავე ღვთისწოსავს, ამავე მიშვენიერს ხევედ ვერ იპოვიდიხ, ვავდახ ახლა მანიშნი... ის მოაჯადოვს მისმა ცილია, მამამ კი, რომელსაც ესირცხვილიბოდა ასე-ეი შეილი, განდევნა სასახლიდან. ის ჯადოქარი 100.000 დინარს იახოვს, რამე მოხსნას ხავისი ვერცენება, მაკრამ ამას ჯერჯერობით მხოლოდ 10.000 დინარი აქვს. მამ, შეიწყალეთ ეს ყმანვილი, რომელიც უფვისტომია, აღარა აქვს სამშობლო და აიძულებ შეეცვალა ხავისი სახიერება, აი, ამავარად. როცა ამას მონა ამბობდა, მანიშნი სახეზე ცხვირსახოცს იფარებდა და მწარედ მოხეჭვამბა. ბევრს გულით ეგოდეზოდა და ჭულსაც იღებდნენ<sup>2</sup>.

ამასხან დაკავშირებით, ჩვენ უნდა მოვიკონოთ ვანის სახარების ილუსტრაციებში გამოსახული მთამამე მანიშნები, ერთი ხეზეა ასული, მი-ეი ხის ქვეშ გვას კალაქით ხედი. ორხავსს სახე მიქცული აქვთ ერთი ბბრიც, თიქოს ჩქარობენ და ენიწიათ არავინ შეისწოთ. ორხავსს ქედი ხურავს. ცხადია, მხატვარს მანიშნების შექარბი აქვს გამოსახული<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> **И м е ц а .**, დასახ. ნაშრ., გვ. 308.

<sup>2</sup> ი ქ ვ ე, გვ. 270.

<sup>3</sup> **Д ж а н е л и д з е Д.** Грузинский театр... 1958, სტრ. 64; მანიშნის ნიჭაბი დღემდე შენობჩენილია ყვარლის რაიონის სოფ. საბჭუს ბერიკაობაში / ჟ ა ნ ე დ ი ძ ე ., საბიობა, წ. III, თბ., 1980, გვ. 52-62/



Մաքրվածքները նախընտրված չեն լինում և պետք է լինի միայնակ լուծված և միայնակ լուծված լինելու համար։ Նախընտրված է լինի միայնակ լուծված և միայնակ լուծված լինելու համար։

Արժեքները հաստատված են միայնակ լուծված և միայնակ լուծված լինելու համար։ Նախընտրված է լինի միայնակ լուծված և միայնակ լուծված լինելու համար։

Այլ-միջոցառումները հաստատված են միայնակ լուծված և միայնակ լուծված լինելու համար։ Նախընտրված է լինի միայնակ լուծված և միայնակ լուծված լինելու համար։

V

Արժեքները հաստատված են միայնակ լուծված և միայնակ լուծված լինելու համար։

- 1/ Նախընտրված է լինի միայնակ լուծված և միայնակ լուծված լինելու համար
- 2/ Նախընտրված է լինի միայնակ լուծված և միայնակ լուծված լինելու համար
- 3/ Նախընտրված է լինի միայնակ լուծված և միայնակ լուծված լինելու համար

Այլ-միջոցառումները հաստատված են միայնակ լուծված և միայնակ լուծված լինելու համար։ Նախընտրված է լինի միայնակ լուծված և միայնակ լուծված լինելու համար։

1 Ա ի Ա., ՎԵՍՏ. ՎԵՍՏ.  
2 Ո Մ Յ Ն, ՅՅ.ՅՅՅ.  
3 Ո Մ Յ Ն, ՅՅ.ՅՅՅ.



გამბიდან და შევუდგებოდა, უპირველეს ყოვლისა, მონღოლები და ველები უნდა მოვიხსენიოთ. ისინი პრეტენზიონალები იყვნენ პოტენციური ტერიტორიის მიმართ, რომლებიც ამ მონღოლებს რეპრეზენტაციას უზღვევდნენ. დეჟ-მონღოლებმა შეაფასეს სასახლის კარის სანახაობად უნდა იქნეს მიჩნეული, როგორც აღმოსავლურ-დასავლურ კულტურის შეერთებისთვის. აი, ამ სანახაობის აღწერისთვის მოცემულია შაჰუბის /გარდ. 99 წ./ მიერ: სახლის პატრონმა სტუმრები წაიყვანა დარბაზში, რომელიც მოწყობილი იყო მშვენიერ ბაღ-წაღვრებით და მათ დაიწყეს ნაღიზა. სახლის პატრონმა ღარი, რომლის უკან მონა-ქალები იხდებენ, ხელი შემოკრა და დაიძახა: "მონღოლებ!" და მათ ისე დაეძახა და ნაზად იმღერეს. როცა მათ არაერთი სასანიის დასცადეს, სახლის პატრონმა შესძახა: "რას ეძახებთ ჩვენს სტუმრებს, გამონაღი!" მან გადასწია ღარი და ისევე მოხდენილი, დაეძახა და ნაზი ქალიშვილები გამოეძახა, რომელიც მსგავსი ჩვენთანაა არ გვინახა. ერთი მათგანი მარბიხში უკრავდა, მეორე ფლეიტაზე, ერთი ჩანგზე უკრავდა, ერთი ცეკვავდა, ერთი ჯიშკივით, ყველა ძვირფასი ტანსაცმელში, ძვირფასი სამკაულებით მოწყობილი და დაიწყეს სიმღერა. სადაც ამ წარმოდგენას განვიხილავდით, არ შეიძლება არ გავიხსენოთ, რომ "რუსულადანში" - ქართულ ორიგინალურ ძეგლში თითქმის ამავე სიტყვებითაა მოცემული ასეთივე წარმოდგენის აღწერილობა, რომელიც კიდევ უფრო ნათელ სურათს წარმოგვისახავს ასეთი წარმოდგენის წყობის, რივისა და შედგენილობის შესახებ: "მოიღეს სუფრა... რა სასიამოვნოა სახლის კუთხე ადვილად დასვლით ასეთი უფრო და უფრო საკრავის ხმა მოვიდა და სიმღერისა, რომ ასე იმღერო: სულ ვარ შემოგვიხივინებს... მეუ და მეუ სხვადასხვა მოიღიან, ვისაჲ მჭობდა თავი ბედათ მათ სიამოვნოთა!.. თუ ამ სარდლი სხუთან, რისთვის ვერ იხილავთ და, თუ იგი ვარდნი სხუთან, რად ვერე ყურით უღივიანოჲ... ახადა ერთ ღარიდან და უფრო ირავდა ვამბობდნენელი იყო და იმ დანჯარას შეიძინათ თითქმის და თითქმის







ქართულ აღწერილობაში იმდენი დეტალი და არსებითი ნიშნები  
 ბანია იმ სანახაობა-წარმოდგენისა, რომელიც XX საუკუნის დასასრულის  
 არაბ მიწერას აღუწერია, რომ სრული წარმოდგენა იქმნება როგორც სანა-  
 ხაობის წესის და რიგის, მუსიკოსებისა და მსახიობების, ასევე მო-  
 თამაშეთა ჩადგომისა და ორი ქვეყნის ამ რიგის სანახაობის სხვაობის  
 შესახებ. უწყობა საქართველოში არ იყო გამოწვევა ქადაგა და კაცთა სა-  
 ნახაობებისა, ხოლო არაბეთში, როგორც ჩანს, მიღებული იყო. მაგრამ  
 აქაც ამას უფრო ფორმალური ხასიათი ჰქონდა და გამოწვევას არაღ ავღებ-  
 დნენ. ცხადია, ასეთი გამოწვევა ნაყოფიერებ-მსმენელისა და მკვრელ-მო-  
 ლერად-მოცუცვაცვითაა. მარტო იმიტომ არ აიხსნებოდა, რომ ქადაგნი მამა-  
 კაცებს ვერ ეჩვენებოდნენ. აქ სხვა მიზეზიც იყო: შამუშის მოწმობით:  
 "ბაოდამი ს ა თ ა ჯ ა თ ი ს ნიღბსაანთა წარმოდგენებს უჩვენებდ-  
 ნენ ზგიან ხადიჯის წინაშე. ხადიჯი მსახიობებს ფულებს /მონეტებს/ გა-  
 დაუყრიდა ხოლმე; ერთხელ ისე მოხდა, რომ ერთ-ერთი მსახიობი სადღაც  
 მიგორებულ მოწვევას ეძებდა მბრძანებელს /ხადიჯის/ კაბის კაღებ-  
 ქვეშ. ამან ერთი მოხუცი კარისკაცის უკმაყოფილება გამოიწვია, ვინაი-  
 ნად ასეთი მივიღო ურთიერთობა ნიღბსაან ადამიანებთან შეჭისშეჯად  
 ხელშეშეყოფითა /ხადიჯზე/ თავდასხმისთვის. ამის შემდეგ ხადიჯი წარ-  
 მოდგენებს უფქრდა ამადღებულ ადგილას მხდომარე"<sup>1</sup>.

საკანაათი ეწოდება მიმოსვლის - მიმამოძველთა წარმოდგენას, მი-  
 მოსს უწოდებენ საკანას. საკანათის რეპერტუარში შედიოდა სცენები მე-  
 ლუჩინების, ნოზაების, ბოშების, ზანგების, სინდელ და მიქას მცხოვრებ-  
 თა თავდასასაჭიდად, განსაკუთრებით ამოჩვენებული ჰყავდათ საკანაებს  
 საჭურისები. ასეთი რეპერტუარით სახელგანთქმული საკანა-მსახიობი იყო  
 ნობე-ადი-მაქაბიდი. მას ქურკაში, მოედანზე ხადიჯი გარს შემოხვეოდა და  
 ის, დასცინოდა რა ზანგს აუ ზოშას, სინდელს აუ საჭურისს, მაქადა  
 მათ სტრუქტურითა და სტრუქტურა<sup>2</sup>. საკანათის ქველმა ითვლებოდა ხელმ-

<sup>1</sup> მენ A., დასაბ. ნაშრ. 33-332.

<sup>2</sup> იქვე, 33-330.



ნების სრულფასოვან დარგად. X საუკუნის პოეტი აბუ-ღა-ვარდი დახელო-  
ნებულ "მიმბაძველად" ითვლებოდა. მას აღსაყვამაში მოჰყავდა მსმენე-  
ლები და მყურებლები<sup>1</sup>; XI საუკუნეში ბაკიანთი ღიჭერატურულ აღიარე-  
ბას პოულობს, ბაკიანთის სცენები, რომელნიც აღსაყვანი იყვნენ ბალ-  
დადელის თავზედი, აღვირახსნილი მტყველებით და მწე-ჩვეულებით ღიჭე-  
რატურულ ასახვას პოულობს. ვასარკვევია, მუჰამედ აღ-შადის მიერ შე-  
ქმნილი აბუ-ღ-კასიმის სახე. ხომ არ უნდა გავვივით რთვორც არაბულა  
დრამის სახავე. ბაკიანები და მათი ოსტატობა დღემდე ცოცხლობს არაბ  
ხალხთა ხელოვნებაში. ჰადარმუჰმინ ფონ ვერდეს უნახავს ერთი ბაკიანა,  
რომელიც საუცხოვრად, ვანსაფვიფრებდად წარმოსახავდა თურქებს, მეზღვავუ-  
რებს და ბედუნებს<sup>2</sup>. ზაზაუ მოგვიხსრობს ჩვენი დროის ბაკიანის შესა-  
ხებ<sup>3</sup>. ე. ი. ჩვენ საქმიე გვაქვს არაბულ პროფესიულ თეატრალურ ხელოვნე-  
ბასთან, რომელიც, სამუტლო საუკუნეებიდან მოყოლებული, დღემდე ინარჩუ-  
ნებს არსებობას და გარკვეულ პერიოდში თავისი დრამატურგიაც /დამწერ-  
ლობითი დრამაც/ კი უნდა პტონოდა.

არაბულ ქვეყნებშიც არსებობდა ჩრდილების თეატრი. შაბუშის გად-  
მოცემით, ხალიფ აღ-მა-მუნის პირადი მიმარეულის შვილი ხუმარა აბბადი  
დაქადაგა პოეტ ღიბიდა: ჩრდილების თეატრში გიჭირებ დედასო. მუსაბბო-  
ის /გარდ. 1029 წ./ ცნობით, დღესასწაულების დროს ეგვიპტეში ხაღბს  
ამხიარულებდა ჩრდილების თეატრის წარმოდგენებ<sup>4</sup>.

განზილულ სახეობათა თეატრებს უნდა დავუმატოთ მომღერად-მოცეკ-  
ვავე-მუსიკოსთა ანსამბლები. იმ აღ-დაულა ერთ-ერთ თავის დქსში ასეუ  
შედაწებას მიმართავს: "რთვორც მომღერადი ქალები სტვირზე დამცკრეღის  
გარშემო, ასე ეთამაშება წყადი ხეთა შტოებს"

მომღერდები, მოცეკვავენი, მუსიკოს-მსახიობები ემეტეს წინად

1 M e u A., . დასახ. ნაშრ., გვ. 321.  
2 ი ქ ვ ე.  
3 ი ქ ვ ე.  
4 ი ქ ვ ე, გვ. 320.

მონღები იყვნენ. საბელგანთქმული მომღერლები ასწავლიდნენ მონღებს, ვის ბელივნიბას და შემიდეგ მათ დიდ ფასად ყიდდნენ. მონათმფლობელისათვისაც მომვებრიანი საქმე იყო მომღერლების მასწავლებლად აყვანა, რათა მონღებს შეესწავლათ მათი ბელივნიბა და შემიდეგ ისინი დიდ ფასად გაეყიდა. დაბელივნიბული მსახიობი ვაჟის და ქალის შესაძენად ვანსაცვიფრებლად ბევრი ჭული იხარჯებოდა. 912 წელს ერთ-ერთი მსახიობი ქალი 13 ათას დინარად გაიყიდა, 937 წელს ბაბილონის მმარავედმა იყიდა მომღერალი ქალი 14 ათას დინარად, რაც გაუგონარ ფასად ითვლებოდა<sup>1</sup>. 933 წელს ხალიფმა ალ-კახირმა აკრძალა ლეონო და სომღერები, მძძანება გასცა გაეყიდათ მონა-ქალი მომღერლები, რამაც გამოიწვია მონა-მომღერალ ქალებზე ზღაპის დაგება. ამით სარგებლობდა ხალიფი და თავისი აგენტიების /შემცველი პირები/ საშუალებით ითვდა იძენდა მომღერალ ქალებს, რადგან დიდი მოყვარული იყო სომღერებისა<sup>2</sup>. მსახიობთა შორის იყვნენ არამონღებიც, თავისუფალი მსახიობები<sup>3</sup>.

"ქილიდას და დამანას" ქართულ დარგმანშიაც მგოსანი შინა მონად არის მოხსენიებული<sup>4</sup>. სულბან-საბა ორბელიანის სიტყვით, მგოსნები კერძო საკუთრებას შეადგენდნენ და პატრონს მათი გასარუქრება-ძღვრობა შეეძლო: "სამნი ესეინი მგოსანი ქალნი უძღვინა; ვერცა თვალი უკავლავს ნახავდა და ვერცა ყური უამესსა ისმენდა"<sup>5</sup>. "რუსუდანიანიშაც" ფარუხმა ყაისს "ცხრა ასეთი მერანვე მიარავა, რომ მის უკეთესი არა ყვანდა"... ბელმწიფემ შავს თავისი ქონება გაუყო "ყოველი მისი სარჩო-საცხოვრებელი, ციხეშავან და ქალაქთა კრევე, და მონა და მხეველი, მერანვენი და მუტრიბნი ასე გაყო..."<sup>6</sup>.

1 М е т А., დასახ. ნაშრ., გვ. 137.

2 ი ქ ვ ე, გვ. 288.

3 ი ქ ვ ე, გვ. 285.

4 ქილიდა და დამანა, თბ., 1949, გვ. 442.

5 თ რ ბ ე დ ი ა ნ ი ს., სიბრძნე სიცრუისა, თბ., 1938, გვ. 5.

6 "რუსუდანიანი", გვ. გვ. 350, 81.





ყოველივე ეს არაბული მიწერლობის მონაცემებთან ერთად ნათელს აქვინა ჩვენს დაკვირვებას ჩაბრუნაძის პოემა "თამარინანზე". როგორც ვხედავთ: ქართული პოეტი-მოგზაურის თანმხლებ ამადის მონა-მხვევლებში მოცუ-ვავენ, მიჩანვლები და მომღერლები არიან საკულისხმებელი<sup>1</sup>. აღმოსავ-ლეთსა და დასავლეთის ქვეყნებში მოგზაურ პოეტზე "თამარინანში" ნათქ-ვამია:

ოქროსა სწონდის, ტურფები აქონდის  
 ჭერად-ჭერადი, მრავალი გვარი.  
 აყვანდის მოყმები, მონა-მხვევლები,  
 შვად-მარგალიტი სურნელ-ამბარი.

.....

მოვლის სპარსეთი, სხვა აქმნის ასეთი,  
 სულტანი ნახის ცათა მცხოვარი,  
 იგავნი უხარის, მიჯენი უწინს,  
 მათადვე სწორად მათნი დაშქარი<sup>2</sup>.

მიჩანვე-მომღერალ-მოცუკვავე მონა ქალების ყიდვა-გაყიდვის არა-ბულ წყაროთა ცნობების მექვე ახლა "თამარინანს" ამ სტროფებიდან შესაძლებელია ზოგი რამ ახალიც, ღებზე უცნობი, ამოვიკითხოთ: მოგ-ზაური პოეტი ეყრება მონა-მხვევებს /მომღერალ-მოცუკვავე მონა ქალებს/ ყიდულობდა და მიიღ მათის დასს ავსებდა; ასე უნდა გავეგოთ სიტყვები "ოქროსა სწონდის"<sup>3</sup>, ე.ი. ოქროს გასცემდა. ამიტომაც იყო, რომ "აყვანდა

<sup>1</sup> ჯ ა ნ ე დ ი ძ ე ლ., ქართული მეტრის ისტორია, ტ. I, გვ. 473.  
<sup>2</sup> ძველი ქართული მეტოტბენი, I, ჩაბრუნაძე, ტექსტი გამოსცა, გამო-აქვეყნა და დეტალირები დაურთო ივ. დოღაშვილმა, თბ., 1957, გვ. 200.  
<sup>3</sup> ივ. ჯავახიშვილის გამოკვლევი: ძველად, როდესაც აღამიანს ფულის წონითი ოდენობის ყველგან და ყოველთვის სისწორით დაცვის იმედი ჰქონ არ აქონდა და ხმარებისაგან გავევთრიდ ფულიც კვლავინდებურად ტრია-ლებდა, ფულს აღებ-მიცემობის დროს წონით ანგარიშობდნენ და იღებდნენ ხოლმე. აკი "ვეფხისტყაოსანშიც" ნათქვამია, რომ წრიდონმა ავთანდილს მიიარტვა "სამოსი დიგრა წითელი აწონით არ ნაკლულითა" /1937 წ. საიუბი-



მოყვები, მოსა-მბეველები, ზვად-მარგალიტი, სურნელ-ამბრი",  
 ის, რაც აუცილებელი იყო საბიოების წარმოგვინებისათვის, სადაც "იგა-  
 ვნი უბნინის, მიფენი უქნის, ნათადვე სწორად მათი დაშქარი":

რატომ მიანცდაშიანც "იგავები" და "ქებანი" მოხსენიებული ამ  
 ქართული მოგზაური დასის რეპერტუარში? ნადიმობისას მიღებული იყო  
 მცირე ჟანრის ნაწარმოებთა შესრულება. იმეტიანი მოწმობით, ნადი-  
 მობისას მოუხბრმდენენ სხვადასხვა სასაცილო ისტორიებს, მოკლე ანეკ-  
 დოტებს, საერთოდ, ურთიერთ ეჭობრებულენ გონებამახვილობით. იმ-  
 ად-მუთაშის /გარდ. 909 წ./ ზქმიშაც: "სასმისების დადის შუა მოკლე  
 ამბის ზქმა - საყვბრთა"<sup>1</sup>. "რუსუდანინის" მიხედვითაც, ნადირობის  
 დროს ამბის ზქმა წესად ყოფიდა: "დავიდევით ნადიში, შიგვექმნა დბინი  
 და განსვენება. ჩამოვარდა ამბავი, ზოგათ ვაქვით ამბავი დიდებულთა  
 და ზოგამ ზოგათ"<sup>2</sup>. იგავთა ზქმა რომ საბიოების ურთ-ურთი ყვედაზე გავრ-  
 ცელებული ჟანრი იყო, ეს ნათდად ჩანს ექვთიმე აბოთელის მიერ შესრულე-  
 ბული "გავრთმანიანის" ძველი ქართული თარგმანით, რაც XX საუკუნის  
 უკანასკნელ მეოთხედს მიეკუთვნება. ამ ძეგლის მიხედვით: ჭამვიროს  
 "იყო გონიერცა ჭრიად და ღონის-მომიპოვებულ, რამეჟ შერაჯკრბიან მო-  
 ყუასნი მისნი სუმად და განცბრთმად ვერც ვინ ძალითა სწორავნ, ვერცა  
 ვინ იგავთა შინთა უძლის აჭსნად, განცბრთმასა მათსა და შინა იჭყო-  
 დიან რაჟ იგავით". საბიოების შემსრულებელ მკვლევებისა და მუჭრიბების  
 რეპერტუარისათვის იგავის ზქმა და მათი ამოხსნა რომ დამახასიათებელი

ტ. 1019/. ე. ი. საჩუქრად მიძღვნილი ოქროს ფულის ხმარებისაგან გა-  
 ხეზიდ-გავვეთილი და ამის გამო "ნაკლები" კი არ იყო, არამედ ვითა-  
 რცა წონით მიძღვნილი სრული იყო" /ივ. ჯავახიშვილი, ისტორიის მი-  
 შანი, წყაროები და მეთოდები წინათ და ახლა, წიგნი III, ნაკვ.  
 მესამე - ქართული საჯას-საჭომთა მცოდნეობა ანუ ნუმისმატიკა-მეტ-  
 როლოგია, ტ. 3, 1925, გვ. 47-48/.

1 მ ა ი ა., დასახ. ნაწრ., გვ. 315.  
 2 "რუსუდანინი", გვ. 21.



იყო, ეს ქართული "თანარიანი" დასტურდება<sup>1</sup>: მთავარი ის არის, რომ არაბული მიწოდების მოწოდებით შეიძლება დავასკვნათ, რომ მთელი რიგი სანაბაობრივ-თეატრალური ქანრები იმ დროის მსოფლიოში იყო ვა- ვრცელდებულ და საქართველო თავისი სახიობი ამ ქანრების ერთ-ერთი საუკეთესო წარმომსახველი იყო.

ქრისტეანი და მუსულმანი ტანატიკოსები ებრძოდნენ თეატრს და სა- ნაბაობებს. ისლამის ყველაზე უკიდურესი ტანატიკოსები - ჰანბალიტი- ბი თავს ებრძოდნენ დიდებულებს, სასაბლეებში სავსე კანრებიდან მათ ღვინოს უღვრიდნენ, სფემდნენ მომღერად ქალებს, მუსიკალურ საკრავებს უმიჭრევდნენ. რაც შეეხება ხალიფებს, მათ ვეზირებსა და კარისკაცებს - ისინი, აუცილ, ზოგჯერ კიდევ კრძალავდნენ მონა-მხვეცად-მომღერად-მოცე- კვავება ხელოვნებას, მაგრამ ნამდვილად ხელს უწყობდნენ მის შენარჩუ- ნებას სასაბლეებსა და სახაბხო ღვინოსაწაულებზე ქადაგის უბნებსა და მოედნებზე<sup>2</sup>.

ვეზირი ად-მუხალიბი, კვირასი ორჯერ წვეულებას მართავდა; მას- თან იკრიბებოდნენ ყალები /სასულიერო მოსამართლეები/. მათ შორის უმაღლესი ყალიბი. ყველა ეს თეატრწვერა მსაჯულები ისეთ ქეიფს ეძლეოდ- ნენ, რომ თავიანთ წვერებს ღვინოში ასველებდნენ და ისე სწუწავდნენ ერთმანეთს, სხვადასხვა ვრედ ტანსაცმელს გადაიცვამდნენ და თავდავი- წყებით ცეკვავდნენ<sup>3</sup>.

ისევე, როგორც ქრისტეანულ საქართველოში, არაბულ სამყაროშიც, აუცილ სარწმუნოებით სანაბაობანი და თეატრი აკრძალული იყო, იგი მა- ინც განავრძობდა არსებობას და ხშირად უმაღლეს ხელისუფალთა მჭარვე- ლობითაც კი სარგებლობდა.

ამისდა მიხედვით ვასაგებია, რომ თამარ მეფის კარზე თეატრალურ- სანაბაობრივ ღვინოსაწაულებში მოწაწილეობდნენ არა მარტო ქართული და-

<sup>1</sup> X ა ნ ე დ ი ძ ე ., ქართული თეატრის ისტორია, ტ. I, გვ. 269.

<sup>2</sup> მ ე ი ა ., დასახ. ნაშრ. გვ. 285.

<sup>3</sup> ი ვ ე ე .

სები, არამედ მუსულმანური ქვეყნებიდან ჩამოსული დასებები<sup>1</sup>. ქართული  
ან მოწამეთა დღესასწაულზე, კაიროში რომ იმართებოდა, მთელი ეგვიპტის  
ომიღერლები იყრიდნენ თავს<sup>2</sup>. აუ "თამარის" მოწიშობას ვაგინ-  
სუნებთ, ასეთ დღესასწაულზე ქართველი მოგზაური დასების ყოფნაც  
საკულისხმებელია. ასეთ ურთიერთობას კარგად ასახავს "ვეფხისტყაო-  
სანი". არაბთა მეფე როსტევენი, თინათინის გამეფებისას ბრძანებდა:  
" მოდიო და წახეთ ყოველიან შემსხმელიან, შემამკობელიან", ან მას  
შემდეგ, რაც უცხო მოყმის ამბავი გაიჩკვა, არაბთა მეფემ "სიხარულით  
თამაშობა აღიდა, მგოსანი და მუშაითი უხმეს, ჰპოვეს რაცა სადა"<sup>3</sup>.

ვანსაკუთრებით მინდა შევეჩერდე ერთ ცნობაზე, რომელიც სუდ ახლა-  
ხან იქნა პროფ. ფადრიან ვაბაშვილის მიერ მიკვლეული და გამოქვეყნე-  
ბული. ეს არის ცნობა ნასირი. ხოსროუსი, რომელიც 1047 წელს მისულა  
ეგვიპტეში, დასწრებია ნილოსზე არხების გახსნის დღესასწაულს და  
აღწერს მას. დღესასწაულის მოწაწილეთა შორის ნასირი ხოსროუს ასახელებს  
ქართველ უფლისწულებს. აი, ეს ტექსტი: "დღესასწაულზე იმყოფებოდნენ  
მელქისედეკი და ფადიშაჰბადეები, რომელნიც ქვეყნის ყოველი მხრიდან  
იყვნიენ მოსულნი, ისინი არ ითვლებოდნენ დაშქრისა და მხედრობის რიცხვ-  
ში. იქ იყვნიენ მალრიზის, იემენის, სდავთა ქვეყნის, ნუბიის, აბესი-  
ნიის დიდებულთა შვილები, მოსულნი იყვნიენ აგრეთვე ხოსრო დეჰლევის  
შვილები დედის თანხლებით, ქართველ მცხეთა ვაჟიშვილები, დიდიმედი  
უფლისწულები და აურქისტანის ნაყანის ძენი"<sup>4</sup>.

როგორც ცნობილია, ასეთ დღესასწაულზე უცხო ქვეყნიდან მოსული  
ყოველი წარჩინებული სტუმარი ჩამოდიოდა დიდი ამადით, რომლის შემად-

<sup>1</sup> ჟ ა ნ ე დ ი ძ ე ., ქართული შეატრის ისტორია, ტ. I, გვ. 460-477.  
<sup>2</sup> ი ტ ვ ე, დასახ. საშრ. გვ. 332  
<sup>3</sup> "ვეფხისტყაოსანი", საიუბ. ვაშოფ. 1937, ტაეა. 43, 119.  
<sup>4</sup> ს ა ჭ ა რ ი ა მ ე, აერიანი, 1922, გვ. 67; გ ა ბ ა შ ვ ი დ ი ვ.,  
საქართველ-ეგვიპტის ურთიერთობის ისტორიიდან, თბილისის უნივერ-  
სიტეტის შრომები, ტ. 125. ისტორიულ მეცნიერებათა სერიას, VI, თბ.,  
1968, გვ. 71.



გენდობაშიც სანახაობრივი ხელშეწყობის საუკეთესო წარმომადგენლებიც იყვნენ. კ. კუკელიძე ისტორიულ წყაროებზე დაყრდნობით, აღნიშნავდა, რომ, თუ საქართველოში ჩამოედოდა მთავარი, მას თან ახლდა დიდი ამა-ღა, ფარეშები, პოეტები, მუსიკოსები, მკვლევები, მუშაოელები, მოსაბრ-ნი, მოჯირბიანი. ესე იგი, ყველა ისინი, ვინც იმ დროს აღმოაჩინა /Страда / წარმომადგენლები და რითაც შეეძლო ეამაყა ხელისუფლების წარმომადგენლებს!

თვალთვალს-სანახაობრივი დასუბი აუცილებელი იყო არა მარტო სასა-ხლისკარისა და საპაღბო დღესასწაულების საჭიროებისათვის, არამედ სხვა ქვეყნებთან ურთიერთობის დვალსაზრისისათვის. ამიტომაც გასაგებია, რომ რაკი ასეთი მოახლოვნილება არსებობდა, მის დასაკმაყოფილებლად უნდა ეზრუნათ.

ა. მიცის სამარადიანი შენიშვნით: საზოგადოებაში, სადაც კარგი დეჟნი და დამაზი მუსიკა ყოველივეზე მაღლა იყო დაყრდნობილი, ყველაზე ძვირად ფასობდა მხატვრულად ნიჭიერი და განსწავლული ქალიშვილები და ვალები. აღ-რამიდან ეპოქაში ერთ-ერთ სახელგანთქმულ მომღერალს დრო-დადრო 80-მდე მონა-ქალი ჰყავდა, რომელთაც ასწავლიდა თავის ხელოვნე-ბას და შემდეგ მათ დიდ ფასად ყიდდა. მონათმფლობელები მომღერლებს იყვანდნენ თავიანთი მონა-ქალების მასწავლებლებად. მათ კარგად იცოდ-ნენ, თუ რაოდენ დიდი ფასი ემატებოდა მხატვრულად განსწავლულ მონა-ქალებსა და ვალებს.

ამისდა მიხედვით უნდა ვიფიქროთ, რომ, თუ ყველა არა, ნაწილი მა-ინც იმ მომღერ-მკვლავ-მწველავ-მუშაოე-მუჭრიბებისა, რომლებიც საშუალო საუკუნეების ქართულ ისტორიულ წყაროებში არიან მოხსენიებული, მონები უნდა ყოფილიყვნენ, შეიძლება მათი გასაჩუქრება, ყიდვა-გაყიდვა. ცხა-

1 К е н е л и д з е К., низами Ганджеви и Грузия, газ. "Варя Востока", 1941, 2 апреля.

2 მ ე ც ა., დასაბ. ნაშრ., გვ. 137.



დია, განსაკუთრებით მრუნავდნენ, რომ ამ მონა-მხვევლებსათვის ხაობრივ-მუსიკალური ხელშეწყობა ესწავლებინათ. "თამარჩანის" შემომოყვანილ ღუქიდანადაც საკვლისხმებელია, რომ მონა-მხვევლებით ვაჭრობა, აღეზ-მიცემობა /"ოქროსა სწონდის"/ არსებობდა.

როგორც ვხედავთ ადვინიზიუთ, სიმღერასა და ცეკვას ზვით დიდებულები, ვეპირები, სასულიერო მსახურელებიც კი ეტანებოდნენ; ასე. რომ, სიმღერა და ცეკვა ეტყობა განაადების სისტემაში შედიოდა, ყოველ შემთხვევაში, საქარაუვლოში მანაც. "რუსუდანიაში" მასწავლებელი ამბობს: "ხედიწი-ფე ამაყოლებდა ყმაწვილთა კაცთა და ისწავლეს ჩემგან ზოგი რამ მეკ-ლისზე გამოსადევი, დინის საფერი ღუქთა თქმა, შირითა შეწყობა, შიმა და ხუმრობა". ერთი წლის ასეთი სწავლით ვეპირის შვილი: "ასე კი კახდა სიმღერისა, საკრავისა, ხუმრობისა, შინისა არა აკლდა რაო"<sup>1</sup>.

არაბულ სამყაროში, საშუალო საუკუნეებში სანახაობრივი ნაგებობა-ნიც ცნობილია. რომ არაფერი ვთქვათ იპოდრომებზე, რომლის არენაზეაც შე-აფრადური სანახაობრივი იმარაგებოდა, საგანგებოდ მოწყობილი დარბაზებიც გააჩნდათ სასაბუნებში, სადაც მსახიობებისათვის, მომღერალ-მოცეკვავე-თა და მუსიკოს-დამკვირვებელსათვის უარდით გამოყოფილი ადგილი და შუა საშაბაში ადგილიც იყო. ასეთი დარბაზის აღწერილობა შემონახულია როგორც არაბულ წყაროებში, ასევე ქართულშიც /"რუსუდანია"/, სადაც ეს აღწერილობა უფრო ვრცელია და დეტალური. ეს ძეგლები იმის დამადასტუ-რებელია, თუ რაოდენ უარყოფითად ვაჭრებდნენ სანახაობათათვის ამ-ცვარად აგებული დარბაზები, რაც შეაფრადურ ნაგებობათა სრულიად ახად სახეობას გვაცნობს.

მუკადასისა და რაკუსის ცნობების თანახმად, ადუდ ად-დაუდაბ /გარდ. 962 წ./ დააარსა სანახაობრივი ქადაქი ჭანა ხუსრაუ. აქ, ერთი დღის სა-ვად მანძილზე გამოყვანილი იყო რუ; ამ რუს ნაპირებზე გააშენეს ბაღ-წაღკოტი. სპასადარ-სარდლებმა აქ ააგეს ღვევის სადგომები, ქადაქის

<sup>1</sup> "რუსუდანია", გვ. 257.



ბმარხველშა ღაანქესა ღლესასწაჟღი, აგებდნენ კარაღთა მწკრივებს და ცხადნა, ამ სარაჭარღანებში სხვადასხვა სანახარებშითაც ურთობდნენ<sup>1</sup>.

თუ ამ მცირე ნარკვევიც იმის ცხადყოფა შევძელი, თუ რაოდენ ღიღი მნიშვნელობა აქვს და რაოდენ გადაუღებელ ამოცანას შეადგენს არაბულ-სპარსული წყაროების გუღდასმიც შესწავლა ძველი ქართული სანახარბრივი კულტურის ისტორიის ბოგირთი ცნობების ამოსახსნელად, - ჩემი ცდა უნაყოფოდ არ ჩაიხვეღება. ქართული მეაჭრის ისტორიის შესწავლაში ამჟამად უკვე მოიხზოვა ისტორიულ-შეღარებითი მეთოდის გამოყენება და ამისათვის უცხო წყაროების ნობნობა.

<sup>1</sup> М е ц А., დასახ. ნაშრ. გვ. 324.



### ТЕАТР В ЖИЗНИ БЕСО ЖГЕНТИ

Настоящая статья не претендует на исчерпывающее освещение темы. Это лишь первая робкая попытка театрального критика осмыслить важную сферу жизни и деятельности своего старшего коллеги - другого театрального критика. Вне этой сферы сам он не мыслил своего существования.

Театр был истинной привязанностью Виссарисона (Бесо) Давидовича Жгенти. Такой же, как стихи, проза, литературная критика. Он любил театр. Любил его беззаветно и преданно. Служил ему верой и правдой, добросовестно и честно. Считал себя солдатом от искусства и с честью нес до конца своих дней эту почетную миссию.

Бесо Жгенти понимал высокое назначение театра, боролся за его идейность, партийность, народность и реализм, за утверждение его гражданской, патриотической роли в жизни народа. "Театр, - говорил он, - наша народная трибуна, храм духовного возмужания народа и именно с этих позиций надо судить о каждом спектакле, о каждой постановке". I

Театр рано вошел в жизнь Бесо Жгенти. Годы учебы в Кутаисской грузинской гимназии сделали его завсегдаем Кутаисского драмати-

I Из выступления на УП пленуме Грузинского Театрального Общества. Стенограмма, 1975, стр. 54. В дальнейшем принято следующее сокращение: Грузинское театральное общество - ГТО.





ческого театра. Будучи учеником старших классов гимназии, Бесо приезжал на каникулы в родное село Квацixe и устраивал там со своими сверстниками любительские спектакли. Ставили "Рассказ нищего" и "Како-разбойник" И. Чавчавадзе. Сам режиссировал и даже играл роль старика Пепия. Смеялся: мне грим не понадобится, я и так белый, поверят, что Пепия - содой. "Спектакли были платные, - вспоминает друг его детства Гигла Гоксадзе, - вырученные деньги отдавали в пользу больницы и библиотеки. Ну и, конечно, немного оставляли себе, чтобы отметить удачу..."

Было бы наивным утверждать, что профессиональная тяга к театру утвердилась у Бесо именно здесь, на поприще любительской игры "в театр". Сознание, что театр не безделица пришло значительно позднее. Он не стал ни режиссером, ни актером, но театр стал неотъемлемой частью его жизни. Уже будучи литературным критиком, одним из организаторов и активных членов литературной группы "Левизана", он приобщился к театру и никогда ему не изменял.

Приход Бесо Жгенти на театральную стезю совпадает с теми грандиозными преобразованиями в жизни грузинского театра, которые связаны с установлением в Грузии Советской власти и с именем Кота Марджанишвили. Начиная с того самого времени, когда Марджанишвили вернулся в Грузию и стал во главе процесса обновления грузинского советского театра, и до последних дней своей жизни, Жгенти жил интересами театра. И также, как на поприще литературно-критической деятельности, он и здесь, в области театральной критики, не ограничивался только написанием статей и рецензий. Один из основателей и бессменных членов Грузинского Театрального Общества, член



его Президиума, он был активным участником всех важнейших процессов театральной жизни республики и за ее пределами. За все эти годы не было в Грузии сколько-нибудь значительного театрального пленума, диспута, научной сессии, конференции, юбилея или творческого вечера, где бы не прозвучало слово Виссариона Жгенти. Он выступал то как докладчик, то как участник дискуссии, но никогда не стоял в стороне, не был сторонним наблюдателем событий. Неравнодушные к жизни театра, также как к жизни литературы, как к жизни вообще, отличало все его шаги на поприще общественной деятельности. Он считал себя причастным к делам театра, носил в себе сознание ответственности и долга перед ним и всегда старался быть хоть чем-нибудь ему полезным.

Передо мной - бесчисленное количество статей и стенограмм выступлений Бесо Жгенти по вопросам театра. Каждое из этих выступлений содержит остроту его мысли, умение на данном этапе схватить и развить главное, существенное, заострить внимание на сторонах негативных, создать атмосферу полемического настроения. Но разве можно перечислить, а еще больше пересказать все эти статьи и выступления! Читатель поверит мне на слово, что один лишь перечень их может исчерпать намеченные рамки статьи.

Но вот отдельные "фрагменты" из целого, - они, как штрихи к портрету критика:

"Современное русское искусство идет параллельно этапам революции. Все левое крыло русской поэзии, живописи, драмы, скульптуры сегодня обращено к одной социальной функции. Оно выступает в роли организатора нового общества, новой психики, нового быта людей". ("Мягачи", 1925, № 12).



"Самая большая театральная сенсация текущего театрального сезона - постановка "Гамлета", которая, несмотря на частые повторы, и сейчас собирает широкую аудиторию". ("Дроули", 1926, 17 января).

"Для нас существует лишь один импульс - продвижение грузинской культуры и ее единение с современной социальной сущностью". (Газ. "День поэзии", 1927, 5 мая).

"Товарищ Кикодзе (Платон Кикодзе - Э.Г.) заявил здесь, что Марджанишвили эстетизирует революционные пьесы. Нам это неизвестно. Нам известны как раз объективные факты, когда Марджанишвили берет монархическую пьесу и из нее делает революционный спектакль" (аплодисменты). (Из выступления в Комкадемии. Москва, 1930, 21 июля).

"Гайдамаки" в репертуаре театра "Березиль" - спектакль особого значения... Эта постановка Курбаса с огромной эмоциональной силой объединит боевой энтузиазм масс в деле защиты родины". ("Коммунисти", 1931, 11 июня).

"Развитие грузинской театральной культуры возможно лишь в условиях, когда ее основной опорой будет оригинальная грузинская драматургия". (Из доклада на республиканском совещании, посвященном грузинской советской драматургии. См. газ. "Сабчота хеловнеба", 1933, 12 мая).

"Величайшей заслугой Марджанишвили следует все-таки считать обновление грузинского театра... Первый же спектакль нового театра - "Овечий источник" являл собой начало перелома в истории грузинского театра". (Из речи на похоронах К. Марджанишвили. См. газ. "Коммунисти", 1933, 29 апреля).

"Все еще редко можно найти такое драматургическое произведение, которое остается в репертуаре на несколько сезонов..." ("Литератури Сакартвело", 1939, 20 сентября).

"Передовые советские люди - положительные герои нашего времени - должны занять ведущее место среди персонажей новых пьес". ("Заря Востока", 1949, 17 ноября).

"Почему из "Разлома", "Анзора" создались грандиозные спектакли? Разве здесь только вопрос репертуарный?" (Из выступления на съезде ГТО. Стенограмма. 1950).

"Режиссер, как организатор, как интерпретатор идеи

спектакля, как воспитатель и вокал, как творец — необходимо нашему театру. Без такого режиссера невозможно развитие современного театра". (Из речи на диспуте ГТО. Стенограмма, 1951, 8 сентября).

"Когда Ахметели стал во главе нашего театра, он поставил "Разлом", "Анзор" (голос с места: "Ни одна из них не грузинская"). Мы здесь говорим о проблеме современности. Он (Ахметели — Э.Г.) выявил лицо театра имени Руставели (голос с места: "Если вы посмотрите эти пьесы сегодня, они вам не понравятся, тогда были другие требования"). Я говорю, что эти пьесы мне тогда понравились и я хочу, чтобы и сегодня, когда я смотрю спектакли, они также бы нравились мне". (ГТО. Из речи на II съезде режиссеров. Стенограмма, 1959).

"Я не сентиментален, но я плакал, когда после окончания "Бидиа" (во время декады в Москве в 1958 г.) — Э.Г.) на род 15 минут стоя аплодировал и кричал: "Да здравствует грузинское искусство! Да здравствует солнечная Грузия и ее талантливейший народ!" (Там же).

"... На театре всегда лежала большая миссия, но в Грузии он сыграл особую, большую роль в деле спасения и сохранения грузинского языка". (ГТО. Из речи на пленуме, 1962).

"Когда сегодня мы вспоминаем Месхишвили, Абашидзе, Гуния, Акакия, Илья и говорим, что они сохранили грузинский язык, грузинскую культуру и передали их нам, точно также и наши потомки должны благодарить нас за то, что и мы сохраним и передадим им наш язык и нашу культуру. И не приведет бог, если будущее не скажет нам спасибо". (ГТО. Из речи на пленуме. Стенограмма, 1962).

"Глубокие, тесные, дружеские узы объединяют грузинскую и русскую культуры. Вообще это беспрецедентное явление в истории, чтоб две национальные культуры так были тесно связаны друг с другом. Все видные деятели русской культуры дружили с грузинской интеллигенцией, помогали нам в борьбе. В истории не существует другого примера такой тесной дружбы и братства". (Из речи на встрече с коллективом Малого театра, 1964, 4 июня).

"Мы должны с радостью признать, что в кинематографии положение оживилось, лед тронулся, и, кажется, к тому времени приближается, когда грузинская кинематография имела большой резонанс во всесоюзном масштабе". (ГТО. Из речи на пленуме, 1965, 20 апреля).

"... К театру двинулись очень интересные силы нашей литературы: Р. Джанашидзе, Н. Думбадзе, О. Моселчани, Т. Чи-





ладзе, Г.Хухагвили, А.Сулакшари, А.Чхаидзе и другие - очень талантливые новое поколение..." (ГТО. Из доклада на пленуме, 1965, 28 июня).

"... Если мы попытаемся представить полувековой путь развития грузинской советской драматургии, перед нашими глазами раскроется необычайно богатый, глубокий и многогранный мир идей, тем и образов, на которых на протяжении времени воспитывались не только наши драматургические писатели, но и вся наша литература, театр, вся художественная культура советской эпохи". (Д. "Сабчота хеловнеба", 1971, № 5).

" Пусть каждый из нас, каждый грузинский интеллигент, заглянет к себе в душу и скажет, скольким обязан он грузинскому театру. Его эрудиция, духовная жизнь закалялись в грузинском театре, где ставились "Свечей источник", "Анзор", "Разлом", "Великий государь", "Разбойники" и др. (ГТО. Из речи на пленуме. Стенограмма, 1975).

**Б.КРЕНТИ:** Ты первая женщина Грузии. Верико!

**В.АНДЖАНАРИДЗЕ:** Не шути, Бесо, не смейся надо мной.

**Б.КРЕНТИ:** Разве сейчас время смеяться, Верико? Ведь это наша последняя встреча. Я говорю правду...  
(Из последней беседы Верико Анджанаридзе и Бесо Кренти за три дня до его кончины, 15 октября 1976).

Таковы "фрагменты". Но они имеют отношение к целому, во всяком случае, хоть и пунктирно, но отражают круг интересов, которыми жил в театре Бесо Кренти.

В этом круге одно из главных мест занимали проблемы драматургии театрального репертуара. Еще на заре критической деятельности он выдвигал тезис тесной связи драматургии с жизнью народа. В статье "Вопросы драматургии", опубликованной в газете "Сабчота хеловнеба", критик останавливается на целом ряде вопросов, которые были подняты на Всесоюзном пленуме оргкомитета советских писателей и посвящались сложным проблемам развития современной драматургии. В статье приводятся мысли, высказанные на пленуме А.В. Луначарским, о необходимости установления прочных контактов между драматургами и театрами. Соглашаясь с Луначарским, молодой



критик в то же время выступает с ним в полемику. Он не разделяет мысль Дуначарского о том, что драматургия это — категория социальная, а театр — это категория формальная, и соотношение между ними должно быть таким же, как между понятиями содержания и формы. Б.Жгенти считает, что вряд ли можно по этой аналогии обосновывать примат драматургии над театром.

Б.Жгенти вступает в спор с Вс.Вишневским по поводу отрицания им ведущей роли драматургии. Критик делает вывод: "Сегодня несущественно спорить о праве первенства между театром и драматургией, сегодня важно подчеркнуть, что без высококачественной советской драматургии невозможны успешный рост и развитие советской театральной культуры".<sup>1</sup>

И это стало позицией критика, которая всю жизнь определяла его отношение к драматургии и ее взаимоотношение с театром.

