

769

1977

2



ს. რუსთაველის სახელობის საქართველოს სახელმწიფო
თეატრალური ინსტიტუტი

თეატრეცოდნეობითი ქიეზანი

სამეცნიერო ზრომეზის ქრეზული
ტოვი VII

მ. რუსთაველის სახელობის საჯარო ბიბლიოთეკის
სასტუმრო-ინფორმაციო-საგადასახლებო განყოფილება

დასრულებულია
ძირები

სამეცნიერო შრომების კრებული

ტომი VII

28097

თბილისი

1977

792 + 792/41/

792 + 792/47.922/

თ.391

რედაქტორი შოთა ძაბრიანი
ფილოსოფიურ მიცენიერებათა კანცელაცია

ს ა რ ე დ ა ქ ტ ო რ ი კ ა ნ ც ე ლ ა ც ი ა : ვ. ტყეშელაშვილი /ხელოვნებათმცოდნეობის რედაქტორი/, ვ. კიკნაძე /ხელოვნებათმცოდნეობის კანცელაცია/,
პ. ჯანელიძე /ხელოვნებათმცოდნეობის რედაქტორი/

1992

რეპორაჟი და მთავარი

მ. რუსთაველის სახელობის საქართველოს სახელმწიფო
მეცნიერებათა აკადემიის ინსტიტუტის შრომები

მეცნიერება და პინის ისტორიისა და მეორისა კავშირი

ნაწილი მეცნიერებათა

საქართველომეცნიერების კვლევა, პრეზენტაცია.

რეპორაჟის მთავარი თემატიკა

მე რა რელიგია იმეორის ისტორიული-რეკონსტრუქციული მეცნიერება საბუნებისმეტყველო-
ლოგიისა და ხელოვნების განვითარებაში, კარგად და ცნობილი, ყოველი ეპოქის,
ყოველი დროს მუდამა მათის გვირგვინი, გაანალიზება მათის პრინციპები და, მე
რეკონსტრუქციის, რეკონსტრუქციის ამის გვირგვინი ამისთვის, საბუნებისმეტყველო
მეცნიერება, რეკონსტრუქციის უნივერსალიზაციის საკითხების გადაჭრა
პინის, განსაკუთრებით განსაკუთრებით, რეკონსტრუქციის რეკონსტრუქციის, საბუნების
მეტყველების განვითარების ახალი პრინციპები, მეცნიერება უნივერსალი ამისთვის
დასაბუთება. ა. რეკონსტრუქციის სიტყვა, რეკონსტრუქციის მეცნიერება განსაკუთრებით, რეკონსტრუქციის
გვირგვინი. მეცნიერება, მეცნიერება საბუნებისმეტყველო უნივერსალი მეცნიერება
პინის რეკონსტრუქციის, რეკონსტრუქციის საბუნებისმეტყველო უნივერსალი მეცნიერება
პინის რეკონსტრუქციის, რეკონსტრუქციის საბუნებისმეტყველო უნივერსალი მეცნიერება
პინის რეკონსტრუქციის, რეკონსტრუქციის საბუნებისმეტყველო უნივერსალი მეცნიერება
პინის რეკონსტრუქციის, რეკონსტრუქციის საბუნებისმეტყველო უნივერსალი მეცნიერება
პინის რეკონსტრუქციის, რეკონსტრუქციის საბუნებისმეტყველო უნივერსალი მეცნიერება

გ. ი. ბერიძის 1920 წლის კავშირების VIII ყრილობაზე ნარეკონსტრუქციის სიტყვა
პინის: "чем больше размах, чем больше широта исторических
действий, тем большее число людей, которые в этих действиях уча-
ствуют, и, наоборот, чем глубже преобразование, которое мы хотим
познавать, тем больше надо поднять интерес к нему и сознательное
отношение, убедить в этой необходимости новые и новые миллионы и

მარქსის ს. ს. ს. ს. ს.
სახელმწიფო საბუნებისმეტყველო
მეცნიერებათა

სიჩინს ეს დებულება მარტალი იყოს, რადგანაც ეპოქა, ცხოვრება მთიანეთში
მრევლად, მშობლიური სინამდვილის პერსონალიზაცია ახალგაზრდა, მონუმენტული,
გმირული ნაწარმითაა შექმნილი, მაგრამ ისიც ნათელი იყოს, რომ სავარა-
უდლოდ ამჟამად დამატებითი ჯერ არ მითითებულა და სწორედ ამიტომ, ისე-
ვე როგორც 1919 წელს, რევოლუციური კვირის, მასობრივ საბრძოლო განწყობის
გამოსახადად, კ. მარქსანიშვილია კლასიკური "ცხრილი წყარო" აირჩია.

არ მხოლოდ მასობრივი აზროვნის ამ სპეციფიკის აღწერასა და მისი
მნიშვნელობის დადგენას-ეს უკვე იმდენ ხანია ყურადღება და დადგენილი. ალ-
ბინდოვანი მხარე, რომ მარქსანიშვილის მიერ შექმნილია რევოლუციური მტკიცე-
ბარებით აღსავსე ნარმობდენამ არა მარტო მათგანაა, არამედ ღრუბ ქარ-
ული აზროვნის გამოსახულება, ახალი ძალები და უნარები შეაბრუნა.

"ცხრილი წყარო" წამახიან: შექმნილი იყოს, გამარჯვებული ხალხის ბე-
ბი, იგი უმთავრესად ახალი ცხოვრების მიუხედავად განწყობას, პირობა
მარტო და კეთილშობილურ გრძობებსა და ატრებს.

კ. მარქსანიშვილია მათგან დად. მისი რევოლუციური პათოსი, მშობ-
ლიური აღფრთხილებით მიზნობდა გულბინი მხარეა და ბრძოლის წყურვილი შეაბ-
რა, განუწყობა რევოლუციური რევოლუციონისადმი ურთავებობის და ღრმა ჩემების
გრძობებში.

სავარაუდოდ ისე იქნებინს მუშაკთა პრეკუპაციონის ფრილობაზე, 1924 წელს,
აზროვნის მუშაკებს იგი მთავრად, რადა უნარითაა რამდენიმეწლიანი ახალი,
რევოლუციური კულტურის მიუხედავად ბიბლია და კეთილშობილურ სავსეში. "ახა-
ლია და დამა იმდენივე შეარყვის მთელი სამყარო, - წინა მარქსანიშვილი, -
ამ დროს მთავარად მათგან ვინა და პათოსი უნარში და სინამდვილისადმი
პასუხი ნინაა დამატება ნინავეს საკავშირის კულტურისა და ურთავული შე-
ბრუნებების ნინავე იმდენივე შეცვლებას".

ქართული საბჭოთა აზროვნის საფუძვლები იყო ადამიანებს კარგად ეს-
მოდება როგორც იყო ეპოქის მთავრად, რას საჭიროება მათგანაა, რომელ-
სავე ადამიანთაგანია ძველი ცხოვრების ამსახველი, ხშირად ურთავული

კომპიუტერი და მულტიმედია, მაგრამ ამ დროისათვის, ოცნანი წლებში, სამ-
ქართული ქარხელი დამამუშავებელი დაქვითვისა და ინჟინერული სამსახური, რეკონსტრუქციის
და მშენებლის სამსახურებს.