Немало своих статей посвятил Жгенти специально драматургии. В разные годы появлялись они в республиканской и союзной прессе. То это были обзоры сезонов, то статьи-рецензии об отдельных пьесах и драматургах, то полемическиеopus по различным проблемам, связанным с развитием драматургии. Мысли критика о драматургии звучали часто с трибун многих литературно-театральных совещаний. И везде поднимал и раскрывал он самые разнообразные аспекты этой важнейшей проблемы театра. Он говорил: "Борьба за высококачественную советскую драматургию в то же время есть борьба за воспитание, возмужание и успех советского театра".<sup>2</sup>

1 "Сабчота хеловнеба", 1933, 17 апреля.

2 Там же.





В это же приблизительно время Б.Жгенти выступил с докладом о проблемах развития современной драматургии на Первом республиканском совещании грузинской советской драматургии. В своем докладе он говорил о необходимости создания оригинальной современной драматургии, "которая приблизится к нашей аудитории; которая более органично и сильно воздействует на трудового зрителя". Критик особо подчеркивает, что "развитие грузинской театральной культуры возможно только при условии, если ее основой, базой, опорой будет оригинальная драматургия".<sup>1</sup>

В этой связи докладчик анализирует пути развития грузинской драматургии на этом, раннем этапе и на конкретном материале обосновывает ряд периодов и аспектов ее формирования. Здесь он пытается разграничить произведения драматургов, не стоящих на ярко выраженных пролетарских позициях и тех, кто пришел в драматургию как представители нового, рождающегося "пролетарского сектора". Особо выделяет он Ш.Дадияни и его пьесы "В самом сердце" и "Тет-нульд", как примеры создания советской комедии и советской трагедии; подчеркивает важность прихода новых сил в лице П.Какабадзе, К.Каладзе, А.Машавили, П.Самсонадзе и, разумеется, С.Шаншиавили.

От этих ранних выступлений Виссариона Жгенти по вопросам драматургии до его последней статьи, касающейся этой же проблемы, - "Жизнь, театр, драматургия" (полувековой путь грузинской драматургии),<sup>2</sup> лежит большой путь борьбы и исканий критика - целая жизнь.

<sup>1</sup> Газ. "Сабчота хеловнеба", 1933, 17 апреля.

<sup>2</sup> შ. ჯგენტის ბ., მხედრება და სახანძრეზრობა, ტ. I, "მკობი", თბ., 1976.

Уже само название статьи определяет основной ее пафос. Автор обосновывает не только общественную, но и теоретическую и эстетическую сущность драмы, как жанра, пишет о сложности и самостоятельности этого жанра. Он рассматривает пути развития грузинской советской драматургии в историческом плане и останавливается почти на всех крупных и значительных произведениях.

В драматургии он видел прежде всего большую литературу. Так и относился к ней. И от театров ждал такого же максимализма. Вопреки существующему мнению об инсценировках, как не о лучшем показателе жизни театров, он утверждал, что инсценировка, сделанная на материале подлинного литературного источника, принесет театру куда больше пользы, чем плохая драматургия. В этом мнении он был глубоко убежден. И даже, когда ему приходилось выступать с трибуны кинематографических дискуссий и совещаний, он и на кино переносил этот свой тезис. Нет хороших сценариев, — пользуйтесь большой литературой, черпайте из нее материал, говорил он не раз. Еще в 50-60-е годы он советовал театрам обречься к прозаическим произведениям Д.Клдиашвили, К.Гамсахурдия, Ш.Дадзиани, Л.Кичели, С.Клдиашвили, К.Лодкипанидзе и других грузинских прозаиков, называл конкретно "Мачеху Саманишвили", "Похищение луны" и "Цветение лозы", "Гвади Бигва" и "Заря Колхиды", а в более поздние годы и "Вдову солдата" Р.Джапаридзе. И сейчас, когда многие из названных прозаических шедевров увидели свет рампы, уместно вспомнить о том, как много говорил об этом Виссарион Егенти.

Глубокое почтение питал Б.Егенти к классической драматургии — грузинской, русской, зарубежной. Почтение это выразилось не только в том, что он неизменно приветствовал появление на грузинской сцене лучших образцов высокой классики, но и в том, как заикался



он "неприкосновенность" классического наследия, принцип уважительного и бережного к ней отношения. При этом неприкосновенность он понимал не как "музейное" воскрешение старого, а как недопустимость вольных манипуляций над классикой, искажение ее сути. В таких случаях он говорил: "Наши классики не нуждаются в нашем их "углублении..."

Интересна в этом отношении дискуссия дважды затеянная им по поводу пьесы Важа Пшавела "Изгнанник" и спектаклей марджановского театра. В первый раз это было в 1945 году. В газете "Зоря Востока" появилась статья Б.Женти, посвященная спектаклю. Автор отмечал его достоинства, анализировал игру актеров и делал ряд критических замечаний, касающихся в основном трактовки роли Баха актером В.Годзиашвили, который, по словам критика, "играет слишком раздвоенного, внутренне угнетенного человека и потому становятся непонятными и неубедительными поступки Баха, требующие сильной воли и мужества".<sup>1</sup>

Небезынтересно заметить, что в ответ на критику выступил со статьей В.Годзиашвили, который подчеркнул необъективность и необоснованность позиции автора статьи и, опровергая его доводы, писал, что в пьесе Баха осужден, как гражданин, как "пшав"... В пьесе Баха обкраден как духовно, так и физически, и задача актера показать его как раз, как человека опустошенного".<sup>2</sup>

В ответ на эту статью Б.Женти пишет новую статью в газете "Литература და ხელოვნება", в которой разъясняет ошибочность пози-

<sup>1</sup> Газ. "Зоря Востока", 1945, 9 декабря.

<sup>2</sup> Газ. "Литература და ხელოვნება", 1946, 8 марта.



ции В.Годзиашвили, излагает свою точку зрения на произведение В.Пшавела и теоретически обосновывает неправомочность доводов своего оппонента. Он пишет: "Если бы Важа Пшавела в самом деле показал Баха духовно, физически ничтожной личностью, опустошенной, никчемной и лишенной морали (как это представляется В.Годзиашвили), разве возложил бы поэт на такого персонажа функцию воплощения основной идеи пьесы? Нет, истории литературы не известно еще, чтобы основная, главная, позитивная мысль художественного произведения была воплощена средствами и при помощи морально падшего, слабого и разложившегося человека".<sup>1</sup> Мысль критика сформулирована так: "В "Изгнаннике", как и во всем своем творчестве, Важа Пшавела художественно доказывает, вдохновенно раскрывает всепобеждающую жизненную силу чувства патриотизма. Любовь к Родине - самое высшее и благороднейшее чувство человека. Оно подчиняет себе все остальные человеческие чувства, его интересы, его стремления. Это и есть главная мысль пьесы "Изгнанник". К художественному воплощению этой мысли направлены все линии произведения и, в первую очередь, эта мысль воплотилась в образе Баха".<sup>2</sup> Критик утверждает, что "ни смертельно оскорбленная жажда мести, ни ожесточение безжалостно гонимого человека не убили в Бахе окончательно чувства беззаветной преданности и любви к родине, и свою жизнь он в итоге принес в жертву знамени своей Родины".<sup>3</sup>

1 "Литература да холовнеба", 1946, 12 апреля.

2 Там же.

3 Там же.



061135320  
0182010033

Второй раз "Мокветили" поставили в 1957 году. Б.Жгенти снова выступил со статьей, <sup>I</sup> в которой указывал театру на недопустимость тех "поправок", которым подверглась пьеса. Это касалось не только необоснованного внесения в текст "дополнительного" литературного материала (например, стихов В.Шавела, которых в период написания пьесы у него не было, или народных баллад и стихов, которые ничего общего с пьесой не имели), но и изменения акцентации и некоторых сюжетных коллизий пьесы, которые, как пишет критик, "разрушают внутреннюю логику пьесы, лишают ее события органики и естественности". Более того, целый ряд изменений, внесенных режиссером (например, новое решение финала пьесы, где Баха не погибает как герой, искупая своей смертью вину перед народом, а кончает жизнь самоубийством, убедившись, что мать его бросилась со скалы, кстати, до того, как узнала о его гибели, что также вопреки автору), по мнению критика, искажают основную мысль произведения, его идейное назначение.

Отношение Жгенти к классическому наследию проявилось и в том, как защищал он элементарные законы авторского права классиков на собственные творения, когда выступал против своеобразного "присвоения" образцов классики авторами инсценировок. Нельзя себе представить, говорил он, чтобы на афише какого-либо русского театра появились бы названия "Анна Каренина", "Война и мир", "Братья Карамазовы" и вместо фамилий Толстого и Достоевского стояла бы фамилия инсценировщика. Так почему же это происходит у нас, в Грузии? - спрашивал он и призывал к необходимости навести порядок в этом

---

I См. "Литератури газети", 1957, 15 марта.



вопросе.

Говоря о нестареющей классике, он заботился о ее престиже и этот престиж ему представлялся прежде всего в том, чтобы донести до сегодняшнего зрителя ее непреходящую силу, ее реалистическую убедительность, а, главное, общественный, гражданский смысл, который и делает ее живой и действенной. Он писал, например, в "Правде" о "Ревизоре" на сцене театра имени Марджанишвили, что в спектакле вскрыто глубокое идейное содержание пьесы и "создан живой, острый спектакль, пронизанный духом беспощадной гоголевской сатиры".<sup>1</sup>

Но говоря о классике, он не довольствовался лишь ее современным звучанием, а видел и конкретное, поучительное значение для современных писателей. Что значит классическое в искусстве? - спрашивал он и тут же пояснял, что это не только категория таланта, но и категория, имеющая отношение к проблеме чувства времени и глубокого постижения жизненных конфликтов. "Мы называем классиком писателя, который глубоко познал суть своего времени и в яркой форме сумел отразить людей своего времени, его явления",<sup>2</sup> - говорил он. В этом он следовал Луначарскому, который в своем знаменитом лозунге: "Назад, к Островскому!" замечательно определил необходимость учиться у Островского, а вместе с ним и у других классиков, их глубокому знанию жизни, умению изображать ее конфликты, ее сущность.

Это умение для Хгенти, так же как для крупнейшего русского  
1 "Правда", 1952, 28 апреля.

2 ГТО. Из доклада на II съезде режиссеров. Стенограмма, 1959.





критика Луначарского, было необходимо для опыта советской драматургии, для ее восхождения. А эта проблема – проблема развития и восхождения советской драматургии была главной в театральяо-критической деятельности Виссариона Жгенти.

Запомнилось это выступление на Всесоюзной театральной конференции. Приводя слова Жгенти о задачах современной драматургии, а затем комментируя их, "Правда" писала: "Критик вспоминает блестящие успехи грузинского театра на минувшей декаде в Москве. Но созданы ли образы наших современников, равноценные показанным в эти дни в Москве образам цари Эдипа, Отелло, Ричарда Третьего? К сожалению, у нас еще нет образов такой силы, и это не может не огорчать нас. В этом виноваты и драматурги, и актеры, и режиссеры. Не секрет, что во многих спектаклях они повторяют друг друга, идут по проторенной дороге. Избежать этого можно, глубже изучая жизнь, вникая в нее".<sup>1</sup> И снова эта мысль критика, поддержанная "Правдой", переключалась с приведенным выше тезисом Луначарского.

Проблему современного репертуара Жгенти понимал не как узкую, специфически театральную проблему, а обосновывал свои претензии в этом вопросе в плане социально-общественном и, если уж говорить с точки зрения специфически театральной, то связывал ее с одним из важнейших компонентов театра – зрителем. "Грузинский народ беззаветно борется и трудится, – говорил он, – и имеет полное право потребовать от своей интеллигенции, чтобы она отразила эту его борьбу и труд, показав всей стране, что грузинский народ не сидит сложа руки, а умеет бороться и трудиться".<sup>2</sup>

<sup>1</sup> "Правда", 1958, 10 октября.

<sup>2</sup> П.О. Из выступления на пленуме. Стенограмма, 1965, 20 апреля, стр. 55.



Так, по существу, обосновывал он необходимость рождения положительного идеала в произведениях драматургии и театра, призвал к осуществлению основного принципа метода социалистического реализма.

Театр для него действительно был равен понятию трибуны. Он говорил в 1970 году, что "назначение театра вбирает в себя не только интересы работников театра, но и интересы народа". Он считал и глубоко был убежден в том, что только тот театр, который тесно связан с жизнью народа, отражает биение его пульса, имеет право на существование.

Слова были обращены к сознанию и сердцу всех деятелей идеологического фронта, ко всем тем, кто взял на себя великую миссию воспитателей народа в духе высоких патриотических, гражданских идеалов времени.

Для Босо Жгенти, где бы он ни работал, где бы ни находился, о чем бы ни говорил и не писал, самым важным и самым дорогим на свете была его любовь к родине, к родной земле, родной культуре, родному народу, родному языку. Вот почему, когда он служил театру, он пытался увязать и эту свою службу с тем дорогим и священным, без чего жизнь его не имела бы смысла. Во всех своих театральных выступлениях он, так же как и на поприще литературы, исходил из интересов своего народа. Он писал: "Для грузинского народа театр, вместе со своей национальной литературой, — один из основных очагов национальной культуры, ее языка, и потому вопрос театра имеет особое значение для народа, нации".<sup>1</sup> С этих позиций ГГО. Из выступления на пленуме. Стенограмма, 1970, 6 июля, стр. 107.



ний подходил он к актуальным задачам театра, уязвляя его значение с самыми существенными вопросами жизни грузинского народа. С болью в сердце говорил он в одном из своих выступлений в 60-е годы о тех грубых нарушениях нормы общественной жизни, хищениях, взяточничестве, протекционизме, которые имели место в этот период в нашей республике и о которых не всем удавалось говорить в те годы с трибуны. Говорил он и о грубых правонарушениях и преступлениях, благодаря которым Грузия далеко опередила другие республики. "Разве в этом нет вины грузинского театра, литературы, кино? Как растят они народ - разве в этом деле воспитания не принадлежит им решающая роль?",<sup>1</sup> - спрашивал он с трибуны пренума. И там же поднимал не менее важный вопрос общественной жизни, с которым так же уязвлял значение и роль театра: "... Сегодня, возможно, больше, чем когда-либо, необходим такой театр, который сможет сохранить наш язык, культуру нашего языка... Сейчас нам ничего так не надо, как большая, высокая грузинская наука, грузинская литература, театр, искусство живописи. Они должны обеспечить развитие грузинского языка, грузинской культуры".<sup>2</sup> И, развивая эти мысли, он еще и еще раз призывал грузинский театр быть на высоте своих идейно-эстетических задач, воспитывать народ в духе высоких идеалов любви к отечеству, в духе патриотизма и беззаветной преданности интересам народа. "Главная роль искусства состоит в том, что оно растит в нашей республике эстетический и культурный облик человека высокого сознания, человека-патриота, несущего в себе дух мужества, патриотизма, светлого гуманизма и высокого вкуса".<sup>3</sup>

<sup>1</sup> ГГО. Из выступления из пленума. Стенограмма, 1962, 28 июня, стр. 73.  
<sup>2</sup> Там же, стр. 148.  
<sup>3</sup> Там же, стр. 150.



Именно эти факторы для него — мерило окончательной оценки или иного произведения искусства.

В современной пьесе Бесо Жгенти интересовало и ее тематическое и жанровое разнообразие. Он считал, например, что советскому театру нужна сатира, что театр обязан бороться своим оружием со всем отживающим, ложным, наносным, вредным, приветствовал появление на сцене таких пьес, как "Кваркваре Тутабери" и "Колесо жизни" П.Какебадзе. Но тут же выдвигал тезис, который касался позиции автора. С каких позиций боролся он, а вместе с ним и театр? С позиций ли огульного обличения порска или во имя утверждения идеала? Активность позиции театра и пристально-внимательное отношение к современному репертуару были для Жгенти высшим критерием оценки его деятельности. Помнится, выступая в 1960 году с докладом о гастролях Кутаисского драматического театра в Тбилиси, он отмечал как положительный факт, что театр хорошо был представлен современным репертуаром. Но этого мало. Жгенти радовало, что именно современной пьесе уделит театр особое внимание и поставил их бережно, интересно, вдумчиво.

Внимание к современной теме определялось у него не количественными показателями. Когда ему из зала бросали реплики, что за сезон театр поставил столько-то современных пьес, он отвечал: "Искусство — единственная область, где количественные показатели ничего не решают". И вспоминал лучшие времена грузинского театра, когда именно качество поставленных на современную тему спектаклей определяло существование театров, их истинное место в жизни народа. "Когда пьеса уже принята коллективом театра, он и от-



ветственнен за ее судьбу. Кто навязал пьесу, кто приказал ее ставить именно так, а не иначе",<sup>1</sup> - говорил он. Или, в другом месте: "Не ставьте современные грузинские пьесы так, чтобы происходила дискредитация и самих пьес и современной театр".<sup>2</sup> Считал, что не поставили в свое время должным образом пьесу М.Мревлишвили "Лавина" (театр имени Марджанишвили), не сумели раскрыть глубоко пьесы Гр. Абашидзе...

Он был непримирим к некачественной драматургической продукции. Критически оценивал он в свое время пьесы "Железная кольчуга" Г. Еатберашвили, "Достойная награда" Г.Келбакиани, "Встреча на стройке" П.Какабадзе и ряд других.

Борясь за высокое нравственное начало в театре, Б.Жгенти неустанно пропагандировал патриотическую тему. Когда в дни Великой Отечественной войны театр имени Руставели поставил пьесу С.Шаншиашвили "Герои Крцаниси", он приветствовал на страницах газеты "Коммунисти" ее появление, ибо считал, что всякое напоминание о героическом прошлом страны может способствовать пробуждению патриотических чувств народа. Таких примеров можно привести немало. В свое время он поддержал пьесы "Потопленные камни" и "Начальник станции" И.Мосашвили, "Киквидзе" В.Дарасели, "Царь Иракий" Л.Готуа, несмотря на то, что считал, что последняя, так же как пьеса "Герои Крцаниси", страдает целым рядом отклонений от исторической правды.

Патриот своей родины, Бесо Жгенти был подлинным интернационалистом. На поприще театрального это проявлялось в его постоянном

1 ГГО.Из доклада на Втором режиссерском съезде.Стенограмма,1959, стр. 62.  
2 ГГО.Из выступления на пленуме.Стенограмма,1962,стр. 20.



стремление увидеть на сцене грузинского театра пьесы драматургов братских республик (как радовался он, когда эти пьесы появлялись!); в глубокой заинтересованности судьбами национальных театров советской страны; в том, наконец, внимании, с которым относился он к приезду в Грузию творческих коллективов театров народов СССР. Его беспокоило всегда почему пьесы грузинских драматургов не идут за пределами Грузии. И как же он бывал удовлетворен каждому опровержению этого беспокойства! На вечере, посвященном М. Бараташвили, он с гордостью говорил об успехе постановки ее пьесы "Стрекоза" - этой, одной из первых ласточек, вырвавшихся за пределы Грузии, - на сцене театра Советской Армии. Когда в последние годы, и в особенности в год празднования 50-летия СССР, во многих театрах страны пошли грузинские пьесы, он приветствовал это от души и напоминал всем о том, что это не должно стать простой "кампанией", очередным мероприятием, связанным с торжественной датой, а перерастить в хорошую и крепкую традицию.

Бесо был истинным поборником дружбы народов. Вот что пишет об этом армянский театровед Сурен Арутюнян: "Бесо Эгенти был подлинным интернационалистом. Интернационализм - одна из характерных черт Бесо Эгенти. Но этого мало сказать, он как бы вмещал в себя всех деятелей всех национальных культур. И вот здесь я должен отметить его истинно историческую заслугу в деле объединения представителей разных культур. Его жаждали слушать все, где бы он ни был. Лично я считал его "введением" в грузинскую культуру. Тот, кто впервые слушал Бесо, ярко представлял себе Грузию и ту конкретную область, с которой вел речь оратор".<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Из неопубликованных воспоминаний С.С. Арутюняна, подготавливаемых к печати.



Другой армянский театровед Рубен Зарян с любовью и восторгом вспоминает последнее выступление Бесо Жгенти на юбилее Г.Сундукиана в Тбилиси: "Блеск всегда сопровождал слово Жгенти. Но в этот раз говорил он с таким воодушевлением, какого не было никогда. Начал он споккойно. Голос был слабым и бесстрастным. Но так было только в первые секунды. Потом он предался стихии слова, нашел себя и Бесо стал похож на Бесо. Более того, он превзошел Бесо. Его речь в этот день, пусть никого не удивит, если я скажу, была словом, проникающего с миром человека. Он знал, что болен, но не знал, что обречен. Он был уверен, что стоит еще немного потерпеть и силы вернутся к нему. Но есть какой-то подсознательный мир, чувства которого действуют по неизвестным человеку путям. И, пожалуй, под влиянием этого чувства он говорил о Сундукиане, он восхвалял город, родивший такого деятеля литературы и искусства. Это было объяснением в любви, который сделал бы, наверно, каждый тбилисец, ибо житель этого города не только житель, а неразлучимая с ним навсегда частица его биографии.

Когда Бесо сошел с кафедры, зал с криками восхищения заплотился ему. Его ценили за высказанные глубокие мысли и за те чувства, словесного определения которых не было, но было движение души, которое не подлежит описанию. Каждый должен слышать и чувствовать сам.

Это была последняя встреча Жгенти со своими слушателями. Многие сказали, что, вероятно, это его лебединая песня. И, к сожалению, не ослиблясь". I

---

I Из неопубликованных воспоминаний Р.В.Заряна.

Особые чувства любви и братства связывали Бесо с театрами России и Украины.

Украина, украинский театр были первыми среди братских республик, с которыми встретился Бесо Жгенти в молодые годы. Вместе с театром, руководимым Котэ Марджанишвили, Бесо впервые приехал на Украину и навсегда стал глубоким почитателем ее культуры, театра, языка. Друг Бесо украинский поэт Олекса Новицкий вспоминает:

" Я говорю об этой первой поездке Бесо, т.к. тогда он впервые окунулся в жизнь и литературу братской Украины, которая стала ему родной и близкой.

Направляясь на Украину, Котэ Марджанишвили пригласил совсем молодого тогда, 27-летнего критика, к которому относился с большой любовью. Выехали они из Тбилиси 26 марта, за несколько дней до начала гастролей. Сохранилось письмо Марджанишвили к Додо Алексидзе, в котором он пишет: "У нас все идет, кажется, благополучно. С Бесо я покончил, и он едет со мной в среду 26-го"...<sup>1</sup>

Гастроли 2-го Гостеатра Грузии состоялись в апреле 1930 года. Бесо был в гуще всех событий. Зная от него, что часто приходилось ему выступать на обсуждениях специально, на встречах с деятелями украинской культуры. Марджанишвили, видимо, потому и взял с собой Бесо, что знал его ораторский дар, знал, что в этом смысле он будет всегда на высоте. Сохранился газетный снимок, где запечатлена группа украинских и грузинских деятелей - М.Кулиш, А.Бучма, И.Микитенко, Котэ Марджанишвили, Бесо Жгенти, Лесь Курбас, О.Слисаренко...

... Заметим, что трудовой Харьков, интеллигенция бывшей столицы

<sup>1</sup> Цит. по кн.: "Котэ Марджанишвили". Творческое наследие. Т. II, "Заря Востока", Тб., 1958, стр. 35.



Украины восторженно встретили театр. И здесь немалая заслуга Бесо Хгенти, который неоднократно выступал в Харькове. 15 апреля 1950 года, например, он опубликовал большую статью о грузинской современной литературе, которая стала первым выступлением Бесо в украинской печати".<sup>1</sup>

Бесо навсегда полюбил Украину, изучил ее язык. Всякий раз когда в Тбилиси приезжали на гастроли украинские театры, он выступал в прессе с рецензиями, делал доклады о творчестве этих театров. Так, о театре "Березиль" были опубликованы несколько его рецензий, в том числе о спектаклях "Миня Мазайло", "Кадри", "Гайдамаки" и постановке Лесь Курбаса. "В своих рецензиях, исполненных глубокого уважения к украинскому театру, понимания путей его развития, творческих поисков, достижений и, наконец, промахов и недостатков, Бесо Хгенти проявил необыкновенную зрелость в анализе деятельности театров, их репертуара, в видении их путей, в отображении современности, в постановке насущных вопросов и проблем, которые выдвигает сама жизнь.

В последующие годы в Тбилиси приезжали театры имени Т. Шевченко и М. Заньковецкой, и оба раза Бесо Хгенти был докладчиком на обсуждении гастрольных спектаклей, давал обстоятельный анализ просмотренным спектаклям и особенно подчеркивал идеи братства и дружбы между украинскими и грузинскими народами.

После гастролов на Украине театр имени Марджанишвили гастролировал в Москве. И здесь Бесо был в центре событий. Вот одно шутливое воспоминание писательницы Анны Антоновской: "Если не заламято-  
1 Из неопубликованных воспоминаний О. Н. Новицкого.

вала, году так в 1930-ом в Москве состоялись первые гастроли Маджанишвили  
джановского театра. Стояла летняя погожая погода. Солнце не вме-  
щалось в Петровский переулок и респирало дома, высекая из стекол  
василькско-оранжевые искры.

Спектакль "Уриэль Акоста", пронизанный романтизмом, подлинной  
поэзией, всколыхнул театральную публику столицы. Оригинальное ре-  
жиссерское решение Кота Марджанишвили, исключительно яркое, в  
благородном стиле и впечатляющее мастерство актеров, с волнующей  
простотой представленное Верико Анджапаридзе и Ушанги Чхеидзе, ху-  
дожниками широкого жеста и музыкального ритма, быстро привлекли  
сердца москвичей к грузинскому театру. Вокруг красно-кирпичного  
здания Корша, под старинными фонарями постоянно теснилась толпа  
зрителей. Естественно, билеты мгновенно расхватывались и в зале,  
что называется, яблоку негде было упасть.

Беса Жгенти представлял литературно-репертуарный отдел теат-  
ра, но добровольно принял на себя функция "доброго ангела". Он,  
поблескивая светло-золотистым нимбом, стоял у главного театраль-  
ного подъезда, молодой, жизнерадостный, веселый, шурился на солн-  
це и гостеприимно всем говорил: "Входите, входите, как-нибудь  
разместимся". И зрители буквально валом валили, а зал всех тот-  
час вмещал и... не разваливался. Только ангельскими чарами Бесо  
Жгенти и можно было объяснить это удивительное явление".<sup>1</sup>

Так начиналось знакомство Бесо Жгенти с Москвой, с предста-  
вителями русской литературно-театральной интеллигенции. И когда  
в Грузию приезжали русские театральные коллективы, он всегда ста-  
л Из неопубликованных дневников А.А.Актюновой. Цит. по тексту  
неопубликованных воспоминаний Е.К.Черного.



рался выразить им свое глубокое почтение перед русской театральной культурой и ее деятелями. В 1964 году, выступая на встрече с коллективом Малого театра, он говорил о прочных узах, которые связывают этот театр с грузинским театром и особо отметил, какое огромное значение на современном этапе имеет для нас "та последовательная борьба за утверждение позиций реалистического искусства, реалистического метода в нашем советском искусстве, которую ведет Малый театр". I

А проблемы реализма в театральном искусстве всегда были кардинальными проблемами театрально-критической деятельности Бесо Жгенти. И так же, как в области драматургии, он подходил с этих высоких позиций и к другому важнейшему компоненту театра - режиссуре. Так же, как драматургию, он рассматривал режиссуру не с точки зрения удачи или неудачи одного спектакля, а в плане широкого осмысления режиссуры как профессии, как важного компонента театра. Говоря о репертуарной политике театров, он возлагал всю ответственность на режиссуру, указывал на то, что репертуар надо уметь выстраивать, при этом продуманно и с пониманием задач времени, возможностей и творческих принципов театра. Все дело в режиссуре! - любил повторять он. Пока не приехал в Грузию Марджанишвили, говорили, что нет, мол, у нас драматургов, нет пьес, нет актеров, а вот приехал он и оказалось, что есть и актеры, и драматурги, и пьесы. "Он поставил "Фуэнте Овехуна" и создал большой, блестящий грузинский спектакль, - заявлял Жгенти... А разве "Отелло" не грузинский спектакль? Разве "Уриэль Акоста" не был грузинским

I ГТО. Из выступления на встрече с коллективом Малого театра в Тбилиси. Стенограмма № 335, 1964, 4 июля, стр. 7.



спектаклем?"<sup>1</sup>

Б.Жгенти был одним из докладчиков на II съезде режиссеров в 1959 году. Он говорил, что режиссер в театре - это большая фигура, от него зависит судьба театра, судьба актеров, вопросы не только идейно-художественные, репертуарные, постановочные, но и вся система организации театрального дела.

Он не был, вероятно, в этом оригинален. Все крупные деятели театра и, в особенности, сами крупные режиссеры не раз высказывали подобные мысли. Но Бесо любил призывать своих современников - театральных деятелей Грузии - не забывать об этих азбучных истинах жизни театра. Очевидно он видел, что эти священные истины часто предавались забвению.

Эталоном и высшим критерием режиссерского совершенства для Бесо был Коте Марджанишвили. Вероятно, он был максималистом, когда с позиций этого высокого критерия предъявлял требования к современным режиссерам. О чем бы он ни говорил из области режиссуры, он апеллировал к примеру для себя идеальному - к практике Марджанишвили.

Он был совсем молодым, почти юношей, когда впервые встретился с Марджанишвили и стал его младшим другом, его учеником.

Мы не ошиблись в формулировке - он был именно его младшим другом, его учеником в вопросах театра. И эта дружба - особая страница в жизни Бесо Жгенти. До конца своих дней не переставал он удивляться: "Ума не приложу, что заставляло его (Марджанишвили - Э.Г.) дружить с нами - со мной, Симоном Чиковани?! Что общего I ГТО. Из выступления на пленуме, 1962, стр. 107.





находил он с такими вицами как мы?! При этом дружил он с нами не "свысока", не как старший с младшим, а относился к нам как к равным себе".<sup>1</sup>

Мы привели выше строки из письма Марджанишвили, где он пишет о поездке Бесо вместе с ним в Харьков. Вот что рассказывал сам Бесо об этой поездке: "Ехали мы, разумеется, в одном купе. Когда сели в вагон, Марджанишвили говорит мне: "Бесо, не обижайся, ты молодой, мне немного трудно спать наверху, уступи мне нижнее место". Я чуть с ума не сошел от этих слов! - Что вы говорите, Константин Александрович, разве может быть иначе?! - сказал я. А он все извинялся. А когда приехали в Харьков, нам дали один номер, где была всего одна кровать, а на полу - постлано второе ложе. И Марджанишвили ни за что не разрешил мне лечь на пол - ты молодой, простудишься, говорил он. Я как только мог противился, но Константин Александрович был неумолим. Всю ночь я не мог уснуть..."<sup>2</sup>

Бесо Дженти был всегода рядом с Марджанишвили. В дни дискуссий и споров вокруг него. В дни работных событий в его жизни.

12 ноября 1925 года состоялась премьера марджановского "Гамлета". Вскоре в газете "Дроули" появилась рецензия молодого критика Бесо Дженти, скромно подписанная - Б.Ж. Критик подчеркивал значительность этой постановки, боевой, наступательный характер Гамлета, писал, что "в исполнении У.Чхеидзе есть элементы героического, тогда как Г.Давиташвили более отчетливо подчеркивает, так сказать, "психологические моменты" роли. И тут же замечал, что это последнее больше в традициях русского реалистического ис-

<sup>1</sup> Из устняк воспоминаний Бесо Дженти.  
<sup>2</sup> То же.



кусства, нежели грузинского. Хвалил Обелию-В. Анджапаридзе зрительный зал подчинен магической силе актрисы; Клавдия-А. Васадзе, который выделяется "своим законченным и безупречным исполнением роли". Критик приходил к выводу, что "Гамлет" - "это беспорочная победа нашего театра, что здесь раскрываются широкие и ясные перспективы режиссуры, артистических сил и вообще всего грузинского театра". I

Спустя много лет сам Бесо, вспоминая эту свою рецензию, относился к ней вполне трезво и с некоторым смущением говорил, неужели, мол, это могло правиться Константину Александровичу. В рецензии чувствуется желание молодого критика выхлестнуть все те познания, что к этому времени обрел он в области театра, показать свою "ученость". В статье молькают фамилии Аристотеля, Коклена, Станиславского, Отто Брама, Антуана, Рейнхардта, Айхенвальда, Форрегера, Хана Кокто, Фукса и других. При этом автор рассуждает сразу обо всех насущных проблемах современного - русского и европейского театров, проблемах общеизвестных и вполне актуальных, но в устах молодого и еще неопытного критика звучавших несколько наивно.

И все таки, несмотря на все это Бесо любил эту свою рецензию, любил, как искреннее проявление своего восторженного отношения к Марджанишвили, к спектаклю, его исполнителям. И когда после смерти У. Чхидзе он выступал с докладом, посвященным его памяти, как отголосок этого непосредственного и почти детского восторга прозвучали его слова о том, что марджановский "Гамлет" с Уванги в главной роли был самым значительным явлением в сокровищнице духов-  
I "Дроули", 1926, 17 января.



ных ценностей Грузии 20-х годов.

В статье о "Гамлете" Э.Жгенти излагает и свои мысли о корпорации "Дуруджи". Спустя несколько дней он обоснует их в специальной статье, посвященной этой корпорации и опубликованной в газете "Дуруджи" вместе со статьями Т.Табидзе, А.Пагава, Ш.Апхаидзе и др. Думается, что позиция авторов статей была не совсем верной. Они объявляли "Дуруджи" "самым новым направлением в театре" и считали, что именно с нее начинается обновление современного грузинского театра. По существу, они отождествляли деятельность Марджанишвили с деятельностью корпорации и именно корпорации приписывали роль обновителя театра, тогда как корпорация возникла в 1924 году, а реформаторская деятельность Марджанишвили определилась двумя годами раньше. Верные друзья и единомышленники Марджанишвили невольно оказывали ему "медвежью услугу" и объективно несколько искажали истинное положение вещей. Но оправданием им может служить тот факт, что сам Марджанишвили в те годы поддерживал дуруджистов и давал возможность им и всем, кто был рядом с ним, делать подобные выводы. Мы знаем, как дорого потом расплачивался сам Марджанишвили за свое доверительное отношение к дуруджистам.

Бесо Жгенти был в числе тех, кто сильно переживал уход Марджанишвили из театра имени Руставели. В борьбе, которая разгорелась вокруг театра, критик занимал четко выраженную позицию — он был за возвращение Марджанишвили в театр. На том самом совещании в Закрайкоме 25 апреля 1926 года, когда решался этот вопрос, Бесо так сформулировал свою мысль: "Нам нужна эрудиция Марджанишвили".

I "Дуруджи", 1926, 29 января.



вили, его творчество. Мы должны использовать их для того, чтобы он мог подготовить артистов, режиссеров и направить театр по нужному нам пути, как идеологически, так и художественно".<sup>1</sup>

Марджанишвили, как известно, в театр не вернулся и создал новый театр в Кутаиси. В организации этого театра Марджанишвили не был одинок. Тесным кольцом окружали его друзья, коллеги, ученики, единомышленники. В числе них были и Бесо Жгенти.

В неопубликованных дневниках Марджанишвили есть такая запись: "27 июня 1928 года сдал Бесо Жгенти перевод "Оп-ля, мы живем!" Жгенти быстро сделал перевод пьесы. 3 ноября пьесой Э.Толлера открылся театр, а уже утром, 4 ноября, в газете "Муша" появилась корреспонденция "Открытие сезона Кутаисско-Батумского театра" (ее передал по телефону Б.Жгенти, как обычно, не поставив своей подписи, не упомянув себя, как переводчика пьесы), в которой говорилось об успехе спектакля, об исполнителях, постановщиках и о том, что на спектакле присутствовал Авель Енукидзе и Мария Орехлашвили. "Открытие приняло торжественный характер, театр не вмещал и половины желающих попасть в него", - писал корреспондент.

В одном из писем Марджанишвили спрашивает Додо Антадзе: "Как дела с книгой?" Вопрос касается книги, составленной и изданной Бесо Жгенти "Грузинская драма под руководством Котэ Марджанишвили. Растроли в Харькове и Москве", о которой в своем исследовании "К вопросу изучения истории грузинского театра" Д.Джанелидзе пишет: "Он (Б.Жгенти - Э.Г.) кропотливо и тщательно собрал и издал материалы растролей марджановского театра".<sup>2</sup> Написал также предис-

<sup>1</sup> Партийный архив Института истории партии при ЦК КП Грузии, ф. 13, дело № 2771.

<sup>2</sup> Д.Джанелидзе "Сахиоба". Тб., 1972, стр. 37.





словие к этой книге. I

Выше мы приводили слова С.Новицкого о том, как активно участвовал Бесо в гастролях театра на Украине. То же повторилось и в Москве. Ему приходилось не раз выступать, отстаивать позиции Марджанишвили, защищать его и его театр от нападок противников. Особенно жаркие споры разгорелись на диспуте в Комкадемии. Марджанишвили обвинили в ориентации на Запад. В своем выступлении Жгенти на фактах доказал, что это не так, что восемь пьес, включенных в репертуар его театра - современные и в большинстве своем оригинальные пьесы, а также лучшие пьесы из революционного русского репертуара. Что же касается европейского ориентира, то в известном постановлении совещания при Агитпропе ЦК партии, заметил Жгенти, сказано, что наши театры должны использовать достижения революционной драматургии Западе. Ну а если говорить конкретно о пьесе Толлера, то Марджанишвили "устранил из этой пьесы всякий мистицизм и экспрессионизм и дал правильное разрешение этой пьесы, приемлемое для нас". 2

Далее Жгенти дает понять аудитории, что искусство театра, руководимого Марджанишвили, является близким и приемлемым для грузинского зрителя, что театр этот пользуется его поддержкой. "Мы, писатели Грузии, - заявляет он, - поддержим Марджанова всегда и всюду".

Выступивший с заключительным словом, Марджанишвили сказал: "Я плохой оратор. Вот те краткие ответы, которые я мог дать, блестящим образом за меня ответил тов. Бесо Жгенти". 3.

1 Об этом приходится говорить столь подробно, ибо сам В.Жгенти из скромности не поставил свою фамилию на книге и под вступительной статьей.

2 Сб. "Котэ Марджанишвили", т. II, стр. 558.

3 Сб. "Котэ Марджанишвили", т. I, стр. 861.

Мало кто знает, но, очевидно, под влиянием тесного общения с театральным коллективом, Жгенти в эти годы написал вместе со своим другом, писателем Н. Чачава пьесу "Дороги", которую поставили на сцене клуба им. Чодрришвили 20 февраля 1929 года. Пьеса изображала быт современной молодежи Грузии...

Всю свою жизнь в искусстве прожил Бесо с именем Марджанишвили. Он называл его волшебником сцены, гениальным режиссером и ни в одном своем театральном выступлении не обходился без того, чтобы не упомянуть его, не сослаться на его практику.

В день похорон Марджанишвили Жгенти произнес речь, в которой дал анализ всей его деятельности, раскрыл основные вехи на пути его восхождения, особо подчеркнул боевой и праздничный настрой его искусства и созвучие этого искусства революционной современности. I

В 1962 году в дни 90-летия со дня рождения Марджанишвили Жгенти выступил с докладом о жизни и деятельности великого режиссера на научной сессии: "Дожить бы мне до его столетия! - часто говорил он полупечально, полупутя. И дожил! В 1972 году сделал доклад на юбилейном вечере, посвященном 100-летию со дня его рождения в Большом зале грузинской филармонии. И именно здесь, словно чувствуя, что больше уже ему не доведется выразить свое преклонение перед памятью человека, которого он почитал столь трепетно, восхищенно и благоговейно, он постарался обобщить и суммировать свои представления о нем, как бы подвел итог своим многолетним раздумьям над его творчеством. Он говорил: "... На вопрос, что

I Речь Б. Жгенти опубликована в газ. "Коммунисти", 1933, 22 апреля.



внес Марджанишвили в мировое театральное искусство, можно ответить так: понимание синтетического театра и синтетического актера, как категории не протосо театральной, а имеющей прямое отношение к проблемам отражения жизненного многообразия, богатства и неисчерпаемости жизненного потенциала. Что было еще характерно для наследия Марджанишвили, для его кредо?" - ставит оратор вопрос в том же докладе. И там же отвечает: "Огромная любовь к жизни, бодрость духа во всех ситуациях - он всегда оптимистически смотрел на жизнь, даже тогда, когда вокруг него стучались тени. Этот оптимизм чрезвычайно характерен для Марджанишвили, для всего его творчества".

Реалистические традиции грузинской режиссуры Б.Жгенти связывал, как уже отмечалось, с именем Марджанишвили. Он твердо придерживался мнения, что в творчестве С.Ахметели, с которым у него в свое время бывали принципиальные творческие споры, проявились лучшие традиции марджановского искусства. Стремление к утверждению на сцене героического, романтического искусства театра, пронизанного духом революционной современности, борьба за образное раскрытие национального своеобразия театра, стремление связать массу в едином порыве и спаять ее единой идеей (вспомним хотя бы марджановские массовые сцены в "Фуэнте Овехуна" и "Человек-масса") - все это и многое другое, считал Жгенти, унаследовал Ахметели от своего учителя Кота Марджанишвили. Он часто приводил в пример современным режиссерам умение Ахметели строить репертуар театра, его знание законов режиссуры, законов сцены, владение мастерством построения массовых сцен, создания сценического образа спек-



такта, а главное — понимание современного, гражданского назначения театра, этого самого основного критерия его жизнеспособности и жизнедеятельности.

С большим уважением относился Хгенти к режиссерской деятельности А.Васадзе. Он часто писал о нем, считал его режиссером огромной эмоциональной силы, темперамента, отличавшимся острым театральным мышлением, умением строить мизансцены, решать сложные сценические задачи.

Хгенти приветствовал назначение Васадзе на пост художественного руководителя Кутаисского драматического театра. Выступая с докладом на обсуждении гастролей этого театра в Тбилиси, Хгенти особо подчеркивал роль Васадзе в организации репертуарной политики театра и уровня его спектаклей, поднял значение его прихода в коллектив, подчеркнул, что им взят правильный курс на современную тематику, говорил о поднятии качества спектаклей, хвалил и второго режиссера О.Алексашвили, который заметно вырос под руководством старшего коллеги.

Внимание Хгенти всегда привлекали работы В.Кушиташвили. Он высоко ценил его искусство и, где бы ни работал этот режиссер, следил за его творческими исканиями. Ему нравилось, что спектакли Кушиташвили несли на себе отпечаток его высокой театральной культуры, что в них на первый план неизменно выдвигался актер. Однажды, на обсуждении спектаклей Горьковского театра, где в то время работал Кушиташвили, Хгенти, выступая с докладом, отмечал, что под руководством Кушиташвили театр сделал замечательные сдвиги, а главное, режиссер сумел сгруппировать вокруг себя молодых режиссеров — им он старался передать свой опыт. Оратор признался, что в нем самом борются два чувства —



гордость за Кушиташвили и зависть, почему он не в Тбилиси. И тут не шутя, по аналогии с Дуначарским, который когда-то сказал о Марджанишвили: "Берегите Марджанова, иначе мы заберем его обратно", ჯგენტი добавил: "Я тоже хочу сказать горийской общественности: "Берегите Кушиташвили, иначе мы заберем его обратно".<sup>1</sup>

Особое место в жизни Б. ჯგენტი занимал Додо Алексидзе. Можно сказать, что это была его слабость. "Мой Додик!" - говорил он всегда и как-то особенно нежно, как старший, любил его. Относился к нему как к своему "подопечному". В какой-то степени это было, очевидно, связано с тем, что Бесо первый заметил дарование юного Алексидзе, который поставил еще на школьной сцене "Разлом" Б. Лауренева. Бесо написал о нем рецензию - первую в жизни Додо Алексидзе рецензию.

С тех пор критик всегда следил за творчеством этого выдающегося грузинского режиссера, видел в нем одного из ярчайших продолжателей лучших марджановских и ахметелевских традиций, более того, считал, что именно он сумел органично соединить в себе особенности этих двух великих режиссеров. Он высоко ценил в Алексидзе полет его неуемной фантазии, синтез высокого трагического искусства и задорной легкой, брызжущей комедийности, умение работать с актером. В своей статье "Сценический образ великого поэта" ჯგენტი писал: "Режиссер Д. Алексидзе создал композиционно цельный спектакль, построенный на едином ритме. В нем нет ничего случайного, все логически осмысленно, строго подчинено основной идее произведения".<sup>2</sup>

<sup>1</sup> ИТО. Доклад на обсуждении спектаклей Горийского театра. Стенограмма, 1951, 8 сентября, стр. 24.

<sup>2</sup> "Заря Востока", 1949, 9 октября.

Жгенти всю свою жизнь следил за творчеством Алексидзе не только в Грузии, но и на Украине, настоятельно требовал возвращения Алексидзе в Грузию и был несказанно рад, когда это случилось; приветствовал его спектакли "Дон Карлос" Шиллера, "Квачи Квачан-тирадзе" по М. Джавахишвили и в особенности "Память сердца" А. Корнейчука.

С проблемой режиссуры Жгенти связывал вопрос национального облика грузинского театра, вопросы театральной формы. Нет ничего удивительного в том, что ученик Марджанишвили в области театра, Бесо был за театр высокой романтики, за театр яркой праздничной образности, подлинно национального колорита. Он бывал нетерпим к театральной "бесформенности", к аморфности и безликости режиссерских решений как спектакля в целом, так и актерских образов. "Появились люди, которые говорят, к чему, мол, национальное в искусстве, — с болью в сердце говорил он. — Мы хорошо знаем, что такое интернационализм, но ведь невозможно же соединить все, например, — шутил он, — по-русски говорится "хлеб", а по-грузински "пури" — какое здесь может быть соединение?" I

Но тут же понимал, что не до шуток. Он бил тревогу по поводу тех вредных процессов, которые в определенный период наметились в жизни грузинского театра, когда под лозунгом новаторства на сцену грузинского театра стали проникать бесцветные, серые спектакли, когда из театра стали исчезать образность, яркость сценического режиссерского языка, нивелировалось сценическое слово, а вместе с ними уходило гражданственность, общественное звание И ПТО. Из выступления на диспуте. Стенограмма, 1965, 2 февраля.



чание спектаклей - приверженцы новшеств объявляли героинку и романтику анахронизмом и противопоставляли им "новое", психологическое начало.

Агенти предупреждал об опасности таких схематических противопоставлений, которые не принесут театру добра. Он говорил: "Не существует романтика отдельно от психологизма. Это написано в учебнике средней школы".<sup>1</sup> Наш театр не должен терять свое национальное лицо, - любил повторять он, и вновь и вновь связывал эту проблему с проблемой грузинского языка, напоминая всякий раз о том, что именно театру выпала высокая честь быть хранителем этого священного понятия.