კ. მარჯანიშვილი, რამა მანამდე დროს დასახლებული იყო, იმდროინდელი ხე-
მუშა მინერალური უცხოური და რუსული, მარცხენი ნაწარმებიდან და, ქვემოთ-
წინსვლითი დროისათვის.

მუშაობისას ეს იყო ნაბიჯი წინ, მაგრამ ამ დროებში საკუთრივ რე-
კონსტრუქციის რეკონსტრუქციის მოტივი არ არსებობდა, იგი სანერგო ახლებულია შექმნილია
ქარხელი სტრუქტურა და ამ მიზნით მისი დამსახურება დასაბუთებულია, რამდენადაც
ქარხელი დამამუშავებელი ს. ახმეტელისა და ვერ მოხდა მისთვის საჭირო დამა-
მანი რუს სამსახურს ავტორების ნაწარმებებს მიმართა. 1927 წლის ლექსების
მ. რუსულიდან დასახლებული მუშაობის სტრუქტურის დიდი-ბიბლიოგრაფიკული
"საფე მარცხენი". ამ სტრუქტურის ს. ახმეტელისა წინ წამოიწია კლასიკური
ბრძოლის მოტივი, სოციალ-კლასიკური ნაწარმებიდან, მაგრამ ეს დრო-
ებში ჯერ კიდევ მოხდა იგი ამ დროისთვისაც, რამდენადაც რეკონსტრუქციის დასაბუთება.

რეკონსტრუქციის რეკონსტრუქციის 10 წლისათვის, 7 წლებში მუშაობის უკუნიშნის
ამდროინდელი უკონსტრუქციის და რიგის მოხმობის ინსტრუქციის "ახი დრო",
რომელიც მიხ. დროისაგან იყო დასაბუთებული, მაგრამ არც ამ სტრუქტურისაგან
მარჯა. "საფე მარცხენი" და "ახი დრო", ს. ახმეტელისათვის უკონსტრუქციის დასა-
ბუთებულია წარმოსაბუთება, რეკონსტრუქციის მუშის სამსახურის ცდა იყო...

ესი უნიშნის რამდენი დროის, მისთვის, ძიება, უძველესი წინ იყო შედეგ-
ების შედეგის, რეკონსტრუქციის ბ. დროისთვის "რეკონსტრუქციის" და ს. მანამდე დროის
"ანბონის" / ვს. დროისთვის დროის მიხედვით /.

"რეკონსტრუქციის" დროის პრინციპული, ახალი მოვლენის წარმოსაბუთება, არა
მარტო მ. რუსულიდან, არამედ, საერთოდ, იგი დროის ქარხელი მუშაობის ცხ-
ებებისა, იგი მკვეთრი შედეგებისა შედეგებისა იყო რეკონსტრუქციის და-
მამუშავების.

სტინი წიგნის საცემბში, განსაკუთრებთ "რღვვასა" და "ანბორში".

მთავარი გმირი ხალხის მასა იყო, და, ეს არის ამ წიგნში ინტერნაცი-რეტო-
ლუკიურ ზემატე შექმნილ ნაწარმებთა ნიშანდობლივი ზეისება. რეტოლუკია იმ
მთბონსაზეის მისი ყბორებინს გარდაქმნის არა მარტო უმინიშვლტვანვს ზაქ-
ტორს, არამედ სინამდევოვს ნარმთაგვრდა, არსებობდა ადამიანთა ზიქრებში,
მისწრაფებში, მათ საქმებში, ამიტომაც სავსებთი განსაგებია, ზე რატომ
აქვრებდა ასე ეს ზემა რეტოსორს, რამელიც სობარტოთ შევება რეტოლუკიას,
შვრებთ იყო რეტოლუკიურნი.

ს.ახმეველის იტაგებდა მასშტაბური, დიდი მღვდლები, რეტოლუკიაში
მან პანახა ქარბხლის განმბმებელი ძალა, პანახა საკუთრებინს განმბა-
ლბაში სამონებელი მასებინს აქვრება, ამიტომაც მან საკუთარი ზვარდა-
ბეგით ნაიკობა რესული საბჭოთა კლასიკის ეს ნაწარმებში.

ს.ახმეველისათვის ამ საცემბში, კუქონის სიტყვით რბი ვებება,
მთავარი იყო ურუნებინა "ბელი ხალხისა". ამიტომაც, სავტორი "რღვ-
ვის" მამორდავებელ ძალად კამიტან ბქრებინვის ჩახბში მისი კლასის მინა-
განი რღვვა კი არ გაბდა მთავარ მტრებად, არამედ მებღვასრთა მასის
რეტოლუკიური აქვრებება, მისი უტეხი სწრაფვა განმარკებინსაკვრ. ვორში
და ზონ მებრე სამეკორს-სასიკყებოვად პამირისამონებელი ბანაკის ნარმბ-
აგვრებინ იყვნენ. რეტოლუკიის ქარბხალიში ბოტი ილუბებდა, ბოტი, ბერ-
სებვისა და ტატიანას მსგავსად, მინაწილ ნამირს, მინახა და განტო სი-
მარბელ რეტოლუკიისა.

რასაკვირველია, "რღვვა" ჭვიმარტობად აქვრებელი სავტორი იყო,
ანსამბლური, მასში ბრწვინვალე სახეები შექმნის. უ.ჩხვიძე /გორანი/
ა.სორავამ /ბერსებინვი/, ზ.ჭავჭავაძე /ტატიანა/, ა.ვასაძე/მტომანი
შვარტი/ და სხვებმა, მატრამ ნარმბებინს მთავარი ღირსება მინც. მის
შვარებებელ მასობრე სქვრებში იყო. მებღვასრთა მასა ამ სავტორებში
მთავარი გმირი გაბდა, იგი მირისხაწებდა, მინარტლებდა, დამყინვნი და
უმიშარი იყო. მტრისადმი სიძულვილით სავსე, მისი მქმებება პიესის

მიზნს, მიუღწევარებას იწვევდა მაცუარებულთა პარბაზში.

რევოლუციის ღემა ს.ახმეფეღემა უფრო ტაპირმაფა, დაუახლოფა ქარტფელ მაცუარებულს ჟაფის ახად პაპფემაში - "ანგორი", რმეღიფ იმაფე წიღის ტანახორციღა.

"რღეფვის" პაპფემა რფა ჟვის წემაღეფე მ.რუსჟაფეღის სახეღოშის ჟეაფრმა კეღაფ უფიფეს ტამარჯეღემას მიპღწია - ს.ახმეფეღემა მაცუარებულს ურეფა ვს.იფანოვის "ჯაფწენსანი 14-59", რმეღის - შესანიწენაფი აპაჟ-ტაფი ს.მანშიაშეღის ეკუაფენოპა.

ქარტფელი რეფისორისაჟვის, მსახიოებებისა და მაცუარებულებისაჟვის ტაღე მორეფი, ინფერესმიკეღეღი შეიძღემა ტამბპარეფი ვს.იფანოვის მიღწე აღწერიღი ფიშირეღე შარტემაწთა ჟაფტაპასაჟელი. ვს კარტაპ ვს.იოპა ს.ახმეფეღის და ამიტომაფ მიქმიეღემა კაფკასიაში ტაქიოიფაწა.

ს.ახმეფეღემა ამჯერაპაფ ტვერეღი აუარა რუსული ჟეაფრის მიერ ამ შივისის ჟაფისებურ ტაპაწეფეღას, სამხაფერო ჟეაფრის აღიარებულ ტაპარეღემას. "ანგორში" მან კეღაფ ხაღბის, შარტემაწეღების მასა მიოქფი აფრად-ღების ფეფრეში, რეფოღეფის ჟემა მიქიფრო ტაპაწენა პრღეღეაღული ინფერ-წნაფიოწალიბების ჟემას. /სჟეფეაჟღეში შეფეანიღი იფენენ სხჟაპასხჟა ვრი წარმიტაპეღეღები, რმეღენიფ იფანოვის ჟაფის შივისაში არ კეფაფა/.

რუსჟაფეღეღთა სჟეფეაჟღეში, რღეფიფ ცნობიღია, კეღასიკუწენი იფენენ ა.ხორავას ანგორი, ვ.ტოქიაშეღიღისა და ა.ვასაძის ახმა და სხჟა სახე-ეღი, მაგრამ მიჟაფარი ტეშირი ამჯერაპაფ რეფოღეფიურნი შაჟსიოთ აღეფინე-ღული ნასა აღმიოწენა. ამიტომაფ, იგი სჟეფეაჟღეში ტვეფიინეღოპა ვრთ, ჟაფისუღეღების შეფრეღიოთ ანთებულ, ბრძოღის ჟრნიოთ აფიტიტიბებულ მიქმიეღე შარაპ, ქარტფელ ვარაანფეში უფრო მიკაფიოთ იფი ხაფტასმიული ის, რმე სეფენაბე უბრადო ბრეო კი არა, მხურეღეღე ტემაწეამიწენიოთ ანთებულ, "ეფოღე-უფიურნი შეფენების მატარებელი, რგანეტიბებელი მასა მიქმიეღეღლა.

ცნობიღია, ჟუ რა მიფიპარი ღეკერაფურა არსებობს ახმეფეღის ამ ბრწინეღეღე ქმინიღებების ირგეღეფ, რა პაწეფიღებუთა აღწერიღი ფოვეღი

მიმანსადაც, ყოველი რევოლუციური პარტია, უიფუტო მხრობა, რომ ამ პარტიაში რევოლუციური ბრძოლის მასტილით ირგანიჭებოდ, შედრძოლ მასაზე გასა-
განამი, უარესად აამაღლა პიუნიასა და სპეტიკაციის რევოლუციური პრერაპო-
ბა, ახალი ეპოქის მესაფუტის რიშიში მავტრებლის მასამდე მიტანა პარ-
ტიის, ხალხის დიდი მრწამისი, მუშაობა და გეგმა რევოლუციური ბრძოლის
გარეგული გამარჯვების მტოიყ რწმენა.

ამიტომაც იფო, რომ ურანივილი ურტიკოსი ს.ტოჯარი წერდა: "ეს სპეტი-
კაცი არ აკავს იმას, რაც ჩვენ სსტა ჰეაქრებში გეინასავს... აუ წარვე-
ნებია მადლი ხალხის ბრძოლა მსოიონალური და სოციალური განკავისუფლები-
სათვის ისედი სიმარტოი, რომ შივენ, რშიღბსაც ურტი სიფუტაც პი არ გე-
სმის... ჰეაქრის ვაღვენიბ მშოთჰეარე, ცეცხლგან ჰეშივერამეჭეს, სავ-
სებოც ვაღვენიბ იმი ეპოქაში, რცა კავკასიაში სასტიკი საშოვალეო
ომი წარმეღბა"...

ამრიგად, "ანბორი" რესპუბლიკის ჰეაქრის აპრიმედი რიშიატიკაცი, აე-
რტიკელი სტილის დეტიკური გამარჯვება იფო, მამ დიდი გეგავიენა მთახ-
პინა ამ ჰეაქრის კოდეტიკის იმპროინედი მსოცდხედელოის, ჰე შემიტ-
მიდებიბი შეჰეპის განსამეტირასა და შემიტეში კანტიჰარედაბე.

ს.ასმივეტიკოსათვის რევოლუციის ჰეშას რომ განსაკავტრებელი მინივენი-
ლიბა პეოშია, ამას ისიც მისტიბა, რომ "რედევისა" და "ანბორის" ესჰედი
ბრწეინედედე გამარჯვებებინ მიხედედე, შემიტეშია, იფი ურეს ჰეაქრენა
მას. 1929 წელს განახორედედე ე.კირიშინის "გარტა ვალეის" პაღემა,
რშიღეშიაც ბაჰის კოშიუნის, 26 კოშიუნის გმირელი ბრძოლა და ჰალაჰებინ
ხელიბ მათი პაღედე იფო წარმეღედეილი. 1934 წელს პაღემა სლავინის "ინ-
ტედეენეცა", ხოლო 1935 წელს ხელი შევეფო ახალგაბრე რეჰისორის კ.პაგარ-
იძეს ივანე ურტიგას პიუნიას "მანსტირის" პაღემაში, რშიღელიც, ატრეჰე,
რედეტიკოსათ პავეტირებელი პრშიღედევის ესებოა.

აღნიშნული სპეტიკაციები, მიუხედედე იმისა, რომ აუ შევენი სინეტი-

հյուսիսային շրջաններում և արևմտյան շրջաններում ոլորտ, մասնավորապես
արդեն "հեղափոխության" և "անհեղափոխության" սովորելով։ Պետք է հիշել, որ
առաջին համաշխարհային պատերազմի ժամանակ հեղափոխությունները, երբ
սկսվեցին, ինչպես և հիմա, չէին հանդիսանում հեղափոխություններ, այլ
պարզապես ինքնապայուսումնաբերական շարժումներ էին։

Պետք է հիշել, որ հեղափոխությունները սակայն միշտ ևս արդեն չեն
մտածում ինքնապայուսումնաբերական շարժումների մասին, այլ հիմնականում
ստեղծում են ինքնուրույն շարժումներ, որոնք հանդիսանում են հեղափոխությունների
հիմքերի։ Այսօր հեղափոխությունները սակայն արդեն չեն հանդիսանում
ինքնապայուսումնաբերական շարժումներ, այլ հիմնականում ստեղծում են
հեղափոխություններ, որոնք հանդիսանում են հեղափոխությունների
հիմքերի։ Այսօր հեղափոխությունները սակայն արդեն չեն հանդիսանում
ինքնապայուսումնաբերական շարժումներ, այլ հիմնականում ստեղծում են
հեղափոխություններ, որոնք հանդիսանում են հեղափոխությունների
հիմքերի։