Но в вопросе сохранения национального облика грузинского театра Агенти никогда не был за примитивное решение этой проблемы. Он и тут придерживался тезиса своего учителя Марджанишвили о том, что у грузинского театра есть два пути: один путь-это тот, который ведет театр ~~к~~ на общечеловеческую арену, другой олицетворяет сохранение его национальной традиции, национального облика. Объединение этих двух путей Марджанишвили считал идеальным с точки зрения будущего театра. И Агенти полностью разделял эту позицию. Он не был за то, чтобы воскрешать на сцене традиции театра берикаоба, механически переносить их на современную сцену. Он говорил, в частности, об этом на обсуждении пьесы "Три облика рыцаря" Л.Готуа, и говорил в ответ на призывы некоторых ораторов и в будущем пойти по пути, предложенного в пьесе, заняться воскрешением старины. Приветствуя появление пьесы Л.Готуа и отсылаясь к ней высоко  
I ГТО. Из выступления на диспуте. Стенограмма, 1971, 14 апреля, стр. 76.



но, Жгенти том не менее был против превращения одного эксперимента в систему. С этих же позиций спорил он в свое время и с Ахметели за его, порой, чрезмерное увлечение этнографией. С этих же позиций, защищая героическое направление в грузинском театре, он связывал его прежде всего с идеями гражданственности и патриотизма и ни в коем случае не с воскрешением старинных обычаев, кинжалов и бурок.

Неудивительно, что человек, который был так заинтересован проблемами драматургии и режиссуры, особенно внимательно относился к актерской проблеме. Позиция критика и здесь была бескомпромиссной. "Наш советский актер должен быть общественным деятелем, публицистом, идеологическим борцом", - говорил он.

Это была его позиция. Она проявлялась в его взаимоотношениях с актерами. Не только деловых, но и дружеских.

Бесо Жгенти связывала крепкая дружба со всеми крупнейшими актерами грузинского театра - его современникам. И не было среди них такого, о ком не сказал бы он своего доброго критического слова. Бесо всегда следил за их творческим ростом.

С необыкновенной нежностью вспоминал он всегда Ушанги Чхеидзе. Выше мы говорили о Гамлете, которого Жгенти оценивал не просто как актерскую удачу, а как выдающееся явление в культуре Грузии 20-х годов. "... Мы в то время дышали образом Гамлета, жили впечатлениями этого спектакля", - говорил он в 1958 году на вечере памяти У.Чхеидзе. I Огромной заслугой Чхеидзе Жгенти считал создание образа Годуна в "Гамлете", первого, по существу, героя современности на грузинской сцене.

I УТО. Доклад на вечере памяти У.Чхеидзе. Стенограмма, 1958, 20 декабря, стр. 18.



"Редкое явление, - говорил Бесо, - чтобы актера, который столько времени не появлялся на сцене (известно, что У.Чхеидзе рано покинул сцену - Э.Г.), народ бы помнил, не забывал... Это все я приписываю его выдающемуся таланту, его мудрости, его светлому облику".

Жгенти глубоко чтит Верико Анджапаридзе. Их связывала крепкая дружба, но в дружбе этой была своя суровость. Они часто спорили, и это бывало интересно слушать. Полемист Бесо и полемист Верико, которая ни в чем ему не уступала. Не оставался в долгу и Бесо. Но это был тот случай взаимных нападок, когда людей объединяло нечто очень значительное, сцементированное долголетием, а главное именем человека, которого оба обожали - я имею в виду Марджанишвили. Ну и, разумеется, огромной любовью и почтением друг к другу. В одном из своих выступлений он сказал: "Я не согласен с замечаниями Верико Анджапаридзе, что существование нашего театра стоит под вопросом. Пока существует Верико, у нас есть и будет грузинский национальный театр".<sup>1</sup>

Жгенти много писал о Верико, отмечал ее выдающуюся роль в развитии не только грузинского, но и всего многонационального советского театра. Интересно, что впервые об этом критик написал в 1945 году, когда еще не были созданы такие образы актрисы как Клеопатра, Медя, Бабушка, Мать в пьесе Чапека, Мехмене Бану и многие другие.

Когда грузинский народ отмечал 60-летие Верико, Жгенти написал в "Коммуниста" статью, в которой еще более определенно и четко ГТО. Из выступления на диспуте. Стенограмма, 1958, стр. 47.

ко, чем в 1945 году сформулировал свое отношение к ее актерской деятельности. Это объяснялось не только тем, что "возмужал" критик, но и тем, что творческий арсенал актрисы давал ему теперь больше возможностей для выводов и обобщений. Статья пронизана глубоким почтением к искусству актрисы, ко всему, что сделала она в грузинском театре. "Все творчество Верико Анджaparидзе - вдохновенный гимн жизни и любви, гуманизму и духовному рыцарству верности и мужественному самопожертвованию, моральной красоте, чести и честности". I

Восторженно и благодарно относился Жгенти к Тамаре Чавчавадзе. Считал ее одной из тех, кто в свое время во многом определил судьбу грузинского театра. Представьте себе, говорил он часто, если бы Чавчавадзе провалила роль Лауренсии, если бы не произошло счастливого слияния актрисы с образом, тогда не было бы успеха спектакля, не было бы победы театра.

В 1954 году он был докладчиком на творческом вечере Т.Чавчавадзе, дал анализ ее деятельности и определил ее место в развитии всей грузинской культуры.

Жгенти сильно переживал уход Тамары Чавчавадзе из театра имени Руставели. С этим он попросту не мог смириться и часто говорил об этом с трибуны, навлекая на себя неудовольствие тех, кто был причастен к этому уходу. В день похорон актрисы, прощаясь с ней и отдавая дань ее памяти, он еще раз подчеркнул несправедливость случившегося. На творческом вечере Т.Чавчавадзе он заметил, что если для поколений старого дореволюционного театра два женских

---

I "Коммунисти", 1957, 7 мая.



имени Нато Габуния и Мако Сапарова-Абашидзе олицетворяли собой лучшие черты грузинской национальной культуры, так для поколения 20-30-40-х годов нашего времени таковыми были имена Тамары Чавчавадзе и Верико Анджапаридзе. Полемическая заостренность суждений критика не претендовала на категоричность, но давала повод для размышлений и согласий.

Большим другом Бесо была Ната Вачнадзе. С необыкновенной нежностью говорил он всегда о ней, о ее месте в истории грузинской культуры, не уставал восхищаться ее красотой, человеческой добротой, отзывчивостью, преданностью.

Бесо помогал Нате в написании ее книги "Встречи и воспоминания". На книга, подаренной автором Бесс, надпись: "Дорогому Бесо с благодарностью от Наташи Вачнадзе. Вы были моим первым вдохновителем и помощником в этом новом для меня деле. Никогда не забуду я Вашего чуткого и ласкового отношения ко всем сомнениям, которые возникали у меня, когда я писала эту маленькую книжечку".

В 1974 году Бесо написал свою статью о Н.Вачнадзе и Н.Шенгелая, а также выступил на юбилейном вечере, посвященном памяти их, где сказал: "Быть может была какая-то справедливая закономерность в том, что никто не видел старость Николая Шенгелая и Наты Вачнадзе. Быть может потому мы, их друзья, никогда не свыкнемся с мыслью об их смерти, и они навсегда останутся в памяти нашей олицетворением жизни, любви и мужества, несовместимыми со смертью боевыми рыцарями". I

I Газ. "Литერатурули Сакартველო", 1974, I ноября.

Бесо Хгенти гордился своей дружбой с Акакием Хорава. Считал его слицетворением актерского совершенства, называл великим актером современности. Любил говорить о его огромной популярности за пределами Грузии, считал, что именно ему выпала честь вобрать в себя лучшие, типические черты грузинского актера, соединив их с тем, что характерно для актера новой советской эпохи, видел в нем выразителя высших идей современности, носителя гражданской позиции театра, ярчайшего представителя трагедийного и героического искусства. Было время, когда творческие споры и дискуссии 20-30-х годов определили их место в разных "лагерях". Но шли годы, стирались грани казалось бы непримиримых противоречий, страсти "оседали", уступали место здравому смыслу и расставляли все по своим законным местам. И в этом потоке жизненных преобразований, в непрерывном движении театральных праздников и будней росла и крепла их творческая и личная дружба, становилась взрослее, солиднее, глуже истинная любовь друг в другу. Бесо Хгенти был докладчиком на обоих юбилеях Акакия Хоравы, много писал о нем, утверждая всякий раз его высокое место в жизни всей советской театральной культуры.

Он дружил с Вако Годзиашвили. Несмотря на творческие споры, они никогда не теряли уважения друг к другу, часто встречались домами, подолгу беседовали о проблемах театра и понимали друг друга с полуслова. Бесо считал, что в лице Вако Годзиашвили грузинский театр имеет самородка, человека необыкновенного, уникального дарования, преклонился перед ним. Но и не прощал ему промахов. Он писал: "Что касается образа Реги в исполнении В. Годзиашвили (в пьесе М. Мрвалишвили "Лавина" - Э.Г.), то это трудный и спорный вопрос. Как известно, Годзиашвили большой актер, которому доступ-



ნი сложные классические образы. Кому не памятен его Дуарсаб, его Ираклий П, Хлестаков, другие, где актер достиг высокого предела, но здесь, в этой пьесе он не нашел такие яркие краски, которые были бы подстать его таланту и актерским возможностям".<sup>1</sup>

В 1966 году Жгенти написал большую статью о Годзиашвили, в которой обобщил его творческий путь, определил его место в истории театра. Само название статьи — "Большие традиции и новаторские поиски в искусстве" определяло ее позицию и пафос. Критик использовал творчество и личность актера для противопоставления его истинного искусства тем лженоваторским экспериментам, которые проявились в определенный период в жизни грузинского театра и ничего общего не имели с искусством большим, гражданским, общечеловеческим и глубоко национальным".<sup>2</sup>

Была у Бесо еще одна "слабость" — Шалва Гамбашидзе. Он буквально благоговел перед ним, — актером и человеком. Считал его совестью грузинского театра, преклонялся перед его человечностью — в жизни и на сцене. Считал, что в лице Гамбашидзе произошло удивительное проявление этого синтеза, что именно оно "доминно" в его необыкновенном, редком сценическом обаянии, в той силе воздействия на зрителя, которую нес в себе этот замечательный актер.

Серго Закариадзе и Како Кванталиани, Петре Амиранашвили и Захтанг Чабукиани, Сесилия Такашвили и Георгий Шавгулидзе — разве перечисль всех тех любимых актеров Бесо Жгенти, которым отдавал он всегда частичку своего сердца! В послесловии к своей последней книге "Литература и современность" Б. Жгенти пишет: "Редко можно  
1 ИТО. Из выступления на диспуте. Стенограмма, 1956, 10 апреля, стр. 9-13.  
2 См. "Сабчота хеловнеба", 1966, № 5, стр. 9-16.



обнаружить такого советского грузинского писателя, о котором <sup>1</sup>чего бы не написал за полвека моей литературно-критической деятельности". I

Тогда же самое мог бы сказать он и о своей театральнo-критической деятельности. Не было такого театрального деятеля в Грузии советской эпохи, о котором не имел бы своего суждения Эгенти, о котором не сказал бы или не написал своего доброго или критического слова. Это касалось не только "старших", но и "молодых".

Часто бывало так, что он первый замечал того или иного новичка и дарил ему свое доброе благословение. Он говорил, что при оценке каждого периода в развитии нашего театра или какой-либо другой области культуры необходимо учитывать и приток новых творческих сил.

Много лет назад он первый заметил молодую Марину Тбилели, написав в статье "Герои Крцаниси", что это "надежная сила грузинского сценического искусства". Отметил в свое время "прекрасное мастерство речи, сценическое обаяние" начинающей актрисы Саломе Канчели. Зина Кверенчиладзе рассказывает, что именно Бесо поддержал ее в момент, ответственный для ее творчества, — в самом начале пути. Он написал о режиссерском дебюте молодого Акакия Двалишвили, отметив его "хороший вкус, умение правильно раскрыть содержание пьесы..., придать постановке сценическую свежесть". Радовался появлению на нашей сцене такого артиста, как О. Мегвинетухуцеси, и до конца дней восторгался им — незадолго до смерти он написал о нем в своей статье: "Какое счастье, что сегодняшний грузинский театр I "Литература и современность". Избранные литературно-критические статьи. Книга первая. "Мерани", 1976, стр. 763-764.





имеет такого большого актера. Сколько истинной эстетической радости готовит и обещает он нашей стране!.." <sup>1</sup> О молодом режиссере Роберте Стурра сказал в 1965 году: "В прошедшем театральном сезоне поставлен спектакль "Сейлемский процесс", который продемонстрировал нам прекрасное дарование молодого режиссера Роберта Стурра". <sup>2</sup> О другом режиссере - Георгии Кавтарадзе он говорил: "Гоги Кавтарадзе по-настоящему талантливый человек, и я хочу, чтобы мы помогли ему: уважаемый Остер, (О.В.Тактакишвили - Э.Т.), пошлем его в Россию, за рубеж... Ему нужна помощь, его горизонт должен расшириться". <sup>3</sup>

Внимательно следил Бесо всегда за тем новым, что появлялось в области драматургии. Он приветствовал появление начинающих работать в драматургии Д.Квициридзе и Л.Саникидзе и тут же советовал Л.Саникидзе бросить "античную тематику" и заняться проблемами современности. В трудный момент поддержал пьесу Т.Чиладзе "Убийство". "Это талантливое произведение, если и есть упущения, не беда, поправим... Мы не так богаты, чтобы отвергать таких способных драматургов". <sup>4</sup>

Внимание к людям было одной из основных черт Виссариона Жгенти. Он не пропускал никогда никаких чествований, имеющих отношение к театру, литературе, делам общественным. Принимал как личное оскорбление, когда проявлялось невнимание к какому-либо событию или

<sup>1</sup> "Сабчота хелსენება", 1975, № I, стр. 13.  
<sup>2</sup> ГТО. Из выступления на пленуме. Стенограмма № 350, 1965, 28 июня, стр. 83.  
<sup>3</sup> ГТО. Из выступления на диспуте. Стенограмма № 408, 1970, 28 декабря, стр. 28.  
<sup>4</sup> ГТО. Из выступления на пленуме. Стенограмма, 1970, 6 июля, стр. 116.



деятелю. Помнится, как был обижен он, когда на юбилее Э.Антонидзе не увидел в зале деятелей грузинского театра! Как искренне огорчился, когда на каком-либо важном диспуте или собрании замечал неважноинтересованность людей, пустоту в зале, холодное равнодушие к событиям театра и литературы. Тут он бывал непримирим и говорил об этом открыто с трибуны.

У Бесо Жгенти было много "театральных" друзей не только в Грузии, но и за ее пределами. Кроме перечисленных выше были драматурги В.Винниковский и А.Корнейчук, К.Симонов и И.Микитенко, С.Третьяков и С.Вургун, Г.Мдивани и Г.Баазов, режиссеры Д.Антадзе и В.Аджешян, М.Чиаурели и С.Долидзе, артисты Б.Ливанов и Н.Ужвий, критики-театроведы П.Марков и С.Амаглобели, И.Альтман и Г.Гурвич, А.Февральский и Н.Абалкин. О своем отношении к Бесо Наталья Ужвий говорит так: "Когда я вспоминаю друга своей молодости Бесо Жгенти, он неизменно встает перед глазами в атмосфере деятелей литературы и искусства. Всем своим существом он жил интересами любимой родины, интересами своего народа. Словно вмещал в себя остроту и напряженность процессов, связанных с развитием советского искусства и литературы".<sup>1</sup> А вот что пишет Н.Абалкин: "Из множества его достоинств, — несомненных и признанных, меня особенно удивляло и покоряло одно чудесное достоинство. Я бы назвал так: **р а д о с т ь** восприятия жизни, литературы, товарищества. У него был природный дар светлой радости мирозащития".<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Из неопубликованных воспоминаний Н.И.Ужвий.

<sup>2</sup> Из неопубликованных воспоминаний И.Н.Абалкина.



Для Б.Жгенти не существовало "большого" и "маленького" театров. Для него все театры были большие и главные. Он с одинаковым вниманием и заинтересованностью относился к столичным театрам имени Руставели и имени Марджанишвили и к театрам, которые работали за пределами Тбилиси. Писал о них рецензии. Интересовался их бытом, не раз говорил с трибуны о тех трудностях, с которыми им приходится сталкиваться. Ездил в районы. Присутствовал всегда на торжественных датах, связанных с существованием этих театров, выступал с разбором их спектаклей. К этим своим выступлениям он готовился со всей ответственностью, ходил на все гастрольные спектакли, когда театры приезжали в Тбилиси, читал пьесы, которые они привозили и давал анализ работе театров. Коллективы Кутаисского, Сухумского, Батумского, Гурийского и других театров, вероятно, помнят какие бурные споры бывали всегда в зале Театрального общества после этих выступлений. С глубоким уважением говорил он всегда об искусстве абхазского и осетинского театров, о необходимости сохранения их национального лица, но не замкнутого, не кастового, а подлинно масштабного, значительного и яркого. "Настоящее искусство не может быть искусством "областного" или "городского" назначения, оно должно быть национально масштабным".<sup>1</sup> И далее продолжал: "Мы заинтересованы в том, чтобы абхазский театр достиг высокого уровня развития и обогатил бы духовную жизнь своего народа".

Ни одно выступление Жгенти не обходилось без реплик с мест. Когда сегодня читаешь стенограммы, запечатлевшие эти перепадки, как-то живо встает в памяти подлинная атмосфера того или иного диспута или заседания, видно настроение зала, отношение присутствующих. Из выступления на диспуте. Стенограмма № 418, 1971, 14 июня, стр. 72.



стлующих не только к оратору, но и к объекту его критики, к самой теме выступления. Об этом можно написать отдельную статью...

Бесо Жгенти был человеком требовательным и объективным. Это относилось и к его театрально-критической деятельности. Полемизируя как-то с В.Анджапаридзе на одном из очередных пленумов Театрального общества, он сказал: "Наши любовь и уважение к товарищам, дорогая Верико, тогда будут истинными, когда мы будем требовательны к ним, когда добьемся от них, чтобы наша литература, вся культура приложат все свои силы, чтобы подняться на такую высоту, чтобы мы были удовлетворены".

И это тоже была его позиция. Для него в работе критика не существовало проблемы дружбы и панибратства. Человек, знавший цену дружбе, человек, который мог беззаветно и преданно дружить и быть жертвенным по отношению к своим друзьям, был всегда непоколебим в вопросах принципиальных. Все выступления Жгенти в области театра пронизаны этой принципиальностью и требовательностью.

Все знают, как нежно относился Жгенти к театру имени Марджанишвили. Но когда этот театр ошибался, он говорил об этом открыто: "Я был страстным поклонником этого театра, а сейчас я не вхожу в него", - сказал он как-то в 1950 году на пленуме Театрального общества, критикуя работу театра.

Таких примеров можно привести немало. Порой, восхваляя какой-либо театр, он вдруг как бы спохватывался и тут же обрывал самого себя и переходил в наступление, предупреждая, чтобы не возмнили, что вовсе не все у них гладко и на высоком уровне, что до этого уровня еще далеко и не может быть места самоуспокоенности.



"Пусть будет соревнование, - говорил он, - тогда и родится подлинное искусство".<sup>1</sup>

К этому соревнованию, к неуспокоенности он призывал всегда и всех. Бил тревогу. Высказывая неудовлетворенность работой театров, порой, даже там, где может быть был не такого уж критического мнения.

Он был человеком неуспокоенным. Ему бывало попросту скучно жить вне дискуссий и споров. Театральную жизнь он не представлял себе тихой заводью, театр, говорил он, не может жить без борьбы, движений, дискусский, обмена и борьбы мнений.

Он пришел в литературу и в театр во время отчаянных и бурных споров, дискуссий и полемики. Он был закален в ожесточенных литературно-театральных боях и уже в молодые годы привык себя быть всегда в боевой готовности.

К этой "готовности" он призывал всех вокруг. Любил вспоминать бурные былые времена 20-30-х годов. За два года до смерти он о какой-то особой грустью вспоминал это время: "Я помню театральную жизнь 20-х-30 годов, споры, дискуссии. Дискуссии из театра мы переносили в клуб железнодорожников. Спорили долго, до двух часов ночи. Это была действительно творческая жизнь. Быть может многое и "перегибали" в этом споре, но главное заключалось в том, что высказывалась театральная мысль".<sup>1</sup>

На одном из диспутов он сказал: "Мы хотим спорить, высказывать разные, иногда противоположные мысли, а то, что дважды два - четыре не вызывает сомнения. Мы хотим критики, она нужна нам".<sup>2</sup>

<sup>1</sup> ГТО. Выступление на У пленуме. Стенограмма 8 июля, 1974, стр.

<sup>2</sup> ГТО. Из доклада на диспуте. Стенограмма 1970, 28 декабря, стр. 27.



И там, где не было ситуации накаленности, он сам создавал ее. Подстрекая столичные театры, что, мол, районные вас обгонят, создавал тем самым дух соревнования, нападал на слишком самоуверенных и самоуспокоенных и вызывал в них раздражение, а следовательно инсупокоежность, спорил о том, что казалось ему неприемлемым и вызывал на ответные реакции. "Если я люблю, я и спорю: верю в силы противника, потому и спорю",<sup>1</sup> - говорил он с трибуны пленума Театрального общества. А однажды, говоря об отсутствии споров, он даже пошутил: "Получается, как в радио: говорит один человек, и никто ему не отвечает"...

Да, свою причастность к театру и миссию театрального критика Бесо Хгенти понимал широко. Она носила для него не периодический, а повседневный характер.

Стихией Хгенти была рецензия. Он относился к ней как профессионал, хотя никогда не считал себя театроведом. Профессионализм его проявлялся в серьезности восприятия самой рецензии, как самой боевой, сперативной и ёмкой формы отклика на театральное событие. Но для него не было спектаклей "событийных" и "рядовых". Он писал обо всем, и это были "рабочие" рецензии, которые отражали повседневную жизнь грузинского театра. Он считал, что театральная критика наиболее ответственная и сложная отрасль эстетической критики в целом, потому что, как известно всем, театр-это синтетическое искусство, которое содержит в себе почти все виды художественного творчества - литературу, актерское и режиссерское мастерство, музыку, изобразительное искусство, а в современном театре участвует и кино.

---

<sup>1</sup> ГГО. Из выступления на пленуме. Стенограмма, 1962, II января, стр. 170.



Надо сказать, что в последние годы жизни он реже стал писать о театре, объясняя это тем, что появились профессионалы-театроведы, люди, получившие специальное театроведческое образование в театральном ВУЗе и мне, - говорил он, - здесь уже нечего делать...

И тем не менее писал! До конца своих дней был связан с театром, жил его интересами, писал о нем, выступал с трибуны.

Так жил он в театре - бурно и неуспокоенно. По-другому жить не мог и не умел. Уже будучи больным, он был несказанно рад всякому новому и радостному известию о делах театральных. За несколько дней до смерти с горячей заинтересованностью разговаривал с Гигой Лордкипанидзе и Отаром Мегвинетухуцеси о путях Руставского театра, давал советы как им жить, над чем работать...

Да, тема "Бесо Жгенти и театр", как уже было сказано, далеко не исчерпана. Мы не рассказали о сотой доли того, что сделал он на театральной стезе. Об этом, вероятно, напишут другие. А эту статью хотелось бы закончить словами друга и коллеги Бесо Жгенти, профессора Дмитрия Джанелидзе: "Особенно ценен вклад Бесо Жгенти в достижения грузинской театральной культуры, в дело изучения и пропаганды наследия грузинского театра. Более сорока лет Б.Жгенти двигает вперед, своевременно и широко освещает исторические явления грузинской литературы и драматургии, расширяет диапазон их назначения, возвещает о их достижениях на всеобщей трибуне. Б.Жгенти заложил в грузинском театре основы существования его литературных частей, освещения его ценных документов, столь необходимых для истории", <sup>I</sup> что свидетельствует еще раз о том, что имя Бесо Жгенти

I გ. ჯანელიძე, "საბრძოლო", 6.11, "სტრუქტურა", თბ., 1972, 83-87.



საქართველოს  
საქართველოს

стоит у истоков грузинской театральной критики неразрывно связанно  
но со всей историей грузинского советского театра.



НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ СЕКТОР ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ТЕАТРА И  
КИНО

ЛИЛИ ГВАРАМАДЗЕ

Доктор искусствоведения, доцент

В.К.ЛИТВИНЕНКО -

(Доклад, прочитанный на научной конференции, посвященной грузинско-украинским связям, в Киеве 12 июля 1979 года)

Мне хотелось бы вспомнить о деятельности заслуженного артиста Грузинской ССР В.К.Литвиненко. Он проработал в Тбилисском театре оперы и балета имени З.П.Палиашвили в качестве танцовщика и балетмейстера, в общей сложности, свыше двадцати лет. С его именем связаны значительные постановки балетного коллектива, где он выступал в роли постановщика и исполнителя одновременно. Будучи сопостановщиком балета "Малтаква", в котором он исполнял главную роль инженера Рема Ахалкаци, Литвиненко принял активное участие в работе над балетом А.Баланчивадзе "Сердце гор" (балетмейстер С.Н.Сергеев - 1940) в качестве героя балета Джарджи, тщательно изучая основы грузинской хореографии.

По окончании частной балетной студии в Саратове, Литвиненко приехал в Тбилиси и поступил в балетную труппу театра, руководимую М.М.Мордкиным. Несомненные профессиональные данные и большая трудоспособность, отличительной чертой прошедшая через его жизнь, предоставили ему возможность выдвинуться из рядов кордебалета и даже иногда заменять самого М.М.Мордкина в таких балетах, как "Коппелия", "Привал кавалерии", "Привал Диониса". По рассказам его товари-

04135320  
202 000 0033

щей, он, как все его сверстники, поклонялся Мордкину и, стараясь подражать замечательному мастеру, перенимал некоторые его манеры, жест, позировку. Но подражание в балете не всегда бывает убедительным (как, впрочем, и в других видах искусства). У каждого исполнителя-танцовщика своя пластическая речь, со всеми ее тембровыми окрасками, своя сила выразительности и профессионального интеллекта и, наконец, совершенно разные внешние данные. То, что было гармонично и впечатляюще в Мордкине, то бывало мало убедительно у его подражателей. "Переснятый" у Мордкина материал нередко носил у Литвиненко характер некоторого самолюбования, переходящего порой в браваду. Но с годами эта манера с приобретением опыта не только не смягчилась, но и компенсировалась высокой эффектной техникой и подкупающей мужественностью исполнения. Несмотря на отсутствие академической школы, Литвиненко был очень сильный танцовщик и пользовался неизменно огромным успехом. После "мордкинских сезонов" он уехал и работал в других городах. Большой резонанс имел поставленный им первый национальный украинский балет "Пан Кензовский" композитора М.Вериковского в Харькове и Киеве в 1931 году. В 30-х годах имя В.Литвиненко звучало так веско, что приглашение его в балетную труппу многих городов Советского Союза было не только желанным, но и творчески необходимым.

В.К.Литвиненко приехал вторично в Тбилиси осенью в 1935 году, сменив на посту главного балетмейстера П.К.Поркина и проработав в театре оперы и балета восемнадцать лет.

Вполне возможно, что отсутствие академической школы несколько затрудняло исполнение партий чисто классического репертуара (Зиг-



фрид - "Лебединое озеро", Юножа - "Шопениана" и др.), но в ролях меццо-характерного стиля (если это выражение применимо к искусству балета), таких, как Вахх в "Вальпургиевой ночи" (в этой партии, как отмечают видевшие Мордкина, он своим обликом очень напоминал его), майор Кемпбелл в "Ференджи", Феб в "Эсмеральде", Базиль в "Дон-Кихоте", Вацлав в "Бахчисарайском фонтане" - он был очень хорош и как танцовщик, и как актер, создавая запоминающиеся, законченные образы.

В битность свою в Тбилиси (вернее, во второй свой приезд) В.К. Литвиненко поставил немало балетов и балетных сцен в операх. Среди них наиболее удачными нужно признать *станд рაზ* в опере Галевы "Рахиль", балет Б.Яновского "Ференджи" и в особенности балет Пуни-Глиэра "Эсмеральда".

В ноябре 1935 года В.К. Литвиненко поставил балет на музыку Б.Яновского "Ференджи" с прелестным вставным номером-вальсом Б.В. Аветисова (он же дирижер спектакля). Работал он быстро, не жадя своих сил, относясь очень требовательно к коллективу. Сюжетом балета послужила актуальная тема 30-40-х годов - национально-освободительная борьба индусов против английских колонизаторов. Как отмечалось в рецензии: "Начав с "Красного мака" Глиэра, советский балет пришел к таким крупным победам, как "Пламя Парижа" (балетмейстер В.Вайнонен) и "Бахчисарайский фонтан" (балетмейстер Р.Захаров) оба на музыку Б.Асафьева, в которых виртуозная техника танца целиком была подчинена задачам создания в балете глубоких и ярких драматических образов.

Последние постановки ленинградского балета немало содействова-

ли утверждению в балетном спектакле (подчеркнуто мною - Л.Г.) нового художественного стиля, открывшего перед советским балетом широкий путь подлинно творческого расцвета.

Тбилисская опера в прошлые годы показала ряд балетов в плане критического освоения классического наследия. И сделала это далеко не плохо - "Конек-Горбунок" (балетмейстер В.А.Кононович) и особенно "Лебединое озеро" (балетмейстер П.К.Моркин). В этом году оперный театр показал работу и над современным материалом, избрав балет советского автора Б.Яновского "Ференджи". Либретто балета построено значительно лучше и логичнее, чем в "Красном маке", но в основном этот балет повторяет приемы "Красного мака", составляющие в истории советского балета уже пройденный этап - отсутствие органической связи между сюжетом и танцами, использование революционного сюжета в качестве фона и т.д.

Однако и на этом материале постановщик-балетмейстер Литвиненко сумел преодолеть традиционные балетные штампы и, драматизировав отдельные сцены, показал яркий реалистический спектакль. Необходимо поставить в заслугу постановщика, равно как и художника спектакля (Е.Ахвледиани), их стремление избежать в изображении Востока обычную слащавость, декоративную сусальность.

Тщательно разработана танцевальная ткань спектакля, в ней нет ни акробатического трюкачества, ни формалистических экспериментов, в меру использована техника классического танца. Сказывалась большая работа над сценическим образом, над мимической стороной исполнения и т.д." I

---

Г. П. Аркадьев, "Ференджи", газ. "Заря Востока", ноябрь 1935 г.



В другой рецензии на "Ференджи" отмечалось большое мастерство, проявленное постановщиком, главным балетмейстером В.К.Литвиненко. Рецензент указывал и на недостатки спектакля, говоря в частности, о делении трехактного балета на 21 картину, создающем большую эпизодичность, мешающем цельности восприятия, утомляющем зрителя. С этим мнением рецензента можно не согласиться. Кинематографический прием дробления материала на ряд взаимосвязанных сюжетов был удачно применен балетмейстером. Перед зрителем возникали сцены, дополнявшие друг друга, раскрывающие содержание происходящих событий с сохранением непрерывности и ритма действия, усугубляющие его динамику.

Прекрасный танцовщик Литвиненко сам выступал в своих балетах. Он любил себя на сцене, он любил танцевать. Однако он заботился и о том, чтобы действующие лица, исполнители главных ролей имели "выигрышную" хореографию, дающую свободу развернуться их возможностям. Этим очень усиливалась значимость его постановок.

Оба рецензента дали положительную оценку актерскому исполнению. "На большой высоте балетная техника всего состава исполнителей. В числе их нужно выделить самого В.Литвиненко, Л.Гварамадзе, В.Ивашкина". Так писал Л.Магель, и с ним не расходился в положительном мнении и П.Аркадьев: "Литвиненко ярко и с драматической выразительностью исполнил одну из ведущих ролей - майора Кемпбела. Четко и технически сильно передает роль баядерки Индоры Гварамадзе. Изящна и стильна в европейских танцах Воинова (Эффи). Хорошо удалось Бауэр миимическое изображение колоратурной арии, исполненной вырази-

---

И Я.Магель. "Ференджи", газ. "Вечерний Тбилиси", ноябрь, 1935 г.

тельно и выпукло".

Рассуждая с позиций сценической впечатляемости, нужно признать, что главная женская партия Индоры была менее сценична, чем вторая роль — роль англичанки Эффи. Несмотря на определенную активную заявку — Индора принимала участие в заговоре — это была по пластическому оформлению образа "голубая героиня". Все появления Индоры проходили на затемненной сцене, от чего проигрывали и ее сложные танцы и очень стильные, но неброские костюмы. В то же самое время Эффи по ходу действия должна была менять платья, блистая на балу в окружении таких же нарядных герлс. К тому же никто тогда не был знаком с подлинной индусской хореографией, и она выглядела в балете несколько стилизованно и абстрактно, отдаленно от ее фольклорной достоверности.

Тем не менее "Ференджи" прошел с большим успехом и долго бы еще держался на сцене театра, если бы не начавшаяся подготовка к предстоящей Декаде искусства в Москве, в силу чего были сняты с репертуара все спектакли за исключением декадных.

Такой же, если не более интересной, постановкой Литвиненко была "Эсмеральда" Пуни-Глиэра, осуществленная осенью 1937 года. В газете "Заря Востока" была опубликована заметка: "Завтра в Государственном оперном театре им. Палиашвили очередная премьера. Идет впервые в Тбилиси классический балет Пуни "Эсмеральда" в музыкальной обработке Р.Глиэра.

Балет этот, написанный на эффектный драматический сюжет романа Виктора Гюго "Собор парижской Богоматери", дает артистам широкую возможность проявить себя как в игровых, так и чисто танце-





важных эпизодах, органически увязанных с разворачивающимся действием.

Ставит балет балетмейстер В.Литвиненко, оформляет спектакль художник В.Сидамон-Эристави, дирижирует Б.Аветисов.

В главных ролях заняты: заслуженная артистка Л.Гварамдзе - Эсмеральда, Л.Войнова - Флёр де Лис, В.Литвиненко - Феб, С.Горский - Клод Фроло, Г.Бархударов - Квазимодо, Л.Венис - Гренгуар, Л.Лукашенко-Клоппен - Триульфу". I

Если вспомнить историю балета в ее хронологической последовательности, то нельзя представить себе 40-е годы прошлого столетия вне деятельности замечательного французского балетмейстера, представителя романтического направления в балете Ж.Перро. Он поставил балет "Эсмеральда" впервые в Лондоне в Королевском театре в 1844 году, в Париже - в 1856 году, в Петербурге в 1848 году. С тех пор "Эсмеральда" прочно вошла в репертуар императорских театров России. Под воздействием требований придворной сцены в балет было внесено много изменений и искажений, далеко уводящих хореографическое произведение от его гениального литературного прототипа, от первоначального замысла первого его создателя Жюль Перро.

С наступлением новой эры, почти сто лет спустя, в 1935 году обновленная редакция "Эсмеральды" в театре оперы и балета им. Кирова в постановке народной артистки А.Я.Вагановой стимулировала многие балетные театры на иное, подчас интересное и свежее решение этого балета. Одним из балетмейстеров, увлеченных идеей нестандартного его прочтения, был В.К.Литвиненко. По словам А.Я.

I "Эсмеральды", газ. "Заря Востока", 27 октября 1937 г.



Вагановой, "романтическая социальная драма; раскрывающая свои идеи и образы на языке высокого танцевального искусства, - вот чем должен являться балет "Эсмеральда".<sup>1</sup> К тому и были направлены стремления Литвиненко-постановщика. Чепорному, жеманному окружению Флер де Лис, невесты Феба, он противопоставил "двор чудес" - мир нищих и бездомных, контраст, проходящий основной линией в романе.

Литвиненко стремился к реалистическому углублению каждого образа. Для этого он широко пользовался приемами действенного танца. Одной из таких впечатляющих сцен была сцена возвращения обиженной Эсмеральды из дворца Флер де Лис, куда она была приглашена вместе со своими подругами на помолвку Феба развлекать гостей. Флер де Лис порвала шарф, подаренный Эсмеральде Фебом при их первой встрече. Эсмеральда оглядывает стены своей убогой лачужки, смотрит на порванный шарф, задумывается и, вдруг опомнившись, ищет иголку, находит ее и начинает зашивать шарф. Эта короткая мизансцена в своем пластическом решении была очень выразительна.<sup>2</sup>

В духе действенного танца была сделана первая встреча Эсмеральды и Феба, вся сцена "Приготовление к балу" в комнате Флер де Лис, *pas de quatre* Эсмеральда, Феб, Флер де Лис, Гренгуар, построенная на комических положениях - невеста, негодуя на Феба за внимание, оказываемое им цыганке, забыв о своем высоком происхождении, порывается ее побить.

<sup>1</sup> А.Я.Ваганова, Обновленная Эсмеральда. Изд. Гос.акад.театра оперы и балета, 1935.

<sup>2</sup> Некоторые нюансы, которые очень помогли в раскрытии образа, подсказал Уманги Викторович Чхеидзе, преподавший мне перед спектаклем несколько уроков актерского мастерства, прервавшиеся его же домоганием. Я вспоминаю с чувством безграничной признательности эти замечательные уроки великого мастера грузинской сцены.





В спектакле в своеобразном аспекте предстали некоторые действующие лица. Так, Пьер Гренгуар был вовсе не неуклюжий и робкий поэт, а изящный юноша, чуткий партнер Эсмеральды в действенном дуэте на балу, бескорыстно и беспредельно преданный ей друг. Сама Эсмеральда - дитя народа, любимая его танцовщица, несмотря на всю свою искренность и непосредственность, не являла собой "бытовой образ для парижских люмпенов XV века, а идеализированную проекцию романтической героини".<sup>1</sup>

В романтическом аспекте представлял и Клод Фроло. Вопреки определенному стандарту, к которому привык зритель - Клод аскет, мрачный изувер, сладострастник, ради удовлетворения похоти идущий на отвратительное преступление, - в спектакле был показан горький неудачник, человек, горячо полюбивший Эсмеральду, истерзанный муками содеянного. С моей точки зрения, в балете лучшим эпизодом по сценической убедительности после "Двора чудес" была картина "Видения Клода". В затемненной молельне, где у распятия в скорбном коленипреклонении замер Клод, появляется Эсмеральда, затем другая, третья и т.д. Тщетно Клод пытается прикоснуться к настоящей Эсмеральде, она ускользает от него и видение становится незримым. Эта картина не только обогащала образ Клода, но и непосредственно подготавливала зрителя к финалу спектакля - сожжению Эсмеральды на костре. Как мне казалось тогда, кажется и сейчас, по прошествии времени, "Видения Клода" были настоящей балетмейстерской находкой и удачей.

Литвинено-Феб как всегда прекрасно танцевал. Но в образе Феба не чувствовался романтический контраст, так ярко поданный Гюго.

<sup>1</sup> И.И. Соллертинский, Виктор Гюго и его роман. Изд. Лен. гос. академ. театра оперы и балета, 1935.



Над обаятельной внешностью, галантными манерами, блестящей рыцарской экипировкой брали верх не только душевное ничтожество, но и бесшабашность, дурные манеры гуляки и пропойцы низшего класса. Становилось даже непонятным, как представительница аристократии Флер де Лис могла сделать его своим избранником. Литвиненко как бы нарочно пародировал этого вылощенного офицера, наделяя его мазками подчас гротескового характера. В балете была такая мизансцена: поссорившись с невестой, Феб, вдребезги пьяный, в отвратительном обличье врвался в жилище Эсмеральды. Мучимый жаждой, он бегал по комнате, ища кружку, чтобы выпить. И внезапно стрелглав бросался к бочке в водой и склонился над ней. Штрих, разумеется, излишне натуралистичный, но вызывающий оживление в зрительном зале. Таков был Феб - Литвиненко.

После генеральной репетиции, которая прошла как спектакль, было заседание Художественного совета. Были многие выступления, высоко оценивавшие спектакль, кое-кто воздержался от высказывания, все ждали решающего слова главного дирижера театра. "Если Феб так пьян, спектакль идти не может", - сказал Е.С.Микеладзе. Возникла тишина, та неприятная, напряженная тишина, которой, как кажется, не будет конца. И вдруг раздался твердый голос заведующего билетной группой Д.Л.Джавришвили: "Евгений Семенович, а больше Вы в спектакле ничего не увидели?!" И начался гам голосов. Как ни странно, Е.С.Микеладзе отступил.

В общем, несмотря на некоторые незначительные шероховатости, спектакль получился яркий и интересный, не сходил с афиш театра в течение двух сезонов, причем его порой "крутили" чуть ли не по два раза в неделю и неизменно привлекал зрителя. В газете "Коммунисти" (1986 № 251) за подписью В.С. была напечатана подробная хвалебная



статья.

Выступление Д.Л. Джавришвили на заседании Художественного совета в защиту литвиненковского спектакля было не только справедливым и обоснованным, но и подтверждало большую творческую дружбу, которая их связывала. Василий Константинович долго и упорно изучал грузинские танцы, консультируясь у Давида Лаврентьевича, в особенности перед постановкой первого грузинского балета на советскую тематику "Малтаква" и в процессе работы над ней. Не переставал он осваивать грузинские танцы, вникать в их сущность и позже, перед постановкой первого грузинского балета "Сердце гор". Чувствуя большую ответственность перед выступлением в роли героя балета Джарджи, он писал: "С балетом А.Баланчивадзе "Сердце гор" я хорошо знаком с того времени, когда спектакль предполагалось было включить в программу Декады грузинского искусства в Москве.

С тех пор прошло немало времени. Композитор завершил свое произведение, внес в него много новых, интересных страниц. Два года назад балет "Сердце гор" был впервые поставлен в Ленинграде, сейчас над <sup>ним</sup> поработал наш театр.

Работая над образом Джарджи, я представлял себе этого героя в I акте как простого, веселого, добродушного охотника в кругу своих односельчан, не теряющегося вместе с тем перед охватившим его чувством при встрече с Маниже. В 3-м и особенно 4-м акте образ Джарджи внутренне растет, приобретает героические черты - Джарджи становится вожаком, смело ведущим крестьян на борьбу с угнетателями.

...Гибель Маниже не останавливает Джарджи - борьбу он продолжает

до конца.

Не менее сложна и танцевальная сторона роли Джорджи. Он должен быть ловким и сильным партнером Маниже (адажио, ноктюрн), должен владеть мастерством виртуозного классического танца (вариация 3-го акта).

Наряду с этим образом Джорджи носит печать национального героя - отсюда требование знания и грузинской хореографии (хоруми, горский танец). В работе над образом мне пришлось немало потрудиться, чтобы преодолеть эти трудности. Спектакль "Сердце гор" дал мне возможность провести большую творческую работу. Она помогла мне полюбить образ Джорджи". I

В этом высказывании, приведенном не полностью, очень четко вырисовывается характер Литвиненко как творческого работника. Он очень уважал талант и труд своих коллег, чрезвычайно добросовестно выполнял все требования, предъявляемые другими балетмейстерами, в чьих постановках ему приходилось участвовать. Это было редкое качество творческой дисциплинированности исполнителя-партнера, которое действовало импонирующе и подкупающе за его собратьев-балетмейстеров.

Портрет В.Литвиненко был бы не завершен, если не вспомнить еще одной стороны его деятельности, которой он уделял значительное внимание: он нередко, в основном, в концертах выступал в вокальном жанре. (Петь он научился в первый свой приезд в Тбилисской консерватории - 1919-1921) и ему очень помогала его жена, концертмейстер Б.Туманишвили). В этой связи нельзя не вспомнить его блистательное

I В.Литвиненко. "Сердце гор" в театре оперы и балета им. З.Палиашвили, газ. "Звезда Востока", 6 ноября 1940.



участие в "Цыганском бароне", где он исполнял небольшую эпизодическую роль старого военного, с пением и танцами. Когда он только появлялся из-за кулис в седом парике, в ярком мундире и черных лосинах, легко выделявая сложные танцевальные движения и одновременно напевая куплеты, в зале возникали несмолкаемые аплодисменты. Многие из его почитателей считали, что пение для Литвиненко не больше, чем приятное хобби. Его любили как танцовщика, отдавали должное его балетмейстерским удачам, но он сам чрезвычайно серьезно и ревниво относился к своему третьему "я", считая его настоящим призванием. Действительно, после ухода из театра он занялся концертной деятельностью, выступая в "оригинальном", как он сам называл, жанре, т.е. в танцевально-вокальных номерах. Проработал он, разъезжая по Советскому Союзу вплоть до последних лет, пока его не одолела болезнь.

Василий Константинович мог без усталости тренироваться, репетировать, выступать. Своей неиссякаемой энергией он заражал окружающих. В последнем письме он писал мне, что вернулся из очередной полуторамесячной поездки по Сибири, восторженно описывал красоты этого сурового края. Всегда веселый и жизнерадостный, влюбленный в сцену, он ни на день не расставался с любимым искусством.

В январе этого года В.К.Литвиненко исполнилось бы 85 лет. Большая любовь к грузинской культуре, творческая дружба, связывавшая его долгие годы со многими деятелями грузинского балета, в развитие которого он внес свой большой творческий вклад как исполнитель и балетмейстер, говорит о том, что имя его не может затеряться в анналах истории театра оперы и балета им. З.Палиашвили.



საქართველოს მ. რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო

მუდრეაღრი ივსტრუთი

უტატრისა დე კინოს სამცენიერი-კვდვიში სეტიორი

ვირა შირდაძე  
უფროსი მეცნიერი მუშაკი

მუხიკა კრეე მარჯანიშვილის სახედავლი  
"კაკად ზული"

კრეე მარჯანიშვილი კონილის  
უბადლო ისტატი იყო  
უშინვი რხვიძე

1928 წლის 15 დეკემბერს მარჯანიშვილი მის მიერ ახლად დაარსებულ  
ქუთაისის უტატრის სევენამე დვამს სპეტიკაცილს "კაკად ზული" /ახალდავირ-  
და დასის მეოხვე პრემიერა/. ქარუული სავკოთა უტატრის ისტორიამი ეს  
სპეტიკაცილი შევიდა რეკორდი მისი უორმირების ერთ-ერი მნიშევილივანი  
ესამი.

თანამედროვე და ღრმად მოაზროვენი ხელოვანი კრეე მარჯანიშვილი  
ახლად უტატრში მუშაობის პირველ წედმევივე ზულივად დავტეხს საბეოთა  
დრამატურვიის ნიხეუშეხს. მას ღრმად სწამიდა, რომ ახალდავირდა უტატრს  
უნდა გააჩნდეს არა მარტო მკაფიოდ გამოკვეთილი ეროვეული, არარედ ჭეი-  
ძარიხად თანადროული სახე. დამწეებ დრამატურვიას მორის ის განსაკუთრე-  
ბულ ყურადღებას აქვევს მადვა დადიანს. რევისორი მალად შევასეხას  
აძლეუს მის პიესებს "გუშინდელი" და "კაკად ზული". მარჯანიშვილია  
"გუშინდელი" პირველად 1922-23 წედმევი ნახა. სპეტიკაცილი როდინს შეღ-  
სრუდებელი იყვენენ ახალდავირდა მსახიობები, როდედა შესახევი რევისორი  
წლედა: "მსახიობები სრუდადაც არ მომეწევიენ უნივიები. ამამი კიდევ  
ერიხედ დავრწმუნდი, როდესაც მადვა დადიანის სპეტიკაცილი ვინახ  
/სხვადა მორის, მე მასთან ერთად ვიწეებდი მოვასევილას ქარუული სე-  
რამე/. მისი პიესა "გუშინდელი" იმდენად სანიტერული აღმოჩინდა, რომ



სპექტაკლზე მყოფი იუჟინი აღტაცებული დარჩა, მე კი დაღიანის კაღამი ბოგოლის ხეივანას შევადარე".