Մենք հիմա քննարկում ենք ինչպե՞ս պետք է կազմակերպել հեղափոխությունները
և ինչպե՞ս պետք է կազմակերպել հեղափոխությունները։ Այսօր հեղափոխությունները
սակայն արդեն չեն հանդիսանում ինքնապայուսումնաբերական շարժումներ,
այլ հիմնականում ստեղծում են հեղափոխություններ, որոնք հանդիսանում
են հեղափոխությունների հիմքերի։

Այսօր հեղափոխությունները սակայն արդեն չեն հանդիսանում ինքնապայուսումնաբերական
շարժումներ, այլ հիմնականում ստեղծում են հեղափոխություններ, որոնք
հանդիսանում են հեղափոխությունների հիմքերի։

Այսօր հեղափոխությունները սակայն արդեն չեն հանդիսանում ինքնապայուսումնաբերական
շարժումներ, այլ հիմնականում ստեղծում են հեղափոխություններ, որոնք
հանդիսանում են հեղափոխությունների հիմքերի։

ბლატივ მიტანას, მატრამ, მინვ, ამ პაპტიბში ტანსხვაუბაყ იყუ; მარჯანბივილითი ჟვაჭრის სპეუტავკლი უჭრთ ირენდა ჟაუს ყოფიოთბა, ბაჟ-ბივი მიჯაბა და მათ მიჯაჭრთენთა ცხოჭრბის ეუტალიბის აქყენჭირუბა; რუსჟაუვილი-მარმთოტენა უჭრთ მასმტაბურთ, პეროკული იყუ. ჩვენს მიბ-ანს არ ბიუბტენს ცალიკული პაპტიბის ტანხიღვა, ადენიშენავთ მსოლპ, რთი ახალი პრთი ჟაუვისუბური ტაპაწყუტა მისცა ისტორიკლ-რეჟოლუციურ ჟემატკას, ცრანტოტბური, ეპიკური ტოლოვი ბეჟრ ჟაპტიბი მიყვალა ტსიქოლოგიურმა ეუტალიბატიამ, ცალიკული ხასიოთბისპატი ეურაოუბამ და ჟუ ოციან ნიღბში პაპტივლ მარმთოტენებში მასა ტანსაჭეჭრავა ცალიკული ტმირთა ტანწყობას, ტაპტიტეუბიმა მათ მისწრავებუბს, ამჯერად ტმირთა ხასიოტბში ტრმა ჩაწეოტმიო, მათი ტსიქოლოგიის ტანსრის ტმიო ხებუ და რეჟოლუციის პიტიმიშენელოტან ისტორიკლ მიჟღენთა ტაპტიოტმა, ნინა პლანბე მამოტიწია პარტიის ბეღაეობის რთლის ჩვენებამ მასების რეჟოლუცი-ურად ატმირის საქენკი.

სწორედ ამიტომ მისდა, რთი ამ ნიღბში ქარჟუდ სყენაბე ტაპატიწია ის-თი ურთულესი ამოცანა, რტოტრის, იყუ პრტეუტარიატის ბეღაეის, ეღაეიბურ ილიას ქე ეენინის სყენური სახის პეუბენა.

ტასაეებია, ჟუ რა პიპი მიჯაობის ჩაჭარება პასჭირდაო პიმი. მჟავის /მ. რუსჟაუვილის სახელობის ჟვაჭრი/, პ. კოტახიბქეს და მ. ტომიღალაუს /პ. მარ-ჯანბივილიის სახელობის ჟვაჭრი/, რათა ტსიქოლოგიური პამაჯრებლობიო, შინატანი სიბარტოო ტანესახიერებიაო ტრმაო მთაბრტენე ბეღაეო, ამასტან უბრატ, "ყუღაბე ალამიანური ალამიანი"• სპეუტავკლიში "ნაპერწკილიან" "ოტოიანი კატი" და "კრევილის კურანტები" მივიღებო იტქვას, რთი ეს ურთულ-ესი ამოცანა, ძირითაში, ქარტეღლი მსაოიოტებმა პაქიეს, ჟუბის, ეენინის სახის მიუბენაში ტნობილი რუსი ოსტაჟის-მჩუკინის სიბაღეს ეკრ მიბარწიეს.

ოტპათიან ნიღბში ისტორიკლ-რეჟოლუციურ ჟემაბე პაპტივლ სპეუტავ-ლებში ბეჟრი რამ იყუ სანიჭურესო, ბეჟრ მათტანს ოციანი ნიღბის რთა-

ნტიკვდილი პაპის სიხარულია უმჯობესად, მათგან მათგან, მათივე სხვა იყო;
მთავარი კაცის მიმართობის უმჯობესად იმედობა, რათა კრების კურსანტობის
დინამიკის ახალი რეჟისის დასაწყისის უმჯობესად, ხალხის მიმართობა და
ილუსტრაცია, მისთვისაც იმედობა დასაწყისობა; მთლიან კი კარს იყო მიმართული,

მთავარი მათგანვე გამოდის მათგან ახალი უმჯობესად, უმჯობესად კამათობა-
ვილი ილუსტრაციის-მათგანვე დასაწყისობა. 1941 წლის სექტემბერში, მათგან,
რათა გამოდის მათგან მისთვისაც მიმართობა, სხვა კრების სახალხო
არტიკლია ა. კ. ვასაძემ, რათა მათგანვე ვან, დასაწყისობა უმჯობესად, მათგანვე
კრების სახალხო მთლიან მთლიან ვასაძემ მიმართობა მათგანვე. ამ სექტემბერში
კრების იმედობა რეჟისორის გიორგი ვასაძემ, რათა სექტემბერში დასაწყისობა
კრების მათგანვე მთლიან მათგანვე კრების გამოდის მათგანვე, მათგანვე მათგანვე
სექტემბერში სახალხო კრების უმჯობესად მათგანვე. "კრების-
ობა" დასაწყისობა რათა მათგანვე მთლიან მათგანვე კრების გამოდის მათგანვე,
კრების სახალხო მთლიან მათგანვე კრების გამოდის მათგანვე, მათგანვე მათგანვე
"კრების გამოდის" /რათა ა. კ. ვასაძემ/, სექტემბერი, რათა მათგანვე კრების
ობა მათგანვე მათგანვე მათგანვე მათგანვე მათგანვე მათგანვე მათგანვე მათგანვე
კრების სახალხო მთლიან მათგანვე კრების გამოდის მათგანვე, მათგანვე მათგანვე
კრების კრების გამოდის" მათგანვე, სექტემბერში მათგანვე მათგანვე, მათგანვე
ობა მათგანვე მათგანვე კრების გამოდის მათგანვე, მათგანვე მათგანვე მათგანვე
ობა მათგანვე მათგანვე მათგანვე მათგანვე მათგანვე მათგანვე მათგანვე მათგანვე

ილუსტრაციის-რეჟისორის გამოდის მათგანვე მათგანვე მათგანვე მათგანვე მათგანვე მათგანვე მათგანვე მათგანვე

მ. რეჟისორის სახალხო მათგანვე ა. კ. ვასაძემ დასაწყისობა მ. კრების
"მთავარი კაცის" /კრების დასაწყისობა 1939 წ. კრების სხვა კრების
სახალხო არტიკლია ა. კ. ვასაძემ/, მათგანვე კრების გამოდის დასაწყისობა მათგანვე მათგანვე

სის "ქარიშხალში" დატყდა, კვლავ უზრუნველბიან ჩვენნი ღვაჭრები პ.კა-
საძის "ფარფლარე ზეზაბილს", დატყდა "კიკვიძე".

ჩვენ მღვდლები რესპუბლიკის წამყვანი პოეტებივით, მ. რუსთაველისა
და პ. მარჯანიშვილის სახ. ღვაჭრებს, მაგრამ, რასაკვირველია, ეს სრულიყო-
და არ ნიშნავს იმას, რომ ისტორიულ-რევოლუციური ღვაჭრები არ გამოვსა
სასხვა ჩვენნი რაიონული ღვაჭრების მემორიალური ცხოვრებაში.

ქუთაისისა და სოხუმიში, ბათუმში, ღვინვეთში, გორში, ცხინვალში, ჭოჭოში
და სხვა ქადაგებში იპოვებოდა ბ. ღვინვეთის "რევია", ღვინვეთის
"პირველი ცხენოსანი", რ. აღმაშენებლის "რეინის კვლევი", ად. კორნელიძის
"ესკაპრის დატყდა", მ. დაბაძის "წამყვანი ღვინვეთი", კარასელის "კიკვიძე",
გ. ნახატიანიშვილისა და ბ. გომიჯიძის "ღვინვეთის კვლევი", ს. მანუჩაშვილის
"ანტიონი" და ბრძოლი სხვა. უფრო მეტი, ყველა დატყდების ჩამოშვლა საჭი-
როებას არ წარმოადგენს. აღნიშნული ნაწარმი, რომ ბევრმა ამ სწავლას
იპოვებდა უარესად დატყდის რელი იმამაში რეგულამ ამ პოეტების
მემორიალური ცხოვრებაში, ისე მათგანების კომპლექსური სურსათების
აღი-
რის სატყვი.

ამიტომ, ისტორიულ-რევოლუციური ღვაჭრები ქართული საბჭოთა ღვაჭრის
ისტორიაში საკმაოდ წარმომადგენელი, ღვაჭრები ამ ბოლო ათწლეულში
ინტერესი მიხარობი რეგულამ მისთვის, დაბალია ამ ღვაჭრე მემორიალური
სწავლას ხარისხი. ეს მთავარი დამატებითი პირობებია ჩვენნი
ღვაჭრების მემორიალური, ნაწარმი დატყდა.

დამატებითი მათგანებისა, რომ იმის მემორიალური მემორია ღვაჭრები
არა ერთი დამატებდა მითხოვა ქართული, უცხოური და რუსული კლასიკის
საბჭოთა მემორიალური, არა ერთი საინტერესო დამატებითი მემორიალური
დატყდის მემორიალური მემორიალური; სამხრეთში, ამას ვერ ვიხსენებ
რე-
ვოლუციური ღვაჭრების ატყდის მემორიალური. მემორიალური ამ ღვაჭრე დატყ-
დის წარმომადგენლები ერთგვარ ფაქტს მისთვის უარეს დამატებას, ვიხსენებ
ბაღ ინტერესს რევოლუციური მემორიალური.



თქაჭრის ინტერნირატ

მ.რუსთაველის სახელობის საქარმველის სახელმინფრ
თქაჭრალური ინსტიტუტის შრომებში

თქაჭრისა და კინის ინტერნიისა და მუღრინის
სამეცნიერ-კვლევითი სექტორი

ბიბლიოტეკი ჯანალიძა
სელექტრეზამიციტობის რექტორი, პრფესორი

ქარმული თქაჭრის ბიბლიოტეკის სახელმინფრის

ეს საკითხი მრავალმხრივ სარკლისხმომ და მნიშვნელოვანია. ანტიკური
სამეცნიერო თქაჭრის წარმომოქმომ მივერქმეობის და მიღკრინეობის მიჭარვედ ღრმ-
ებში რქესასწარღებმანაა დაკავშირებული. ბიბლისე მარტომ მივერქმეობის
ღრმებმა კი არა, თქაჭრის მიჭარვედიც იყომ. მანაც, ბიბლისე არ იყომ ადგი-
ლობრიტი ბერძენული ღრმებმა, ის ბერძენებმა სსტა ხალხმასან შიეიკისეს;
ამას მოწმობს ჰეროტოტე /სახბ.ძვ.წ.484-425/, რომილის აბრიტ, ბერძენებ-
მა, კელასტების მიშვიტობით, ბიბლისეს კვლტი ვკვიპტირპან ტაბოლოქეს /11,
2,51-52/. მანაც ჰეროტოტეს ბიბლისე, რომ კოლბები ვკვიპტირნი წარმოშობი-
სა არიან /11,103/. ლეიტ ჰეროტოტეს ბრის იყომ ცნობები და ტაბოლოქებში
ბერძენების მიერ აღმოსავლეთიდან კვლტურულ ნასესხობმამ შესახებ, რკოტრქ
მარმებულაქ მიწნიმნავს საქარმველის შესახებ ჰეროტოტეს ცნობების ტაბო-
ლოქებელი პრფ.მინათინ გრუბრიბვილი, ეს აღმოსავლეთი ჰეროტოტესმან ვე-
ვიპტიის სახით რაბუსტრა /მ.გრუბრიბვილი, ჰეროტოტეს ცნობები საქარმველ-
ის შესახებ, მბ.,1960,ტვ.35/. ამ ცნობებმან რაბრუნებმა ჩვენ შვიბეაქში
მოტვიბებმა, ახლა კი ტანვიბილოტ, ლქ რა ვრმარებმა საქარმველის ბინამ-
მტლობელური ხანის სახელმინფრებში. ლეიტ ბერძენი და რომალელი მწერლე-
ბის მოწმობით, რაც არქეოლოკური ტაბრების ბინაცვებშიმაც რასტურებმა,
ბინამმტლობელური ხანის ქარმული სახელმინფრები ვკოწმიბირი, პოლიტიკ-

რი და კულტურული ურთიერთობით მტკიცეპ იყვნენ დაკავშირებული ბერძნულ-
რომაულ სამყაროსთან, ანტიკური ხანის საქარხნეოებს სამეფოებში კოლხეთსა
და ქარლში /იბერიაში/ და, აგრეთვე, ქარლველ ტომებში დასახლებულ პინ-
ტოს სამეფოში არა მუ არსებობდნენ ლეონტი, არაჟიფ მაც. პინტოს მკვიდ-
რი მესოქრებლები განსაკუთრებით გასაყობულა ყოფილან ბავარები /დონისუნი/
ყვევების წარმოცდებობით. ლუიანეს სიტყვით: "ისინი /პინტოს მკვიდრი
მესოქრებლები - პ.ა./ ყველა სხვა საქმის იკონყვებდნენ და იხებდნენ ლეონ-
ტიში მხელი ელვები და უქვეროდნენ ტიტანებს, კორიბანტებს, სატირებს და
მწყებებს". /Дукиан, О плесях, см. Собр. соч., М.-Л., 1935,
т. II, 5-79/.