თანადროულობის შეგრძნებში, საჭიროები სიმწვავით, შეშავების სიბრტე მოხიბდა მარჯანიშვილი შეღვა დაღიანის მეორე პიესამ "კაკად გულში". და, თუმცა, რეჟისორი მისთვის ჩვეული შორსმჭვრეტელობით მიბრუნდა, რომ პიესა უნაკლო არ იყო, მაგრამ მიუხედავად ამისა, დაუყოვნებლივ მოჰკვიდა მას ხელი. ის მტკიცედ იყო დარწმუნებული, რომ ახალი მასწავლებელი დაინტერესდებოდა სცენაზე უხილავ დღევანდელი დღის ამსახველი სპექტაკლი, ახალი პერსონაჟები - მისი თანამედროვენი; მასწავლებელს ესაჭიროებოდა ისეთი ემოციები, რომლებიც გემოქმედებებს მოახდენდნენ მასზე სწორედ დღეს. მარჯანიშვილი იპოვა ამ პიესაში რატიონალური მარცვლი, წამოხსნა წინა პლანზე მისი საუკეთესო მხარეები და შექმნა ბრწყინვალე კომედიური სპექტაკლი. მან შეძლო გამბედავი დრამატურის ნამდვილი თანავეტორი. დაღიანის ეს პიესა არანაკლები მიღწევა იყო რეჟისორისთვის კომედიური ტანში, ვიდრე ამავდროულად პერიოდში მის მიერ დადგმული "ურელი", "ჰოპლა" და ა. შ. და, როდესაც ჩვენი გემოთ სპექტაკლს "კაკად გულში" ქართული შექმნის ფორმირების ისტორიაში საუკეთესო სპექტაკლი ვუწოდებთ, მხედველობაში სწორედ ეს გარემოება გვქონდა.

განსაკუთრებული იყო მარჯანიშვილის დამოკიდებულება კომედიური ჟანრისადმი. რეჟისორს, რომელსაც შეუჭრის დანიშნულებად მიიჩნდა ის, რომ მას ადამიანებისათვის სიბარული და ბედნიერება მოეჭანა, ხელევალი, რომელიც ოცნებობდა სადღესასწაულო, მზიურ სპექტაკლებზე, დიდდა აფასებდა კომედიური ხელოვნების სიმსუბუქეს, უშუალობას, მხიარულებას და სიმბაფრეს. ამის დამამტკიცებელია მთელი მისი მრავალმხრივი რეჟისორული მოღვაწეობა. კოტე მარჯანიშვილი, რომელიც ყოველთვის კომედიის საოცრად ღრმა და შეთხრობადი ინტერპრეტატორი იყო, საბჭოთა სცენაზე ამ ჟანრის განვითარების ისტორიაში უაღრესად მნიშვნელოვანი



კვალი დატოვა. მის მიერ დადგმული კომედიები მასწავლებელს იტაცებდა, სიმსუბუქით და შინაგანი დინამიკურობით, უშირეტი ჭანჭანობით და იშვიათი ოპტიმიზტურობით, თავისი ხელოვნებით ის ადამიანებს სიხარულს არკვევდა, მის კომედიებს მასწავლებლისათვის სინათლე და მზე მოჰქონდა.

არც ერთ ჟანრში მარჯანიშვილი არ აკისრებდა მუსიკას ისეთ დატვირთვას, როგორც აქ. ის მუსიკას იყენებდა ყოველი დადგმისას, ქმნიდა შეაფრადლური ხელოვნების კიდევ ერთ ნაირსაბუნბას - კომედიას მუსიკით, რომელიც მასწავლებლის დიდი სიყვარულით სარგებლობდა.

შესაძლოა ამით აიხსნება მარჯანიშვილის სწრაფვა კომიკური ოპერისა და ოპერეტისადმი. აქ მას განსაკუთრებულად ჭარბო მოღვაწეობის საშუალება ეძლევა. დიდი მუსიკალური ჭორომები ეხმარებოდა ეპროვინა განვითარებული კატეგორიებით და, რაც მთავარია, საშუალებას აძლევდა გაეფარებინა სპექტაკლი მუსიკალური პარტიტურის პრიზმაში. აქ მარჯანიშვილი მუსიკალური შეაფრის ერუდირებული რეჟისორი ხდებოდა. მართალია, იგი არ იყო მუსიკოსი, მაგრამ სახელებსა და სიტუაციებს ბევრების გამოხსნაზელი ღვიბლებით აღიქვამდა და ანიჭობდა კომპოზიტორის ჩანაფიქრს ბუსკად სწვდებოდა. მის მიერ დადგმული კომედიები, კომიკური ოპერები და ოპერეტები სცენური ხელოვნების უმაღლეს მიწვერვალს წარმოადგენენ.

ბევრის მავიური ძალა მარჯანიშვილია აღიქვამდა ჯერ კიდევ თავისი შემოქმედებითი მოღვაწეობის დასაწყისში და შემდგომ უკვე მუსიკის გარეშე თავი ვერ წარმოედგინა. ბავროვის ანტიკრიტიკაში ყოფნისას /1908-1909/ იგი წერდა: "იმიხანად ჩემთვის ნათელი ვაბდა, რომ მსახიობის გრძობას ყველაზე უფრო ეხმარება არა დეკორაციები, არამედ ბგერა და მცხე გუდმოდგინედ შემომქმნდა ჩემს დადგნებში მუსიკა. იშვიათად, რომ პიესა მუსიკალური თასხლების გარეშე ვათამაშებულდყო, ხოლო აქტიორული ხმების ჰარმონიული წყობა ანსამბლში ჩემთვის უკვე წესდებად გადაიქცა".

ამ წიგნში მარჯანიშვილი-რეჟისორი კომპოზიტორის უაზროესი მევობარი და მანამოაზროვნე ხდება, რასაც ადასტურებს მისივე სიტყვები: "ბილისის მომხადებლისას მე ჯერ კომპოზიტორთან და მხატვართან ვმუშაობ და მხოლოდ შემდეგ მსახიობებთან".

აქ გვინდა ყურადღება გავამახვილოთ მარჯანიშვილი-რეჟისორის შემოქმედებითი მეთოდის ერთ, მეტად მნიშვნელოვან თავისებურებაზე. მაშინაც კი, როდესაც იგი მუსიკის კომპილაციის ხერხით სარგებლობდა, თავის გვერდით ყოველთვის კომპოზიტორი ჰყავდა. ეს მეთოდი დღეს ბევრი აზარტაზრდა რეჟისორისათვის უაღრესად საყურადღებოა და მიგვიჩვენებს დიდი ხელოვანის უმარამაზარ პასუხისმგებლობის ვრცელობაზე, მის ვეშინარებად შემოქმედებითს დამოკიდებულებაზე თავისი პროფესიისადმი.

მარჯანიშვილის ამგვარი დამოკიდებულება კომპილაციური მუსიკისადმი, როგორც სპექტაკლის უმნიშვნელოვანესი კომპონენტისადმი, აიხსნება იმის განსაკუთრებული ფაქტორით:

1. მუსიკა კვლავ მარჯანიშვილს არასოდეს შეჰქონდა სპექტაკლში მუქანიკურად; მუსიკა ყოველთვის მისი ზადგმის ორგანული ნაწილი იყო. კომპოზიტორი კრავდა სპექტაკლს, ქმნიდა ერთიან, სინთეზურ წარმოდგენას.

2. მუსიკის შემოქმედებით სპექტაკლში მარჯანიშვილისათვის ყოველთვის შემოქმედებითს პროცესს წარმოადგენდა და ამ პროცესის მოწაწილედ ის მუდ დასს ხდიდა. ამიტომაც ასე აფასებდა კომპოზიტორში იმპროვიზაციული ნიჭს.

ასე იქმნებოდა მუსიკა მარჯანიშვილის საუკეთესო სპექტაკლებისათვის, მაგრამ მას არასოდეს არცაა სიმსუბუქის, უაზრო ვარაუბის დალი. ზოგჯერ უცხოთ, გარედან შეთქმანილს, მაგრამ ოსტატურად და გემოვნებით გამოყვნიებულ მუსიკას გააწინდა არანაკლები შემოქმედებითი ძალა, ვიდრე ორიგინალურს. ამის შესანიშნავი მაგალითი სპექტაკლი "კაცად გუდში".





დადიანის პიესა იმ პერიოდში იწერებოდა, როდესაც საბჭოთა დრამატული  
 ტურგიაში ივრთობოდა განსაკუთრებული ინტერესი თანამედროვე დრამატი-  
 კისადანი. ამ დროს შექმნილი ნაწარმოებების ერთ-ერთი ძირითადი დრამა  
 წარსულის გადმოწამების კრიტიკა, ბრძოლა ძველი წეს-წყობილების წი-  
 ნააღმდეგ, რაც ხელს უშლიდა ახალი ცხოვრების აშენებას. ამგვარი სიუ-  
 ჟეტების ასახვის ყველაზე მოზილური ფორმის სატირული კომედიის ფორმა.  
 სიცილი უნდა გაისმოვს სცენაზე არა მხოლოდ სიცილისათვის. ის მოწო-  
 დებული უნდა იყოს უკომპრომისოდ შეაფასოს მოვლენები, მახვილი ჩასცეს  
 გულში, გამოიკანოს მასურებლის სამსჯავროზე ცხოვრების ყველა კუნ-  
 ცულში მიმართული სიმანინჯო. სწორედ ასე მიუდგა მარჯანიშვილი დადიან-  
 ნის პიესის განსახიერებას და, თუმცა, ხელში ჩავარდნილი მასალა უნაკ-  
 ლო არ იყო /სახეების სქემატურობა, ნაწილობრივ დრამატურგიული ვაჟუა-  
 რთობლობა, ერთმანე სიუჟეტური ხაზის განვითარების სისუსტე და სხვ./,  
 მარჯანიშვილი შეძლო შექმნა საუცხოო სპექტაკლი, რომელიც დიდხანს  
 დარჩა მასურებლისათვის როგორც ერთ-ერთი საყვარელი და პოპულარული  
 სპექტაკლი.

რეჟისორის ერთგული მებობრები ამჯერადაც იყო მუსიკა, განათება,  
 ქორეოგრაფია, ხმატყრული გაფორმება და, რაღა თქმა უნდა, უპირველეს  
 ყოვლისა, მსახიობთა ბრწყინვალე თამაში.

მასურებლის წინაშე იდგა საზოგადოებისაგან გარდასული უარყოფით  
 პერსონაჟთა მთელი გაღერვა: მემჩანები, მექრთამეები, უსულო ჩინოვ-  
 ნიკთა ბროვა, თაღლითები, არამზადები, ბიუროკრატიები, ობივტები.  
 ისინი რეჟისორის მღერ ნაწილები იყვნენ ყოველგვარი ტრადიციული უტ-  
 რიკებისა და შარჟის გარეშე, იქცნენ სრულიად რეალურ პერსონაჟებად.  
 რეალურ გარემოცვაში ამოქმედებულ უარყოფით პერსონაჟებს უპირისპირ-  
 დებოდნენ ჯანსაღი საწყისის, ახალი ცხოვრების მატარებელი, ე.წ.  
 მსუბუქი კავადერია - ახადგამრდა კომედიანტები, რომლებიც ანთავრე-  
 ბდნენ პიესას ვაშარკვებულთა შეღებვებით:

ჩვენ ვართ მიყვებები ახალ ცხოვრების,  
და ახალი ბედნიერების,  
ბრძოლაში დაღლილ ამხანაგთ წაგვლად  
მოვფიცვართ მტკიცედ ურყევნი.

ჩვენს ამხანაგებს აქვთ ერთი ვალი,  
რომ აქონდეთ ფიზიკური ჯვარი,  
ყველას სამუხს, ვინც კი ჩვენი მტერია,  
მსუბუქი კავადღერია.

"კაკად გულში" ძაღვს მხიარული, მსუბუქი, ღინამიკური სპექტაკლი  
იყო. მასურებლის სიცილი არ წყდება მთელი სპექტაკლის მსვლელობის მან-  
ძილზე. და, აუცილებლად, მასში ძირითადად უარყოფითი გმირები მოქმედებდნენ,  
ის მანც არ იწვევდა მასურებელში უბედობისა და მორყენილობის  
გრძობას. პირიქით, მასურებელს თავიდანვე სჯეროდა რომ კეთილი, ადამ-  
იანური, ნათელი აუცილებლად გაიმარჯვებდა. აქ, ისევე როგორც მარჯა-  
ნიშვილის ყველა სხვა წარმოდგენაში, მკაცრიდ ვამოუხილდა რეჟისორის  
ბედწერა - შეატრია ადამიანებს უნდა მოუჭანოს სიბარული და ბედნიერება.

ახალი შეტყობის ახალგაზრდა დასმა დიდი ხალისით მიიღო დადინის  
პილსა. მარჯანიშვილი უმადვე აანთო მსახიობები. მან პილსის პირველი  
წაკითხვისა და როლების განაწილებისთანავე მუშაობა პირდაპირ სცენა-  
ზე დაიწყო, ყოველგვარი წინასწარი მოზადების გარეშე. სპექტაკლი პირ-  
დაპირ დასის ჯვალნი იზადებოდა მხატვარ პეტრე ოცბელის, კომპოზიტორ  
შამარ ვახუშტის, ქორეოგრაფ დავით მაჭავარიანის, დირიჟორ ადუქ-  
სანდრე გვედესიანის უშუალო მონაწილეობით. აქ არ არსებობდა მხატვარი  
და მუშაობის სხვაგვარი როლები - თითოეული მასწავლებელი მუშაობდა  
დათანბრებით ქმნიდა მხატვრულ საბუღს, ქვემთარის თვალგანწირვით ძველ-  
ვად ღებდალს. ასე იქმნებოდა გენიალური მარჯანიშვილისეული მიზან-  
სცენები.

მხელი ძალით გამოვიღინდა "კაცად გუღი" უშანგი ჩხეიძის, ალექსანდრე შორჟოლიანის, შადვა ლამბაშიძის, ალექსანდრე გომელაურის, აკაკი კვანტალიანის, ცეცილია ნუწუნავას, ედენე ღონაურის და სხვათა ოსტატობა და მრავალფეროვანი ნიჭი.

რუსულმა პრესამ, რომელმაც მაღალი შეფასება მისცა სპექტაკლის შექმნის განსტრელების დროს, სწორად გაუსვა ხაზი ერთ, მეტად მნიშვნელოვან გარემოებას: "ამ სპექტაკლში გამოვიღინდა ქართული მსახიობების ბრწყინვალე ღვინვები, რომელთაც ერთნაირად კარგად შეუძლიათ იმამაშონ, იმღერონ და იცეკვონ. ეს მრავალმხრივი ოსტატობა უდაოდ მისცემს საშუალებას ქართულ შექმნის უახლოეს ხანში შექმნას სრულიად ახალი ფორმებისა და სახეების შექმნა".

უშუალოა, ბუნებრიობა, სისადავე სუფთადაც სცენაზე მხელი სპექტაკლის განმავლობაში. მსახიობები იყვნიენ პიესის ძირითადი იდეურ-აზრობრივი დატვირთვის, მისი ემოციური განწყობილების, კომედიური სიმახვილის მატარებლები.

ყვედგვარი შეატრადური ბუჭაფორიის, გარეგნული აქსესუარების მიწინააღმდეგე მარჯანიშვილია მაქსიმალურად განტვირთა სცენა. განუყოფრებელ ეფექტს ქმნიდა ახადგაზრდა, ნიჭიერი მხატვრის პეტრე ოცბელის მსუბუქი, უბრალო და ამავე დროს ღიღი გემოვნებით გაკეთებული დეკორაციები, სცენური სიტუაციიდან გამომდინარე ფერები და განათება.

მაგრამ, მთავარი მათნც მსახიობები იყვნიენ; ისინი აოცებდენენ მაყურებელს იშვიათი პლასტიკურობით.

სპექტაკლის შეფასებისას, როგორც ადგილობრივი, ისე საკავშირო პრესა განსაკუთრებით გამოჰყოფდა სპექტაკლის ქორეოგრაფიულ ნაწილს - დაკით მსჭავარიანს ხომ ზუსტად ესმოდა რეჟისორის, სინამდვიური შეატრის ანოფანები.

დადინის პიესის მხელი დეკორაცია შედგებოდა ორი ძირითადი საკნისაკად: ეს იყო თეატრი და შუქვარი, რომელთა ინგვილი მსახიობე-



ბი ვანიშაბაშეზღვნი თავზრუდანიხვევ კომიდიურ სიტუაციებს. ყოველივე დანარჩენი კი მინიმუმამდე იყო დაყვანილი. სავარძელი, რამდენიმე სკამი და საბეჭდი მანქანები ავსებდნენ აქტიურად მოქმედ საბჭოთა დაწესებულების საქმიან ატმოსფეროს.

დადიანის "კაკად გუღში"-ს მსგავსი სპექტაკლები დღესაც წარმოადგენენ მაღალი რეჟისორული ხელოვნების ნიმუშს. თავის დროზე ამ წარმოდგენამ ძაღზე საინტერესო ფურცელი გადაშალა ქართული საბჭოთა კომედიის განვითარების ისტორიაში. მისი ერთ-ერთი მთავარი კომპონენტი მუსიკა იყო.

როგორც კლავირი, ასევე პარტიტურა მადიანად შემონახულია მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში. ვფიქრობთ, ეს ბედნიერი შემთხვევაა საქმიანად უნდა იქნეს გამოყენებული ჩვენ მიერ. სპექტაკლის მუსიკალური ნაწილის დაწვრილებითი ანალიზი გვარწმუნებს იმაში, რომ კოტე მარჯანიშვილმა ამ წარმოდგენით შექმნა ახალი თეატრალური უაწრის ერთ-ერთი პირველი ნიმუში საბჭოთა საქართველოში - ერთნული კომედია მუსიკით.

ძნელაა, თითქმის შეუძლებელია წარმოდგენა იმისა, თუ რა იქნებოდა "კაკად გუღში" მუსიკის გარეშე. მუსიკა მთლიანობას ანიჭებდა სპექტაკლს, ამოღებდა მის ტონუსს, ანიჭებდა მას საზეიმო განწყობილებას, განმსჭვალავდა სწრაფი ტემპით, საოცარი შინაგანი რიტმით. სპექტაკლი უაღრესად დინამიკური იყო და ესეც, პირველ რიგში, მუსიკის წყალობით. აქ მიღწეული იყო მუსიკისა და სცენური მოქმედების ნამდვილი სინქრონიზაცია. ყოველი ეპიზოდი, ყოველი სცენა მუსიკალურად იყო გააზრებული. საკმარისია გავიხსენოთ რომ სპექტაკლში იყო 62 მუსიკალური ნომერი. ამასთანავე უნდა აღვნიშნოთ, რომ მუსიკა აქ უმთავრესად კომპილაციური ხასიათისა იყო, შენარჩული იშვიათი სიზუსტითა და გემოვნებით.

პოპულარული ქართული ქალაქური და სოფლური სიმღერები, ძველბურთ  
რომანსები, იმ დროის მოდური უცხოური საცეკვაო მელოდიები და რიტმები  
საუბნოდ ერწყმოდნენ ერთმანეთს. ყველა მათგანმა ნამდვილი მუსიკოს-  
პროფესიონალების ხელში გაიარა. ესენი იყვნენ: კომპოზიტორი თამარ  
ვახვახიშვილი, დირიჟორი ალექსანდრე გველესიანი და, ნაწილობრივ, რე-  
ორგრაფი დავით მაჭავარიანი.

მუსიკალური ნიმუშები იქმნებოდა გზადაგზა, იჭრებოდა მოქმედება-  
ში როგორც მისი ნაწილი ავით მუშაობის პროცესში და ქმნიდა ორგანულ  
მთლიანობას. აქ ყველაფერი ხელს უწყობდა სპექტაკლს. თამარ ვახვახი-  
შვილის პროფესიონალიზმი, მარჯანიშვილი-რეჟისორის უზარმაზარი შინა-  
განი შეკრძება და ნიჭიერი ახალგაზრდა მსახიობების თანდაყოლილი  
მუსიკალუბა.

ამრიგად, მეორე ქართული დრამატული თეატრის ახალგაზრდა დასი უკ-  
ვე რამდენიმე ავეა შეუდგა თავის პირველ სეზონს. ნამდვილი შემოქმე-  
დებითი სული სუფთვდა ახლა იქ. ერთი პრემიერა დამის მეორეს უსწრე-  
ბდა. უკვე ალარავის უპარებოდა ეჭვი იმაში, რომ ქართული საბჭოთა თე-  
ატრი აღორძინდა. ახალბედა დრამატურგმა მადრა დადიანმა მარჯანიშვი-  
ლის თხოვნით თეატრში მოიტანა კომედია "კაკად გულში".

პიესა სასწრაფოდ იქნა წაკითხული. ასევე სწრაფად და ძაღდაუ-  
ჭანებლად განაწილდა როლები. მარჯანიშვილის გადაწყვეტილებით მუ-  
სიკა უნდა შექმნილიყო სცენაზე მუშაობის პროცესში. ამისათვის მოწ-  
ველ იქნენ თამარ ვახვახიშვილი, უშანგი ჩხეიძე, რომელიც დიდი  
გრძობით ასრულებდა ხალხურ მელოდიებს და კარმონზე დასტურელი სუ-  
პლენიცი. იგი კარგად იცნობდა ძველებურ საღონურ მუსიკას.

ამგვარ სწრაფი იმპროვიზების მეოთხეს, რომელსაც მარჯანიშვილი  
იყენებდა, საერთო არაფერი ჰქონდა უშინაარსო სიმსუბუქესთან და  
გართობასთან. რეჟისორის პოზიცია სავსებით ნათელი იყო - სცენაზე  
წარმოდგენილი ღლეკანდელუბა, მუსიკა, კომედიური საბუები და სიტუა-

ციები უნდა ყოფილიყო მსუბუქი, მისაწვდომი და ნაგნობი.

სპექტაკლის წინ, ისევე, როგორც მარჯანიშვილის ყოველი წარმოდგენის დაწყებამდე, აუღერდა საორკესტრო შესავალი. შესავალს წინასწარ უნდა შეექმნა განწყობილება და მოემზადებინა კომედიური მოქმედებისათვის როგორც მსახიობები, ასევე მავრებლები.

შესავალი /და არა უვერტიჟურა, როგორც მას აკვთრი უწოდებს/ მჭიდროდ იყო დაკავშირებული მთელი მუსიკალური პარტიტურის შემავარსებლად და წარმოადგენდა პიესის მოკლე კონსპექტს.

შესავალში სამი სხვადასხვა ბასისათვის ეპიზოდია: პირველი დაკავშირებულია ირინარზ პარასკიდის მხატვრულ სახესთან. ეს ერთგვაროვანი, დიაპაზონით შეზღუდული, კვარტის ჩარჩოებში მოქცეული რვატაქტიანი მელოდია სრულიად მოკლებულია მკაფიო ინდივიდუალობას და სიღამავეს. მასში წარმოგვიდგება უქნარა, მექრთამე და შალღითი ირინარზ პოლიბრონზის პარასკიდის მუსიკალური პორტრეტი. იგივე მუსიკა უცვლელად მეორდება პირველი მოქმედების დასაწყისში, როდესაც ირინარზი უკვე სცენაზე სრულ პარადულ ფორმაცია. ეს ბრწყინვალე, დინამიკური კომედიური სცენა ვიშარდება, მუსიკასთან სინქრონიზაციაში. ირინარზს კუდში დასდევენ დაწესებულების თანამშრომლები - ყოველი თავისი თავის საბუთს აწვდის ბედობსაწერად, ყველას ერქვარება:

- ამბანავო ირინარზ, ირინარზ,
- ამბანავო ირიკო, ვირიკო!

მაგრამ ირინარზი უფრო მნიშვნელოვანი საქმეებით არის დაკავებული. მან თავისი კამბინეტი უნდა მოაწყოს. ის იჭაბს ყოველგვარ დაფინანსას, აბურჩად აგდებს, ოღონდ თავისი საქმე მოავაროს. დარბაზში სიცილი და ხარხარი არ წყდება. სცენაზე დაუსრულებელი მოძრაობა, ფუსტუსი, კორიანტელია. მოქმედი პირები ეღვის სისწრაფით ენაცვლებიან ერთმანეთს, ხოლო ცენტრში მოსუდლო, შევალბგაცვებელი ირინარზი იმავე ფიქრობს, აუ როგორ დააღწიოს თავი კრუჭ თანამშრომლებს. ამ სცენას უდიდეს გემოქმედებით





ძაღას ანიჭებდა მუსიკა, განსაკუთრებით ის მონაკვეთი, რომელიც შემოქმედდა  
 აღოდ ირინარბს ახასიათებდა და რომელიც პირველ შესავადში აუღერდა.  
 ამ მონაკვეთში მელოდია ვიშარდებმა არა თანმიმდევრულად და ბუნებრი-  
 ვად, არამედ ბგერები ერთმანეთს აბგებინან, ერთმანეთს ხელს უშლიან,  
 თითქოს საყრდენი ვამოცადათ, ფებებში იკვეთებიან და ძირს ეცემი-  
 ან. მერყეობა და გაურკვეველი ამ ეპიზოდის პარმონიული ენა. ირი-  
 ნარბ პარასკიდი კონკრეტული კი არა, იმდროინდელი საბჭოთა აპარატის  
 ობივაციების სუმარული პერსონაჟია.

შესავადის მეორე ეპიზოდი არის კომპოზიტორისა და დირიჟორის მი-  
 ერ კონვენანტული ურად ინტერპრეტირებული ვადსი. თავის მხრივ, ეს ეპი-  
 ზოდი ორი მონაკვეთისაგან შედგება. პირველი იმ დროს ძალიან გავრცე-  
 დედი დველებური სადღურნი ვადსია. XX ს. დასაწყისში ქუთაისში მას  
 ხშირად უკრავდნენ სასულე ორკესტრები ქადაქის ბაღებსა და პარკებში.  
 ტიპური ევროპული აკორდული აკომპანემენტის ჭრშივე გამორჩევა და რ-  
 დიმანდული, ქადაქური მელოდია. ხერხი ზუსტად ხვდება მიზანს. საზან-  
 დარი ვადსის ტემპსა და რიტმში სრულიად შეუსაბამოდ, მოულოდნელად იჭ-  
 რება ევროპული ხასიათის მუსიკაში. ერთი სიტყვივით, მელოდია სხვა სა-  
 ნოსით შეიშოსა, თითქოს გაუშდელი სოფლის "კაროუნა" მოდურად მირთულაო,  
 მავრამ მისი არსი, ხასიათი უცვლელი დარჩა. ეს ვადსი წინასწარ აც-  
 ნობს მათურებელს კომპოზიციის პერსონაჟთა გარკვეულ ჯგუფს. ესენი ვაბ-  
 დავთ ყოფილი თავადი ირაკლი, ძაღად გააბადგაზრდავებული მავა და მ-  
 თი მეგობრები - საბჭოთა ადამიანების აშკარა მტრები, რომლებიც ამითი  
 ებლაუტებიან წარსულს. ამიტომ, პირველი მოქმედების ფინალში, სადაც  
 ეს პერსონაჟები განსაკუთრებული სისრულით არიან წარმოდგენილი, ვად-  
 სი და საზანდარი ერთ-ერთი ცენტრალური მუსიკალური ეპიზოდია. გაქრა,  
 გაუჩინარდა ვადსი, თითქოს ამით შესავადიც დასრულდაო, მავრამ უცბად  
 Maledetto -ს ტემპში კუ - მე შემოიპარება, დიას, სწორედ რომ შე-  
 მოიპარება მელოდია, რომელიც შემდგომ მთელი პიესის აზრობრივ დარტ-

მოჭივად გადაიქცევა. ეს გაბნევა სიმღერა "კაცად გუდში". ის უღერს სპექტაკლის ყველა ეპიზოდში და განაზოვადებს კომედიის ძირითად ხასიათს.

მასი ასე. საერთო ემოციური განწყობილება უკვე შექმნილია. სწორედ მუსიკამ, ჯერჯერობით სცენური მოქმედების გარეშე, ასწია მასურებელთა დარბაზის ტონუსი, შეიყვანა ის კომედიის ატმოსფეროში.

კომედია დაიწყო მასინ, როდესაც მიჯანყებულმა ახალგაზრდა სამა გვედესიანმა ენერგიულად აიქნია საღირსიუროს ჯოხი და მუსიკის პირველი ბგერები ააზმოვანა. ფარდა აიხსნა და, სცენაზე დაიწყო თავბრუსხვევით მოქმედება. ერთმომორზე უფრო გონებაშეშინებული და სხარტი მიზანსცენები ერთმანეთს ცვლის. ყოველი მიზანსცენა მარჯანიშვილისეული ეღვარე, უბრტეტი ტანტანია და იმპროვიზაციულია.

... როდესაც მდიდარი, ამჟამად კი ყოფილი მეპატრონეებისაკან მიტოვებული სახლი სოფლაცხი. ღელს აქ ვადმოღის ერთ-ერთი საბჭოთა დაწესებულება. მოქმედება იწყება პირდაპირ მასურებელთა დარბაზიდან. სხვადასხვა მხრიდან, თითქოს ქუჩიდან შემოვიღონ, მოღმარებელიან კრწინიანი მუშები. მათ მოაქვთ ავეჯი, საკანცერდარო ნივთები. ყოველი მათი მოძრაობა სიბჭოლულად შერწყმულია მუსიკასთან. ისინი მხნედ და მზიარულად ასრულებენ თავიანთ სამუშაოს. კრწინიანი მუშების სიმღერა, რომელიც რეპეტიციის დროს ეღვრე ახვედელიანისაკან ჩაიქერეს, ქარაშლი, ქალაქური სტილიზებული მელოდიის ტიპური ნიმუშია  $\text{ქაქქეცცა-სტეპეში}$ . ამბიღისური ფოლკლორი, რომელიცაც შერწყმულია ქალაქში მიხტგრები სხვადასხვა ხადზის მუსიკალური კულტურა, აქ ფართოდაა წარმოგვენიღი. სიმღერაში აშკარად გვეხვინს ქარაშლი ინტონაციები, მკვეთრი რიტმი ასაბავს მწიბის პრეცესს. მოძრაობა სულ უფრო ძლიერდება, თითქოს აქვე მასურებელი ხდება სპექტაკლის მონაწილე. მარჯანიშვილის სპექტაკლებსაშვიის დამახასიათებელი სიტყვი და ტემპი იტყვენს მასურებელს კომედიის პირველივე სცენიდან.

მარჯანიშვილი არა მარტო ფაქტობრივად გრძობდა ყოველი მუსიკალური  
ქანონის სტილისტურ შეისებებას, არამედ ღრმად ერკვეოდა მუსიკალური  
ფორმების სპეციფიკურობაში და მუსიკალური ენის თავისებურებებში. ეს  
ასევე ხდებდა მისი სპექტაკლების ორი, სხვადასხვა მუსიკალური პარტი-  
ტურის შედარებისას, სადაც ორივე შემთხვევაში მუსიკის ავტორი თამარ  
ვახვახიშვილია. ჯერ კიდევ ახალგაზრდას, თუმცა, ნამდვილ პრფესიონალ-  
დას, მარჯანიშვილი ბევრ სასარგებლოს ურჩევს. ერთ-ერთი ამ პარტიტურ-  
რეჟისორია "ურთედ აკოსტა" მუსიკალურად გადამწყვეტილი როგორც ღირ-  
სული ტრადიცია. აქ მარჯანიშვილი მოიხმრის აზროვნებას ფართო, გაშლი-  
ლი ფორმებით. აქ გაბატონებულია მელოდიური საწყისი. მელოდიური სიუბ-  
ვი ხიბლავს მათურებებს და მსმენელს არანაკლებ, ვიდრე სპექტაკლის და-  
ნარჩენი კომპონენტები.

სრულიად სხვა. რიტმული საწყისია "კაკად გულში". აქ წამყვანი  
ხდება მოკლე მუსიკალური ეპიზოდები, მიწვავე რეპლიკები - ფრაზები,  
კომედიური განწყობილებების სწრაფი კონტრასტული მელოდი და მუსიკალუ-  
რი გროტესკის შარკის ხერხი. ყოველივე ეს ქმნის იმ შინაგან დინამი-  
კურობას, რომელიც სპექტაკლის "კაკად გულში" ერთ-ერთი დიდი ღირსებაა.

კურტინიანი მუშები განთავსებულია ტვირთისაგან. სცენაზე მათ  
ხვდებიან ახალი დაწესებულების თანამშრომლები. ისინი, თუმცა, ბევრნი  
არიან, მაგრამ საქმის გამკვეთებელი არც ერთი. და არაფერი განსხვავ-  
დებიან თავისი უფროსის - ირინარხი პარასკიდიისაგან. ჭორები, დაუს-  
რულებელი ინტრიგები, ჩხუბი და სხვა ამგვარი რამ მხიარული, სიცოცხლით  
სავსე, წინმსწრადი მუსიკის ფონზე ხდება. მათ შორის ერთ-ერთი პატიო-  
სანი და საქმიანი მემანქანე ქალი მარია. თუმცა, მოღაყბენი მასაც  
არაფრად აგებებს:

მარო, მარო, მარუსია,  
ქარხველი ხარ, მამ, რუსია?!

წამოიწყებს ერთი და, სიბღერა საერთო გუნდში გადაიხრდება. ხალხური



სიმღერა შემოჭანრილია საბექაჰადში უფველად, ციჭატის სახით, რაც მე-  
ლოდიასთან ინტონაციური შერწყმის შედეგად იძენს ზუქსაჰაჰ, ზერდე,  
შარყის ხასიას. აი, ისინიც, მექრთამეები, არამზადები, უქმარები,  
რომელთათვის არაფერი წმინდა არ არსებობს ამ ქვეყნად.

მუსიკალური გროტესკის ბრწყინვალე ნიმუშია კომისიის მოსვლის  
სცენა. კომისია მოდის და, სცენაზე ყველა ამოძრავდება, აფუსფუსდე-  
ბა, ალედება. თითოეული სურს გულმოდგინე მუშაკად მოაჩვენოს თავი.  
მაგრამ მასურებელს არ სჯერა, მასურებელი გულიანად იცინის, იცინის  
იმიტომ, რომ უპირველეს ყოვლისა, უსუსურია თვით კომისია.

დაუფიქსარია ეს *peu d'elle*, რომელიც თითოეული პერსონაჟი დას-  
რუდებული ტიპატია. ყველაზე წინ დინჯად, დარბაზულად მოაბიჯებს  
დაწესებულების უფროსი ჯალარა. მას მოჰყვება ჩვენთვის კარვად ცნო-  
ბილი ირინარხი. აქვეა აპარატის ორი მუშაკი - რინკველი და გოროდავა.  
ძნელი წარმოსადგენია უფრო გაშარებული სახეები; ისინი პომერულ  
ხარხარს იწვევენ ყველაფრით - მოქმედებით, ჩაცმულობით, მტყვევლებით.  
მათში თითქოს განზოგადებულია საზოგადოებიდან გარჩეული ყოვლილი ადა-  
მინების ტიპური თვისებები.

რინკველის ყოველი ფრაზა /მსახიობი ა. უორჟოლიანი/ მთავრდება  
სიტყვებით: "Да но, дальше?", ხოლო გოროდავა /შ. გომელაური/ მის მიერ  
წარმოთქმულ ყოველ სიტყვას თარგმნის რუსულად, რითაც თავის მაღად გა-  
ნათლებას უსვამს ხაზს. პრეტენიას ანერგვადებდა კვეთენაძე, რომელსაც  
ბრწყინვალედ აწსახიერებდა უ. ჩხეიძე. იგრძნობოდა, რომ თანამებობაზე  
ასლად დანიშნულ ამ კაცს საშინელი შიში ჰქონდა იმისა, რომ არ დაე-  
კარგა ადგილი და როგორმე შეენარჩუნებინა სკამი. სივარდის მოლოდინ-  
ში იგი აქეთ-იქით აცეცებდა დიდრონ თვადებს, ხელში უმარმასარი, ქა-  
ლადებოთ გამოტყონილი პორტლელი უჭირა. თავს უაღრესად საქმიან პი-  
როკებად არკვენებდა. მისი დაუსრულებელი ეჭვები ვლინდებოდა ერთსა  
და იმავე სიტყვებში "В чем дело?" თავისთავად უაღრესად კომედიური

სცენა არარეველუბრივი სიბუსტიითა და გამომგონებლობით გამოძერწილი მარჯანიშვილის მიერ, კიდევ უფრო იტაცებდა მკითხველებს გონებაბაზვი-  
ღური მუსიკით. მუსიკა აქ მაჭარებელი ხეობიდან მთელი საქვტყაყლის მიწა-  
ვე, საჭირული იდეისა; ის აღიოდა მხატვრული განზოგადების დონემდე.  
მუსიკა ასახავდა უსულო ჩინოვნიკთა ხროვის ჯგუფურ პორტრეტს.

რეჟისორმა და კომპოზიტორმა მიმართეს მუსიკალური კონტრასტის  
მეოხებს. ამ სცენის მუსიკა შედგებოდა სამი სხვადასხვა ხასიათის მელო-  
დიისაგან. ისინი ერთმანეთთან დაპირისპირებისას სრულიად შეუსაბამოდ  
შეუბრალებდნენ და სრულიად განსხვავებულდნენ ერთმანეთისაგან ხასიათით, გან-  
წყობით, სტილისტური თვისებებით. სწორედ ეს შეუსაბამობა აღწევდა მი-  
ზანს, იწვევდა გულიან ხარხარს.

კომისია გამოჩნდება "ვარშავიანკას" მელოდიის ჭონჭვ. თემა შედგენს  
მედიოურად, ამალეღმულად ქქ - წე. რა უსუსურად, საცოდავად, ნოშვებუ-  
ლად გამოიყურებოდნენ ამ ჭონჭვ საბჭოთა აპარატის ვითომ მუშაკები.  
მთაფრი ამრობრივი გათიშვა მუსიკასა და სცენურ მოქმედებას შორის სა-  
სურველ მიზანს აღწევს, განსაკუთრებით იმ მომენტში, როდესაც "ვარშა-  
ვიანკას" მელოდია უფერად წყდება და შეუმჩნეველად, უკვე ქქ - წე,  
თითქოს ხვრელიდან გამოცოცდოს, შემოიპარებოდა კარგად ნაცნობი სიმ-  
ღერა "კაკად გულში". ეფექტი ბრწყინვალე იყო.

გენაფვადე კაკად გულში,  
როგორც ყველი ხაჭაპურში.

აი, რინკველის, გორიდავას, კვეტენაძის ნამდვილი სახეები. ისინი  
ყოველდღიურად არილებენ თავს ალაშიანებს, თავისი ზრახვებით ხომ კეთი-  
ლები, პატიოსნები, გულღვიბი არიან? ამჯერად ეს ვახდავთ რევოლუცი-  
ური სიმღერა "Смело, товарищи в ногу" ბოლოში კი სამოქალაქო ომის პო-  
პულარული სიმღერის მელოდია "სიმღერა შიშისაზე". ორივეჯერ, როგორც  
აღრე ამ მელოდიებს უფერად წყვეტს სიმღერა "კაკად გულში".

ამ სცენას მოჰყვებიდა არანაკლებ არანაკლებ კომედიური - თეატრის

მიზნისკენ სცენა, რომელიც თავიდან ბოლომდე იშლებოდა მხიარული, სწრაფი მუსიკის ფონზე. შემატურად ეს მუსიკა ახალი არ იყო - უფრო აკრძალ ნაცნობი ინტონაციები. რეჟისორის მთავარი მიზანი იყო კიდევ უფრო გაეძლიერებინა მოქმედების შინაგანი რიტმი, ტემპი.

და კვლავ კონტრასტი: ყოფილი თავადი ირაკლი სინანულით იგონებს წარსულს, "ტრიალებდა სულ სხვა ცხოვრება" - მღერის ირაკლი და, ორკესტრიდან მოხსმის დარღვივებული აბილიტური მელოდია, შეძოსილი ევროპული ვალსის რიტმში.

მასურებლის წინაშე გაიკვებებს ყოფილი ადამიანების გაღერვა; თითოეული მათგანს თავისი მუსიკა მუსიკალური დახასიათება აქვს. ირაკლის ვალსს ცვლის ტანვო, მას კი ირინარხის ცეკვა - ბერძნული სირტო. ბოლოში გაისმის "ოსობნიაკის" ყოფილი მეპატრონის, მარტინოსიანის დაშინებისათვის აღმოსავლური მელოდია. ვინ იცის, კიდევ რამდენხანს გაგრძელდება ეს ღრეობა, რომ დაწესებულებაში ახალგაზრდა კომპოზიტორები, ახალი ცხოვრების მომასწავებელი მსუბუქი კავადერია არ მოსულიყო. ორკესტრში გამოჩნდება, ხოლო შემდეგ გუნდში ენერგიულად აუღერდება მარშისებური სიმღერა იმდროინდელ საბჭოთა მასობრივი სიმღერის სტილში. მელოდია დაპიდარულია, ჰარმონიული, ენა სადა. კუბელიური ფორმა განამტკიცებს ძირითად ხალისიან განწყობილებას.

სპეტქაცლის მუსიკალურ პარტიტურაში ორი ძირითადი დიფერენცია და ორივეს ურთიანი აზრობრივი დატვირთვა აქვს, რადგანაც თითოეული ახასიათებს საზოგადოების ორ სხვადასხვა ფენას.

სიმღერას "კაკად გულში" უპირისპირდება იდეურად გამარჯვებულ კომპოზიტორულად სიმღერა. სწორედ მისი უფერადობით მთავრდება წარმოდგენა.

განყოფილების გამკვების ოთხ სხვადასხვა კაბინეტში იშლება სპეტქაცლის მეორე მოქმედება. აქ კვლავ გვაოცებს რეჟისორის გამომგონებლობა. იმისათვის, რომ ტემპი არ შენედე, მარჯანიშვილი მოქმედების ძირითად ადგილად კანცელარიას ირჩევს. როდესაც საჭიროა მოქმედების



გადატანა რომელიმე სხვა კაბინეტში, მემანქანე ქალები დგებიან, იღებენ თავიანთ მანქანებს, ცეკვა-ცეკვით ორ რიგად მოეწყობიან ავან-სცენაზე. ამ დროს წინა პლანზე წამოიწივს ხან ერთი და ხან მეორე საწერი მავრიკა. წარწერა ბევრად მიუთითებს და რომელი განყოფილების უფროსს ეკუთვნის კაბინეტი. წორიბაღოს დგას დარაჯი - იგი მომსვლელებს უღებს კარს.

მოქმედება იწყება მუსიკით. ორკესტრი ბატავს საბუდე მანქანებს. აკორპანემენტის რიტმული სიმკვეთრე იზრდება ვოკალურ პარტიკაში, მემანქანეთა სიმღერაში. ყოველი სცენური მოქმედება შერწყმულია მუსიკასთან.

ხანგრძლივი ბეჭდვით ვაბზრებული ახადვარდა მემანქანე ქალები მიუშვობას წყვეტენ. ერთი მათგანი წამოიწყებს "სიმონიკა გოცაძეს". თანდათანობით მას დანარჩენებიც აჰყვებიან. სიმღერა მუსტად შეესაბამება სიტუაციას - შრომას გარეობა, დროსტარება არ სჯობია?.. პასუხს მაინც არავინ იხატოს. უფროსებიც ხომ ასეუღები არიან! და ამის დამამტკიცებლად მაყურებლის წინაშე თანმიმდევრულად გამოჩნდება რინკველის, გოროღავას, პარასკიდის და კვეთენაძის კაბინეტები.

შესანიშნავი ხერხია მოქმედი ორკესტრში. დარაჯს, რომელიც იმპროვიზებულ კარმან დგას, ხედში ვრძელი ჯოხი უჭირავს. ის ჯოხს სხვადასხვა მიმართულებით ამოძრავებს, მითქმის ალებს და ხურავს კარს. ყოველი მისი მოძრაობისას ორკესტრში უღერს ყველა ინსტრუმენტი. ის ხან გრძელია, ხან მოკლე. ეს იმას ნიშნავს, რომ სხვადასხვა მთხოვნელობისათვის კარი სხვადასხვახანაირად იღება - ხან ჭარბად; სტუმარმწყურად, ხან კი ვიწროდ, მანტად. ეს ხერხი იმდენად მიჭირად იყო მიგნებული რეჟისორისა და კომპოზიტორის მიერ, რომ ყოველთვის ტაძის გრიადს იწვევდა.

უკანასკნელი მთხოვნედი იყო თაგადი ირაკლი. კვეთენაძემ მას დიდო პრეტის მდგენა დაავადა, მაგრამ კვეთენაძემ უბრალოდ ეს დავაღება დაივიწყა. როდესაც ვაბზრებუდი ირაკლი, რომელსაც რამდენიმე დამე

არ უძინია, გაიგონებს კვეთენადის ჩვეულებრივ კიბვას " В чем дила? " და კაბინეტიდან გამოვარდება, მას თანამშრომლები ეგებებიან სიმღერით:

Утром чай, вечером чай,  
Ираклий, душа не скучай.

მეორე მოქმედებაში იმდენი გამომგონებლობა, რამპროვიზაციულიობა და მოძრაობა იყო, დეტალები იმდენად დახვეწილი, მარჯანიშვილის მიზანსცენები გენიალური, ხოლო მუსიკა ისე ზუსტად და ღრმად გადმოსცემდა მათ შინაარსსა და დედაბრს, რომ მაყურებელი მაღალი მუსიკალურ-კომედიური მოქმედების მოწამე ხდებოდა.

შედარებით პატარა მოქმედება კვლავ საზოგადოებიდან გარჩეული ადამიანების ბანაკს გვიხატავს. აქ არიან თავადი ირაკლი, მოღურად გა-  
მწიყობილი მაცა, მათი მეგობრები.

ერთმანეთს ცვლის საღონური ვაღის, ქუთაისური ქალაქური სიმღერე-  
ბი, რუსული რომანსი "Где б, не скитался я" სწრაფი კინტოური. მა-  
გრამ არ დასცადდათ მაცას სტუმრებს დროსტარება და ღრეობა. მსუბუქი  
კავალერია, რომელიც ახალგაზრდების ჯანსაღ, ენერგიულ ცხოვრებას განა-  
სახიერებს, დაამსხვრევს ძველ სამყაროს.

X  
X X

სპექტაკლია "კაკად გუდში" ახალი ფურცელი ჩაწერა ქართული საბჭო-  
თა შეატრის ისტორიაში. ეს იყო პირველი ნამდვილი ეროვნული კომედია  
მუსიკით, თანამედროვე შემოავიკით.

როდესაც პიეტა მოსკოვში უჩვენეს, ერთ-ერთი რეცენზენტი წერდა:  
"ეს არის თავისებური საბჭოთა მუსიკალური კომედია, რომლის შექმნისა-  
დვის უკვე დიდი ხანია იბრძვის რუსული ოპერეტის შეატრი".