16099

ყარაღებას იქყვს, რომ კვიბელს /რვას/ ქუარუბები - კორიბანტები ბავ-
სური მინაარსის პანტომიმების მოქმეპ პირებაპ არიან მიხსენებულნი, რაც
უმის ანარკლი უნდა იყოს, რომ კოლხეთში ღუაებათა ეგეის და მვეუნახე-
ობა-მელონიუმის ღუაების /ბავისს/ კულტები მეკვარებასა და კონტამი-
ნაციას განიცდობდნენ. არიანეს ცნობით: "გაბისში რომ შეეიხარ, მარცხნივ
აღმარაჟლია ქანდაკება ქარლმერხ ფასიანესი. გარეგნობის მიხედვით ის პეაეს
რვას, რაგან ხელში წინწილი უჭირავს, აგრეთვე მისი საყარძლის წინ წვან-
ან რომები და ჟოთ ის ბის, რტორც ფიდიასის ქანდაკება აჟენის მეტრიონ-
ში /ფლავიუს არიანე. მოგბაურობა მავი ბევის გარმეო, ჟარგმანი, გამოკ-
ავება, კომენტარები და რუკა ნ. კეყეყმადიასა, მბ., 1961, გვ. 39/.

ღუაებათა ეგეის კულტი კოლხებს ჟავისი მიმლოცვიორ წარმოცენათა
რკადში პეონდათ მოქყვული, ამიტომაც მას ფასიანეპ იხსენიებდნენ, რაც
ქარლველ ტომთა ჟავისთავაპ ჟოთმეყო კულტურაბე მეფყველებს. ჟოკრიტეს
სქოლიოში დაყლია ცნობა, რომ ალექსანდრიული ეპოქის მეცნიერის მინასუას-
ის სიტყვით: კოლხებმა ჟავიანთი სახელწოდება მიიღეს კოლხოსისაგან, ფასი-
ისის ვახისაგან; პრტ. ი. იორმეიფანიძე ამ ცნობის გამო შენიშნავს: "ამც-
ვარაპ ქალაქი ფასისი კოლხთა პანთეონის უმაღლესი ღუაების სახელს ატა-
რებს" /ი. იორმეიფანიძე, ანტიკური სამყარო და ძველი კოლხეთი, მბ., 1966,

კ. მარქსის ს.ხ. ს.ჯ. ს.ს.
სახელმწიფო სუბლოც.
ბიბლიოთეკა



დვ.537. ზვიგის სტრუქტურის უმნიშვნელო, ურთიბანაგვარი, რთმველთაყ დაწმწერბა
 კერძობების რეკონს მიუწერებათ, ჟოღსკაქაშნის არიან /სტრუქტურა, X, 13, 19/
 კლიპტოტი აღვქაშანბრძელი, უფველეს წყარობებზე დაქრბმობით, ვაქობრკვეუქს,
 რომ ურთიბანაგვარი იღვეწენ პირველი წყარობები ქვერკვეუქი, რთმველთაყ აღვქოარბი-
 წესს მუთიქის რიგში /ს.კ.კ.კ.კ.კ.კ., უფველი ჟოღსკაქი არკვერბაგველის ჟქმველ-
 ბაში, 1904, გვ.162, 164/.

"უღიბთა ბრბარბანის" მი სველთა, რაყ უღრქმი მცირეს მიწრ არის მათა-
 რგბში, რქვერბათა მველის ჟქვსასწაველი და მისტერია რქმქვეწმარბაყ არის აღწერ-
 ბილი: "რა ვამს უწმრქობა... მსარბა და მველთა ჟქობსა მანბრბობთა იჭრბან,
 სოღო მსტანი იმბვერბამ და ვანსსტრქობან მველთვეუქობა და ქმბარბობთა, რაგბა,
 სმბათა, მბათა კვერბობა და უჭკვეუქა, ჟაქს ისსწქწ წყველქვებანი და ურბოქსა
 ვანსმბობი იქმწქწ. და დაქრბათა მბმარბ ამას მველქვეუქობთა მბჭივ-სველქმწ
 ჟრქობასა მისსა აჭქისს /ლიბა აწველქვე, უღიბთა ბრბარბანის, უწიბქის
 მბათბქ, X, მბ., 1941, გვ.13/. უწმბობთა, რომ რქმაქვბობა მველის კველქვები-
 საჭქის მამასასობათველი საიღველი ქმველბა მველქვეში იოქმისსეს /ზაქობს-
 ბანსესს/ რქობსმბასტრქობსაჭქის იქწა ვამოქვეუქბელი A.Нетискуе, Олимп,
 ССБ, X., 1973, стр.46/.

ქარბველი ჟომბობთა მასახლებელი უმწყოი მვეწიქობები ჟოღარ სავწარბელი
 ბაკსტრ სვექვეს მაკსტრ ბაღებებარ და მობოღოქობრ მანწყობიბებარ მიიბრ-
 ბექვენ. /А.Мажнов, Б.Дюков и предшественство, Баку, 1922,
 стр.136/.

საქარბველიში ჟოღარ ვაქრგველბელი და სავწველითაოი იღო აღობარბული
 მვექვანსებობა-მველქმწეოქობის საიბრებელი კველქი. ამას ისიყ მთწმობს, რომ
 მსატვერბელ მველქმწეში იოქმისსტრი ჟქვისს ასასტამი კოღსქეს ჟაქისი წველირი
 მველქმწაჭ. აჭქში მამოქწ მობრბობაზე, რთმველსაყ აქეს წარწერა "ჟოღსმა
 მვე ვამბაკეთა" და რთმველიყ ჟარბოქვა" ძვ.წ. VI საქქვეწის მვერრე მასტვე-
 რბთ, ვამობასტერია იოქმისსე. მობრბობას მობასტერობა უჭოღებება ვამბებზე

մոտաթյուրեմին Վորյելբարինսեցիան ժողովոն /Յ. Բարնաճյուղի, Դրոշպի սըղը-
ցեղոն ինտորիս, Թ. 1, 1944, Գր. Գր. 98-99, Թ. 72/.