განსაკუთრებული ყურადღების ღირსია ეს ბოლო შენიშვნა, რომელიც  
სწორად არის მიხედული მარჯანიშვილის სპექტაკლის შენიშვნის სიახლე.  
ამ სპექტაკლის მნიშვნელობა განსაკუთრებით აშკარა გახდება, თუ

გაკიხსენებთ იმ დროის : შეატრალურ ცხოვრებას - ახალგაზრდა საბჭოთა  
საქართველოს შეატრალურ ცხოვრებას. ეს ის პერიოდი იყო, როდესაც მიწა-  
ვე სატირუღმა კომედიამ, შეიარაღებულმა თანამედროვე ბერებშია და გა-  
მომსახველი საშუალებებით ბრძოლა გამოუცხადა ძველ სამყაროს. ეს ის  
დრო იყო, როდესაც არც ერთი კომედიური სპექტაკლი მუსიკის გარეშე არ  
იდგებოდა, როდესაც მოღვაწეობა დაიწყო "ბრინჯაოს ხორბი", "ღურჯუა-  
ლათიანთა ჯგუფმა", როდესაც მათთან თანამშრომლობდნენ ახალგაზრდა დამ-  
წყები ქართული კომპოზიტორები, როდესაც სიმღერის, კუპლეტის, ცეკვის  
ბრძილური ფორმები ხდებოდა კომედიური წარმოდგენის განუყრელი ნაწილი.  
ეს ის დრო იყო, როდესაც საქართველოში დაარსდა კოოპერატივი, პირველი  
მუსიკალური კომედიის შეატრი და შემცა მისთვის ჯერ კიდევ არ შექმნიდა  
ახალი ჟანრის ნიმუშები, მისი პრეზიდენტი, მისი ინდივიდუალური სახე უკვე  
საკმაოდ გამოკვეთილი იყო. დაბოლოს, ეს იყო ის დრო, როდესაც ჩვენში  
გაჩნდა ქართული ესტრადის პირველი ყლორტები, იმ ჟანრისა, რომელიც ასე  
ახლოს იდგა ეროვნულ მუსიკალურ კომედიასთან და ოპერეტასთან. შემთხვე-  
ვითი როდია, რომ მარჯანიშვილის სპექტაკლში "კაცად გუღში" სამართლია-  
ნად ხელდავდნენ პირველი ქართული საბჭოთა რევოლუციის დღისგებებს. შემთხვე-  
ვითი როდია, რამე ამ სპექტაკლმა მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა პირველი  
ქართული საცენტრალ მსახიობების რეპერტუარის ფორმირებაში და მრავალმა  
მისმა ნაწყვეტმა ესტრადამე გადაინაცვლა.

მარჯანიშვილის სპექტაკლმა "კაცად გუღში" დროს გაუსწრო! დიან,  
კოლე მარჯანიშვილი კომედიის უბადლო ოსტატი იყო!



КАФЕДРА ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ТЕАТРА И КИНО

Михаил КАЛАНДАРИШВИЛИ

старший научный сотрудник

---

"ГОРОД ВЕТРОВ" в ПОСТАНОВКЕ САНДРО АХМЕТЕЛИ

Сценические произведения Ахметели, относящиеся к зрелому периоду его режиссерской деятельности (1928-1935) характеризует, прежде всего, жанровое и тематическое многообразие. В числе постановок Ахметели, осуществленных в эти годы: психологическая драма П.Яльцева "Ненависть" (1929) и трагедия Ш.Дадiani "Тетнульд" (1931), "Ламара" по мотивам Важа Пшавела (1930) и "Разбойники" Шиллера (1933), комедия В.Шкваркина "Чужой ребенок" (1934) и другие.

Бесспорно, творчеству Ахметели был особенно близок героико-революционный репертуар, но и за пределами этой тематики грузинский режиссер не раз обнаруживал произведения, способные взволновать души современников, откликнуться на злобу дня. Пожалуй, самый интересный репертуарный поиск вел Ахметели, стараясь реализовать свой грандиозный замысел-создание сценической трилогии об историческом торжестве продвижения большевизма в Закавказье. И вновь произведение, которое могло бы послужить основой такому спектаклю, он обнаруживает в русской советской драматургии. На этот раз выбор Ахметели пал на пьесу В.Киршона "Город ветров", повествующую о героических днях Бакинской коммуны.

В процессе работы над пьесой Киршон не ставил перед собой задачу детального восстановления прошлых исторических событий. Цель



драматурга, однако, была не менее сложной. Киршону хотелось передать обстановку, в которой протекала работа и борьба Бакинской коммуны, начертать социальную карту событий".<sup>1</sup>

С немалыми трудностями столкнулся Киршон и при разработке образов комиссаров. Драматург не решился писать подлинные исторические портреты героев: "Как бы хорошо я не понял каждого из них, - говорил Киршон, - какое бы количество материалов не изучил... Неизбежно какие-то неуловимые черточки не были бы схвачены мною... И вот уже тысячи, знавшие погибших комиссаров, чувствуют это - образ будет раздражать и возмущать. Это неизбежно, особенно если учесть, что ведь играть будут актеры, которые вкладывают в образ что-то индивидуальное, свое... Я взял других людей, другие имена, но наделил их чертами, которые свойственны были расстрелянным комиссарам".<sup>2</sup>

С мотивировкой такого решения нельзя не согласиться. И все же, за исключением двух образов - комиссара Горояна и народного сказителя Ашуга, герои "Города ветров" лишены жизненно-достоверных черт, выписаны автором поверхностно и неубедительно. Особенно это касается неясно начертанных драматургом образов английских интервентов.

В целом, пьеса Киршона не имела сколько-нибудь звучной сценической истории, хотя и шла во многих театрах страны. Впервые "Город ветров" был поставлен в апреле 1929 года на сцене театра МГСПС. Режиссер спектакля Е.О.Любимов-Ланской впоследствии говорил: "Вместо напряженных драматических темпов спектакль пронизан чеховской

<sup>1</sup> К и р ш о н В.М. Статьи и речи о драматургии, театре, кино.

В сб.: В.М.Киршой, М., 1962, стр. 139.

<sup>2</sup> Там же.



тональностью и элегичностью. Лирическими переживаниями мы подменили показ сильных чувств и страстей".<sup>1</sup>

На основе "Города ветров" композитором Л.Книппером была написана опера "Северный ветер" (либретто В.Кирпона). В 1930 году ее постановку на сцене Музыкального театра имени Немировича-Данченко осуществил сам Вл.Ив.Немирович-Данченко. Отмечая значительность этого начинания, П.А.Марнов тем не менее писал: "Ни автор, ни театр не ответили до конца на вопрос, где же коренятся причины гибели "двадцати шести". К новой теме театр подошел со старым пониманием "трагического". Для него гибель "двадцати шести" не стала политической и исторической трагедией. Она была трагедией этической. Спектакль, по существу, отводил на второй план политические противоречия, повлиявшие на катастрофу Бакинской коммуны".<sup>2</sup>

Что же привлекло Ахметели к "Городу ветров"? Есть ключевое высказывание грузинского режиссера, которое позволяет взглянуть на пьесу его глазами: "В политической трагедии надо раскрыть человеческую трагедию. Бытовые мелочи не должны подменить моменты возвышенные. Из домашнего тона пьеса должна перейти на мощный героический пафос".<sup>3</sup>

Прежде всего следует отметить глубину проникновения Ахметели в самую суть драмы. Прочтение "Города ветров", как политической трагедии, свидетельствует о верном ощущении пьесы режиссером. Такое прочтение помогло Ахметели в дальнейшем избежать просчетов, как С.М.Любимов-Ланской Е.О. в сб.: В.М.Кирпон, М., 1962, стр. 143.  
 2 М а р к о в П.А. Вл.Ив.Немирович-Данченко и Музыкальный театр его имени. М., 1936, стр. 154.  
 3 А х м е т е л и А. Статьи. Тб., 1964, стр. 155 (на грузин.яз),





рактрных для сценических интерпретаций "Города ветров" в других театрах. Вместе с тем Ахметели справедливо указал и на главный недостаток "Города ветров": наличие в этом произведении значительного бытового пласта, "домашнего тона", ограничивающего возможности режиссера в деле создания монументального сценического полотна. Драма В.Киршона заинтересовала Ахметели как материал для осуществления политической трагедии, и на ее основе грузинский режиссер реализовал задуманную им постановку второй части трилогии о торжестве продвижения большевизма в Закавказье.

Правда, пьеса В.Киршона повествовала о событиях близких кавказскому миру, но вживание драматурга в этот мир было неполным и во многом поверхностным. По существу, лишь одна линия пьесы, старого Ашуга-сочинителя и исполнителя народных стихов и песен воспроизводила "восточный колорит".

Премьера "Города ветров" на сцене театра имени Густавели состоялась в октябре 1929 года. В одной из первых рецензий на спектакль отмечалось: "Развернутое полотно эпохи Бакинской коммуны требует формы трагедии, но Киршон не смог этого... Ахметели не пожалел сил и энергии, чтобы создать монументальный революционный спектакль; он провел большую работу над монтажом текста, изъясил бытовые места, ослабляющие динамичность действия". I

Другой рецензент посчитал монтаж недостаточным: "Не решившись пойти на основательную реконструкцию, на радикальную смысловую перемонтировку с целью выявления внутреннего смысла отдельных сцен (если это вообще возможно на данном материале), театр сделал упор I Спектакль "Город ветров". "Дроша", 1929, № 22, 5 декабря, стр. 7, 8 (на грузин.яз.).

на внешнюю организацию сценического действия".<sup>1</sup>

Почти одновременно с театром имени Руставели, постановкой "Города ветров" открыл сезон в октябре 1929 года Тифлисский рабочий театр. Эта премьера рекламировалась в печати с огромным размахом. В отличие от спектакля театра имени Руставели, "Город ветров" в постановке А.Грипича вобрал в себя весь бытовой пласт пьесы: "... профессора, полусумасшедшие андреевские старушонки... затемняли смысл исторических могил".<sup>2</sup>

В спектакле ТРТ был "дан Восток", "нахло нефть", эффектно применялись кинокадры, но рецензент тем не менее делал вывод: "Театру необходимо решительно освободить спектакль от всего бытового... и взять твердый курс на революционную трагедию".<sup>3</sup>

Характерная деталь: ни в одном своем сценическом шедевре Ахметели не являлся первым интерпретатором пьесы. Вероятно, своеобразная режиссура Ахметели не требовала первооткрывательства пьес, их сюжетов. Хорошо знакома была всем история с захватом бронепоезда по классическому спектаклю МХАТа "Бронепоезд 14-69", поставленному И.Судаковым и К.Станиславским в 1929 году, раньше Ахметели постановку "Разлома" Б.Лавренива в театре имени Евг.Вахтангова осуществил режиссер А.Попов. Тем не менее сценическое решение этих пьес, предложенное Сандро Ахметели, бывало неизменно оригинальным, порой полярно противоположным всем известным трактовкам.

"Вещественное оформление спектакля "Город ветров" было красочно-эффектным в такой степени, - отмечалось в одной из рецензий, -  
1 Открытие сезона Грузинской драмы. Газ. "Заря Востока", 1929, 30 октября.

2 Б о р и с о в Д. Открытие сезона ТРТ. Газ. "Заря Востока", 1929, 26 октября.

3 Там же.



что сорвало хлопки еще до появления на сцене исполнителей

Все пространство сцены занимала огромная многоэтажная конструкция с пропорционально размещенными на ней площадками, с колоссальными, вертикально взметнувшимися к небу, черными трубами, нефтяными вышками, создающими величественный символ промышленного города - символ, как бы предваряющий главную тему пьесы - борьбу за нефть. Установка поражала своими размерами. Не случайно во время гастролей в Москве в прессе специально сообщалось: "Спектакль "Город ветров" театра имени Руставели сегодня не состоится в виду невозможности установить конструкции на сцене МХАТа -2. Взамен "Города ветров" пойдет "Анзор".<sup>2</sup>

Спектакль характеризовал мощный эпический стиль повествования, соответствующий возвышенной героике описанных в пьесе событий. Мятежный, бунтующий народ был его центральным героем. Образ этого героического народа, отстаивающего свое главное богатство - нефть от притязаний английских интервентов, возносился в спектакле Ахметели до символа.

Отбросив пролог и часть первой картины пьесы, в которой описываются будни комиссара Горояна (его кабинетная работа и телефонные звонки), Ахметели начал спектакль непосредственно с массовой сцены. Раскрывался занавес, и на подмостки выбежала многочисленная толпа народа. Это была еще толпа в полном смысле слова. Не задумываясь ни на минуту, вершила она самосуд над человеком, укравшим хлеб. Но первый же выход комиссара Горояна (А.Хорава), первые его слова,

1 Открытие сезона Грузинской драмы. Газ. "Заря Востока", 1929, 30 октября.

2 Спектакли грузинского государственного театра им. Руставели. Газ. "Вечерняя Москва", 1930, 13 июня.




толпа преображалась: "все, как один, выстраивались в ряды, ритмически походным маршем направлялись на фронт".<sup>1</sup>

Эффект в этой сцене достигался за счет ритмированного движения массы. Но это лишь техническая сторона дела. Куда важнее определить возможность обоснования данной ритмизации, исходя из режиссерской партитуры спектакля. При близком рассмотрении сценической редакции "Города ветров" нетрудно установить, что, опуская значительную часть первой картины пьесы, режиссер тем самым лишил зрителя возможности предварительного знакомства с главным героем-комиссаром Горояном. Характер героя поэтому был задан априорно; Гороян-Хорава вступал в спектакль как признанный авторитетный вождь народа. Действие, которое производили его первый выход на сцену и речь, заключало в себе огромную силу, способную "собрать" и организовать многоликую массу народа. Критика замечала по поводу игры А.Хорава: "... актер удачно избегает того смягчения суровости и внутренней силы образа, свидетелем которого мы были при постановке той же пьесы в театре МГСПС".<sup>2</sup>

Таким образом взаимоотношения массы с вождем вследствие новой расстановки акцентов, произведенной Ахметели, позволили обосновать ритмизацию движений как закономерный итог режиссерского решения сцены. Опосредствованная идеей ритмизация, впрочем, как и любой другой технический прием, не перерождалась в манерность. Напротив, она становилась средством большого художественного обобщения и нацеленно точно воздействовала на зрителя.

<sup>1</sup> Открытие сезона Грузинской драмы. Газ. "Заря Востока", 1929, 30 октября.

<sup>2</sup> В а к с Б. "Город ветров" — показ не героев, а коллектива. Газ. "Вечерняя Москва", 1930, 14 июня.



В третьей картине, сцене митинга, Ахметели умело дифференцировал массу по классовым признакам. Используя разнообразные ритмы, режиссер противопоставил группы людей. Сцена захватывала динамизмом, напряженностью и остротой. Этот принцип построения массы Ахметели применил в своей практике впервые. Здесь наметился новый подход грузинского режиссера к осмыслению народной сцены. Так, например, в "Анзоре", нарушая гармонию и целостность массы, обрисовывая отдельные свойства характеров ее героев, Ахметели затем сразу замкал четкий рисунок массы, подчеркивая тем самым ее духовную близость и единство. В "Городе ветров" ритмически противопоставляя группы людей, режиссер акцентировал внимание зрителя на момент разобщенности этой массы, более того, на невозможность ее охвата и рассмотрения как единого целого.

Постепенно, одна за другой в спектакль проникали трагедийные нотки, стремящиеся как бы слиться в единый полнозвучный аккорд. В кратком, но выразительном решении финала этот аккорд разливался по всему залу, оставляя после себя ощущение глубокого безысходного трагизма. На глазах зрителя бушевали две трагедии; внизу, с трудом преодолевая стремительное движение сценического круга, беспомощно оглядываясь по сторонам в тщетной надежде отыскать сына, шел, подавленный своим отцовским горем, старик-Ашуг (А. Всадзе). Отраженная в политической трагедии, личная драма Ашуга, в свою очередь, наполняла первую жизненно-конкретными чертами. В глубине же сцены, на возвышении, освещенном ярким светом, вооруженные солдаты вели на расстрел комиссаров и в их числе Ханлара, имя которого то и дело, словно заклинание, выкрикивал Ашуг. Ступив на самую высокую площадку, комиссары застыли, образуя великолепную по своей



ՀԱՅԿԵՅԻՆ  
ՆԱԽԱՐԱՐՈՅԵՆ

завершенности скульптурную группу. В злобещей тишине, при погасшем свете раздавались выстрелы. И вот, уже обгаренные красным лучом прожектора, вычерчивался недрогнувший коллективный монумент.

В целом, проникнутый идеями интернационализма, братства народов Кавказа, спектакль Ахметели "Город ветров" сыграл важную роль в осуществлении намеченной театром программы показа продвижения большевизма в Закавказье. Не меньшее значение приобрел спектакль и в художественном отношении, и в деле утверждения режиссерского метода Ахметели, в практике постановки им русской советской драматургии.



Кафедра режиссуры і тэлевідення

Абрам РУБІН

Заслужэнны дзеяць іскусстваў, дацэнт

ГРАНИЦЫ ТОЛКОВАНИЯ

## I. Возникновение темы

Эта тема "Границы толкования", на мой взгляд, чрезвычайно актуальная, возникла у меня при пересечении двух пластов. Первым пластом были раздумья о положении дел в современном театре, со свойственным ему раскованностью формы, крайней условностью решений, режиссерским волюнтаризмом, неразборчивостью в средствах выражения, игнорированием авторского замысла, замысловатой условностью изложения, ненужной символикой и натуралистическими вкраплениями. Вторым пластом были размышления при чтении и перечитывании философских трудов В.И.Ленина с их стройной логикой, силой убеждения и убийственной критикой идеализма во всех его видах. При изучении этих трудов, невольно возникали в памяти великолепные строки И.Бабея из рассказа "Мой первый гусь": "Я читал и ликовал и подстерегал, ликуя, таинственную кривую ленинской прямой".

Именно эта, "таинственная кривая ленинской прямой" и помогла разобраться во многих "кривых" явлениях современного театрального искусства.

Давно прошли те времена, когда великий трагик П.Мочалов, играя Гамлета, топтал ногами, бурно жестикулировал, дико стоял и ры-

чал и, по образному выражению В.Белинского, "бегал по широкой сцене, подобно вырвавшемуся из клетки льву". Эстетика театра стала совсем иной. За эти годы, после Мочалова, театр пережил несколько революций. Я не претендую на точность периодизации, но приблизительно эти периоды следуют один за другим с промежутком примерно в тридцать лет.

В начале века произошло становление Московского Художественного театра с его эстетикой, основанной на правде чувств, точности в отборе художественных средств, гармоничным сочетанием всех компонентов спектакля, стройности замысла, верности авторской концепции. Тогда же родилась система воспитания актера, опирающаяся на принципы внутренней органики — великая система Станиславского, исходящая из традиций Щепкина и Гоголя, не потерявшая своего значения и по сей день.

В двадцатых, тридцатых годах великие реформаторы театра В.Мейерхольд, Е.Вахтангов, К.Марджанишвили, Л.Курбас, С.Ахметели, А.Таиров, каждый по своему внесли в театр струю условности, разрушили устоявшиеся стены натуралистических декораций, вдохнули струю романтизма и героической приподнятости, обогатили сценическое действие остротой гротеска, яркостью буффонады, изощренностью мизансцен, образностью сценических решений. Они расширили арсенал средств сценической выразительности, оставаясь, вместе с тем, верными основным, найденным Станиславским, законам органики и правды жизни актера на сцене. Это был подлинный взлет театрального искусства. Но постепенно имена великих мастеров были забыты, а некоторые вычеркнуты из истории театра, их достижения были объявлены формализмом,

и повседневную практику театра окутала бюрократическая плесень штампов и провинциальная серость однотипных, похожих друг на друга приемов. Отдельные, яркие спектакли лишь подчеркивали монотонность общего фона. Так продолжалось до середины пятидесятих годов, когда наметился новый, решительный поворот.

"Точкой отсчета" этой новой театральной революции принято считать новаторскую постановку Н.Охлопковым "Грозы" А.Островского. Эта "новая волна" в театральном искусстве связана с именами Н.Охлопкова, Г.Товстоногова, Ю.Дубимова в тех спектаклях, где они избегают патологического натурализма. В последние годы к лидерам "новой волны" следует причислить и Р.Стуруа, чьи спектакли в театре им. Ш.Руставели по праву завоевали мировое признание.

Что же характеризует это новое веяние в театре? Во-первых, надо отметить возврат и возрождение на новой основе достижений великих реформаторов театра двадцатых годов. Но это возрождение нельзя понимать как простую преемственность или грубое копирование. Новое веяние отличают совершенно иные качественные показатели. Прежде всего следует отметить, что спектакли стали короче. Завоевали право на существование короткий двухактный или даже одноактный спектакль, ушли в прошлое спектакли, длящиеся пять часов и состоящие из четырех, а то и пяти актов. Но количество информации, несмотря на сокращение сценического времени, не уменьшилось, и это привело к большей насыщенности спектакля. Событийный ряд уплотнился, а поскольку событие является основным ритмическим феноменом спектакля, то ритмическая структура стала плотнее, насыщеннее и напряженнее.

Спектакли последнего периода отличает отказ от непосредствен-



ного изображения жизни, стремление к поэтическим обобщениям, замена повествовательных и жизнеподобных форм изложения условной манерой выразительности. Широко стала применяться метафора, усложнился образный строй, язык сцены стал лаконичней и, если так можно выразиться, ударней и стремительней. Все эти особенности новой театральной эстетики увеличили ответственность и значение режиссуры. А от актера эта эстетика потребовала тончайшего психологического анализа и особой точности в выборе средств.

В этом новом потоке развития театра есть немало крупных достижений, таких спектаклей как "История лошади" в постановке Г.Товстоногова, та же "Гроза", решенная Охлопковым свежо и оригинально, однако в полном соответствии с содержанием пьесы А.Островского, "10 дней, которые потрясли мир" в постановке Ю.Любимова и "Кавказский меловой круг" в постановке Р.Стурра.

К характеристике спектаклей последнего периода как нельзя лучше подходят поистине пророческие слова В.И.Ленина, сказанные им в беседе с М.Горьким: (В.И.Ленин "О литературе и искусстве", стр. 644). В.И.Ленин допускал возможность эксцентрических решений в искусстве. Он говорил: "Тут есть какое-то сатирическое или скептическое отношение к объективному, есть стремление вывернуть его наизнанку, немного исказить, показать алогизм обычного. Замысловато, а интересно". Эти приемы алогического подхода к обычному, сатирического или скептического отношения к объективному занимают большое место в эстетике сегодняшнего спектакля. Эти приемы абсолютно правомерны. Плохо только, когда алогизм превращается в ребус, неподдающийся разгадке, когда за этими ребусами не начинает возникать отрицание объективной реальности и возникающий отсюда эгзистенциализм.

Но об этом подробнее будет сказано ниже.

Наряду с ребусами, мы встречаем и иные досадные огрехи, возникающие от неразборчивости режиссеров в выборе средств выразительности, от непонимания того, как далеко могут раздвигаться границы толкования. Иногда эти досадные промахи возникают от малой общекультурной подготовки режиссеров, от незнания ими основополагающих принципов марксистской эстетики.

Прежде чем перейти к дальнейшему изложению, следует коротко остановиться на механизме толкования в том его виде, какой присущ театральному искусству. Базой для трактовки, естественно, является драматургический материал — пьеса. В центре пьесы, как художественного произведения, лежит идея — главная мысль, которая определяет замысел художника. От идеи зависит трактовка темы и сюжета, она зачастую определяет и жанр пьесы. Идея цементирует, связывает все элементы произведения в единое целое.

О значении идеи в художественном произведении очень хорошо сказал Илья Репин (цитирую по одноименнику избранных произведений Ираклия Андрианикова, том I, стр. 136): "Многие эстетики полагают, что в живописи главное — краски, что краски составляют душу живописи. Это неверно. Душа живописи — идея. Форма — ее тело. Краски — кровь. Рисунок — нервы".

Однако не всегда автор четко осознает идею своего произведения, часто она остается для него неосознанной. Бывает и так, что идея расходится с общей идейной концепцией автора. Классический пример тому творчество Бальзака. На это обстоятельство указывал еще Энгельс. В своем письме Маргарет Гаркнесс он писал: "Бальзак был легитимистом. Его великое произведение — нескончаемая элегия



по поводу непоправимого разложения высшего общества. Его симпатии на стороне класса, осужденного на вымирание. Но при всем этом его сатира не была никогда более острой, его ирония более горькой, чем тогда, когда он заставлял действовать именно тех людей, которым более всего симпатизировал - аристократов и аристократок. Он принужден был идти против своих классовых симпатий и политических предрассудков". (К.Маркс и Ф.Энгельс "Избранные письма", стр.404).

Но если идея может быть неосознанной или даже противоречить собственным убеждениям автора, то режиссер обязан осознать и четко определить идею произведения, увлекая ее, заразить ее творческий коллектив.

Наряду с идеей режиссер должен четко осознать тему пьесы, ее жанр, проанализировать ее структуру, понять основной конфликт. Не проделав этой предварительной работы, режиссер не вправе начинать работу с актерами. Никакой опыт не может заменить режиссеру необходимости этого предварительного анализа. Без него он перестает быть руководителем постановочной работы, начинает "плавать" и путаться в самых простых вопросах.

Но конкретно-чувственное выражение идеи произведения возникает перед зрителем только в практической работе актеров в реализованном, осуществленном спектакле, где каждый исполнитель четко понимает свою собственную функцию, свою сверхзадачу, реализуя намеренный характер изображаемого персонажа, осуществляя свое сквозное действие, вступая в конфликты с другими персонажами пьесы.

В том же, уже цитированном, письме Энгельса есть замечательная мысль о том, что "чем более скрыты взгляды автора, тем лучше





Таким образом Эфрос полагает, что оформление спектакля должно выражать, как он пишет, "трактовку содержания" или, проще говоря, декларировать идею произведения. Эфрос не ограничивается словами, он последовательно осуществляет свои мысли на практике. В спектакле "Вишневый сад", поставленном им в руководимом Ю.Лабинским театре на Таганке, он создает единое место действия для всех актов пьесы. Вместо предусмотренных А.Чеховым детской комнаты для первого акта, старой покосившейся часовенки для второго, гостиной для третьего и снова детской комнаты для четвертого, Эфрос сооружает на сцене подобие старого кладбища с могильными плитами. Одна из этих плит поставлена "на попа" прямо, наподобие памятника. Именно к этой вертикально поставленной могильной плите и обращается Гаев в первом акте со своим знаменитым монологом: "Дорогой, многоуважаемый шкаф! Приветствую твое существование..." вызывая недоумение зрительного зала.

Что означает это кладбище? Очевидно, оно должно выразить идею пьесы и спектакля. Очевидно, режиссер хочет сказать нам, что главная идея произведения — это кладбище похороненных надежд, человеческих судеб и стремлений. Впрочем, Эфрос в своей книжке на странице 28 так и определяет идею произведения: "Неизбежность гибели дворянской усадьбы, драма прощания с прошлым и поиски нового".

Закономерно возникает вопрос: если кладбище в какой-то степени и выражает идею прощания с прошлым, то каким образом оно может выразить "поиски нового"? И второй вопрос: если оформление спектакля ясно доносит идею произведения, то зачем, спрашивается, играть пьесу, тратить огромные усилия на воплощение образов, на работу актеров? Ведь можно просто показать в нужном освещении офор-



вление спектакля, ну может быть снабдить этот показ соответствующей музыкой, и вопрос решен — идея будет полностью воспринята зрителем и на этом все труды по осуществлению спектакля будут закончены.

Должен сказать, что Эфрос очевидно чувствует неправомерность своей теории. На странице 298 своей книжки он признается: "Я шел в это утро в театр со своими идеями. В гардеробе один мой хороший знакомый, пришедший просто меня повидать, рассказал мне, что где-то в поездке с ним вместе находился один человек, побывавший на премьере "Вишневого сада". Суть его оценки заключалась вот в чем. Режиссер, говорил он, построил на сцене кладбище и намекает этим на то, что тонкие чувства уже все умерли, а в наше время остались лишь грубые чувства. Наша эпоха осталась как бы без тонких чувств. Это поклеп на эпоху. Смешно, конечно, но я расстроился страшно".

Комментируя этот эпизод, могу от себя добавить, что все это вовсе не смешно, а очень и очень печально. В своей попытке декларировать идею Эфрос вовсе не одинок. У него были предшественники, даже знаменитые. Не все они декларировали идею через оформление, они находили и другие компоненты спектакля для того, чтобы бросать в зрительный зал мораль пьесы. Не будем удаляться в давние времена и вспоминать средневековые представления морали с их назидательными религиозными сентенциями и персонажами-аллегориями, олицетворяющими пороки и добродетели. Вспомним двадцатые и тридцатые годы нашего столетия.

В середине двадцатых годов огромное распространение получила так называемая "Синяя блуза". Это были в основном самодеятельные,



клубные молодежные коллективы, которые разыгрывали небольшие сценки эстрадного характера на злободневные темы. Начинались и заканчивались эти представления своеобразными парадами, где одетые в синие блузы участники пели и декламировали специально написанные тексты. Основателем движения "Синих блуз" был В.Джанин, который в 1923 году создал при московском институте журналистики первый синеблузный ансамбль. За короткое время это движение охватило всю страну. В частности, в Тбилиси был весьма популярным синеблузный коллектив под названием "Винтик". Синеблузники выступали в клубах, красных уголках, домах культуры, на заводах во время обеденных перерывов, на колхозных полях. Репертуар основывался в основном на местной тематике. Культотделом МГСПС издавался даже специальный журнал "Синяя блуза", который регулярно печатался с 1924 по 1928 год.

До сих пор звучат у меня в ушах слова и мелодия вступительного аятра "Синей блузы": "Мы синеблузники, мы профсоюзники". Некоторые коллективы, как например коллектив при МГСПС были профессиональными. В художественном отношении синеблузные представления были схематичными и, что самое главное, дидактичными. Идея выплескивалась - она выражалась выкриками, лозунгами и призывами. Это и явилось причиной того, что "Синяя блуза" скончалась так же внезапно, как и родилась. К началу тридцатых годов "Синяя блуза" практически исчезла. Остались лишь некоторые талантливые участники движения, как например, популярный актер Борис Тенин, который начинал свои первые шаги в "Синей блузе".

На смену "Синей блузе" возникло новое движение театров рабочей



молодежи. Оно возникло также неожиданно и уже к началу тридцатых годов в стране было более 70-ти ТРАМов. Признанным руководителем театров рабочей молодежи был ленинградский ТРАМ, возглавляемый М.Соколовским, талантливым организатором и режиссером. Такие спектакли ленинградского ТРАМа как "Плавятся дни" и "Клеш задумчивый" были заметными явлениями в истории советского театра. Основная тематика ТРАМов заключалась в разработке вопросов быта и производственной жизни рабочей молодежи. Но вся художественная методология трамбовского движения была глубоко порочна. Сценический образ отрицался методикой ТРАМа. Играть надо было самого себя. А к образу исполнитель должен был относиться либо как адвокат, либо как прокурор. Отсюда в практике ТРАМов укоренилась декларативность, примитивная агитационность, уже знакомый нам "выброс идей". К середине тридцатых годов ТРАМов стало очень много, появились отраслевые, районные, заводские, колхозные, совхозные ТРАМы. И хотя деятельность ТРАМов характеризовалась энтузиазмом и своеобразной романтикой, а репертуар основывался на борьбе с отстающими в производстве и мобилизации на выполнение планов, тем не менее к концу тридцатых годов ТРАМовское движение пошло на убыль и вскоре задохнулось и исчезло.

К знаменитым предшественникам Анатолия Эфроса следует отнести выдающегося немецкого мелкобуржуазного социалиста середины прошлого века Фердинанда Лассалья. Лассаль был колоритнейшей фигурой, он прожил короткую, но бурную жизнь и погиб в результате глухой дуэли на романтической почве. Несмотря на свой политический оппортунизм (вспомним его заигрывания с Бисмарком), он оставил замет-

ный след в немецком рабочем движении как вождь всеобщего немецкого рабочего союза. Лассаль был великолепным оратором и пробовал свои силы в драматургии. Так вот, по поводу его драмы "Франц фон Зикинген", Энгельс в своем письме ему писал: (цитирую по книге "Маркс, Энгельс об искусстве", стр. 177) "Мне кажется, однако, что личность характеризуется не только тем, что она делает, но и тем, как она это делает, и в этом отношении идейному содержанию драмы не повредило бы, по моему мнению, если бы отдельные характеры были несколько резче разграничены и острее противопоставлены друг другу". Маркс в письме Лассалю по поводу той же пьесы, со свойственным ему лаконизмом делает свое знаменитое замечание: "Основным твоим недостатком я считаю то, что ты пишешь по-шиллеровски, превращая индивидуумы в простые рупоры духа времени". ("Маркс, Энгельс об искусстве", стр. 178).

К сожалению, эти "рупоры духа времени" существуют и по сей день, и у Эфроса существуют не только предшественники, но и последователи. Довольно часто мы наблюдаем в современных спектаклях прямые обращения к зрителю, в которых в той или иной форме содержатся основные идеи спектакля. Ведь сущность современного спектакля и состоит как раз в том, что основное идейное его содержание остается подспудным и никакими его компонентами не игрируется. У каждой составной части спектакля есть своя особая функция: каждый образ несет свое сквозное действие, а оформление передает либо место действия, либо его атмосферу. Образуется сложная контрапунктическая связь, в результате которой и рождается идея спектакля, основная его мысль, которая откладывается в сознании зрителя и создает тот воспитательный эффект, к чему и





стремится театр. Нарушение этой закономерности и приводит к схематичности и схематизму, которыми грешили и средневековые моралисты, и "Синяя блуза", и ТРАМы, и драматургия Лассала, и "Вишневый сад" Анатолия Эфроса.

Нельзя не сказать и о новом непонятном и путанном термине "сценография", как иногда именуется художественное оформление спектакля. Ведь по сути дела подлинным сценографом спектакля является не художник, а его режиссер.

Надо еще отметить, что всякое дидактическое искусство, искусство, где идеи декларируются в лоб, не жизнеспособно. На это обстоятельство обратил в свое время внимание выдающийся лингвист и литературовед А.Потебня (цитирую по сборнику "История эстетики", том 42, стр. 50): "Дидактические произведения, при всей свойственной им глубине первоначального замысла, осуждены на раннее забвение".

### 3. Натуралистические олухоли

Ряд спектаклей, появившихся в последнее время, отмечен натуралистическими вкраплениями, сделанными режиссерами очевидно для того, чтобы усилить выразительность, увеличить впечатляемость тех или иных частей спектакля. В связи с этим вспоминается великодушное высказывание китайского художника Ци-Вей-Ши. Эта формула Ци-Вей-Ши очень проста, но содержит в себе зерно истинной мудрости. Он говорит: "Писать надо так, чтобы изображение было где-то между похожим и непохожим. Черезчур похоже - передразнивание природы. Мало похоже - отсутствие уважения к ней" (цитирую по книге Ванды



Василевской "Под небом Китая"). Мне кажется, что это высказывание вмещает в себе тонкое и четкое определение натурализма и формализма.

Но речь сейчас пойдет не о простой фотографической схожести с природой, а о грубых патологических антиэстетических эффектах, которые применяются режиссерами очевидно в целях оглушения зрителя, его эпатирования, дабы вызвать у зрителя чувство ужаса или отвращения.

Так, довольно популярный и не лишенный дарования, режиссер А.Шапиро в спектакле "Иванов" по пьесе А.Чехова на сцене Рижского театра юного зрителя (на последнее обстоятельство я прошу обратить особое внимание) вводит в конце представления сцену, в которой женщины на переднем плане обмывают обнаженный труп застрелившегося Иванова. Возникает вопрос, какую смысловую или идейную нагрузку несет этот обнаженный труп? И второй вопрос: а почему, если показана сцена обмывания трупа, не показать и похороны и, в частности, сцену, где гроб с этим трупом закапывают в землю?

Спектакли Ю.Любимова в театре на Таганке изобилуют подобными же натуралистическими приемами. В "Преступлении и наказании" по Ф.Достоевскому на переднем плане сцены, в углу все время действия пьесы лежат два окровавленных трупа, покрытых тряпьем, смоченным кровью, а в центре сцены находится дверь, по которой тоже сочится кровь. Одной моей знакомой, пришедшей на спектакль, от этого зрелища стало дурно и ее вывели из зала. Во время исполнения трагедии "Гамлет" в этом же театре на переднем плане насыпан холм могильной земли, свежевырытой, влажной.



საქართველოს  
რესპუბლიკის  
ქვეყნული ბიბლიოთეკა

Каждое поколение, да и каждый режиссер вправе толковать "Гамлета" по-своему. Нам кажется правильной точка зрения, согласно которой Шекспир словно бы приглашает потомков отбирать из своего наследия именно те конкретные мотивы, которые оказываются созвучными их духовным и эстетическим интересам. Он как бы предлагает им постоянно редактировать свои образы. Все варианты восприятия "Гамлета", которые попеременно объявлялись действительно истинными и каноническими, недолго выдерживали испытание временем". Если раньше Дания трактовалась как тюрьма, то Любимов вправе трактовать ее как могилу, о чем справедливо пишет Э.Гугушвили в своей рецензии на спектакль в "Вечернем Тбилиси" от 4 октября 1979 года. Но даст ли право эта трактовка на такое лобовое решение и на такой грубый натуралистический прием?

Эти некрофильские устремления не оставляют Ю.Любимова и в таком, в общем хорошем, спектакле, как "А зори здесь тихие" по пьесе А.Васильева. В финальных сценах на досках выставлены для всеобщего обозрения пять трупов девушек. А их гибель и смерть сопровождается натуралистическими и антиэстетическими подробностями, вызывающими в зрительном зале чувство негодования.

Тема смерти, тошнотворный запах тления пронизывает и другие спектакли Любимова. Даже в веселой комедии Е.Ставинского "Час пик" Любимов остается верен изблюбленным им мотивам загробия. В течение всего действия комедии на сцене проносятся похоронные венки. Ожившие покойники появляются из-за кулис и манят к себе в кладбищенские ямы персонажей спектакля. Венчает всю эту пляску смерти



сцена в ресторане, где на обеденном столе ловко драпируется скатерть и мы обнаруживаем лежащий, покрытый этой скатертью, труп.

Количество примеров, где обнаруживается пристрастие режиссеров к натуралистическим вывихам, можно было бы увеличить, но и приведенного достаточно. Следует оговориться, натуралистические пристрастия - это не только увлечение трупами, гробами и покойниками, но и всякие другие грубые эффекты, всякое антихудожественное копирование жизни, которое к сожалению мы часто встречаем в современных спектаклях. Это одна из издержек нового веяния в современном театре.

#### 4. В плену у приема

Конспектируя "Науку логики" Гегеля, В.И. Ленин записывает: "Форма существенна. Сущность формирова<sup>на</sup>. Так или иначе в зависимости от сущности" (В. Ленин, "Философские тетради", стр. 129).

Эта краткая, ёмкая, сжатая формула насыщена огромным содержанием. Она с предельной ясностью вскрывает неразрывную связь формы и содержания, определяет их диалектическое единство. Вместе с тем, это ленинское определение отчетливо выявляет примат, первородство содержания - "так или иначе в зависимости от сущности". Ключ к форме лежит в сущности - именно она обозначает и рождает форму.

Увы, эта ясная и глубокая мысль зачастую забывается режиссерами либо в результате элементарной безграмотности, либо вследствие потери контроля за своим творчеством и чувства ответственности. Приведу несколько примеров: спектакль "Эшелон" по пьесе Зорина в театре "Современник" в постановке Г. Волчек начинается так. На сцене за столом сидят участники спектакля в своих обычных повседнев-



ных костюмах. Тут же за столом автор пьесы, или актер изображающий автора, начинает читку пьесы. Так проходит некоторое время. Затем в какой-то момент читки пьесы актеры вскакивают, стол, за которым они сидели, приподнимается и превращается в теплушку, а цивильное платье, в которое были одеты актеры, тут же на глазах у зрителя деформируется и превращается в сценический костюм. Надо отдать должное художнику спектакля М.Иваницкому, вся эта метаморфоза технически продумана им блестяще. На сцене действительно возникает вагон и в нем пассажиры. В дальнейшем действие протекает обычно и зритель, вначале ошарашенный таким неожиданным превращением, вскоре забывает и следит за разворачиванием действия пьесы. Возникает законный вопрос, а зачем все это? Этот режиссерский трюк никак не вытекает из содержания пьесы. Очевидно постановщику спектакля Г.Волчек показалось, что если бы с самого начала действие протекало бы в вагоне теплушки, то это было бы сочтено как отсутствие режиссерской изобретательности, как признак ее неумелости. Мне неизвестно, как была воспринята театральной критикой эта "новация", но у меня она вызвала чувство недоумения и раздражения.

Недавно, в дни фестиваля молодежных театров нам довелось увидеть спектакль Римского ТЮЗа "История одного покушения" по пьесе С.Лунгина и И.Нусинова, поставленный режиссером А.Шалиро. В пьесе этой рассказывается история суда над Верой Засулич, стрелявшей в 1878 году в петербургского градоначальника генерала Трепова. Как известно, суд присяжных под председательством виднейшего судебного деятеля А.Ф.Кони вынес Засулич оправдательный приговор. Казалось бы, история эта, рассказанная со сцены простым и ясным языком, дос-

таточно увлекательна и поучительна сама по себе. Но такой простой и убедительный показ не устроил постановщика спектакля. "История покушения" в спектакле занимает меньше половины времени. Она тонет в бесконечных цирковых и балаганных аттракционах, клоунских антра, нанайской борьбе и непрекращающихся шутовских трюках.

О замысле А.Шапира нетрудно догадаться. Он хочет сказать нам о том, что мы имеем дело "с комедией суда", с "судебным фарсом" или с "судебным балаганом". Но это было бы уместно при показе другого судебного дела. Но как раз в данном случае это режиссерское решение абсолютно несостоятельно. Суд над Засулич никак нельзя назвать судебным балаганом. Это был, вероятно, единственный случай в практике царского правосудия, когда судебное следствие велось справедливо, справедливым был и вынесенный судебный приговор. Во главе суда стоял честнейший и прогрессивный А.Ф.Кони. Оправдательный вердикт был вынесен несмотря на угрозы и непрестанный нажим на Кони со стороны правящих кругов и царского двора. Поэтому форма спектакля, найденная режиссером никак не выражала его сущности, а всячески ее затемняла и искажала.

Хотелось бы привести еще один пример того, как неправильное понимание произведения и возникающий отсюда неверный прием искажает сущность пьесы.

Речь пойдет на этот раз о знаменитой постановке великого Мейерхольда комедии А.Грибоедова "Горе от ума". Спектакль этот назывался у Мейерхольда "Горе уму", - Мейерхольд размыкал в черновиках комедии такое предположительное название пьесы. Но не в этом дело. Можно согласиться и с таким названием. Дело в том, что режиссер



внес в грибоедовску комедию явно не свойственное ей декабристское содержание. Чацкий был трактован, как активный декабрист, чуть ли не как участник декабрьского восстания. В спектакль была введена сцена собрания декабристов, где читались вольнолюбивые стихи Рылеева, отрывки изписаний Чаадаева и т.д. Все это никак не вязалось ни с содержанием комедии, ни с образом мысли самого А.Грибоедова. Доподлинно известно, что Грибоедов, несмотря на личные связи со многими участниками декабристского движения, никак не сочувствовал ни целям движения, ни его методам. Известны его иронические высказывания о декабристах: "Я им говорил, что они дураки", "Сто человек прапорщиков хотят изменить государствен<sup>н</sup>ый строй России". Грибоедов с его проицательным государственным умом прекрасно понимал, что у декабристов нет опоры в народных массах, что этот бунт верхушечной дворянско-офицерской прослойки обречен на провал. Более того, он высмеял в пьесе декабризи, выведя сатирический образ Рептилова с его хлесткой фразой: "Шумим, братцы, шумим". И поэтому, несмотря на блеск мейерхольдовской постановки, на ряд великолепных решений, мизансцен, спектакль этот никак не украсил блистательного творчества великого мастера. Я думаю, что приведенных примеров достаточно, чтобы доказать насколько гениальная формула Б.У. Леина важна для непосредственной практики нашего искусства.

#### 5. В дебрях иероглифов

В последнее время стало модным наполнять спектакль своеобразными ребусами, непонятными загадками, разрешить которые не в состоянии ни зритель, ни сам постановщик. В этом уснащении спектаклей



иероглифами некоторые режиссеры видят какой-то ультрасовременный "шик". И поэтому поистине пророчески звучат слова В.И.Ленина, сказанные им давно в его капитальном труде "Материализм и эмпириокритицизм" (В.И.Ленин полное собр.соч., том 18, стр. 248): "Бесспорно, что изображение никогда не может сравняться с моделью, но одно дело изображение, другое дело символ, условный знак. Изображение необходимо и неизбежно предполагает объективную реальность того, что изображается. Условный знак, символ и иероглиф суть понятия, вносящие совершенно ненужный элемент агностицизма".

В этой ленинской формуле с абсолютной ясностью подчеркивается мысль о том, что всякое превращение элементов объективной реальности в непонятный символ, в иероглиф - есть ничто иное, как забвение этой объективной реальности, как искажение ее, как признание ее непознаваемости, как погружение в мутные воды агностицизма. Практика современного театра в ряде случаев подтверждает актуальность этого ленинского предостережения.

Недавно мы видели спектакль Римского ТЮЗа "Моя любовь Электра" по пьесе современного венгерского драматурга Ласло Дюрко, являющейся обработкой известного античного мифа, поставленный режиссером Ф.Дейчем. Начинается этот спектакль тем, что на пустой сценической площадке один из участников хора совершает несколько кульбитов. Эти кульбиты являются как бы эпиграфом спектакля. Что означают эти кульбиты, зачем они? Эти вопросы повисают в воздухе. Затем начинается действие. Несколько смущает зрителя то обстоятельство, что все действующие лица покрыты одним огромным полотном и, таким образом, они как бы замертво прикованы к сценической



площадке - ни уйти, ни войти они не могут, их движения скованы. В тот момент, когда они не действуют, им приходится неподвижно лежать на полу. Какую мысль несет этот прием понять нельзя. Но с этим иероглифом зритель смиряется, как бы признавая за режиссером право на такое чудачество. Но полное недоумение производят сцены убийства Орестом царя Эгиста и царицы Клитемнестры. Убийства эти производятся следующим образом: Орест протягивает руку и в это время один из участников хора погружает палец в баночку и мажет белой краской по лбу царя, а затем царицы, после чего последние падают плашмя на пол, складывая руки на груди. Это должно означать, что Орест поочередно их убил. Этот иероглиф вызывает полное недоумение. Следует напомнить, что спектакль этот предназначен для школьников, которым этот сценический язык вдвойне непонятен.

Уснащен иероглифами и условными знаками и спектакль московского театра на Красной Пресне "Не больно?" по пьесе А.Алексина в постановке руководителя театра В.Спесивцева.

Начинается спектакль сценой драки на шпагах и кинжалах, которая разыгрывается на улице перед входом в театр. Зритель может наблюдать за этой сценой лишь через стекла закрытых дверей в небольшом пространстве входа в театр, т.е. по сути лишен возможности видеть эту сцену. Ее наблюдали лишь случайные прохожие на улице. Тут происходит нечто абсолютно непонятное. Актеры молча спускаются по фойе, затем ставят на стол бутылку с какой-то жидкостью и стаканы, и многозначительно пьют эту жидкость. Далее актеры приобретают дар речи и начинают членораздельно разговаривать. Начи-



нается представление, которое попеременно разыгрывается в разных уголках театра и зритель покорно плетется за актерами, чтобы в конце концов уразуметь что же ему показывают. Впрочем, этот прием еще можно кое как объяснить тем, что пьеса Алексина рассказывает о буднях театра, о его закулисной жизни. Но это действие неожиданно прерывается пассажами непонятого персонажа, который в отличие от других персонажей одет в пиджак, на голове у него шляпа, а на носу темные очки. Он снабжен оркестровыми тарелками, в которые время от времени оглушительно бьет, причем при этом свет иногда то гаснет, то становится красным или зеленым. Назначение этого персонажа непонятно. Кое-кто из зрителей решил, что этот молодой человек в шляпе олицетворяет смерть, но подобное объяснение вряд ли правильно.

Не избежали загадок и режиссеры М.Захаров и Ю.Махаев в спектакле "Синие кони на красной траве" по пьесе М.Шатрова в московском театре им. Ленинского комсомола. Пьеса эта посвящена событиям и идеям, связанным с III-м Всероссийским съездом комсомола и главному событию съезда - выступлению на нем В.И.Ленина, 2 октября 1920 года, с его исторической речью.

Этот спектакль примечателен необычной трактовкой образа В.И.Ленина. Играет его высокий, молодой актер О.Янковский в современном костюме, без грима, без привычного ленинского грассирования и он убеждает нас правдой проникновения во внутренний мир своего героя. Но авторами этого интересного решения отнюдь не являются режиссеры спектакля. Это решение предложено автором пьесы М.Шатровым. Во вступительной ремарке к пьесе Шатров указывает: "Луч прожектора ос-

вещает артиста, который будет играть роль В.И.Ленина. Пока ничто нам об этом не говорит, может быть, только чуть-чуть костюм похожий на ленинский и галстук тоже в горошек. Портретного грима нет. Этот принцип распространяется на всех актеров, играющих роли исторических деятелей". Этот прием, предложенный автором, оказался понятным, и спектакль получил высокую оценку зрителей и театральной критики. Но там, где дело касается решений, придуманных режиссерами, дело обстоит совсем иначе. Вот что пишет критик М. Прилежаева в "Литературной газете" от 14 марта 1979 года: "Мне непонятно однако почему труд Владимира Ильича в кремлевском кабинете показан на фоне женских и мужских манекенов, будто взятых напрокат в швейном ателье. Не уразумею смысла этой символики. Если это атрибуты времени, не уверена, что они абсолютно точно отобраны".

Как видим, зараза непонятных символов, неразрешимых загадок - вездесуща.

Абсолютно непонятен принцип оформления спектакля "Утиная охота" по пьесе А.Зампилова в МХАТе (режиссер О.Ефремов, художник Д.Боровский). Да и сам спектакль, проникнутый пессимизмом и безисходностью, извращает замысел драматурга и идет вразрез с присутствующим советскому искусству чувством социального оптимизма.

Все сценическое пространство спектакля представляет из себя мрачное, похожее на сарай помещение с длинным рядом столов, уходящих куда-то вверх, в темноту. Это помещение, в котором разворачивается вся действие пьесы, должно представлять из себя и кафе, и квартиру, и контору. Среди этих столов и происходит все событие

пъесы. Но "гвоздеи" оформления является прозрачный мешок, нависающий над сценой, в котором живыми струйками льется натуальный дождь. В этом мешке просматриваются два, лежащих горизонтально, сосновых ствола. Этот мешок висит на протяжении всего спектакля, заставляя зрителя мучительно разгадывать эту загадку.

Во всех вышеперечисленных примерах мы наблюдаем черты режиссерского высокомерия, полное пренебрежение интересами и запросами массового зрителя, игнорирование объективной реальности с ее закономерностями и диалектикой развития и превращения этой реальности в нечто никчемное, несостоятельное и непознаваемое.

#### 6. Классика навъорот

Газета "Правда" от 17 июня 1979 года в статье "Репертуар театра" приводит письмо читателя М.Талпы: "С невозможительной самонадеянностью режиссеры дописывают, переписывают, перекраивают, кощунственно искажают творения классиков, которые стали национальным достоянием". И газета делает правильный вывод: "Активно противостоять подобным явлениям - прямое дело художественных советов, парторганизации театров, органов культуры, театральных обществ, нашей критики".

Примеров такого надругательства над классикой очень много, причем это надругательство делается под вывеской "новаторства" и "современного прочтения". Приведем несколько примеров.

Спектакль "Убийец", поставленный в Рижском театре русской драмы режиссером М.Розовским по собственной пьесе, которая является инсценировкой романа Ф.Достоевского "Преступление и наказание",



обильно уснащен стихами Ю.Ряшенцева, сольными и хоровыми куплетами. И хотя в спектакле сохранены персонажи романа и многие его события, но они предстают словно отраженными в кривом зеркале. Так, например, Мармеладов появляется в спектакле с куплетами о том, что "всеблагий судия" скажет ему на пороге рая:

Скромники, пьяницы, стадо скотов!

Войдите! Вкусите! От райских плодов!

Критик М.Любомудров в статье "Куплеты под шарманку" в газете "Комсомольская правда" от 13 мая 1979 года пишет по поводу этого спектакля: "С первых сцен театр с завидной последовательностью своевольно "редактирует" то, что дорого нам у писателя: его сочувствие к человеку, его боль за униженных и оскорбленных. Сострадающие уступает место издевке и иронии".

Этому замыслу соответствует и оформление спектакля. Улица, площадь, внутренность домов совмещены в одну сценическую "установку". Вершина этой сценической конструкции уходит вверх, к колосникам сцены. На этой вершине находится старуха-процентщица. Силуэт ее виден на протяжении всего первого акта, а после "визита" Раскольникова труп старухи на этой же вершине висит вниз головой до конца спектакля, напоминая нам о происшедшей кровавой драме. Этот труп и крушит Раскольников огромным топором, похожим на алебарду.

Все действие спектакля сопровождает шарманчик – кривобокое существо, напевавшее большинство вставленных в пьесу куплетов. Содержание этих куплетов – фатальность и извечность человеческой мерзости. Но такой взгляд на человека и его бытие не имеет ничего общего с авторской позицией Достоевского – патриота и заступника интересов народа.

Соня в спектакле поставлена в один ряд с циничными жрицами порока и распевает куплеты: "Ах, не просто девушке достаются денежки". Так же примитивно и надумано показаны и другие персонажи. Порфирий Петрович выведен дурашливым старичком, карикатурный студент и офицер — они не живут в предлагаемых обстоятельствах, а наигрывают и кривляются.

М.Любомудров в конце своей статьи пишет: "Рижский "убивец", несмотря на всю "изобретательность" постановщика, скучен. Скучен, увы, как все надуманное. Примитивная иллюстративность в сочетании с балаганными эскападами умертвила жизнь человеческого духа, вне которого немисливо раскрыть роман Достоевского".

"Убивец" в Рижском театре русской драмы не одинок. Газета "Правда" поместила в номере от 20 января 1979 года статью Г.Кожуховой под названием "А Гоголь молчит". В этой статье дан краткий, но выразительный обзор примеров надругательства над классической драматургией. Причем, все примеры взяты из спектаклей, показанных московскими театрами недавно, в текущем сезоне.

Начинается этот обзор с анализа спектакля "Чайка" в театре им. Маяковского, поставленным А.Вилькиным. Рецензент отмечает общий низкий уровень актерского исполнения и полное пренебрежение к авторскому замыслу и элементарной логике. Так, например, Аркадина в исполнении Т.Дорониной по замыслу автора: "в сильном волнении", дрожа, с гневом, плача", угговаривает Тригорина не бросать ее, клянется ему в любви, говорит ему то только она одна понимает какой он замечательный писатель. Она должна сказать ему: "О, тебя нельзя читать без восторга!" В спектакле эта сцена выглядит так: Ар-



кадина говорит: "Тебя нельзя читать!.." далее идет большая пауза, после которой Доронина бросает иронически и презрительно "без восторга". Словом, все наоборот. Актер играющий Тригорина попадает в глупое положение. Он должен был бы после такой реплики спросить: "Тебе не нравятся мои произведения?" или "Ты меня больше не любишь?" Но ввиду того, что этого текста в пьесе нет, а у режиссера не хватило нахальства вставить этот текст в чеховскую пьесу, то Тригорин с глупым видом глотает фразу, делая вид, что он не понимает ее оскорбительного смысла.

Далее Кожухова анализирует спектакль "Ревизская сказка" в театре на Таганке в постановке Ю.Любимова.

Пьеса эта представляет из себя винегрет из "Шинели", "Мертвых душ", "Записок сумасшедшего" и других произведений Гоголя. Отовсюду надерганы отдельные фразы и мысли и при этом единой концепции не образуется. В спектакле царит невероятная эклектика. Драматические сцены вдруг превращаются в оперные. Неизвестно, почему неожиданно возникает "Песня о ружье" современного украинского композитора. В результате, как пишет Кожухова: "Расчлененный и растерзанный гениальный текст потерял художественную целостность и неповторимую авторскую интонацию. Парадокс - на сцене ходили два "живых" Гоголя, а Гоголь так и не появился".

Столь же резко критикует Кожухова и спектакль театра им. Вахтангова "Дела давно минувших дней", включающий в себя "Игроков" и "Театральный разъезд" Гоголя. Этот спектакль играется как тяжелое зрелище, обильно уснащенное париками, накладными жиготами, маскарадными приклеенными носами, одобрена подчеркнутым шаржем,





наигрышем, карикатурой и это при том, что Гоголь всегда предостерегал против утрировки и неуместного шаржирования.

Особое место в статье Кожуховой занимает разбор возобновления на сцене МХАТа известного спектакля "Горячее сердце" А.Островского, поставленного К.Станиславским и являющегося одним из самых великих творений режиссера. Казалось бы простая дань уважения к имени Станиславского должна была заставить руководство театра с особым вниманием отнестись к возобновлению этого спектакля и постараться донести это великое творение до нас в его первоизданном виде. Я вспоминаю с каким восторгом говорил Мейерхольд об этом шедевре Станиславского, заставляя нас, его учеников по несколько раз смотреть его. Но не тут то было! Новому руководству МХАТа, очевидно, безразлично сохраняются ли на сцене этого, когда-то образцового, театра непреходящие культурные ценности. Возобновленное "Горячее сердце" ничем не напоминает знаменитое творение Станиславского. Г.Кожухова пишет: "Честно говоря, смотреть этот спектакль как-то неловко, несмотря на то, что тебя из всех сил пытаются развеселить. Даже и понять нельзя, почему эта пьеса называется "Горячее сердце". У кого онр горячее? Исполнители вообще не верят, что их персонажи живые люди. Опереточные погони, падения и маховый, прямо таки безжалостный наигрыш".

Но "гвоздем" этого спектакля является вероятно сцена, когда подвыпивший Градобоев заставляет пить и без того уже пьяного Хлынова. "Прощай, - говорит Градобоев; - прощай, - отвечает Хлынов. Артисты озорно смотрят друг на друга и вдруг вдвоем запевают: "Прощай, любимый город". В зале царит оживление. Но весело далеко не всем. В редакции газет идет поток писем от возмущенных зри-



елой. В редакцию "Правды" пришло письмо от А.Васильевой: "Нельзя так обращаться ни с русской классикой, ни с человеческими чувствами. Я прошла войну, знаю цену жизни и смерти, с этой песней у нас связаны святыне воспоминания".

В связи с этим спектаклем и с положением дел во МХАТе необходимо сказать о статье старшей актрисы этого театра А.Зуевой, помещенной в журнале "Театральная жизнь" № 12 1979 года под названием "Верность навсегда". Она пишет: "Недавно в газете "Правда" критик Г.Кожухова сурово осудила возобновленный на сцене Художественного театра спектакль "Горячее сердце" и актеров участвующих в нем. Думаєте, приятно нам было это читать? А все равно критику эту мы, старики, приветствуем". Далее А.Зуева продолжает: "Станиславский не случайно, делая в "Горячем сердце" сцену в лесу, поместил переодетых людей Хлынова сначала в сарай. Комический эффект был сильнее оттого, что сарай вдруг оживал, в нем неожиданно объявлялась всякая чертовщина, которая пугала приказчика Васю, заблудившегося в лесу, а уж потом на сцену выбегали ряженые. А чего ради теперь сарай упразднен, а ряженые разыгрывают на сцене целый вставной аттракцион. Или зачем Хлынов и Градобоев запевают мотив священной для нас всех песни времен Великой Отечественной войны, о чем зрители стали с возмущением писать в редакцию "Правды".

Особо следует отметить появившийся в последнее время и получивший широкое распространение новый вид музыкальной комедии - мюзикл. Эти мюзиклы представляют из себя исковерканные переделки великих классических произведений. Наскоро сколоченные на потребу самых низких вкусов, в них подчас не остается ничего, что сос-

твояет сущность этих классических пьес.

Широкую популярность получил мюзикл "Целуй меня, Кэт", являющийся ничем иным, как вывороченным на изнанку передожением бессмертной комедии В.Шекспира "Укрощение строптивой". В этом произведении не сохранена ни логика комедии, ни ее развитие. Действие этого мюзикла почему-то перемежается вставными сценами, изображающими будни театра. А невыразительная музыка К.Портера имитирует популярные джазовые ансамбли.

Несколько лучше обстоит с популярным мюзиклом "Моя прекрасная леди" по музыке Ф.Лоу. Там хоть сохранены основные персонажи и события известной комедии Шоу "Пигмалион", хотя и тут мы имеем дело с недопустимыми искажениями и наивными упрощениями.

Но абсолютно, на мой взгляд, недопустимым является издевательство, учиненное композитором А.Колкером и автором К.Рыжовым над двумя гениальными произведениями А.Сухово-Кобылина "Свадьба Кречинского" и "Дело".

Оба эти мюзикла с легкой руки ленинградского театра музыкальной комедии, где они родились, получили довольно широкое распространение и делают свое грязное дело, искажая замысел, образный строй, идейное содержание, да и просто элементарный смысл этих двух прекрасных пьес. Судьбу "Свадьбы Кречинского" делит "Любовь Яровая" К.Тренева и "Сирано де Бержерак" Ростана, идущий под названием "Неистовый гасконец". Но удивительно не это. Удивительно, что иногда солидная театральная критика пишет об этих безобразиях как о правомерном виде театрального искусства. Так, например, в газете "Правда" от 20 мая 1979 года критик В.Кичин в статье "Пора



обновления", делая обзор идущих на сценах разных мюзиклов, признавая, что "не по спектаклю московского театра оперетты "Свадьба Кречинского" надо знакомиться с творчеством Сухово-Кобылина, тем не менее, отстаивает право этих мюзиклов на существование.

Но это еще не все. Недавно появился балет "Анна Каренина". Это звучит как юмореска из журнала "Крокодил", но тем не менее такой балет был поставлен на сцене Большого театра с участием М.Плисецкой на музыку Р.Щедрина. Тут уж я умолкаю. Бедный Толстой! Где его роман, со сложной, противоречивой философией, многослойным содержанием и многочисленными сюжетными линиями. Это уже сюжет не для театрального исследования, а для уголовного права.

#### 7. Некоторые выводы

Значит ли все написанное выше, что автор этих строк отрицает право на эксперимент, на новаторство, на поиски новых театральных форм? Отнюдь нет.

В.И. Ленин придавал огромное значение фантазии и в научном и в художественном творчестве, рассматривая ее как один из элементов познания. В "Философских тетрадах", конспектируя "Метафизику" Аристотеля, он записывает: "Подход ума (человека) к отдельной вещи, снятие слежка (понятия) с нее не есть простой, непосредственный зеркально-мертвый акт, а сложный, раздвоенный, зигзагообразный, включающий в себя возможность отлета фантазии от жизни. Мало того, возможность превращения (и притом незаметного), неосознаваемого человеком превращения (абстрактного понятия, идеи в фантазию) in *letzte instanz* (в бога), ибо на самом простом обращении в элементарнейшей общей идее ("стол" вообще) есть известный кусочек фантазии!"

А в замечаниях о книге Дидгена "Мелкие философские работы" Ленин отмечает: "Фантастические представления, взятые из действительности, а самое верное представление о действительности по необходимости оживляются дыханием фантазии" (Ленин, полн. собр. соч. т. 29, стр. 360).

По сути дела в этих ленинских словах с исчерпывающей полнотой дан весь механизм любого художественного формообразования. Совершенно ясно, основой для художественного творчества является "отлет фантазии от жизни", т.е. наличие основы базы, заключающейся в реальной действительности.

В этой связи интересно сопоставить эту ленинскую формулу с понятием, введенным в литературоведение В. Шкловским. Шкловский ввел термин - понятие "остранение", как некий принцип, преобразующий любой факт действительности, факт обыденный, привычный, ставший привычным и потому незаметным и незапоминающимся - в явление искусства, поражающее нас новизной, свежестью, яркостью, необычностью, т.е. наделение этого факта действительности некоторой странностью, незаурядностью и вследствие этого заразительностью и впечатляемостью, т.е. опять-таки "отлетом фантазии от жизни".

С большой образностью и ясностью этот принцип "остранения" запечатлен в замечательных строчках знаменитого четверостишия А.

Блока:

Случайно, на ноже карманном  
Найти пылинку дальних стран.  
И мир опять предстанет странным,  
Закутанным в цветной туман .

В чем же заключается эта действительность в театральном искусстве, в специфической ее части, в театральной режиссуре?



Она воплощена в законченном произведении драматургии, т.е. по которой режиссер ставит спектакль. А поскольку пьеса сама по себе тоже является отражением действительности, то спектакль, рожденный театром, есть вторичное отражение этой действительности. Отсюда естественно, что между театром и произведением драматургии возникают сложные, а иногда и конфликтные отношения. Именно поэтому иногда новая пьеса подвергается в театре длительной переработке, целью которой является объединить идейную концепцию автора и средства ее выражения с идейной концепцией режиссера и театра. Отсюда же вытекает и необходимость изучения режиссером того материала действительности, который послужил базой для создания драматургом своего произведения. Режиссер обязан как бы заглянуть за порог пьесы, окунуться в ту реальность, которая послужила базой для создания пьесы. Без этого режиссер лишится своего основного оружия - досконального знания той действительности, на которой построена пьеса.

Но основным критерием работы режиссера является необходимость следовать идейным мотивам, заключенным в драматургии, и верность ее основным идейным концепциям.

Это положение действительно и при работе над классикой. Однако тут существуют некоторые особенности. Классику нельзя переписывать и переделывать - ее можно либо принимать, либо отвергать. Но классическое произведение всегда многослойно, богато разными темами и режиссер вправе акцентировать ту или иную тему, придавать классической пьесе разное идейное звучание и даже переосмысливать ее жанр.

Так, например, грибоедовское "Горе от ума" может быть понято



как сатирическое осмеяние нравов фамусовской Москвы, ее быта и моральных устоев и с неменьшим успехом "Горе от ума" может быть трактовано, как трагедия борьбы свободного и ясного ума с косностью и мракобесием, в результате которой этот дерзостный вызов терпит поражение. "Отелло" Шекспира может быть понято, как трагедия доверчивой души, как конфликт добра и душевной щедрости со злокозненной хитростью и намеренным злодейством и вместе с тем можно придать "Отелло" широкий масштаб социальной драмы, в основе которой лежит расовая проблема и актуальный на сегодня конфликт "черного" среди "белых". Эти трактовки закономерны, ибо они лежат в самом драматургическом материале и никак не привнесены в него, не навязаны извне.

Поэтому первым выводом является признание того, что любая сценическая интерпретация является правомерной лишь тогда, когда она исходит из драматургического произведения.

Вторым обязательным признаком правомерности сценического толкования является понятность, доступность, народность языка изложения. Наше искусство призвано обслуживать широчайшие народные массы, а не снобов или избранную элиту интеллектуалов. И поэтому всякие ссылки на "интеллектуальность" дабы оправдать невыразительный и непонятный язык изложения несостоятельны. И опять вспоминаются слова В.Ленина, сказанные им К.Цеткин: "Важно не то, что дает искусство нескольким сотням, даже нескольким тысячам общего количества населения, исчисляемого миллионами. Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и лю-

бимо ими. Оно должно объединять чувства, мысли и волю этих масс, поднимать их. ("Основы марксистско-ленинской эстетики", ст. 315).

Исходя из этого требования широкой демократичности языка искусства и театра, в частности, и возникает третий основной вывод о границах толкования. Нельзя до бесконечности отрывать фантазию от жизни, надо ощущать границы реального. В этой связи я позволю себе привести еще одни слова В.Ленина, которые, по моему, являются ключевыми для понимания всей проблемы.

Конспектируя "Науку логики" Гегеля, В.И.Ленин делает следующую запись: "Не та ли мысль, что объективна и кажимость, ибо в ней есть одна из сторон объективного мира? Не только *Wesen*, но и *Schein* объективны. Разница субъективного и объективного есть. Но и она имеет свои границы". (*Wesen* - сущность, *Schein* - кажущееся. В.И.Ленин, полн.собр.соч., т. 29, стр. 81).

Отсюда ясно, что полет фантазии не может быть безграничным. Разница между сущностью и кажущимся определяется их отношением к объективной реальности. Именно поэтому такая большая абстракция как бог в представлении верующих имеет ярко выраженные человеческие черты.

Грузинский государственный театральный институт имени Ш.Руставели

Николай ПЕСОЧИНСКИЙ

аспирант Ленинградского государственного института театра,  
музыки и кинематографии. Научный руководитель Д.Золотницкий

### БИОМЕХАНИКА МЕЙЕРХОЛЬДА. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Творчество Мейерхольда основывалось на специфическом понимании актерского искусства, определенном способе участия актеров в сценическом действии, осознанной методике подготовки своего актера. Не поняв законов, по которым играли актеры театра имени Вс. Мейерхольда (ТИМа), невозможно объективно оценить и собственно режиссерские достижения Мейерхольда.

На разных исторических этапах существования ТИМа, почти в каждом спектакле, Мейерхольд, следуя логике экспериментального театра, создавал для актера новые "условия игры": своеобразная модификация амплуа в "Великодушном рогоносце", принципы социальной маски и "чаплинизма" в "Лесе", трансформация в "Д.Е", предигра в "Учителе Бубусе", метафорические воплощения в "Ревизоре", игровая оценка персонажа в результате усложнения связи актер-образ в "Мандате", гротескная полифония трагических образов в "Командере 2" и "Последнем, решительном"... Для того, чтобы выполнять эти сложные задания, переключаться на новые "условия игры", мейерхольдовский актер должен был обладать не только разнообразием, но и единством метода. Таким методом стала биомеханика.

Наиболее решительно она была заявлена в 1921-22 годах, когда





при ТИМе открылись Государственные Высшие режиссерские мастерские - ГВЫРМ. Обычно, говоря о биомеханике, исследователи ограничиваются разговором только об этом этапе ее формирования. Но режиссерские мастерские при ТИМе, меня свои названия, продолжали существовать вплоть до закрытия театра. В них, как и на сцене ТИМа, биомеханика продолжала развиваться и совершенствоваться. Основываясь на неизменных законах биомеханического мастерства, мейерхольдовский актер приобретал с годами все большие возможности.

Воспитание нового актера - сквозная тема мейерхольдовских статей и выступлений на протяжении всей творческой деятельности. К сожалению, единого, цельного труда, который Мейерхольд посвятил бы этой теме, не существует. Однако взгляды Мейерхольда по вопросам эстетики и технологии актерского творчества отличаются стройностью и последовательностью, и поэтому появление такого труда было бы в высшей степени закономерным. Это подтверждает и творчество учеников Мейерхольда: Э.Гарина и М.Бабановой, С.Эйзенштейна и И.Ильинского, Н.Боголюбова, В.Зайчикова, Э.Райх...

Разумеется, творчество мейерхольдовских актеров, их высказывания о методологии своего труда (особенно книга Э.П.Гарина "С Мейерхольдом"), а также описание режиссерских партитур много дают для понимания сути биомеханической подготовки актера. Но остается не вполне проясненным теоретический аспект биомеханики, а он был в известной мере автономным от конкретных практических задач. Этот теоретический аспект представлен прежде всего высказываниями самого Мейерхольда, опубликованными и хранящимися в архивах,

уникальными в истории театра партитурами актерской игры из архива Научно-исследовательской лаборатории ТИМа, многочисленными методами воспитания актера, стенографическими записями занятий Мейерхольда со студийцами.

Мейерхольд, естественно, не представлял свой театр без биомеханических актеров, но биомеханику создавал не только для них, стремясь к созданию общезначимой теории и технологии актерской игры в условно-метафорическом искусстве. Например, "чтобы понять то, что кажется нам особенно замечательным в работах Чаплина, нужно обязательно немножко пройти по тому, что скрывается под так называемой биомеханической системой", <sup>1</sup> - говорил В.Э.Мейерхольд в 1936 году, после пятнадцати лет "проверки" биомеханики в своем творчестве.

Биомеханику нельзя свести к сумме упражнений для тренажа физической формы актера, а именно так воспринимается биомеханика в большинстве исследований.

Прав Дж.Саймонз, утверждая, что "в результате биомеханического воспитания Мейерхольд хотел получить не марионетку и не автомат, но - актера, к которому предъявлялись значительно большие физические требования, чем к традиционному актеру". <sup>2</sup>

Биомеханика открывала актеру способы овладеть своими творческими возможностями.

<sup>1</sup> Мейерхольд В.Э. Чаплин и чаплинизм, "Искусство кино", 1962, № 6, стр. 120.

<sup>2</sup> Symons J.M. Meyerhold's Theatre of the Grotesque. The Post-Revolutionary Productions, 1920-1932. Cambridge, Rivers Press, 1977, p. 94

<sup>3</sup> См. Лекции и беседы В.Э.Мейерхольда со студентами ГВЦТМа. ЦГАЛИ, ф. 2740, оп. 1, ед. 202, л. 16.



"Я могу на сцене так войти в-роль, что буду страдать, настоящими слезами, но если в то же время мои выразительные средства не будут соответствовать замыслу, то мои переживания не будут достигать никакого результата, - говорил Мейерхольд. - Можно разрыдаться, даже умереть на сцене, но публика ничего не почувствует, если я не буду знать способа передать публике то, что я хочу".<sup>1</sup>

Принято думать, что Биомеханика развивала внешнюю технику актера. В действительности же, в сферу биомеханического воспитания включены все этапы и элементы творческого процесса.

Искусство мейерхольдовского актера - сознательное творчество. Такова предпосылка биомеханической системы. Актер должен научиться сознательно управлять своими выразительными средствами, а не быть зависимым от случайного их состояния.

Мейерхольд говорил: "Вся биомеханическая система, весь процесс наших движений диктуется основным принципом - мыслью, мозгом человека, мыслительным аппаратом. Это основная установка биомеханической системы. Поэтому мы проверяем каждое движение на сцене той мыслью, которую данная сцена вызывает. Это - первый параграф нашей биомеханической системы".<sup>2</sup> Задача, встающая перед актером в каждый момент сценического существования: акцентировка определенных черт персонажа, сочувствие ему, обличение его и т.д. - осознана актером и руководит им. Мысль - отправная точка, первый этап творческого процесса мейерхольдовского актера. "Не только движения, не только слова, но и мозг... Мозг должен стоять на первом месте, потому что мозг - это то, что является инициатором задания

<sup>1</sup> См. Лекции и беседы В.Э.Мейерхольда со студентами ГВУРМ. ЦГЭЛИ, ф. 2740, оп. I, ед. 202, л. 16.

<sup>2</sup> Стенограмма встречи с В.Э.Мейерхольдом в ДК "Пятилетка" (1921). ЦГЭМ, № 180171/9, л. 2-3.





самому себе, мозг - это то, что ориентирует, дает ряд движений, акцент и т.д.", - говорил Мейерхольд. <sup>1</sup>

Итак, сперва интеллектуальное восприятие задания, полученного извне: от автора, режиссера, по собственной инициативе актера - "намерение". Затем следует цикл рефлексов волевых, движущихся, головных - "осуществление". И завершается каждый элемент игры понижением волевого рефлекса - "реакцией". Успешность этого процесса, "цикла игры" определяется тем, в какой степени актер обладает "рефлекторной возбудимостью", т.е. способностью воспроизводить задание в действии, чувстве или слове с наименьшей паузой на осмысление и подготовку.

Биомеханика основана на определенной, подробно разработанной психо-физиологической концепции актерского творчества. Актерский замысел, согласно этой концепции, находит непосредственное пластическое воплощение. Сперва - движение, пусть незаметное. Только после него рождаются слова, возникает необходимое эмоциональное состояние, станет возможным сценическое общение.

В конспектах С.М.Эйзенштейна занятий в ГВЫРМе осталась запись: "Система М(ейерхольда) - актеры не должны заучивать роль, а запоминать по 'методу Россі' - запоминание с местом, с положением своего тела в определенном пространстве и времени.

От движения к слову. Эмоция от рефлексов (вся система М(ейерхольда) - сперва ведет и укрепляет пантомимическое исполнение пьесы, затем возникает слова, и они звучат "трепетнее". <sup>2</sup>

1 Стенограмма конференции работников театра имени Вс.Мейерхольда о творческих методах В.Ф.Мейерхольда (1933). - ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. 58, л. 18.

2 Конспект С.М.Эйзенштейна лекцией В.Ф.Мейерхольда в ГВЫРМ (1921-22). - ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. 895, л. 12.

Мысль - движение - эмоция - слово. Так можно схематически представить цепь творческого процесса биомеханического актера.

Мейерхольд понимает движение не как результат или цель актерского действия, но как главную фазу процесса сценической реализации замысла, как такую его ступень, перешагнуть которую невозможно, ведь только в движении, вместе с движением может органично родиться у актера точная эмоция и внутренне обеспеченное слово. "Два совершенно одинаковых по своему дарованию актера: один, который умеет овладевать движением и знает все секреты в этом отношении, а другой этого не знает. Кто лучше произнесет слово? Конечно тот, кто овладел движением", - убежден В.Э.Мейерхольд. В этом же докладе<sup>1</sup> он говорил, что, внимательно наблюдая за актером, хорошо произносящим монолог, можно увидеть, что он обязательно движется, хотя иногда почти незаметно.

Только в пластическом действии возникает и эмоция актера. Вопрос о том, свойственны ли мейерхольдовскому актеру подлинные сценические переживания, представляется искусственным. Разумеется, они возможны, но по Мейерхольду, они непременно должны быть художественно выражены, вписываться в композицию роли и служить выражению идейного замысла. Если же подлинных чувств нет, если они не возникают спонтанно, наигрывать или переживать их бессмысленно. Тогда следует найти художественный эквивалент, который произведет на зрителя аналогичное, если не больше впечатление, чем эмоции реально переживающего актера. Вообще же эмоции актера определяются его пластическим состоянием: "положение нашего тела в пространстве влияет на все, что мы называем эмоцией, интонацией в произно-

<sup>1</sup> Стенограмма конференции работников театра имени В.Э.Мейерхольда о творческих методах В.Э.Мейерхольда (1933). - ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, од. 58, л. 12.

символической фразе, точно есть какой-то толчок в мозг".<sup>1</sup> Мейерхольд находил соответствие этому тезису своей биомеханики в психологической концепции У.Джеймса. Современный американский исследователь М.Гордон передает ее суть так: "Джеймс пришел к выводу, что эмоциональное состояние, его временные фазы непосредственно связаны с физическим положением тела; по сути дела организм на возбуждение отвечает эмоцией, которая лишь после этого осознается. (...) Джеймс избегал создания сформулированной теории или системы, полагая, что хотя определенные типы мышечной деятельности вызывают соответствующие эмоциональные состояния, состояния эти - разные для разных тел, а поэтому бесконечно разнообразны и классификации не поддаются".<sup>2</sup>

Связь движения с эмоцией не исчерпывала биомеханики. Главной ее целью была разработка рефлекторной действительной связи во всей цепи творческого процесса: связи мысли с движением, а движения - с эмоцией и словом. Биомеханический актер должен был выразительно и точно выявлять замысел в движении, эмоции и слове.

Не случайно особое место в биомеханической системе заняла теория предигры. Характерную цепь: мысль - движение - эмоция - слово она предлагала на новом уровне. В предигре максимально зримо выявляются все этапы актерского действия. "Нам не самая игра, не самое осуществление нравится, а это подползание к самому главному моменту, - говорил Мейерхольд. - Предигра иногда сама в себе чрезвычайно значительна. Чаще всего она именно трагична, то напряженное, что разрушается игрой. Игра - кода, предигра - то актуальное,

<sup>1</sup> Урок В.Э.Мейерхольда в ГЭКТЕТИМЕ (1982). - ЦИТМ, № 180171/18, л. 6.

<sup>2</sup> Gordon M. Meyerhold's Biomechanics. - "The Drama Review", 1974, vol. 18, No 3 (1973), - 183 - pp. 96-97



что накапливается, растет и ждет своего разрешения". I

Несомненно, что Мейерхольд требовал от актера значительной внутренней наполненности, в равной степени не принимая бессмысленное движение и внутренне необоснованное произнесение текста. Его актер становился подлинно действующим. Это слово, обозначающее профессию, было значимо вдвойне, находя подкрепление в прилагательном "биомеханический".

Движение биомеханическая система выдвигала как такую сферу, в которой реально развивались возможности каждого актера к точному, целесообразному, выразительному действию. "Если вы будете за столом начинать работу чисто актерскую или актерско-режиссерскую, то вы можете попасть впросак, - утверждал Мейерхольд. - Вы можете добиться изумительных интонаций речевых, и они все пропадут даром. Вы выйдете на сцену, и вы увидите, что ни черта не выходит, потому что каждый момент движения уже, оказывается, дает что-то другое".<sup>2</sup> Поэтому биомеханические этюды, разработанные в ТИМе, развивали прежде всего выразительность и целесообразность сценического движения актера. Однако имея своим содержанием движение, этюды разрабатывали ни что иное, как рефлекторную связь мысли и движения, готовя тем самым актера к действенному осуществлению замысла. Скажем, в этюде "Стрельба из лука" само действие разделено на двадцать восемь компонентов, каждый из которых основывается на определенном намерении актера. Каждое движение приобретает досконально мотивированный, логичный и выразительный характер.

I Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. Часть вторая. 1917-1939. М., 1968, стр. 85, 90.

2 Стенограмма беседы В.Э.Мейерхольда со студентами-выпускниками IV курса Государственного института театрального искусства (1936.) - ЦГАЛИ, ф. 998, оп. I, ед. 786, л. 12.

Можно сказать, что мейерхольдовские биомеханические этюды выявляют содержание действия, приучают актера к тому, что каждое движение на сцене несет конкретный, действенный смысл. Биомеханические этюды развивают не только внешнюю технику (что общепризнанно), но учат воплощать мысль в движении, действии. "Каждый этюд должен был стать источником опыта развития выразительного движения, а все вместе - системой всех основных принципов движения на сцене, с которым мог встретиться актер",<sup>1</sup> - считает М.Гордон. А чехословацкий исследователь К.Мартинек писал, что биомеханические этюды "прежде всего развивали чувство взаимной реакции".<sup>2</sup>

Биомеханические этюды были призваны учить актеров оправданности сценического действия и выразительности, точнее - выражаемости смысла образа. Мы видим внешнее выражение определенного внутреннего состояния актера. Оно должно быть убедительным. Мейерхольд пояснял это аллегорически: "Вас поражает мост, переброшенный с берега на берег, в нем есть какое-то напряжение... Дело не в том, чтобы он не упал, а в том, чтобы он сразу же внушил доверие, что он не упадет".<sup>3</sup>

Сам характер движения в биомеханической игре может передать суть образа. С.М.Эйзенштейн говорил на лекции во ВГИКе, посвященной биомеханике, что надо иметь нейтральную систему движений, которая является сквозной для всех проявлений, и с этой точки зрения уметь видеть отклонения от пластического рисунка. Эти отклонения и будут читаться как частное приложение к данному образу, к

<sup>1</sup> Gordon M. Meyerhold's Biomechanics. - "The Drama Review", 1974, vol. 18, No 3 (763) p. 78  
<sup>2</sup> Martinek K. Meyerhold. Praha: Dvůr, 1963, s. 228  
<sup>3</sup> Стенограмма лекции В.Э.Мейерхольда на актерском факультете ГИТИСа (1929). - ЦГТМ, № 180171/2, л. 5.

данному характеру, определяемые национально, профессионально, социаль-  
но".<sup>1</sup>

Все это было бы справедливо считать развитием внутренней техники актера, а не внешней, ведь биомеханические этюды оказывали воздействие на все процессы сознательного творчества актера. "Мы тренируем не только физиологию, но тренируем мозг",<sup>2</sup> - говорил Мейерхольд. Это подтверждала и практика: "Техника игры отнюдь не исчерпывается тем, чем ее обычно исчерпывают толкователи биомеханической теории. Она не заключается в отстранении психического аппарата игры и в возведении умения актера владеть своим телом в единственный спасительный принцип. Нет, хотя умение владеть своим телом и есть один из элементов новой актерской системы, - умение владеть своим психическим аппаратом не менее основное требование новой системы", - писали Г. Гаузнер и Е. Габрилович. Сложность внутреннего рисунка в актерских работах ТИМа подтверждают многие современники режиссера, ученые наших дней. Не ставя своей задачей рассмотрение этой особой, значительной темы (здесь пришлось бы много говорить об особенностях художественного отражения в театре Мейерхольда по законам сценического гротеска, об особых способах построения актерских ролей в спектаклях театра, о метафорической образности мейерхольдовских актеров), напомним лишь известное свидетельство К.И. Чуковского о внутренней, содержательной сложности образов, созданных в спектаклях ТИМа: "Меня в мейерхольдовских постановках поразило то, что они глубоко психологич-

<sup>1</sup> См.: Гарин Э. С Мейерхольдом. М., 1974, стр. 38.

<sup>2</sup> Гаузнер Г., Габрилович Е. Портреты актеров нового театра. В кн.: Театральный октябрь. Сборник Г. Л.-М., 1926, стр. 50.



ны. Идиоты видят в них только трюки, не замечая, что каждый трюк осердечен, насыщен психией, основан на проникновенном знании души человеческой. Я и не подозревал, что Мейерхольд такой сердцевед. Если бы он не был режиссером, он был бы великим романистом, вроде Джемса Джойса. Его капитал - необыкновенное знание человеческой психофизики".<sup>1</sup> Но биомеханика не создавала копии бытового психологизма, а строила сценическую психологию.

Каждая роль в мейерхольдовских спектаклях, как и сами постановки, была сочинена по всем законам симфонизма в музыке. "Слушая симфонию, не забывайте о театре, - обращался Мейерхольд в конце творческого пути в 1938 году к выпускникам Государственного театрального училища. - Смена контрастов, ритмов и темпа, сочетание основной темы с побочными - все это так же необходимо в театре, как и в музыке".<sup>2</sup> Биомеханическое воспитание готовило актера к композиции роли по музыкальным законам, к особому чувству не только ритма и темпа, но - музыкального размера сценического действия. Иначе и быть не могло в спектаклях, при фиксации которых использовались музыкальные обозначения. Вот, например, структура первого действия "Дамы с камелиями":

I. *Andante*  
*Allegro grazioso*  
*Grave*

<sup>1</sup> Письмо К.И. Чуковского Л.О. Арнштаму 1 октября 1926г. - В кн.: Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы, Часть вторая, стр. 536.

<sup>2</sup> Беседа В.Э. Мейерхольда со студентами-выпускниками Государственного театрального училища (1938). - ЦГАИИ, ф. 998, оп. 1, ед. 787, л. 4

- 2. Capriccioso  
Lento (trio)  
Scherzando  
Largo e mesto
- 3. Adagio  
Coda (Strepitoso)<sup>4</sup>

Естественно, что и при воспитании мейерхольдовского актера ставилась цель "приучить актера как метрически, так и ритмически переводить музыку на язык движений, приучить их к тому, чтобы построить партитуру движения, совпадающей с партитурой музыкальной".<sup>2</sup>

"Актер должен быть в высшей степени ритмичным, - записано в Положении об актере, выпускаемом Государственными экспериментальными театральными Мастерскими при театре имени Вс.Мейерхольда, - он должен слышать не только ушами, но и каждой точкой своего тела, мало слышать, он должен уметь владеть каждой частью своего тела".<sup>3</sup>

Как видим, в театре Мейерхольда и в биомеханической системе движение понималось не механически, а как способ существования всех форм и уровней, элементов и участников театрального действия, в первую очередь - актера. Биомеханика развивала у актера скрытые творческие способности, в динамике действия освобождая его от бытовых физических и психических зажимов. Движение становилось главным условием творчества в игровом театре. "Актер выходит на сцену - начинается движение, потому что сценическая игра - ни что иное, как ощущение себя или пускание себя в ход в про-

<sup>1</sup> См.: Режиссерский экземпляр "Дамы с камелиями" с фиксацией движений и речи актера, обработкой сценического текста и записью мизансцен (1934). - ЦГАЛИ, ф. 963, оп. I, ед. 2056.

<sup>2</sup> Лекции В.Э.Мейерхольда о сценическом искусстве (1921). - ЦГАЛИ, № 180171/25, л. 8.

<sup>3</sup> Актер. Положение об актере, выпускаемом ГЭКТЕМАСом при театре им. Вс.Мейерхольда, составленное Н.А.Басиловым. - ЦГАЛИ, ф. 2385, оп. I, ед. 73, л. I.

странстве, причем вы любуетесь, как вы это пространство загроможда-  
те, любуетесь, как вы постоянно тормозите в этом пространстве, как  
пускаете себя разнообразными темпами. Самое главное в актерской  
игре — как вы пускаете время. Ничего больше". I

Биомеханика была основной дисциплиной, которую изучали мейер-  
хольдовские актеры, а параллельно курсы тренажа развивали студий-  
цев в физическом отношении, давали им общее современное образова-  
ние. В программу Мастерских при театре Мейерхольда входили фехто-  
вание, бокс, ритмика Далькроза, классический балет, гимнастика,  
современный танец, "упражнения для трех опор", танец кабаре, жон-  
глирование, дикция, речь, музыка, практика предигры, история теат-  
ра, политэкономия, биология. Биомеханика и сопутствующие предме-  
ты образуют, как представляется, метод воспитания актера, законо-  
мерный и в исторически определенном коллективе, — театре имени Вс.  
Мейерхольда, и в завоевавшем особое место в мировом искусстве на-  
шего века поэтического театре с режиссурой условно-метафорического  
типа. Знаменательно, что американская исследовательница М.Хувер  
называет среди последователей Мейерхольда — Брехта, Аппиа, Кокто,  
Копс, Питоева, Бати, Арто, Гротовского, Стрелера, Дьбимова... При-  
чем М.Хувер видит аналогии и с биомеханической актерской систе-  
мой: "Арто признавал виртуозно организованное движение актеров  
особенно успешным средством воздействия на организм зрителя, поэ-  
тому он называл актера "атлетом сердца". Какое точное соответст-  
вие в его "атлете сердца" с биомеханическим актером!" "Цель, ко-  
торую преследовал Мейерхольд своими биомеханическими упражнениями,

I Стенограмма лекции В.Э.Мейерхольда на актерском факультете  
ГЭКТМАСа (1929).—ЦГАЛИ, № 180171/2, л. II.



3032070033

очень схожа с направлением сегодняшней работы Гротовского: "Воспитание актера в нашем театре - это не обучение его чему-либо; мы пытаемся устранять сопротивление его организма этому психическому процессу. Результат - освобождение от временных промежутков, разделяющих внутренний импульс и внешнюю реакцию".<sup>1</sup>

В спектаклях ТИМа актеры показывали способность пользоваться выразительными средствами в очень широком диапазоне: отождествляясь с персонажем или четко выявляя его оценку (предвосхищая прием остранения, вошедший позже в "классический" набор актерской техники), выражая суть героя пластически, ритмически, музыкально, психологически. Они виртуозно пользовались приемами перевоплощения на разных уровнях: от внешней трансформации и жонглирования гротескными социальными масками до метафорического претворения персонажей в многоликие фантастические театральные создания, теряющие бытовую вероятность. У актеров, постоянно работавших в ТИМе вырабатывалось сравнительное равновесие выразительных средств, так как каждое из них в отдельности и весь комплекс в целом были подвластны биомеханическому тренажу.

С.М. Эйзенштейн вспоминал: "Одного анализа мейерхольдовского отрывка игры - интуитивного насквозь - достаточно, чтобы навести на теоретические следы к безграничным горизонтам замечательнейшей методики".<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Hoover M. Meyerhold: Art of the Conscious Theater. Amsterdam, 1974, p. 269, 322

<sup>2</sup> Эйзенштейн С. Записи о Мейерхольде и его театре (1931). - ЦГАЛИ, ф. 1223, оп. 2, ед. 818, л. 7.

**Примечание:**

сокращения в сносках обозначают:

ЦГАЛИ – Центральный государственный архив литературы и искусства;

ЦГТМ – Центральный государственный театральный музей имени А.А.Бахрушина.



КАФЕДРА РЕЖИССУРЫ И ТЕЛЕВИДЕНИЯ

Рем ШАПТОШВИЛИ

Заслуженный деятель искусств, и.о. профессора

---

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ФОРМИРОВАНИЯ И РАБОТЫ  
РЕЖИССЕРСКОЙ МАСТЕРСКОЙ В ТЕАТРАЛЬНОМ ВУЗе

Система обучения и воспитания будущих режиссеров в условиях театрального высшего учебного заведения в нашей стране складывалась десятилетиями. Не имея, по-существу, никакого аналога в прошлом как у нас, так и за рубежом, она формировалась на новых, неизведанных путях. И тут необходимо указать на тот богатейший и неиссякаемый источник, который создал фундамент советской театральной педагогики, определил основные принципы формирования, лег в основу ее огромных достижений, определил и определяет ее всемирный авторитет и лидерство – речь идет о творческом и педагогическом наследии К.С.Станиславского и В.И.Немировича-Данченко.

Достижения советской театральной школы бесспорны, огромен накопленный ею опыт, многие поколения ее воспитанников успешно подвизались как на сценических подмостках наших и зарубежных театров, так и, в свою очередь, внесли свой достойный вклад в дальнейшее развитие нашей театральной педагогики.

Вместе с тем, нельзя обойти молчанием целый ряд проблем, волнующих сегодня театральную школу. В явно недостаточной степени в нашей научно-педагогической литературе обобщена методика препода-





давания мастерства актера и особенно режиссуры. Нет фундаментальных исследований, посвященных советской театральной школе, более того, нет хотя бы краткой истории советской театральной педагогики.

Театральное искусство всегда находится в состоянии непрерывного и многообразного, порой противоречивого движения. Каково взаимовлияние этих процессов, проходящих в театре и в театральной школе, канон и поиск в системе преподавания, принципы формирования режиссерской мастерской в театральной школе? Методика приемных экзаменов, практическая режиссура - ее место в процессе обучения и воспитания. Творческая судьба выпускников и ВУЗ. Эти и ряд других вопросов носят проблемный характер и находятся в центре внимания театральной школы.

Естественно, что данная работа никоим образом не претендует на решение всех этих проблем.