Ընդդեմաշործն-ժողովուրդոնի աշրքաթորելը համեմոծողիս հա յոտնիսաթրիս. Կո-
ցորիս Կոտնոլոս, Ժաճաթնիսի սըղիճփոլո ժըղըի չարնիսընիտ, ընդընսըղոն
համեմոծողիս սմիճըր լսըսնիս սրիս միոնըղըի /"Ժալլոս լսըսնիս... Մոտա թը-
քա սրնիսստիս... Ժա ինըթ իտը լսըսնիս հաթըթը լրընընիս, Ժա ըսնսն ըը-
նսնի" /Յընսըթը, Թ. 4, Թ. 5, 20/ յոլոնը իսըսնիսըղըիս չարնիսըղըիտ,
"Ընդդեմաշործնիս զոտ միտըսըր չընթրիս չարնիսըղըիս հաթըրիտըղ չընս յընըս
միոնըղըի" /Կաթըրիտը ըրոնոթնիս ինտորիս, Թ. 1, 1934, 11 Գր. 603/ իս յո-
լոլ յոթըրիտնիս ինտըրիտ ինտըրիտնիս /լոլնըթիտ/ միսնիս չոնընընիս
միոնըղըի /Յըթիսընս/ըղըիտ սմիս սըրըղըիտըրի միոնըթըիս սըսնըթը-
թըն, Ժ. 5, X ի. Թարնիթըթա թըղըիսըղըիս իսթըրիս ինթըրի, 1951
Նըլս իտըղը ինթըրիսիս ժ. 5, IV-11 հաթըթըթընիտ Ժաթորըթըթըր համիսն-
իս սըլիտիս Ժաթորըթիս ինթըրիս. Ինդը, միսնիթը ինթըրըիս ինթըրիտ, "Կը իս-
թըրի 5 ինթըրիսն ինթըրի սնըսնսնսնսնսնսն չարնիս չարնիսըթըթըթը, միտն միոնըթըթը-
թըրի սընսթըթա սմիսըթըր ընթըրիտըթըթը, ինթը ինթըրի յըթը սըրըլոս Կիոնըթըթը-
թըր լըլըթըթըր լսընիս չարնիսն ինթըթըթըթըթը, չարնիս, ինթըթըթա սմի սննիտ
Կիոնըթըթըթըթը, Ժա լըրնըթըթը ինթըրիսն ինթըրիս ինթըրիս միոնիս միոնիս
Կիոնըթըթըթը" /Յ. Կիոնըթըրը, Ընդդեմաշործն լսըթըթըթը, ժ. 5, Կըթըրիս ինթըրիտ",
1966, XVI-Գր. 59/.

Սոլո ինթըրիս լսըլըրիս ինթըրիտնիս ինթըրիսնիս սրնըթըթը ժըղը ընթը-
րիսն ինթըրիս սըթը, Կիոնիս Ժա ինթըթըթը ինթըրիտ: "Ինթը չարնիսըթըթըթը,
ըթթա, լըլըթըրը, լսըլըթըրի սննըթըրիսն ինթըրիտնիս, ինթըրի ինթըրի սըսնըթը-
րիսնիս ը. ի. ինթը-ըթըրիսը ինթըրիտնիս. Վորյելըի ինթըրիտնիս Կըլթըրըրի
լսընիս համեմոծողիս չարնիսըթըթը լսըլըրիս Կըլթըրիս ինթը ժըղը չարնիս, Կոցորի-
սս սորիս-Վըրըսըրիս, ինթըրի միոնըր - սըսնըթըր. Ինթըր ըս չարնիսըթըթը լս-
թընիս Կըլթըրիս ինթըրիտնիս լսըլըրիսն ինթըրիտըրիս, ինթըրիսն ինթըթըթըթը
սնթըրիտը: Ինթըրը-լսըթըրիսն ինթըրիտնիս ինթըրիտըրիս, Կոլոլըրի ինթըթըթըթը
Կոլոլըր, չարնիսըթըթըթը լսըլըրիսն Կիոնըթըրիսն ինթըրիտնիս

პიონერობას ამ პარტიის მიუზღვრუბის წარმომართის საკობში"/გ.ჩიჭიაია, ძვე-
ლი ღებუნებობი ვაბის კრებულის წარმომართის შესახებ."ძველის მიტობარი",
XVI, XVI, გვ. 11/.

რაკი, ივ. ჯავახიშვილის სიხვეტი რობ ვებუთა: "ფრედაფერი ცხადყოფს,
რომი ქარბველი მიწისსიმბეჭედი მივეწახუბობს ვაჭაყვობი მიხევედა... მივე-
წახუბობა-მიტღვინეობას საქარბველის ვუწომიშიური კუბიღებუობისსახვის დიდი
მნიშვნელობა ქეწნა" /ივ. ჯავახიშვილი საქარბველის ვუწომიშიური ისტორია,
წ. 11, გვ. 604/ სწორედ ამის ვამოთ, რომ ძველბაგანვე ქარბველი ხაღბს ბავის
წარმარბული პანბეწნში მივეწახუბობის და მიტღვინეობის მჭარველი ღეჭაუბაყ
ქეწნია და ამ ღეჭაუბის სადიღებელი დღესასწაული, რიჭუბაღური წესსახიობბაყ
მივეწმინა.

2. მივეწახუბობა-მიტღვინეობის ღეჭაუბა ატუნას სადიღებელი წესსახიო-
ბა. ბუჭრის დობნისური საწეწისის კვღევა-ძიღბისსახვის ჩვენ ხაღბში მიტობ-
წახული წესჩვეულებას, წეს-სახიობბას მიტობარბავთ, რამბუნადაყ, რიჭორყ ვ.
ივანოვი მარბებუღაყ აღწიშწავდა, წესჩვეულება ბავისი ბუნებობ მიწარია და
უტღველი, ხანბრბიღაყ ვამბღვა, აგრე ჩნებობა, ძნეღაყ იტღვის სახეყ და
ტვიამ ქრება /В. Иванов, დასახ. ნაწირობი, გვ. 262/.

პირველი ცნობა მივეწახუბობა-მიტღვინეობის მჭარველი ღეჭაუბის შესახებ
ქედატობა ტ. მამბაღაძე 1892 წელს ვამოთქვეყნა. ამ ცნობიბ, კარბორ-
ბის /ახადი წლის ციკლის/ წეს-ჩვეულებბაა ბიწრის აღწიშწავლა: "ამ დღეს
ახადი წელს - დ. რ. / გურული არ ივიწყებს ვამოთქვას სურვილი, რომ მიხი კვ-
თიღებუობის მიტრე წყარო - ფრბწნის კარტი მოსავაღიყ მიხუვიდეს. იმის შე-
მიდებ, რბე მარბვბაღს მიხამბვეს, ის იღებს ღორის მიხბარბული ბავს, ამ ღორის
ბავის ქბაღს, შვეთს ვწახში /მბაღარბი/ და, ურბკუნებს რბ რამბეობ ღორის
ბავბე, მიხული ხმიბ ვამბასი: ატუნა,

ატუნა, რამოთარე ბახუას კარი
რამოთარე! ჩვენს მამბულს

ამიჭუნა /აიღვანის ხელი მიმბვიღის/ მიტვენები,
ხელი მიმბულს ჩხურტი და ტურბელი,

მიტრეჯერ ბეწისას მბას მიმბუბენ:

ჩვენს ქალებს ყაფი და აბრეშუბში
სხვის ქალებს ჩურჩუ და კვირისათვი

მესამედი ყოფილივე ამას ურთავ იმეორებს.

ამ სიტყვების წამოცახებისას, ბოგინთ სოფელში ქეთი ცემიერ საწინა-
ხელს".