Мы ставим своей задачей постановку и методическое осмысление некоторых из этих вопросов. Само собой разумеется, что особое внимание нами будет уделено опыту и сложившейся методике преподавания грузинской театральной школы.

### 1. Приемные экзамены: принципы отбора

Итак, вывешен приказ ректора о зачислении абитуриентов, успешно выдержавших приемные экзамены на I курсе режиссерского факультета.

Позади напряженный экзаменационный "марафон", волнения и тревоги как абитуриентов, так и экзаменаторов - естественно волнение

человека, пробующего свои силы на пороге избранной им профессии, закономерно и волнение тех, кому надлежит сказать свое веское слово, признать абитуриента достойным занять место на студенческой скамье или же установить его недостаточную "профессиональную пригодность" или, увы, полное отсутствие этой пригодности. А как не легко дается оно, это веское слово. Десятилетия существования режиссерских факультетов в нашей стране сформировали и вывели методику проведения приемных экзаменов, накоплен солидный опыт их проведения и, все же, как несовершенна и приближительна методика приемных испытаний. Вот, что пишет по этому поводу М.О.Кнебель, одна из старейших и опытнейших преподавателей режиссуры: "В течение многих лет мы вырабатываем разнообразные способы угадывания режиссерской одаренности. И все же не можем сказать, что выработали их окончательно и удовлетворены результатами" (М.О.Кнебель, Поэзия педагогики. М., 1976, изд. ВТО, стр. 25).

И об этом же по-существу говорит Г.А.Товстоногов - Первая лекция по режиссуре на режиссерском факультете Ленинградского государственного института театра, музыки и кино (сб. "Сценическая педагогика", Л.: ЛГИТМК, 1976).

Что считать определяющим? Как наиболее результативно строить методику приемного экзамена по режиссуре?

Часть преподавателей утверждает, и не без основания, что важным фактором является интеллектуальный уровень абитуриента, что его отсутствие или недостаточность весьма ощутимо скажутся на процессе воспитания и обучения будущего режиссера, что в годы учебы в силу огромной загруженности студента режиссерского факультета

некогда будет пополнять интеллектуальный запас, если он весьма ограничен, с другой стороны, недостаточность интеллектуального уровня будет существенно тормозить процесс обучения.

Что ж, в этих суждениях есть своя логика и они в известной мере справедливы. И все же, возражения другой части преподавателей, не разделяющих эту точку зрения, далеко не беспочвенны. Во-первых, одаренность студента и присущие ему волевые качества дают ему возможность быстро и результативно наверстать упущенное в смысле уровня интеллектуальной подготовки, во-вторых, и этот довод не может быть не признан основополагающим, высокий уровень интеллекта никоим образом не дает оснований делать вывод о режиссерской одаренности абитуриента, хотя, как уже отмечалось выше, он представляет собой немаловажное слагаемое в сумме характеристик, составляющих представление о наличии режиссерских данных.

Те письменные работы по режиссуре, которые абитуриент сдает с документами и затем пишут в аудитории, дают некоторое представление о данных абитуриента — они говорят о самостоятельности и образности мышления, способности видеть сущностные категории в драматургическом произведении в его пластических проявлениях, наконец, немаловажно и то, как абитуриент выстраивает ход своих мыслей, как он владеет логикой, словом, в известной мере формой изложения.

И все же, те данные, которые дают письменные работы, выполненные абитуриентом, никоим образом не могут дать целостной и доказательной картины его творческих возможностей. Тут может сказаться и естественный неумение абитуриента излагать свои соображения





и представления именно в форме письменной работы. Чего греха та-  
ить, письменные работы, выполненные дома, не всегда носят само-  
стоятельный характер. Кроме того, уже в аудитории абитуриенту не  
достзет навыков распределения своих усилий в соответствии с отве-  
денным экзаменационным временем.

Итак, письменная работа, даже при том, что она выполнена по-  
средственно, школярски, неумело, не дает оснований для окончатель-  
ных суждений. При всех случаях, такова позиция кафедры режиссуры  
Грузинского государственного театрального института им. Ш.Руста-  
вели, и на приемных экзаменах мы ее придерживаемся.

Нам представляется, что значительно больше возможностей для  
выявления творческих данных абитуриента представляет собой экза-  
мен по мастерству актера и практической режиссуре.

По поводу того, должен ли абитуриент, поступающий на режис-  
серский факультет, располагать актерскими данными или же нет, ес-  
ли же да, какова должна быть характеристика этих данных в соп-  
ставлении с абитуриентом актерского факультета, - позиции теат-  
ральных педагогов далеко не всегда совпадают. Немало сторонников  
у той точки зрения, что требовать от абитуриента, будущего режи-  
ссера, проявления актерских способностей нет никакой необходимос-  
ти. Они имеются - хорошо (да и хорошо ли? А вдруг его в дальней-  
шем будет манить эта "двуликость", да еще в чисто профессиональ-  
ном выражении), нет их - не беда, это различные, хоть и сопряча-  
емые профессии.

С нашей точки зрения, правы те педагоги, которые придержива-  
ются противоположной точки зрения - для будущего режиссера нали-

чие актерских способностей является фактом обязательным. Режиссерское задание, не пропущенное через актерское видение и реализацию, делают эти задания отвлеченными, умозрительными, лишенными пластических характеристик. Другое дело в какой форме, в каких градациях одаренности могут наличествовать актерские данные у будущего режиссера — принципиально важно, что они должны быть у абитуриента, мало того, в ходе экзамена необходимо найти такой ход со стороны экзаменаторов, чтобы эти данные были бы максимально раскрыты. Как правило, только "прослушивание" подготовленного абитуриентом "чтецкого материала" и выполненный им актерский этюд не раскрывают полностью всех возможностей абитуриента. Весь опыт, мастерство, особая одаренность экзаменаторов должны быть применены в этом случае.

Переключение внимания, поиски новых и неожиданных импульсов, иной подход к толкованию события, не говоря уже о создании рабочего и творческого самочувствия у абитуриента, — вот далеко не полный перечень того, к чему прибегают экзаменаторы для более полного и точного раскрытия данных абитуриента.

Еще более важным в этом смысле представляется экзамен по практической режиссуре. Воображение, образное мышление, ощущение пространства, ритма, умение передать исполнителям свой замысел, заинтересовать и увлечь их, корректировать их действия, умение проанализировать итоги того, что оказалось результатом проделанной работы, организаторские способности, энергичность, заразительность, волевые начала — вот те первостепенной значимости слабые стороны того, что дает право на пробу своих сил в столь сложной и



многосоставной профессии, какой является режиссура и которые, пусть в эскизной, порой не сразу раскрываемой форме, должны быть выявлены в ходе приемных экзаменов. Надо ли говорить о том, что на этом этапе экзамена еще более ответственной становится роль экзаменаторов. Как помочь абитуриенту избавиться от "зажима", неуверенности; как вмешаться, чтобы не помешать; как натолкнуть, чтобы не сбить с толку; как распознать, что в этой неумелости или, наоборот, "умелости" подлинного, перспективного, имеющего право на внимание, внушающего надежду, а что - "потолок", пустой апломб, внутренняя пустота. Общеизвестны мысли К.С.Станиславского о том, как подлинный талант в ходе приемных испытаний зачастую легко раним, сковывается, теряет уверенность, замыкается в себе; в то же время, как ремесленник, человек по-существу не творческий, чувствует себя в своей тарелке, ему легко и просто.

Думается, что сомнения в адрес абитуриента должны обращаться не против него, а становиться основанием для того, чтобы еще и еще "повозиться" с ним, прощупать его возможности, помочь ему и в не меньшей степени, себе в ответе на вопрос о правильном выборе профессии.

Наконец, личная беседа с абитуриентом. М.О.Кнебель в уже цитированной нами книге "Поэзия педагогики" (стр. 30, 31) рассказывает о том, как великолепно пользовался этой формой проверки данных абитуриента замечательный советский педагог и режиссер А.Д. Попов. Один неожиданный вопрос - и пропала скованность у абитуриента, исчезло наносное желание "показаться" экзаменаторам, боязнь провала, судорожный поиск удачного ответа; возникает живой и ис-



кренний человек, как говорит М.О.Кнебель, "живая прелесть его индивидуальности".



Итак, приемные экзамены позади. Отобраны лучшие, самые достойные. Можно ли считать процесс отбора завершенным? Ни в коем случае. Не говоря уже о возможных ошибках, которые обнаруживаются на следующем приеме, когда "неудачник", не прошедший раньше по конкурсу, "вдруг" обнаруживает несомненные творческие данные. Сколько случаев, когда разрыв составляет не один год, а несколько лет?! Не говоря уже об ошибках, надо признать, что и прошедшие по конкурсу впоследствии, в процессе воспитания и обучения, далеко не всегда выдерживают уровень требований, к ним предъявляемым, а порой попросту ему не соответствуют. Хочется еще раз обратиться к упоминавшейся выше беседе Г.А.Товстоногова с только что набранными студентами I курса режиссерского факультета. Вот что говорит Георгий Александрович: "... Свое искусство мы отдаем людям. Мы работаем для них. Театр по природе своей самым тесным образом связан с людьми, народом. Нельзя творить для народа, не любя его. Любите людей!.."

"... Гуманизм в том высоком смысле, который завещан нам всей историей русской литературы, призывает нас к борьбе, гневу, ненависти против всего подлого, пошлого, уродливого в жизни..."

"... Ваша ответственность перед обществом, людьми, народом — не пустые слова. Ее, ответственностью перед народом, будет проникнута вся ваша жизнь и вся наша работа с вами. Нам, педагогам, поверьте, всегда видно, чем вы живете, какими мыслями, какими интересами."



И людей лживых, любящих не искусство в себе, а себя в искусстве, как сказал Станиславский, циников и карьеристов мы отсечем от здоровой части курса может быть еще раньше, чем убедимся в ваших способностях".

Вряд ли есть необходимость комментировать сказанное. По-существу, в глубоком и сущностном смысле этого понятия, это есть ничто иное, как профессиональная непригодность. А как могут быть классифицированы такие проявления, как отсутствие работоспособности, слабая воля, зазнайство, неумение, а главное, нежелание жить жизнью коллектива, тяжелый и вздорный характер, неспособность к длительному усилию? Думается, что вывод должен быть идентичным.

Отсев — болезненный, но необходимый момент в жизни режиссерской мастерской. Освобождаясь от балласта, мастерская становится целостней, сплоченней, в ней может и должен выработаться коллектив единомышленников, не только исповедующих единый символ веры, но и неукоснительно его соблюдающий. Только тогда процесс отбора студентов в режиссерской мастерской может считаться завершенным.

## II. Формирование мастерской

Многолетняя практика существования режиссерских факультетов театральных вузов нашей страны выработала несколько моделей режиссерских мастерских.

Прежде всего, "классическая модель" режиссерской мастерской: мастерская формируется только из студентов режиссерского факультета, наполняемость курса — до 15-20 человек.

Относительно новая модель — смешанные актерско-режиссерские

курсы. Актерский и режиссерский курсы работают совместно, под руководством одного мастера; число режиссеров и актеров разное или же актерский состав многочисленнее, нежели режиссерский.

И, наконец, совсем свежая модель - в ее основу положен принцип опережения - тогда, когда однородный режиссерский курс начинает заниматься по программе II курса, к нему подключают только что набранный I курс актерского факультета (наполненность курсов как правило полная), - мастер общий.

Все 3 указанные модели режиссерской мастерской имеют свои преимущества и свои узкие места.

Классическая модель. Однородный состав, нет дополнительных сложностей в налаживании системы управления. Достаточно однородный и осязаемый уровень общетеоретической подготовки. Вместе с тем возникают более или менее значительные сложности с использованием режиссеров в качестве актеров, даже при условии соответствующего отбора по этому признаку на приемных экзаменах - выразительные средства в основном более ограничены, нежели у студентов-актеров. Т.о. творческие замыслы студентов-режиссеров не могут быть в достаточной мере качественно реализованы. Кроме того, данная модель таит в себе еще одну сложность - большее количество студентов-режиссеров (до 20 человек) затрудняет проведение углубленной индивидуальной работы с каждым из них.

Смешанная модель или т.н. комплексное обучение совместно режиссеров с актерами. Надо сказать, что эта форма обучения, появившаяся с самого своего зарождения экспериментальным характером, не оправдала себя и в настоящее время не используется в большинстве



вузов. Дело в следующем - единственным, да и то кажушимся, преимуществом в ней является возможность использования режиссерами в своих самостоятельных работах студентов-актеров, но практически это преимущество не может быть использовано в связи с тем, что актерского состава, даже при условии их большего числа при формировании мастерской, явно недостаточно для того количества режиссеров, которые обучаются в мастерской. Кроме того, усложняется управление, заметно сказывается перепад в общетеоретической подготовке. Нельзя обойти молчанием и еще один существенный момент - студенты-режиссеры недостаточно подготовлены к работе с однокурсниками, по существу, они одновременно осваивают один и тот же материал, идут, что называется, "на равных", в то время, как режиссерам требуется определенное опережение.

Нам представляется, что наиболее верным, как с точки зрения методики, так и организационно, является третья модель - опережения, когда объединяются в работе студенты II курса режиссерского факультета со студентами I курса актерского факультета, но при одном условии, причем речь идет об условии решающего характера, в противном случае и здесь наличествуют те же недостатки, что и в других моделях, - о соблюдении правильной пропорции между режиссерами и актерами. На 15-20 актеров не больше 4-5 режиссеров. Это делает реальной совместную работу, создает особые благоприятные условия для создания системы управления.

В нашем ВУЗе уже второй год идет этот эксперимент, к нему подключается еще один курс. Думается, что результаты будут плодотворными, накопленный же опыт позволит внести соответствующие коррек-



тивы в структуру модели.

### Ш. Практическая режиссура

Модель "опережения" совместного воспитания и обучения студентов режиссерского и актерского факультета театральных вузов в известной мере сможет помочь в решении самого наболевшего и трудно-решаемого узкого места в воспитании режиссерских кадров в стенах вуза - явной недостаточности как количественном, таки и в качественном отношении занятий по практической режиссуре.

Много лет раздаются голоса как преподавателей театральных вузов, так и практических работников театра о том, что мы зачастую воспитываем "головастиков", что выпускники режиссерских факультетов перенасыщены теоретическими познаниями в ущерб практическим навыкам и умениям в сфере своей будущей профессии, что они явно недостаточно подготовлены в чисто профессиональном смысле. Эти критические высказывания особенно участились за последнее время. Надо признать, что эта оценка уровня подготовки режиссерских кадров далеко не беспочвенна.

Необходимо определить, какие основные причины легли в основу создавшего положения. Вот самые принципиально-важные из них:

1) надо прямо сказать, что учебная программа и учебный план, по которым работают режиссерские факультеты театральных вузов, в значительной мере устарели, не соответствуют требованиям сегодняшнего дня, основаны на методике преподавания, порожденной практикой и ее эстетическим осмыслением того этапа в развитии театрального искусства, который в решающей мере принадлежит прошлому. И программа и учебный план;

2) по-существу не уделяют должного внимания самостоятельной работе студентов-режиссеров, слишком растянута т.н. "визуальная", созерцательная практика, многообразно представлены в них т.н. "сорежиссерские функции" в разной степени и формах активизации, не случайно, что большая часть выпускников встречается с воплощением своего режиссерского замысла в форме полнометражного спектакля с подключением всех необходимых компонентов, причем все это на уровне профессиональных требований, только в работе над дипломным спектаклем.

За годы обучения большая часть усилий, временных и творческих затрат студента, направленных на создание режиссерских экспликаций вне адресата, отвлеченных, умозрительных и по-существу не рассчитанных на реализацию.

Естественно, что когда будущий режиссер наконец получает самостоятельную работу, тут и заявляет о себе во весь голос все его профессиональные прорехи и недоработки, тут и возникает печальный счет "проторам и убыткам".

И главное здесь не недостаточное владение компонентами спектакля, в сущности это дело наживное и поправимое, главное в другом — в психологической неподготовленности к самостоятельной работе, слишком стабилизировались в нем навыки разработки (чаще обработки) чужого замысла, чужих путей и средств реализации. И этот психологический барьер преодолевается далеко не всегда легко и болезненно.

И программа, и учебный план не только не уделяют должного внимания самостоятельной практической работе студента-режиссера с





методической точки зрения, но по существу никак не выстраивает ее на протяжении всего процесса обучения организационно. В сущности по учебному плану вообще не предусмотрены какие бы то ни было часы для самостоятельной работы. Если в программе явно недостаточно, но все же речь идет о самостоятельной работе, то в учебном плане этот вопрос так и не возникает. Естественно, что и в учебном плане для актерских факультетов также не предусмотрены часы для участия будущих актеров в самостоятельных работах студентов режиссерского факультета.

Учебный план для режиссерского факультета явно перегружен, в ряде случаев учебные дисциплины дублируют друг друга, крайне высока недельная загрузка, методика преподавания ряда общетеоретических дисциплин явно рассчитаны на школярские методы преподавания и освоения их студентами. Видимо, перегруженность учебного плана составляет одну из причин отсутствия в нем часов для самостоятельной работы — при существующей недельной загрузке их просто некуда "иссадить".

Немаловажным обстоятельством, в значительной мере тормозящим организацию и результативное проведение занятий по практической режиссуре, является слабая материальная база, которой располагает большинство театральных вузов. На протяжении учебного года среднему вузу приходится выпускать 16-20 курсовых и дипломных спектаклей, что в несколько раз превышает плановое задание для среднего драматического театра, при том, что техническая оснащенность вуза явно уступает технической оснащенности театра (тут имеются ввиду производственные возможности постановочной части, штатное расписание



технических цехов, уровень постановочных расходов и т.д.).

Кроме того, вуз как правило располагает только одной сценической площадкой, пусть это даже учебный театр (а ведь таковые имеются далеко не во всех вузах, к примеру, его нет в нашем институте), площадка заполнена до отказа — шутка ли, какой у вуза производственный план! Вот и получается, что возможность предоставления режиссерам-студентам сценической площадки для показа своих самостоятельных работ сводится к минимуму.

Выше уж говорилось, что диспропорция между количеством студентов-режиссеров и актеров создает значительные трудности в вопросе обеспечения режиссеров актерами для осуществления самостоятельных работ по практической режиссуре.

Мы перечислили основные причины, которые решающим образом тормозят проведение занятий по практической режиссуре на методически выверенной основе с четко выстроенными организационными формами.

Само собой разумеется, что одной констатации этих негативных явлений мало, тут требуются определенные конструктивные предложения.

На наш взгляд, таковыми могут быть:

1. Радикальная переработка учебных программ и планов с учетом тех замечаний по методике преподавания и организации учебного процесса, которые нами были высказаны выше.
2. Организация в тех городах, в которых работают театральные вузы, специальных "студий режиссерских проб и дебютов", в передаче в их распоряжение специальных, пусть мало габаритных, но хо-

рошо оснащенных помещений.

3. Принятие за основу формирования режиссерской мастерской модели т.н. "опережения", с обязательным соблюдением правильной пропорции между режиссерами и актерами - 4-5 режиссеров на 15-20 актеров.

#### IV. Театр и школа

Время, ход развития театрального искусства ставило и ставит свои требования театральной школе, черпая в свою очередь в школе, в ее поисках и свершениях новые стимулы для своего движения вперед.

Любые отклонения от этого диалектического взаимодействия отражаются на положении дел как в школе, так и в искусстве театра.

Эти взаимообусловленные процессы протекают по разному. История театра знает примеры, когда формула "театр — школа" возникает с т.н. "эримой отчетливостью", полнота воздействия плодотворно сказывается на обоих компонентах. В недрах школы, связанной тесными творческими связями с "метрополией", на основе свободного экспериментирования рождаются новации. Творческая молодежь приносит в театр свое постижение жизни, свои обновленные средства выразительности, способ существования на сценической площадке. Это не отказ от творческой традиции "метрополии", это ее обогащение, развитие, связанное порой с нелегким и мучительным процессом отмирания целых пластов традиции. Особенно плодотворным становится сотрудничество школы и театра в тех случаях, когда из школы приходят не отдельные, пусть наиболее яркие творческие индивидуальности, а







целые, сложившиеся творческие коллективы, со своей программой и проявившимся лицом, организационно-структурными связями. Это поднимает искусство "метрополии" на новую качественную ступень, создает новый особый сплав традиции и новаторства.

Такова история МХАТа и его студий. Все сказанное касается тех, скажем прямо, далеко не частых случаев, когда творческие и организационные связи протекают пусть нелегко, но в итоговом смысле благоприятно, результативно и перспективно.

Есть примеры, когда взаимодействие школы и театра выражено ослабленно, более того, в ряде случаев оно начисто отсутствует — школа, оставшаяся бесплодной, и театр — не создавший своей школы. Или же школа, в большей степени сохранившая творческие достоинства "метрополии", нежели она сама. Или же театр, который никоим образом не удовлетворяет школа

Но при всех случаях, при всех формах связи театра со школой, существует одна объективная закономерность — формы этой связи все в движении, в процессе, со своей системой противоречий, со своей ограниченностью во времени, с "выходом в завтра".

Иными словами — школа никогда не может и не должна завершаться. Каждое проявление застойности, дурного академизма и методики, становящееся самоцелью, должно служить тревожным сигналом бедствия.

Только та школа, которая связана с жизнью, единственным источником и конечной целью искусства, с сегодняшним театром, его поисками и развитием, школа, которая сама ведет неустанный поиск, которая непосредственно и в значительной степени влияет на обисленные театра, имеет право на существование и может называться высшим искусством театральной школы.

Нельзя не остановиться на том, что, на наш взгляд, представляет собой на нынешнем этапе наиболее противоречивый, болезненно переживаемый, далеко не безобидный фактор в работе нашей театральной школы.

Речь идет о т.н. "режиссерском театре" - пусть по разному понимаемому, по разному реализуемому, в какой-то части уже отошедшем, в какой-то же части осуществляющем свой поиск, - и все же о "режиссерском театре".

Мы не ставим своей задачей анализ этого художественного явления - о нем было немало сказано и написано, скреждено и поломано копий, прослежены его гносеология, эстетические принципы и эстетические просчеты, свершения и утраты.

Нас эта проблема в данном случае интересует в другом аспекте - как повлияло развитие "режиссерского театра" на судьбы театральной школы, смогла ли, в свою очередь, школа оказать на него влияние.

Какие прогнозы можно и должно строить в этом отношении? Несомненно и это обстоятельство необходимо учитывать, мало того, брать на вооружение, режиссерский театр внес свой несомненный положительный вклад в развитие режиссерской культуры, поднял режиссерское искусство на новую ступень. Развитие образного, метафорического мышления, поиск, в целом ряде случаев давший отличные результаты, новых выразительных средств, раскованность формы, яркие и неожиданные постановочные решения - все это "актив" режиссерского театра. Его опыт и достижения не могут и не должны пройти мимо театральной школы.







подстерегающая режиссерский театр, это появление режиссерского "монотона", самовыражение, которое становится самоцелью, не оплодотворяется всем многообразием и богатством драматургического материала, все более замыкается в тесном кругу уже найденных постановочных решений и метафорических выражений, начинает страдать повторяемостью, и возникает т.н. "монотон".

Достаточно сослаться на пример недавно состоявшихся гастролей в г. Тбилиси театра на Таганке, которым руководит Ю.Любимов, один из адептов, кстати, одареннейших, режиссерского театра. Целый ряд спектаклей, включенных в программу гастролей, показанные подряд, "одной обложкой" вызвали это ощущение режиссерского монотона.

4. Особую опасность представляет собой эпигонство - слишком многим режиссерам, и особенно молодым, начинающим, и даже еще не успевшим начать свою творческую биографию не дают покоя лавры режиссерского театра.

Когда-то Э.Золя говорил: "Новаторство, которое попадает в лапы к моде, становится чудовищным, теряет элементарный здравый смысл" (статья "Живопись"). Трудно сказать лучше и вернее. Надо ли говорить, как опасно это эпигонство в среде студенческой режиссерской молодежи.

5. Наибольшую опасность для дальнейшего развития нашего театрального искусства (и не следует так или иначе смягчать эту формулировку), особенно для театральной молодежи, является установившееся в практике режиссерского театра известное пренебрежение

творчеством актера. В целом ряде спектаклей этого направленного работа актера приобретает все более функциональный характер,



отключено проживание, сознательно не выстраивается процесс развития характера и ситуаций, исключается сценическое взаимодействие.

Актер из главного, решающего компонента спектакля становится одним из прочих компонентов, даже второстепенных, порой явно мизансценируемых режиссеру.

Ушла задача "умереть" в актере, проще не дать ему отжить, сделать его одним из средств построения режиссерской метафоры. "Падение актерского искусства" - об этом много и с болью сейчас говорят.

Не слишком ли сгущены краски? Не перегнута ли палка? Увы, нет. Такова практика т.н. режиссерского театра. Мало того, даже он осознает свою кризисность, в его поле зрения все больше входит актер, постепенно восстанавливая свои права и свое место. А театральная провинциальность (вряд ли стоит здесь указывать, что это понятие отнюдь не географическое, это уровень мышления и ориентации) все еще повторяет и главное не скоро перестанет это делать, зады режиссерского театра. По всему сказанному от театральной школы требуется многое. Прежде всего, четкая и принципиальная позиция. Это не так просто, ибо определенная часть преподавателей заражена идеями режиссерского театра, да и нелегко что-либо ему противопоставить в качественном выражении - снизился уровень актерского искусства и так сразу, вдруг его не поднимешь. Тут нужны огромные усилия и надо, чтобы они, эти усилия стали повседневностью. Только так позиция станет практической реальностью.

Только таким образом школа окажет свое влияние на "метрополию" и та в свою очередь поможет школе.



4136320  
202009033

Это чрезвычайно важно еще в одном аспекте. Основа развития любой школы - диалектическая взаимосвязь т.н. "канона" и неустанного поиска.

Канон обучения, сформированный долгим и нелегким трудом, тщательным отбором - отсечением всего потерявшего значимость, ставшего дурной традиционностью, стереотипом, вместе с тем, систематизированным накоплением того, что устремлено "в завтра", основано на поисковом эксперименте, такой канон в состоянии обеспечить дальнейшее развитие методики и организационных форм современного воспитания и обучения режиссерской смены.





IV. თეატრალური შესრულება

საქართველოს თ. რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო

მხატვრული ინსტიტუტი

-----  
მეატრის თეორიისა და ინსტიტუტის სამეცნიერო-კვლევითი  
სექტორი

აკაკი ბაიბურაშვილი

ფსიქოლოგიურ მეცნიერებათა დოქტორი, პრფესორი

მხატვრული თეატრალურ პიროვნული აზროვნების სპეციფიკის

საკითხისათვის

მწერლის, მხატვრის, რეჟისორის, მსახიობის და ა. შ. შემოქმედების დახასიათებისას არცთუ იშვიათად მის ერთ-ერთ ღირსებად ხატოვან აზროვნებას მიიჩნევენ. ხატოვან აზროვნებას სხვა ისეთი ფენობებითაა ერთად, როგორცაა გონების სიღრმე და კრიტიკულობა, კარგად განვიწყობილი ელემენტური ვრცობა, ემოციური აღგზნებადობა, შემოქმედებითი წარმოსახვა, ფსიქოლოგიური გამოვიკრებლობა, დაკვირვებულობა და ატეტივიზმი - მიიჩნევენ პოეტის, მსახიობის და მხატვრის აუცილებელ სპეციფიკურ, თუმცა არასაკმარის ფენობად<sup>1</sup>.

მხატვრული შემოქმედების და მასთან დაკავშირებულ მეცნიერებათა წარმოადგენლებს შორის ფართოდ არის გავრცელებული მოსაზრება, თითქმის მხატვრული შემოქმედება ხორციელდება ხატოვანი აზროვნების საფუძველზე, ხოლო მეცნიერულ შემოქმედებას საფუძვლად ცნობილი ანუ ლოგიკური აზროვნება უდევს. ამასთან, შეიძლება ხატოვანი ანუ ლოგიკური აზროვნების, როგორც ერთმანეთისაგან ფენობრივად განსხვავებული აზროვნების სახეობად წარმოადგენის ამკარად გამოკვლეული ტენდენცია.

ხატოვანი და ლოგიკური აზროვნების სახეობის ასეთი დაპირისპირების საფუძველზე ხშირად საკმაოდ შორსმწვდომი განზოგადებები კეთდება:

<sup>1</sup> Рождественский И. М., Специальные актерские способности, СБ., "Наука о театре", А., 1975, стр.327.

მეცნიერული და მხატვრული შემოქმედება ერთმეორისაგან პრინციპულად განსხვავებულია; მეტიც, მხატვრული შემოქმედების პროცესის შემდგომად მეცნიერულ-ლოკური აზროვნების საფუძველზე შეუძლებელია, მისი შემდგომად მხოლოდ დიდი მხატვრული შემოქმედების წარმოადგენდეს შეუძლიათ, ე. ი. მხოლოდ იმათ, ვინც ხატოვნად და არა ცნებებით აზროვნებენ.

როდესაც შემოქმედებითს პროცესთან დაკავშირებით, ხატოვანი და ლოკური-დისკურსული აზროვნების შესახებ წარმოებს მსჯელობა, ტერმინები ხშირად სხვადასხვაგვარი მნიშვნელობით იხმარება; მეტიც, ხშირად ძველი ხდება იმის გარკვევაც კი, თუ რა კონკრეტული შინაარსია ჩადებული ამა თუ იმ ტერმინში. ამიტომაც, იმის გასარკვევად, თუ რამდენად გამართლებულია ხატოვანი აზროვნებისა და ლოკური აზროვნების ასეთი დაპირისპირება, უპირველეს ყოვლისა, საჭიროა იმის გარკვევა, თუ რა მნიშვნელობით იხმარება ეს ტერმინები თანამედროვე მეცნიერებაში.

ტერმინ "ხატოვანი აზროვნების" ყველაზე გავრცელებული გაგება ეკუთვნის ფრანგული სოციოლოგიური სკოლის წარმომადგენელს ლსიენ დეობრიულის<sup>1</sup>.

დეობრიულის მიხედვით, ინდივიდის აზროვნების სპეციფიკის გარკვევისათვის საჭიროა იმ კულტურის ანალიზი, რომელსაც ის ეკუთვნის. ამასთან, ნებისმიერი კულტურა შეიძლება დახასიათდეს მასში არსებულ ზოგად შეხედულებათა ანუ კოლექტიურ წარმოდგენათა ერთობლიობის საშუალებით. ნორმალური ევროპელის კოლექტიური წარმოდგენები სამ სფეროს მიეკუთვნება: ინტელექტუალურს, მოქალაქეობის და ემოციურს. პირველყოფილი ადამიანის კოლექტიურ წარმოდგენებში მდგომარეობა პრინციპულად განსხვავებულია. მათი ცნობიერების მოქმედება ნაკლებად არის დიფერენცირებული. ამიტომაც შეუძლებელი ხდება იდეები და ობიექტების ხატვითი გაშინჯვად-იქნენ მათ მიერ გამოწვეულ ემოციებისა, გრძობებისა და ვნებებისაგან დამოუკიდებლად.

<sup>1</sup> Л е в и - Б р у х ъ Л., Первобытные мышление, изд-во "Атеист", М., 1930.

ღვი-ბრძული ანსხვავებს ამროვნების ორ ტიპს: დაბალი საზოგადოების ამროვნებას, პრადოგიკურ, ხატოვან ამროვნებას და "ჩვენი" საზოგადოების ამროვნებას, იმ საზოგადოების ლოკაურ ამროვნებას, რომელიც გამოვიდა ხმელთაშუა ზღვის ცივილიზაციიდან და რომელიც განვითარდა რაციონალიზატური ღიღოსობი და დაღებიანი შიგნიერებანი.

პრადოგიკური აღროვნება, მიუხედივს ღვი-ბრძული, სხვაგვარად არის ორიენტირებული, ვიდრე ლოკაური ამროვნება. პრადოგიკური ამროვნება ოპერირებს კოლექტიური წარმოდგენებით, რომლებიც არსებითად განსხვავდებიან იმ ცნებებისაგან, რომლებითაც ლოკაური ამროვნება ოპერირებს. კოლექტიური წარმოდგენები, ჩვენი ცნებების მსგავსად, არ წარმოადგენენ ინტელექტუალური გადაწყვეტილების პროდუქტებს; ისინი ნაცვლად ლოკაური ნიშანდებებისა მიიღავენ ემოციურ და მოტორულ ელემენტებს და გულისხმობენ მტყნაკლებად ნაშლად გამოკვეთილ პარტიციპაციებს. ამის გამო, სავნები, არსებები, მოვლენები ჩვენთვის სავსებით გაუგებარი საბით ხატოვანი ამროვნების საფუზურზე შეიძლება ერდეროვად იყვნენ ისინიც, რაწიც არიან და ამავე დროს სხვანიც.

ხატოვანი ამროვნების ოპერაციები პრინციპულად განსხვავდება დისკურსული ამროვნების ოპერაციებისაგან. ღვი-ბრძულის ამრო, მას ნაკლები შიღრეკილება აქვს ანალიზისაკენ. ამროვნების ყოველი აქტი სინდრეტი წასიათისაა, მავრამ ლოკაური ამროვნების შემხვევაში ეს სინდრეტი ჟიღრეკის ყველა შემხვევაში წინასწარ ანალიზს გულისხმობს; მსგულთანში ვამოხატული მიმარშებები ნაშლად არის ჟორმულირებული იმის გამო, რამ მასალა, რიდაც ამროვნება ოპერირებს, წინასწარ ექვემდებარება დაწყვეტილებას, დანაწიერებას, კლასიფიკაციას; მსგულდობი ოპერირებენ მკაფრად განსაზღვრული ცნებებით, რომლებიც თავის მიხრიც წარმოდგენენ წინმსწინები ლოკაური მუშაობის პროდუქტს, მათში შესამებულია მრავალგნისი თანმიმდევრული ანალიზისა და სინდრეკის პრო-



ფესტი. ღოგოკური ამროვნების მოახრენები ჩვენს სამოგადოებაში დგინ-  
დება და მტკიცდება ინდვიდუალურ კონებაში, სოციალური გარემოს გან-  
წყობელი ზეგავლენით უნის მეშვეობით და შაობიდან შაობას ჟადაუცვლია  
უნის შორებში. ამ მეშვეობით არავინაა მოკლებული ჩვენს სამო-  
გადოებაში.

ხატოვანი ამროვნება, ჩვენი ამროვნების ხსავსადა, სოციალური  
გზით გადაუცვია; ისიც კულისხმობს მეშვეობით, რომელიც შაობიდან  
შაობაში გადადის. მავრამ შავისი არსით იგი სავცინოკურია. სინშეი  
არ კულისხმობს წინასწარ ანალიზს, როგორც ეს ღოგოკური ამროვნებისა-  
შვის არის დამახასიათებელი. მასში კოლექტიური წარმოდგენები იზოლირ-  
ბულად არ შოგურირებენ, ისინი არ ანალიზირდებიან ინისაშვის, რომ შუ-  
დეგ ისინი ღოგოკურ წესრიგში ვანდაცდენენ. ეს ამროვნება პრადოვიკურია  
იმის გამო, რომ იგი მისტიკურია, არ ეშორრინდება ღოგოკურ მექანიზმს  
და ამიტომაც არ არის შავისუფალი. საქმე იმაშია, რომ პირველყოფილი  
სამოგადოების ინსტიტუტები წინასწარ ანალიზირებენ კოლექტიური წარმო-  
დგენების რეალურად შესაძლო კომბინაციებს. ასევე გზით დადგენილ პრა-  
სოციაციებში განსაკუთრებით ვლინდება პარტიციპაციის ზვედრიითი წო-  
ნის სიჭარბე და სუსტი მოახრენილება საკუთრივ ინსტიტუტულ რაერა-  
ციებში. ხატოვან, პრადოვიკურ ამროვნებაში არაფერია მოცული მის-  
ტიკური ელემენტების დანართის გარეშე. პრასოციაციები, პრადექტივი, პრამსჯელობები, რომელთაც დიდი ადგილი უკავიათ ხატოვან ამროვნებაში,  
არ კულისხმობენ ღოგოკურ მოქმედებას, ისინი, უზრადო, მუხსიერებას  
უბყარბიან.

პრადოვიკური ამროვნების შავისუფლებანი განსაკუთრებით კარგად  
ვლინდება განზოგადებებში. დამალი განვიშარიშის საყურარზე მყოფი სა-  
ზოგადოებისათვის დამახასიათებელი ხატოვანი ამროვნების პირობებში  
ზოვიერითი ცნება, როგორცაა წავ. : ადამიანი, ქალი, ბე, ძაღლი და

ა. შ. გარკვეული ამრიგთ, მიუთითებებს ღვეთ-ბრინჯი, შეიძლება ინტერპრეტირებული იქნას ჩვენი ცნებების ანალოგიურად. მაგრამ სულ სხვა ბასილათის განზოგადებებად წარმოგვიდგება კოლექტიური წარმოდგენები, რომლებიც დაკავშირებული არიან საზოგადოებრივ ინსტიტუტებთან და რწმუნებთან. ასე, მაგ., გურიკლუბისათვის ბორბალი, ირემი და გიჟილი /წმინდა მცენარე/ ერში და იგვიყა და, ამ განზოგადებას საფუძვლად უდევს არა მხოლოდ ის, რომ სამივე მათგანი საჭმელია, არამედ ისიც, რომ სამივე მათგანს აქვს მისტიკური ელემენტები. პირველყოფილი ადამიანების ენაში მოცემული განყენებული და ზოგადი წარმოდგენები ჩვენი აზროვნებისათვის დამახასიათებელი განყენებისა და ზოგადობისაგან განსხვავებით, ყოველთვის გახვეულია მისტიკურ სამოსლებში.

ხატოვან აზროვნებას თავისი შესატყვისი სტრუქტურის მტყვევება აქვს. ისინი საგნებსა და მოვლენებს წარმოგვიდგენენ მუსტად ისეთი სახით, როგორც ისინი შევადგისა და ყურებს ეძლევა. ამ ენების საერთო ტენდენცია იმაშია, რომ წარმოადგინონ საგნებისა და მოვლენების ფორმა, გამოხატულება, მდებარეობა, მოძრაობა, რბივების ხაჭები სივრცეში, ე. ი. არა საგნებისა და მოვლენებისაგან მიღებული შეადგენილებანი, არამედ ყოველივე ის, რაც შეიძლება იქნეს აღქმული და დანახული; ეს ენები ძირითადად ამოწურონ იმის აღსტკიკური და გრატკიკური დეტალები, რის გამოხატვაც მათ სურთ. ასე, მაგ. ჩრდილ-ამერიკელი ინდიელების ენებში ხის ყველა ნაირსახეობას აქვს თავისი სახელი, მაგრამ არ არის საერთოდ ხის, როგორც ასეთის სახელი. ასევე შეიძლება ითქვას შევამბე, და ა. შ. იმის ნაცვლად, რომ აღნიშნონ საერთოდ სიმრავლე, ეს ენები მიუთითებენ აუ კონკრეტულად რომელ სიმრავლეზეა დაპარაკი: ორ საგანზე ერთად, აუ სამზე. კონკრეტულად გამოხატვის ტენდენცია ენება არა მხოლოდ რიცხვს, არამედ სხვადასხვა სახის მოქმედებასაც. სწორედ აქედან მომდინარეობს ამ ენებში ზმნური ფორმების არაკვეულებრივი სიმრავლე.



ბატონი აზროვნების საფუძვრზე ყველაფერი წარმოგვიჩინა ცნება ბატონი სახით, თავისებური სახის ნახატებით, სადაც დაფიქსირებულია და აღნიშნულია საგანთა უმცირესი ზვისებები. ეს ასეა არა მხოლოდ მოქმედების, არამედ ყოველი ცოცხალი არსების, ყოველი საგნის, ყოველი მდგომარეობის, ყველა ზვისების მიმართ, რასაც კი ენა გამოხატავს. აქედან მომდინარეობს ამ "პირველყოფილი" ენების დეჰსიკოს ისეთი სიმდიდრე, რომელიც ჩვენი ენებისათვის მხოლოდ ცალკეულ შემთხვევებში არის დამახასიათებელი.

პირველყოფილი ბატონი აზროვნება თავისი არსით მისტიკური ხასიათისაა. ეს მისტიციზმი განსაზღვრავს პირველყოფილი ადამიანის აზროვნების ბუნებას, მის ვრცობებს და ქცევას. აქედან მომდინარეობს პირველყოფილი ფსიქიკოსი და მისი აზროვნების გაგების უკიდურესი სიძნელე. მათ აქვთ ჩვენი მსგავსი ვრცობადი შთაბეჭდილებები, მაგრამ შემდეგ ისინი მიდიან არა იმ გზით, როგორც ევროპელები. ამიტომაც ევროპელებმა კიდევაც რომ იცოდეს პირველყოფილი ადამიანის ენა, მას მაინც არ შეუძლია იაზროვნოს ისე, როგორც იგი აზროვნებს, რადგანაც ჩვენი აზროვნება "კონცეპტუალურია", აგებულია ცნებებზე, მათი კი არა. სამყარო, რომელიც პირველყოფილი ადამიანი ცხოვრობს, მისი მისტიკურობისა და პრადოკსიკურობის გამო, მხოლოდ ნაწილობრივ ემხვევა ჩვენსას.

ასეთია მოკლე ბატონი აზროვნების სპეციფიკა დევი-ბრიულის მიხედვით.

ბატონი აზროვნების ანალოგიური გაგებას გვთავაზობს თანამედროვე ფსიქოლოგი ჰაინც ვერნერიც, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ იგი ცდილობს ფსიქოლოგიურად დაასაბუთოს ბატონი აზროვნება. განვითარების ზოგადი ცნება, - აზრობს ჰ. ვერნერიც, - ემყარება ერთ, მნიშვნელოვან ამოსავალ დებულებას - ყველგან, სადაც სიცოცხლეა, არის შიდა





და განვიხილოთ, ე. ი. ადგილი აქვს სისტემატურ, კანონზომიერებად  
 დიდების შესაბამისად გორბირებას. ყველაზე, სადაც ადგილი აქვს გან-  
 ვიხარებას, იგი მიიღობსარეობს ნაკლები დიფერენციაციის მდგომარეო-  
 ბიდან რეგი დიფერენციაციის, იურაქტიული ინტეგრაციის მიმართულებით.  
 ვერნერის აზრით, დამწერლობის არმქონე ხალხების ბავშვების და სულით  
 ავადმყოფების ამრთვება ერთნაირი პრინციპულბით ხასიათდება, რაც  
 იმასი ვლინდება, რომ ვერ ანსხვავებენ სუბიექტსა და ობიექტს, იყუ-  
 ნებენ კლასიფიკაციის კონკრეტულ გზებს, ამრთვებიითი ოპერაციები არ  
 არიან გამომყოფიანი აქტივიდან, ემოციებიდან და მოჭორული მოქმედებიდან.  
 ამიტომაც, რომ შიშ არ შეიქნეოთ უნარი იამრთვებონ ამსტრატეგულად.

პირველყოფილი ენების კლასიფიკაციასა სისტემატური გამოხატულებ-  
 ბის პოლოზს საკანთა დაჯგუფება კონფიგურაციის მიხედვით. ამ ენების  
 ერთ-ერთი თავისებურება იმასია, რომ ერთი სიტყვით რამდენიმე საკნის  
 გაერთიანება ყოველთვის არ არის დამოკიდებული იმაზე, სინამდვილეში  
 აქვთ თუ არა მათ რაიმე საერთო. ვერნერის აზრით, კლასიფიკაციის ეს  
 პრინციპული ტერები თავს იჩენს აგრეთვე ბავშვის უნის ადრულ ონტო-  
 გენეტიურ სტადიაზე და გონებრივი მოქმედების პათოლოგიური რეგრესიის  
 დროს.

ავალსაზრის, რთელსაც დენი-ბრიული და პ. ვერნერის ანვიზირებენ,  
 საფუძვლად უდევს იდეა იმის შესახებ, რომ ამრთვება არა მხოლოდ აისა-  
 ბება ენაში, არამედ შეზღუდულიაა მისით. მტკიცებას იმის შესახებ,  
 რომ პირველყოფილი ადამიანები, ბავშვები და სულიერად დაავადებულნი  
 ადამიანები ბატონად ამრთვებენ, საფუძვლად უდებენ იმ ფაქტს, რომ  
 მათს ენაში სინამდვილე კლასიფიკირებულია საკანთა კონფიგურაციის და  
 არა საერთოს, არსებობის მიხედვით. მაგრამ, რამდენად გამართებულია  
 ენობრივი კავშირების საფუძველზე, რაშიაც ამრთვება ვლინდება,  
 უამსჯელოთ შვით ამრთვების კატეგორიების, მისი სპეციფიკის შესახებ.



ღვეთ-ბრიულის და ჰ.ვერნერის ამ ამოსავალი დებულების მარტებულისა და საფუძვლით განხილვად დასაყენა ეჭვის ქვეშ ცნობილია ამერიკელთა უზენაესობა და უნაბეზრებლობა ფ. ბოასმა. მან ასევე საფუძვლიანად გააკრიტიკა ის მოწვევებში, რომლებსაც ეს ავტორები იყენებდნენ.

საქმე იმაშია, რომ XIX საუკუნის შუა პერიოდში ჩამოყალიბებული უზენაესობის ფაქტობრივი მოწვევების ძირითად წყაროს წარმოადგენდა მოგზაურების, მისიონერებისა და კოლონიური ადმინისტრაციის ჩინოვნიკების ნაკლებად სანდო მოწვევები. როდესაც ეს ადამიანები კონტაქტს ამყარებდნენ ახლად აღმოჩენილი ქვეყნების მცხოვრებლებთან, თავიანთ დაკვირვებებში გამოყოფდნენ ამ ხალხების მოქმედებებისა და ადასტურებების იმ თავისებურებებს, რომლებიც ყველაზე მეტად განსხვავდებოდნენ ევროპელთათვის ჩვეულისაგან. ამ ტენდენციის ჩამოყალიბებაზე /ტ. ი. ხაბიასობის ყოფილი ნინა პლანზე წარწეული ევროპელებსა და კოლონიური ქვეყნების მოსახლეობას შორის განსხვავება/ გავლენა მთაბდინა აგრეთვე ეპოქის ძირითადმა ეკონომიურმა და პოლიტიკურმა ტენდენციებმა.

თანამედროვე ანთროპოლოგები ღვეთ-ბრიუსსა და ჰ.ვერნერს ირამიფ აკრიტიკებენ, რომ ისინი ღებრატურული წყაროებიდან მასალის ამოკრეფას ცადებხრივად, შერჩევით აწარმოებდნენ. ისინი მიუთითებენ, რომ უზენაესობის ღებრატურაში შიქილდება დაიძებნოს ნებისმიერი ღეორიის დამადასტურებელი მასალები. ამიტომაც, ყველა ეს ღეორია პიპოთებად დარჩება მანამდე, სანამ ზუსტი გამოკვლევებით არ იქნება დადასტურებული რომელიმე მათგანი.

ცნობილი ფსიქოლოგი ვ. კოლერი ღვეთ-ბრიუსსა და მის თანამოაზრეთა მტკიცების საპირისპიროდ მიუთითებს, რომ სინაქვილიში შესაძლოა პირველყოფილი ხალხების აღქმა უფრო ახლოს იყოს რეალბასთან, ვინაშე აღქმა თანამედროვე კულტურებში, სადაც ადამიანებმა ისწავლეს "სამყაროს



უყურა" საბუნებისმეტყველო მეცნიერებათა პრიზმის შუალაბით.

ფ. ბარტლესი დევნი-ბრძოლის ძირითად შედეგად იმას მიიჩნევს, რომ იგი პირველყოფილ აზროვნებას ადარებს მეცნიერულ აზროვნებას. თუ ჩვენ ერთმანეთს შევუდარებთ პირველყოფილ და თანამედროვე სამოგალოების ჩვეულებრივი ადამიანების გონებრივ პროცესებს, აღმოჩნდება, - მიუთითებს იგი, - რომ ეს პროცესები მრავალმხრივ ერთნაირია.

ჟ. ბრუნერის აზრით, ინტელექტი მნიშვნელოვანი ხარისხით არის მოცემულ კულტურაში შეიქმნავებული "იარაღების" ინტერიორიზაციის შედეგი. კულტურები ერთმანეთისაგან შეიძლება განსხვავდებოდნენ მათში არსებული იარაღებით და იმ სოციალური ინსტიტუტებით, რომლებიც მოწოდებულნი არიან ამ იარაღების გამოყენების ცოდნა და უნარი გადასცენ სამოგალოების ჩვენებს. იმ ინსტიტუტებს, რომელნიც ყველაზე არსებითს ზემოქმედებას ახდენენ შემეცნებითი პროცესების განვითარებაზე, მიუკუთვნება თანამედროვე სკოლა. იგი, - მიუთითებს ჟ. ბრუნერი, - სავსებით სპეციფიკურ ზრდადამსახურებს სწავლების პროცესს, სკოლა მოსწავდედაგან მოითხოვს აბსტრაქტულ აზროვნებას და უყალიბებს კიდევაც მას. ამიტომაც, - მიუთითებს იგი, - მტკიცება იმის შესახებ, რომ თითქოს სხვადასხვა კულტურები აზროვნების სავსებით განსხვავებულ ფორმებს ქმნიან, მოკლებულია ყოველგვარ საფუძველს.

ცნობილი ფრანგი ანთროპოლოგი კ. დევნი-სტროსი კატეგორიულად უარყოფს მოსაზრებას გონებრივი განვითარების მალადი და დაბადი დონეების არსებობის შესახებ. გონებრივი მუშაობის პრინციპები, - მიუთითებს იგი, - ყველა კულტურაში და ყველა ინსტიტუტულ ეპოქაში ერთნაირია. აზროვნების პირველყოფილი და თანამედროვე მეცნიერული სისტემები მხოლოდ სხვადასხვაგვარი სტრატეგიები, რომელთა მეორებითაც ადამიანი რაციონალურად სწავლება ბუნებას. ორივე სტრატეგია სამყაროზე ობიექტური ცოდნის ნისაღებად არის მიმართული, ორივე აქვს რიცხვით ინფორმაციას, ახდენს მის კლასიფიცირებას და სისტემიზაციას; ორივე ქმნის ლოგიკურად



შანშიმდევრულ სისხტემებს. ძირითადი განსხვავება მათ შორის არის ამ-  
როვნებისას გამოყენებულ მასალაში, იმ ნიშნებში, რომელთა საფუძველზე-  
დაც ყალიბდება კატეგორიები. კლასიფიკაციის პრიმიტიული სისხტემებისა-  
შვის დამახასიათებელია სისხტომის ელემენტების რეალურად აღქმადი  
შვისებების განმარტება და ამიტომაც ისინი შეიძლება არიან მო-  
ცემული საზოგადოების კონკრეტული ფენით. კულტურების სხვადასხვაობის  
მიუხედავად, ადამიანთა გონებრივი საქმიანობის უნივერსალურია, სხვადა-  
სხვა კულტურათა ეთნოლოგიური მონაცემები მხოლოდ გონების ამ უნივერსა-  
ლური საქმიანობის სხვადასხვაგვარ პროექტივებზე მიუთითებს.

ძირითადი იდეა, რომელიც საფუძველად უდევს დვი-ბრიულის მტკიცებას  
ხატოვანი ამროვნების არსებობისა და მასსა და ლოკუსურ ამროვნებას შო-  
რის პრინციპული განსხვავებულობის არსებობის შესახებ, როგორც ვნახეთ,  
იმაში მდგომარეობს, რომ ამროვნება არა მარტო არსებობს ენაში, არამედ  
შეიძლება იყოს ენით. ღნგვისტური ეტიმონიმიზმის ამ იდეამ შემდგომი გან-  
ვიხარება პოვა ბენჟამინ უორდის ღნგვისტური ფარდობითობის თეორიაში.

შანშიმდევრულ ღნგვისტიკას უმარტებულად მიანინა მკაცრი ღნგვი-  
სტიკური ეტიმონიმიზმი - ცდა ენის შავისებურებათა საფუძველზე გაკეთ-  
დეს დასკვნა შემეცნებითი პროცესების შავისებურებათა შესახებ. ნების-  
მიერი კულტურის ადამიანის შემეცნების ფორმები და ამროვნებითი პროცე-  
სები, - მიუთითებს ნ. ბომსკი, - არ შეიძლება იყვნენ იმაზე მეტად რთულ-  
ნი და შემოქმედებითნი, ვიდრე ეს საჭიროა ენის შინაგანი სტრუქტურის  
წვდომისათვის, რომელსაც ნებისმიერი კულტურის ბავშვი ადრეულ ასაკში  
სწავლება დაბრკოლების გარეშე. სხვადასხვა ენებისათვის დამახასიათებელ  
კანონზომიერებათა შორის არ არის შვისობრივი განსხვავება, ამიტომაც  
საფუძველს მოკლებულია დაპარაკი შემეცნებითი პროცესების უფრო "მარ-  
ტივი" და უფრო "განვიხარებულ" დონეებზე.

სხვადასხვა ენისა და კულტურის წარმომადგენელთა შედარებითმა  
ექსპერიმენტულმა კვლევამ ნათლად ყო, რომ ექსტივა არსებობს გავლენას



არ ახდენს ამ ენის წარმოადგენელთა პერსექუტორ-კოგნიტორ აქტივობას  
 პირიქით, ეს უკანასკნელნი ახდენენ გავლენას დეუსიკის ჩამოყალიბება-  
 ზე. ამიტომაც მარტეზულად მიუთითებს ლინკვისტიკი რ. პოკეტი, რომ ენები  
 ერთმანეთისაგან განსხვავდებიან არა იმდენად იმიტომ, რაც შეიძლება  
 ნათი საშუალებით გამოითქვას, არამედ უფრო იმიტომ, თუ რის გამოთქმა  
 შეიძლება მათი საშუალებით უფრო ადვილად.

თანამედროვე მეცნიერებაში გავრცელებული შეხედულების მიხედვით,  
 კულტურათა შორის სხვაობა ერთი და იგივე შემთავებით სტრუქტურების  
 მხოლოდ სხვადასხვაგვარი გამოხატვაა და არავითარ შემთხვევაში არ წარ-  
 მოადგენს ფიქსირებულ მემდებობას პრეცედენტში არსებული განსხვავებების გა-  
 მოხატვას. ამროვნებისა და განსჯის პრეცედენტი სხვადასხვა კულტურის  
 წარმოადგენლებში ერთმანეთისაგან არ განსხვავდებიან; განსხვავდები-  
 ან მხოლოდ ღირებულებები, წარმოადგენები და კლასიფიკაციის გზები. სხვა-  
 დასხვა კულტურის წარმოადგენლებს შორის დადგენილი განსხვავებები მი-  
 ეკუთვნება შინაარსებს; რაც ჩვენება ლოკალურ პრეცედენტს, ისინი ერ-  
 თი და იგივეა და ყველაზე მიმართული არიან მიზნებსა და შედეგს შორის  
 არსებული კავშირების გამოყენებისაკენ. ასევე ერთმანეთისაგან შეიძლება  
 განსხვავდებოდნენ კლასიფიკაციები და ცნებები იმ ობიექტებითა და  
 მოვლენებით, რომლებიც ჯგუფში ერთმანედებიან ასევე ნიშნებით, რომელ-  
 ბიც დაჯგუფებისათვის გამოიყენება, მაგრამ ყველა კლასიფიკაცია ამ-  
 სტრატეგიისა და განმარტების ერთი და იგივე პრეცედენტს ემყარება.

ამრიგად, ზერმონ - საფრანგი ამროვნების გავრცელებული დევიზიზ-  
 ლისტიკი ვაჭება, რომელიც ლოკალური ამროვნებისაგან ფენიპორნიკად გან-  
 სხვავდებულად არის ბირნული, თანამედროვე მეცნიერების მიერ უარყოფი-  
 ლაა. ესეც არ იყოს, ამროვნების ეს ფორმა, მუნიციპალიზაცია, შეიძლება  
 ბირნული იქნეს მხატვრული შემოქმედების საფუძვლად.

თანამედროვე ენაპირე გავრცელებულია აზრი /განსაკუთრებით ფილოსო-  
 ფოსტის შორის/, რომლის მიხედვითაც მხატვრულ შემოქმედებას საფუძვლად



უღვეს როგორც ხატოვანი, ასევე ცნებითი განზოგადება. ამავდ დროს არა  
ნაკლებ გავრცელებულია ზვალსაზრისი, რომლის მიხედვითაც მხატვრული  
სახის შექმნის პროცესი განიხილება როგორც წმინდა ცნებითი განზოგა-  
დების პროცესი. ხატოვანი განზოგადება, - მიუთითებს ა. ი. ბუროვი, -  
არ შეიძლება იყოს სინამდვილის ღრმა განზოგადება, მასში ვერ მოხერ-  
ხდება არსებითის ასახვა. არსებითის ასახვა მხოლოდ ცნებითი ამროვნე-  
ბის საფუძურზეა შესაძლებელი. ამ დებულებიდან გამომდინარე, იგი ას-  
კვნის, რომ მხატვრული განზოგადება არის ცნებითი, ლოგიკური ამროვნე-  
ბის პროცესი. მაგრამ ცნებები, რომელიცაც მხატვარი იპერირებს, -  
მიუთითებს იგი, - განსხვავდება მეცნიერის ცნებისა და ამსტრაქციონისა-  
გან იმიო, რომ მასში მეტია კონკრეტულობა. "მხატვრულ ამროვნებაში  
ჩვენ ტენდენცია გვაქვს ისეთი ზოგადისაკენ, რომელიც თავისში მოიცავს  
ერშეუღისა და განსაკუთრებულის მთელ სიმდიდრეს. ლოგიკური მხატვრულ  
ამროვნებაში არ მიიხსრადის დამოუკიდებლობისაკენ, საკუთარი ამსოღეტი-  
ზაციონისაკენ. მხოლოდ ამ ამრიო შეიძლება დაპარაკი მხატვრულ ამროვნე-  
ბე როგორც ხატოვან ამროვნებაზე"<sup>1</sup>.

ხატოვანი ამროვნების გაგების არსებულ ნაირსახეობათა შორის  
ჩვენთვის საინტერესო საკითხთან მიმართებაში ყველაზე ანგარიშგასანე-  
ვია მ. ნიკოლოზოვას ზვალსაზრისი. იგი არ უარყოფს იმ ფაქტს, რომ ისტო-  
რიულ და გენეტიკურ პლანში გრძობადი შეიმეცნება, და მათასადამე გრძობ-  
ადი განზოგადებაც, შეიმეცნების ქვედა საფუზურს წარმოადგენს, რომელიც  
წერ კიდევ არ არის ასახული მოვლენის არსებითი მომენტები. მაგრამ, რო-  
დესაც კანობრიობა აღწევს შეიმეცნების უმაღლეს საფუზურს - ამსტრაქტულ  
ამროვნებას, შესაძლებელი ხდება ხატოვანი განზოგადების განსაკუთრებუ-  
ლი ფორმის არსებობა, რომელიც სინამდვილის არსი, მისი არსებითი მო-  
მენტები აისარება. იგი ცნობს დასაბუთოს ასეთი ხატოვანი განზოგა-  
დების არსებობა, გაარკვიოს მისი აგრუქტურა.

<sup>1</sup> Н и к и ф о р м а О., Исследования по психологии художе-  
ственного творчества, МГУ, 1972, стр.39.





ესტეტიკოსები, - მიუთითებს ო. ნიკიტორიძე, - ტერმინებს: "მხატვრული აზროვნება", "მხატვრული განზოგადება", "ტიპიზაცია", "ხატოვანი განზოგადება" ხშირად სინონიმური მნიშვნელობით ხმარობენ, რაც არ არის მართებული; მათ საერთო ელემენტები გააჩნიათ, მაგრამ არ არიან ერთმანეთს დაკავშირებული. მისი აზრით, მხატვრული აზროვნება უფრო ფართო მოცულობის ცნებაა, ვიდრე მხატვრული განზოგადება. ეს უკანასკნელი მას მიანიშნავს მხატვრული აზროვნების მხოლოდ ერთ მხარედ. ასევე ცნება - ხატოვანი განზოგადება და ტიპიზაცია, ცნებაზე - მხატვრული განზოგადება უფრო ფართოა. ხატოვანი განზოგადება და ტიპიზაცია მხოლოდ მხატვრული შემოქმედებისათვის არ არის სპეციფიკური, მას ადგილი აქვს ადამიანის მოქმედების ყველა სფეროში, როგორცაა შრომა, სწავლა და ყოველდღიური ცხოვრების სხვა მოქმედებები. ყოველ ადამიანს სინამდვილის საგნებზე უამრავი ოდენობის ტიპური წარმოდგენები გააჩნია. ასე, მაგ., ყველას აქვს წარმოდგენა მშობლიური ქვეყნის ტიპურ პეიზაჟზე, ტიპურ არქიტექტურაზე და ა. შ. ტიპური ხატი მხატვრულად მაშინ გადაიქცევა, როდესაც მას ესტეტიკური ღირებულება აქვს, როდესაც ის რაღაც ახალს აცდენს, როცა ის ორიგინალური, ინდივიდუალური და გამომხატველობითია.

ხატოვანი განზოგადება, ცნებასთან მისი მჭიდრო კავშირის მიუხედავად, ტიპური ხატის შექმნის პროცესში მკვეთრად განსხვავდება ცნებითი განზოგადებისაგან. ტიპიზაციის პროცესის საფუძველია სპეციფიკური ხატოვანი განზოგადება, რომელიც წარმოქმნდება მხატვრის მიერ სინამდვილის აღქმის განსაკუთრებულ პროცესში. ტიპიზაციის პროცესში ხატის თავისებურებანი მოცემული სახის ხელოვნების გამომხატველობის საფუძველზე მან მიმარტებაშია მოყვანილი.

როგორი სახით არსებობს ხატოვანი განზოგადება, დაიყვანება იგი ერთ განკვეთულ წარმოდგენაზე, თუ შეიძლება გამოვლინდეს ამა თუ იმ მიმარტებით ერთმანეთისაგან განსხვავებულ წარმოდგენებში? - კითხვობს



ვანი განზოგადების მექანიზმის მოქმედება გაფილტვივით მარტივია და სტიმულის შემოქმედებით უშუალოდ, მყისთანადად გამოიწვევა, იგი უზრუნველყოფს ხორციელდება, ვიდრე ამოცანის ლოკუტრი გადაწყვეტის პრინციპი. ამიტომაც, ამოცანის ლოკუტრი გადაწყვეტა ზედმეტი ხდება და ადამიანი მას მხოლოდ იმ შემთხვევაში მიმართავს, როცა საჭიროება მოითხოვს ნაკოვანი განზოგადების უშუალო მოქმედების საფუძველზე განხორციელებული ამოცანის სწრაფი გადაწყვეტის ახსნას და დასაბუთებას.

დინამიკური ხასიათის ნაკოვანი განზოგადებები განსაკუთრებით დიდ მნიშვნელობის მქონენი არიან მწერლების, მსახიობების შემოქმედებისათვის, - მიუთხილებს თ. ნიკიტოროვა. იგი აღნიშნავს, რომ კ. სტანინ-ლავსკის ასეთი სახის განზოგადებები, რომელთაც ის "ცხოვრების ლოკუტრი", "სინამდვილის ლოკუტრი" უწოდებდა, შემოქმედებითი წარმოსახვის საფუძველად მიაჩნდა. მწერლისა და მსახიობის მიერ შექმნილი მხატვრული სახე შეიძლება ემყარებოდეს როგორც ერთ ნაკოვან განზოგადებას, ასევე მოკვან ნაკოვან განზოგადებათა ურთიერთმიმართებასაც, მათს სისტემას:

ტიპური მხატვრული ნაკებისათვის, - მიუთხილებს თ. ნიკიტოროვა, - აუცილებელ საფუძველს წარმოადგენს ცნებითი და შემოქმედებითი სპეციფიკური ნაკოვანი განზოგადება, ორივე ეს პრინციპი შენაგანად არის დაკავშირებული და ურთიერთშემოქმედებენ. სინამდვილის ნაკოვანი განზოგადება ხელს უწყობს მის შესახებ ცნების გაფართოებას; ცნებითი განზოგადება თავის დონეზე აამაღლებს ნაკოვან განზოგადებას, აამაღლებს მას სინამდვილის მოვლენების არსისა და კანონზომიერებათა ასახვამდე. ნაკოვანი განზოგადებაზე ცნება პირდაპირ კი არ მოქმედებს, არამედ მხატვრის მიერ სინამდვილის მოვლენების აღქმამდე შემოქმედების გზით. მხატვარი, მწერალი, მსახიობი და ა. შ. საკანს აღიქვამს თავისი ცნების თვალსაზრისით. ის მასში გამოყოფს თავის ცნებებსა და შესაფუძვლავს გრძელ-



ბად თავისებურებებს, რომლებიც წარმოადგენენ მოცემული ცნების არსებით ნიშნებს. ერთი რიგის მრავალი საგნის აღქმისას, ეს გრძობადონ ნიშნები ხაჭოვან განზოგადებას ექვემდებარებიან. ამიტომაც, რომ ხაჭოვანი განზოგადებანი თავიანთი დონით საგნის არსებითი ნიშნების ასახვის დონემდე არიან ამალეღმურნი.

ხაჭოვანი განზოგადება ლოგიკურისაგან ჯერ ერთი იმიტ განსხვავდება, რომ ყოველთვის ცნებაზე უფრო სრულია. მასში მოცემულია არა მარტო საგანთა რიგისათვის დამახასიათებელი საერთო, არამედ ამ ზოგადის კონკრეტული ვარიანტებიც, ის ელემენტებიც, რომლებიც ცნებაში არ ასახება და რომლებიც უშუალოდ, ანდა, ი. ავღოვის ტერმინოლოგიით რომ ვამოუხვეთ, პირველ სასიგნალო დონეზე განიცდება. მეორე განსახვავებელი თავისებურება იმაშია, რომ იგი უფრო ძლიერ და უშუალო შემოქმედებას ახდენს ადამიანზე, ვიდრე ცნება; მას ტენდენცია აქვს ადამიანის მოქმედებაში გამოვლინდეს უშუალოდ, უნებურად. ეს იმიტ მიილწევს, რომ ხაჭოვან განზოგადებაში განზოგადება და ვლინდება არა მარტო საგანთა თავისებურებები, არამედ გრძობებიც, რომლებსაც ადამიანი განიცდის ამ საგნების მიმართ. ხაჭოვანი განზოგადება ასახავს პიროვნების თავისებურებებსაც, შემოქმედის ესთეტიკურ დამოკიდებულებასაც სინამდვილისადმი, მისი შემოქმედების პარტიკულ პოზიციასაც.

ამრიგად, თუცა ო. ნიკოლოზოვა ხაჭოვან აზროვნებასა და ლოგიკურ აზროვნებას შორის არსებითი ხასიათის განსხვავებაზე მიუთითებს, ისინი მასთან ურთიერთს არ უპირისპირდებიან. პირიქით, მისი მტკიცებით, ხაჭოვანი და ლოგიკური განზოგადებები ერთმეორეს ავსებს, მხავერული შემოქმედება ორივე მათგანის საფუძველზე ხორციელდება. რაც შეეხება ავით ხაჭოვან განზოგადებას, იგი, ნიკოლოზოვას დებულების მიხედვით თუ ვიშსჯელებთ, ხაჭოვანია არა იმიტომ, რომ ავალსაჩინოა, არამედ იმიტომ, რომ მის საფუძველზე ხაჭოვანი ავალსაჩინო წარმოდგენები აღმოცენდება; იგი განზოგადებაა იმდენად, რამდენადაც მის საფუძველზე შე-



იძლევა აღმოცენდნენ სხვადასხვა სახის წარმოდგენები აუთენტურად და იმავდენ ინდივიდუალურად კი. ასე დახასიათებული ხატოვანი ამროვნება უფრო დისპოზიციური ხასიათის წარმოქმნილია, ვიდრე ფენომენოლოგიური. იგი არაფენომიური მდგომარეობაა, რომლის არსებობისა და რაკვარობის შესახებ დასკვნა ხერხდება მხოლოდ მის საფუძველზე აღმოცენებული შინაარსების მიხედვით, იგი უშუალოდ მიუწვდომელია. მართალია ხატოვანი განზოგადება ცნების დონეზე არ არის ამოღებული, მაგრამ მის ფუნქციას წარმატებით ანობრაციებს, გვევლინება მის ფუნქციონირებულ ეკვივალენტად.

ხატოვანი ამროვნების გავების იმ ნაირსახეობის მიმართ, რომელსაც თ. ნიკიფოროვა გვთავაზობს, მრავალი კრიტიკული შენიშვნის გამოთქმა შეიძლება. მაგრამ ამჯერად ჩვენს ამოცანას სცილდება იმის გარკვევა, თუ რამდენად მართებულია ხატოვანი ამროვნების, ხატოვანი განზოგადების შემოთავაზებული ვარიანტი. მოცემულ შემთხვევაში მხოლოდ იმის გარკვევას ვისახავთ მიზნად, თუ ამგვარად გაგებული ხატოვანი ამროვნების საფუძველზე რამდენად ხერხდება მხატვრული შემოქმედების საკვიციკურობის გარკვევა, უპირისპირდება თუ არა იგი მეცნიერული შემოქმედების საფუძველს ე. წ. ლოგიკურ ამროვნებას.

როგორც ვნახეთ, თ. ნიკიფოროვა არაერთგზის მიუთითებს, რომ ხატოვანი განზოგადება მხოლოდ მხატვრული შემოქმედებისათვის არ არის დამახასიათებელი; ხატოვანი და ცნებითი განზოგადებები არ უპირისპირდებიან ერთმანეთს, არ გამორიცხავენ ერთმანეთს. პირიქით, ერთიმეორეს ავსებენ.

ხატოვანი და ცნებითი ამროვნების ურთიერთდაპირისპირებას საფუძველად უღვეს არა მარტო ხატოვანი ამროვნების, არამედ ლოგიკური ამროვნების თავისებური გაგებაც. ნაპულისბმევია, რომ მეცნიერული ამროვნება ცნებითი ოპერირებს, რომ მეცნიერული ამროვნების პროცესში ყოველთვის საქმე ვვაქვს ცნებითს განზოგადებასთან. მაგრამ ლოგიკური ამროვნების ამგვარი გაგება არ შეესაბამება ფაქტურ ვითარებას. თანამედროვე ფსიქოლოგიაში მრავალმხრივი ექსპერიმენტული კვლევის საფუძველზე დადგინდა

იხვევა, რომ მხოლოდ ცნებებით საქმიანობა იდეალია მეცნიერული აზროვნებისათვის, რომელსაც იგი ვერასოდეს მიაღწევს. მეცნიერული აზროვნების პროცესში ადგილი აქვს არა მარტო ცნებებით, არამედ უპირატესად ცნების ჯუჭუტითაა დაკავშირებული ეკვივალენტებით საქმიანობას. ამ მიზნით განსხვავება მეცნიერულ და მხატვრულ შემოქმედების საფუძვლად მდებ ამოცანებს შორის უფრო რაოდენობრივი ხასიათისაა ვიდრე ხარისხობრივი. მათ შორის არსებული სხვაობა არ არის არც იმ ერთეულბში, რომლებშიც ისინი საქმიანობენ და არც იმ საქმიანობებში, რომლებსაც ისინი აწარმოებენ.

ხატოვანი აზროვნებისა და ლოგიკური აზროვნების დაპირისპირებისას, ხშირად ეს უკანასკნელი გაგებულია როგორც უწყვეტი, დისკურსიული ხასიათის მქონე, ხოლო მხატვრული შემოქმედების საფუძვლად მდებ ამოცანების სპეციფიკურად მიჩნეულია მისი არადისკურსიული, წყვეტილი ხასიათი, რომელშიც დიდ როლს ასრულებს ინტუიცია. მაგრამ ლოგიკური აზროვნებისა და ინტუიციის ასეთი დაპირისპირება მოკლებულია საფუძვლად. ინტუიციას ადგილი აქვს არა მხოლოდ მხატვრულ, არამედ მეცნიერულ შემოქმედებაშიც.

შიქარის ყველა შემოქმედის მიუხედავად ინტუიტიური პროცესის ისეთ ფუნქციონირებაზე, როგორცაა მისი უშუალოდ; ამოცანის გადაწყვეტა უშუალოდ, წინასწარი განსჯის გარეშე ხორციელდება; გარდა ამისა, ინტუიციის შემთხვევაში პროცესი შეიქმნება თავისთავად მიმდინარეობს, მისი მიმდინარეობისას ადგილი არა აქვს რაიმე სიძველეს, რაიმე ძალისხმევას განცდას. ამის მიუხედავად შედეგს თან ახლავს სისწორეში დასწრება და, რაც მთავარია, ინტუიტიური პროცესის შედეგი უმეტეს შემთხვევაში მარტაც გონივრულია, მარტებულია; ინტუიციის ყოველთვის ახალი ამოცანის გადაწყვეტასთან არის დაკავშირებული და იგი დიდ სისწრაფით, გოგ შემთხვევაში მყისთანავე ხასიათდება. ინტუიტიური პროცესის აღნიშნული ფუნქციონირების საკმარისი სისრულით ახასიათებენ მას





და ისინი თითქმის დავას არ იწვევენ. ამრთა სხვადასხვაობა იწყება შინ, როდესაც საკითხი ღვება მისი მექანიზმის შესახებ.

ამოცანის ინტუიტიური გადაწყვეტა უმეტეს შემთხვევებში მართებულია და არ ატარებს შემთხვევით ხასიათს. ეს გარემოება იმავე მიუთითებს, რომ ამოცანის ინტუიტიური გადაწყვეტა გარკვეულ ცოდნას, ცოდნის გარკვეულ სისტემას ემყარება. მაგრამ ამოცანის გადაწყვეტის მომენტში ეს ცოდნა ცნობიერებაში არ არის წარმოდგენილი, ამოცანის გადაწყვეტა ამ ცოდნიდან დისკურსიული მსჯელობებით არ არის გამოყვანილი. ლუმიცა, მას შემდეგ, რაც ამოცანა გადაწყდა, მისი მართებულობის ლოგიკური დასაბუთება, ნაპოვნი გადაწყვეტილების შემოწმება ლოგიკური მსჯელობით საცდებით შესაძლებელია. ამიტომაც ინტუიციის პრობლემის არსი იმაშია, რომ გარკვეულ იქნეს როგორაა მოცემული, რას წარმოადგენს ეს არაფორმალური ცოდნა, რა ვიით ყალიბდება იგი.

მ. ნიკიტოროვა ცდილობს ინტუიტიური პრობლემის მექანიზმი ბატოვანინი განმარტავდნის სახით წარმოადგინოს. ბატოვანი განმარტავდნის მოქმედება, - მიუთითებს იგი, - ვლინდება არა მხოლოდ ინტუიციის შემთხვევაში, არამედ იმ პრობლემებშიც, რომლებსაც ლოგიკურს ვაკლავებთ. ბატოვან განმარტავდნას შეუძლია მოამზადოს ცნებითი განმარტავდნა, იგი ყოველთვის თან ახლავს მას. ინტუიტიური პრობლემის სახით ბატოვანი განმარტავდნა ვლინდება მაშინ, როდესაც ამოცანის საბოლოო გადაწყვეტა ხდება ლოგიკური განმარტავდნის მონაწილეობის გარეშე; ანდა, ი. აკვლოვის ტერმინები რომ ვიხმაროთ, ამოცანის ინტუიტიური გადაწყვეტა ხორციელდება უფრო მარტივი პირველგანადიური მექანიზმებით ისე; რომ მეორადგანადიური პრობლემები - სიტყვიერი-ლოგიკური განსჯა არ ერევა. მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ ინტუიტიური პრობლემები ლოგიკურის საპირისპიროა და ისინი ურთხვანვით განთრეცხავენ. პირიქით, ისინი ურთიანობაში იმყოფებიან, ბატოვანი განმარტავდნა ცნობით-ლოგიკურ განმარტავდნასთან ივიდნო კავშიარში ხერციელდება. საქმე ნიშნავს, რომ, როგორც მ. ნიკიტოროვა მიუთით-

შეზღუდვის, საგნის აღქმისას ადგილი აქვს ხატოვან განზოგადებაში იმ გრძელ-  
ბადი მხარეების გამოყოფას, რომელიც ცნების ნიშნებს ანხორციელებენ.  
ამიტომაც, ხატოვანი განზოგადება კი არ გამოირჩევა, არამედ მოცავს  
საგნების არსებითს ნიშნებს, რის გამოც ინტუიტიური პროცესები თავიან-  
თი დონით ღვიძურ პროცესთა დონეზე ამაღლებულად წარმოგვიდგება. ამრი-  
გად, თ. ნიკიფოროვას მიხედვით ამოცანის ინტუიტიურ დონეზე გადაწყვეტა  
ხორციელდება არა ღვიძური, არამედ ხატოვანი აზროვნების საფუძველზე,  
რომელიც ასახულია ღვიძური აზროვნების მოქმედებაში.

ხატოვანი აზროვნების მექანიზმი, - მიუთითებს თ. ნიკიფოროვა, -  
შეიძლება მოქმედებდეს თავის ტვინის ქერქის შევადგენად მონაში, როგორც  
არაცნობიერი, ქვემლურბოვანი პროცესი. ხატოვანი განზოგადებების მო-  
ქმედების შედეგების არაცნობიერი მდგომარეობიდან ცნობიერებაში გადა-  
სვლისას, არსებითს როლს თამაშობს ქერქქვეშა არეები, განსაკუთრებით  
რეტვიკულაციური ფორმაცია, რომელიც თავის ტვინის ნახევარსფეროების  
ქერქის მოქმედების ტონიზირებას ახდენს. ჩვენ ვვარაუდობთ აგრეთვე, -  
მიუთითებს თ. ნიკიფოროვა, - რომ რეტვიკულაციური ფორმაციისა და ჰიპო-  
თალამუსის მოქმედებას არსებითი მნიშვნელობა აქვს ხატოვანი განზო-  
გადების ფორმირებისას.

თ. ნიკიფოროვა საკლებით მარტულად მიუთითებს, რომ ინტუიტიური  
პროცესები არაცნობიერ დონეზე წარმოგვიდგენილ ინფორმაციას ემყარება; ემ-  
ყარება ცოდნას, რომელიც განზოგადებულად არის წარმოდგენილი მოკლებ-  
ების შესახებ დავროვილი ინფორმაცია. მაგრამ ძნელია ასეთ არაცნობიერი  
ცოდნის მექანიზმად ხატოვანი განზოგადება მივიჩნიოთ. საჭიშე იმასაც,  
რომ ამ არაცნობიერად მოცემულ ცოდნას ხატოვანი განზოგადება რომ ვუ-  
წოდოთ, ეს ნიშნავს შევზღუდოთ მისი აქტივობის არე. არაცნობიერ დონე-  
ზე განხორციელებული განზოგადება არ არის ისეთი განზოგადება, რომე-  
ლიც მხოლოდ ხატოვან შინაარსებში ნახულაქს თავის განვლილობას. ასე,  
მაგ., როგორც ცნობილია, ბავშვი საკმაოდ ადრეულ ასაკში არაცნობიერად



ეუფლება ენას. ენის დაუფლების პრინციპი თავისი ცნობიერებაში ველდვის წარმოდგენილია კონკრეტული წინადადებაში. ამის მიუხედავად იგი საკმაოდ იოლად, არაფრობიერად წვდება, ასახავს და ეუფლება ენის შინაგან სტრუქტურას, არაფრობიერად განაზოგადებს მისთვის ცნობიერად მოცემულ კონკრეტულ წინადადებაში რეალიზებულ გრამატიკულ კონსტრუქციებს. ენის შინაგანი სტრუქტურის ამ არაფრობიერი ცოდნის საფუძველზე იგი აწარმოებს ახალ სიტყვებს, სიტყვებს, რომლებიც მარტალია არ შედის ენის ექსიკურ ფონდში, მაგრამ კარგად აცოდენ თავისი ციერ ენის შინაგანი სტრუქტურის წვდომის მალად დონეს არაფრობიერ დონეზე. ენის შინაგანი სტრუქტურის ცოდნის ხატოვანი განზოგადების სახით მოცემულად წარმოდგენა, ვეტირობა, მოკლეზღვია ყოველგვარ საფუძველს.

ინტუიტიური პრინციპების ამოხაველი არაფრობიერი ცოდნაა. არაფრობიერი ცოდნა, სინამდვილის მოვლენების არაფრობიერ დონეზე განზოგადებულად ასახვა ფუნქციონირებს არა მხოლოდ მხატვრული შემოქმედების შემთხვევაში, არამედ მეცნიერული შემოქმედების შემთხვევაშიც და საერთოდ ყოველთვის, როდესაც ადამიანის წინაშე დგას ახალი ამოცანა გადასაწყვეტად. სინამდვილის მოვლენების არაფრობიერ დონეზე განზოგადებულად მოცემულა არ შეიძლება კვალთიფირებულ იქნეს როგორც ხატოვანი განზოგადება. ინტუიციური პრინციპები მხოლოდ მხატვრული შემოქმედებისათვის არ არის საკუთრივი.

პროდუქტიული ამოცანების პრინციპი არ იქორებს ლოგიკაში ცნობილ რეგულაციებს მათი განვიშარების კანონზონიერი თანმიმდევრობით. ლოგიკურად აგებული დადაგება და დასკვნების მარტულიობის დასაბუთება ხორციელდება შავი მას შემდეგ, რაც ესტიკური პრინციპი ასრულებს თავისი საკუთარი სპეციფიკური კანონების საფუძველზე ახალი ნიშარებების დაწყარებას. ამიტომაც, ვეტირობა, მარტულად მიუთითებს შ. ახალარი, როდესაც ამბობს, რომ ლოგიკური საშუალებებით მხოლოდ



საკითხის დაყენება და მონაბული გადაწყვეტის შემოქმედება. ადამიანის შემოქმედებითს პრაქტიკაში წმინდა ლოგიკური აღმოჩენები არ არსებობს; აღმოჩენა არაფრთხიერ ღონეზე ხორციელდება, არაფრთხიერ ღონეზე მიმდინარეობს.

ამრიგად, მხატვრული შემოქმედების საფუძვლად მდებ ამოჩენებას, ან როგორც ხშირად უწოდებენ, ხატოვანი ამოჩენების და შეცნობიერული, ანუ ლოგიკური ამოჩენების ურთიერთდაპირისპირება და მათი თვისობრივად განსხვავებულად წარმოგენა მოკლებულია საფუძველს; არ არსებობს ამოჩენების ისეთი ფორმა, რომელიც მხოლოდ ხატობით რეპროდუცირებს ისევე, როგორც არ არსებობს ამოჩენების ისეთი ფორმა, რომელიც მხოლოდ ცნებებით რეპროდუცირდება. ისინი არ განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან აგრეთვე არც ამოჩენებითი რეპროდუცირების მხრივ. ის ფაქტი, რომ მხატვრული შემოქმედების და მეცნიერული შემოქმედების შემთხვევაში ამოჩენების პროცესების შედეგები სხვადასხვა სახით, სხვადასხვა მასალაში რეალიზდება, არ იძლევა საფუძველს იმისათვის, რომ ისინი პრინციპულად განსხვავებულად იქნენ მიჩნეული. ასევე უსაფუძვლოა მტკიცება იმის შესახებ, თითქოს მხატვრული შემოქმედებისათვის სპეციფიკურია ამოჩენის ინტუიციური გადაწყვეტა, ხოლო ლოგიკური ამოჩენება აჭარებს უწყვეტ, დისკურსიულ ხასიათს, ე.ი. ადგილი არა აქვს ინტუიციურ პროცესებს. ინტუიციური პროცესები სპეციფიკურია როგორც მხატვრული, ასევე მეცნიერული შემოქმედებისთვისაც; არც ერთი და არც მეორე არ მიმდინარეობს უწყვეტად, არც ერთი მათგანი არ აჭარებს დისკურსიულ ხასიათს.

ამიტომაც ტერმინების - "ხატოვანი ამოჩენება", "მხატვრული ამოჩენება" ხშირად გამარჯვებულია მხოლოდ პირობითად, ისევე, როგორც პირობითად ვხმარობთ ტერმინებს - "მათემატიკური ამოჩენება", "ტექნიკური ამოჩენება" და ა.შ., იმ გაგებით, რომ მეცნიერული შემოქმედებისა და მხატვრული შემოქმედების საფუძვლად მდებ ამოჩენება გარკვე-



უდი სპეციფიკურობით ბასიათდება, რაც გაპირობებულია იმ მასალებს  
სპეციფიკით, რომელშიც აპროვენების შედეგები რეალიზდება და არა იმ  
მნიშვნელობით, რომ მათ შორის დვისობრივად, პრინციპული ბასიათის გაწ-  
სბვავებაა.

Грузинский государственный театральный институт имени Ш.Руставели

Аминат ЯХЬЯЕВА

"ОТЕЛЛО" НА СЦЕНЕ АВАРСКОГО ТЕАТРА В  
ПОСТАНОВКЕ П.В.ДЖАПАРИДЗЕ

Павел Васильевич Джапаридзе основные творческие годы своей жизни посвятил дагестанскому театру. Он вел режиссерскую работу почти на всех сценах театров Дагестана. Но мы остановимся лишь на одной постановке Джапаридзе и лишь на сцене одисго театра. Этим театром явился Аварский театр. В Аварском театре П.В.Джапаридзе работал главным режиссером с 1949 года. На сцене театра им были осуществлены ряд постановок: "Забавный случай" К.Гольдони, "Плутни Скапена" Ж-Б.Мольера, инсценировка пушкинской поэмы "Полтава", "Женитьба" Гоголя, "Без вины виноватые" Островского, "Коварство и любовь" Шиллера. И только в 1956 году П.Джапаридзе осуществляет на аварской сцене постановку "Отелло" Шекспира. Эта постановка не была случайностью в жизни коллектива театра. "Отелло" явился закономерным следствием всей деятельности театра, знакомящего народ не только с русской классикой (произведения А.Островского, "Женитьба" Гоголя), но также с произведениями зарубежных авторов.

Аварский театр для освоения шекспировского наследия обращается к романтическому началу в театре и через Шиллера приходит к реалистическому Шекспиру. Сочетая в себе эти два начала, он характеризуется созданием советского стиля вообще. Принцип К.С.Стани-





славского о "добротности драматургического материала" был усвоен театром в первые же годы своего существования.

Выдающийся армянский писатель Ованес Туманян писал: "Шекспир стал критерием определения степени развития наций. Если какой-то народ не переводил его, значит он невежествен, если не понимает его, значит он не зрел, если какой-то язык не в состоянии передать Шекспира, значит он не силен".<sup>1</sup>

Аварский театр не только перевел эту трагедию и поставил ее на своей сцене, театр держал своего рода экзамен, на котором "старые" и вновь прибывшие из ГИТИСа "молодые" актеры показывали свои творческие возможности. Режиссер П. Джапаридзе и актеры старались прочесть "Отелло" как поэтическое произведение. Спектакль воспринимался зрителями как поэма о разбитой любви, об обманутой вере и чистоте большого человеческого чувства. Исполнители главных ролей пытались глубоко раскрыть шекспировские характеры, особенно подчеркивали причину гибели двух любящих людей.

Шекспир обладал огромной силой, потому что он слишком далеко видел и перешагнул <sup>своим</sup> творчестве пределы многих эпох. Как точно отметил русский писатель Н. Карамзин, "Шекспир знал все сокровеннейшие побуждения человека, отличительность каждой страсти, каждого темперамента, каждого рода жизни. Для каждой мысли он находил образ..."

Эта специфическая природа шекспировского творчества также содействовала сближению Шекспира и аварского зрителя. Известно, что аварскому театру импонирует некоторая <sup>высокая</sup> острота внешней выразительности и высокий исполнительский темперамент. Исходя из этого

<sup>1</sup> Цит. по книге "Из всех родников", Дагкиргиздат, М., 1977, стр. 312.

го положения, Джапаридзе насыщает весь спектакль необыкновенной страстью. И Отелло (Б.Инусимов), и Яго (М.Абдухаликов) слишком яростны в утверждении своих истин. В течение всего спектакля режиссер вместе с актерами строят эти два образа на противопоставлении. И Отелло, и Яго равносильны друг другу: Яго—в зависти и злости, ~~так~~ Отелло—в доверии и в справедливости. В центре сцены — на ступеньках встречаются лицом к лицу в безмолвном поединке Отелло и Яго, которых удерживают от жесточайшей яростной борьбы окружающие. Зритель будто чувствует, что с закрытием занавеса, возвестившем об окончании спектакля, продлится яростная борьба. Даже в конце спектакля Яго не сломен. В этой несомненности чувствуется насколько сильно зло. Как живуче зло в нашем обществе — это режиссерская мысль пронизывает весь спектакль. Лишь в столкновении с такой злостной, коварной, хитрой силой, которой являлся Яго-Абдухаликов, Отелло-Инузиновым были раскрыты глубже — сомнения, страдания, мучительные противоречия внутренней борьбы героя. Образ Отелло Б.Инусимов наделил большей страстью, неукротимой яростью и вместе с тем огромной любовью к Дездемоне. Отелло-Инусимов мог столько же ненавидеть, сколько мог и любить. Этот Отелло, в отличие от Отелло-Курбанова ("Отелло" в Кумикском театре, 1945), резок, темпераментен, и потому Отелло-Инусимов острее реагирует на измену Дездемоны. В сцене, где Дездемона (П.Хизроева) клянется в верности мужу, Отелло, окончательно убедившись в ее виновности (подслушав разговор Яго и Кассио), начинает мстить за обманутое доверие. И через секунду Отелло-Инусимов скажет своим сильным, звучным голосом, вычеканивая каждое слово: "Я тоже вместе с тобой страдаю, но долг велит установить справедливость!" Вторая отелловская ис-



тина является для режиссера особенно важной. За утверждение этой истины в спектакле Отелло-Инусимов борется до последней минуты. Словно в кино, перед ним проносятся картины высокой, чистой любви. Здесь ничто уже не имеет значения: ни черная или белая кожа, ни благородное или низкое происхождение — здесь всем правит высокое чувство — любовь! Отелло-Инусимов вспоминает как трепетно, осторожно, со счастливой улыбкой сжимал он руки Деадемоны, руки любящей бесценной женщины. Но это только воспоминания. А в настоящем победила неистощимая зависть Яго-Абулхаликова. Если внешний облик Яго заставляет сомневаться в его подлости, то глаза выдают сущность этого человека. Чтобы не изображал на лице Яго, будь то доброжелание, сочувствие, жалость, его глаза всегда злы, хитры, коварны, лстивы, мстительны. Получив платок, Яго ликует, предвкушая победу, теперь ничто не мешает ему довести до конца свой страшный замысел.

Прежде чем постарить "Отелло", П.В.Джапаридзе поставил пьесу Лермонтова "Два брата". Этот спектакль явился как бы испытанием для творческого коллектива театра. Образ Александра в пьесе Лермонтова "Два брата" явился достойным испытанием для Абулхаликова. Еще при постановке лермонтовских "Двух братьев" Джапаридзе определил для себя главное в спектакле "Отелло". Перед постановкой трагедии "Отелло" Павел Васильевич говорил участникам спектакля: "Чтобы сыграть Отелло, нужно подобрать королевого Яго". Режиссер и актеры, тщательно проработав линии взаимоотношений Отелло и Яго, несколько обеднили взаимоотношения Отелло и Деадемоны. Может быть поэтому Деадемона П.Хизроевой, как утверждает Ю.





Рыбаков, "в некоторых сценах безучастна, бездейственна".

Но в целом первая шекспировская постановка на аварской сцене оказалась удачной. Такой удаче во многом способствовал перевод трагедии на аварский язык, осуществленный Г.Темирхановым, который сумел сохранить для аварского зрителя бесценный поэтический стиль Шекспира.



შ ი ნ ა ა რ ს ი

I. მადონის მართვის საკითხები

ჯაბა იოსელიანი - კოლიზია და კონფლიქტი . . . . . 3

II. მადონის ისტორიკოს

დომინიკი ჯანდელიძე - არაბული კულტურა და მისი შესწავლის მნიშვნელობა საშუალო საუკუნეების მეფის ისტორიისათვის . . . . . 11

Э т е р и Г у г у ш в и л и

Театр в жизни Бесо Хгенти . . . . . 50

Л и л ი  Г в а რ ა მ ა დ ზ ე

В.К.Литвиненко - Доклад, прочитанный на научной конференции, посвященной грузинско-украинским связям в Киеве. 12 июля 1979 г. . . . . 101

მირა ფირბაძე - მუსიკა კოტე მარჯანიშვილის სპექტაკლში "კაკად გულში" . . . . . 114

М и х а и л  К а л а н д а р и ш в и л и

"Город ветров" в постановке Сандро Ахметели . . . . . 133

III. რეისურის პრობლემები

А б р а м  Р у б и н

Границы толкования . . . . . 142

Н и к о л а й  П е с о ч и н с к и й

Биомеханика Мейерхода. Теоретический аспект . . . . . 177

Р е м  Ш а п т о ш в и л ი

некоторые вопросы формирования и работы режиссерской мастерской в театральном ВУЗе . . . . . 192

IV. ზამთარობის შესწავლა

აკაკი ბაინდურაშვილი - მხატვრული შექმნელების პროცესში ამოკვების სპეციფიკის საკითხისათვის . . . . . 214



V. სტუდენტის საბავშვოთმ შრომა

А м и н а т А х њ л е в а

"Отелло" на сцене Аварского театра

в постановке П.В.Джапаридзе . . . . . 237



ГРУЗИНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ ИНСТИТУТ

ИМЕНИ К.РУСТАВЕЛИ

ТЕАТРОВЕДЧЕСКИЕ ИЗЫСКАНИЯ

т. X

Тбилиси - 1980

ბედიწერილია დასაბეჭდად 28/ქ, 80გ.

ვადაცა წარმოება 7/ქ

ქადადის ზონა 60X84 1/16

ნაბეჭდი შაბანი 9, 95

იბეჭდება საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს განმეცემლობათა,  
პოლიგრაფიისა და წიგნით ვაჭრობის საქმეთა სახელმწიფო კომიტეტის  
დადგენილებით

შასი 95 კპპ.

Зак. 133906

УД-08675

Тир. 300

---

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

၈၂/၆၈