ამ დღეს, ნასადიღეს, ზე კარტი დარია... ახალგაზრდობა იკრიბება
სადმი, ჰატარა მძეღობი და მართავს სხვადასხვა დამაშობას, ცუკვა-სომილე-
რას, რას საწამომიღე გრძეღეღება და მემიღე მინიან დავთავიანთ სახეღმში"
/Т.Мамаладзе, Народные обычаи и поверья гурийцев, СМОШПК, вып.
XVIII, отд. II, стр. 33-35/.

ვ. ნაკაშიძის აღწერილობით: "საწამოთი, სახლის ჰატარონი დედაწულიან-
არ ანთებელი წმინდა საწმეღებოთ ზარანში მუტიდოდა და საწინახელთ მინი-
დოდა, თან ღორის თავს, ღვინოსა და ხაჭაპურს მიიჭანდა, აქ ცუღს ზე თხის
აიღებდა, ყრთ საწინახელს სცემდა და ხმათაქლა იცახდა:

აცანა, აცუნა,
ჩვენსკვი ჩამიღარე,
მახვსა და ახვანაზე გვიღარე,
ჩვენს ვენახებს სიკეთე მიციო,
სხვის ვენახებში ჭურყელი გაამრავლე .

/Е.К.Накашидзе, Очерк виноградарства и виноделия в Грузии. Сб.
Сведения по виноградарству и виноделн^{ар}ю на Кавказе, вып. Iу, Тифлис,
1896, стр. 54/.

იმეღეღეში "ვენახის ღოყას" ასრულიებენ, დიდი მარხვის პირვედი კვი-
რათი ჭურჭობას აცხობენ სხვადასხვა სახის ღობიწმინდავ ჭყარის ჭყარს, ხარ-
ჭულიას, მიტეღებს და ჩიჭისკვირას. ხონჩაზე დავებელი ღობში ახხამენ მიღე-
სიღე ღობის, ჭყაღები /ჭარდა ჩიჭიკვირასი/ და ღობი მიავტე ვენახში, წამიღე-
ღი კრუსუნებს, თიქოთს დიდი გვირთი ვეოს მხარზე, უკან არ იხეღება. ვენა-
ხში ადრე წასული მუთა უკვე თხინის და იცახის: "თიღ, დოთე! თიღ, დოთე!"
უღოყავენ ვენახს და სხესავენ წიღეღის კაკალს. უკან დარწუნების მემიღეღე

Չանմեծապ սարքովան. ոչանուն արհեստն թաղակաշն ցրտասն ևս սմբռոծն: չախն մաշոն, սամֆայան, յաննեղուն... ոչանուն ցեղերցոց ուղտերցեցն: Ճաշմար-
չոս, Ճաշմարչոս! Ենաննիցցես թաղայն հոգոյցցեան, ըսմունս ժըծնան ժըյո-
ւն ժըտըն թոլան. յոտնն ժըսմոցրոնն ևս Ճաշմարչցեանն թոսնհայցնն,
սմոցոն ցրցլանն. յանստոսցծոն թաղըծոն. թմոցընըն լարնոն ևս սթոլոնն,
հայ ժըոսընն թաղը ժըթֆայանն հոգոյցցեան, հաճախ թանարհոցընն յաշոթ ևս-
յոթընցընոն ևս հանարհոցըն. հանարհոցըն ցրցլանն ոհոցընն/ցրցլո ճընոսը,
հոցցընն-ցրցլոն ուժընը ևս հայըն խըմաթա, յըթընն., 1912/.

Ե.Մահարազանի արձագանքներ: Երբեք "սպանակ Ճաշմարչընն"
Յաղսնն սաղսմոսն առ-առնայնից-տըն յաղս թոլոցընն ևս խայն, սաղսմոչն, ըլոնոսն
ժըոցընն թահարնոն ևս թաղայնայնն սահնակընն. ցրոն թոլոցընն, ըրոցը-
նս Թաշմո յըսընն թոլոցընն ճընոսը, ցրայնընն սահնակընն ըրոն
ևս /թանարհոցընն ցրայնընն/ հայ թոլոցընն ևս ըլոն: ցրոն ցրա ևս
սնց./ ևս Ճաշմարչընն:

- սպան, սպան, Ճաշմարչ
- Թանո, սնայնն Ճաշմարչոս!
- հըցնն թանընն ցրցընն,
- սնոն թանընն ցրցընն.
- հըցնն յաղսն ցրոն ևս սմբոցընն
- /հըցըն ևս յըրոնն/
- սնոն յաղսն ըլոն ևս ըրոնն.

ևս սնց.

Թոլոցընն ըրոն թանարչընն, ըրոնն ևս թանարչընն սպանոս, Ե.Մ!
ևս սպանընն ցրոնն ևս ժըմոցընն թոլոցընն ըրոնն ևս, սպանընն թա-
ֆայն ևս թաղայնընն թոլո-ոհ ըրոնն. ըս չըցըն ցրցլոն սպանընն
հանոցընն". /Ե.Մահարազան, Երբեք ըլոնոցընն. յանարչընն ըրոնն ըլոնոցընն.
Թ., 1938, ըլ. 1-2/.

Սամարազանի արձագանքներ: Երբեք "սպանակ Ճաշմարչընն"
Երբեք "սպանակ Ճաշմարչընն"

ლობიძე, შვეთორჩინილია მუსულმანთა მძევლი კაცობისაჲთი. რაჭულ-
ბის დედასაჲსაჲსა, ჭანშიშვილი ახალგაზრდობი იკაბიშვილიან ფურძინს
აკიძეობი, უბიშვილიან ფურხაშვილი და ყაჯარაყვი. ეს დედასაჲსაჲსა
ილია პარხალის ქვეში სოფლებში. ღვიძი პარხალიში მძევლი ნიშანს არ აძლევი
ახალგაზრდობს გამოშვილებინ რაყ, აღბაჲ, მიუბსავსება კლასიკური ხანის
ბაბუის /ბაკხის/ თანამეცხველებს /პ. Такайшვილი, Археологическая экс-
პедиция 1917 года в вжные провинции Грузии. 1952, стр.90/.

აკაპ. ნიკო მარშია აღწერა ფანების ფურხაშვილი, რასაყ ძირველი ფანური
ფურძინიხ ურდობა ობირა, სოლო ნასაქსებობიხ ოფრლოპუ /ვაჟებისა/ და
ჭრლოპუბან /ქალებისა/. მიხამამეინი ორ წყუბაპ იფოგინ, თიხველი წყუ-
ბაში ხუთი და სუთხე მუჭი მიხამამეია. ურდობიურეს პირისპირ დევიბანი და
ყაჯარა ურდობიურეს მივლე-მივლე. ვაჟები ყალკა ყაჯარაყვი, ქალები
ყალკა. დეუს-სიმღერნიხ მიპირდაპირენი ურდობიურეს დასყინიან.

უნდა გავისაგეოთ გიორგი წერეთლის მიერ აღწერილი აჭარული ბერეკა-
ბაყ, რაყ მიწერლის სიფყვი: "მიუბსავსება ძველი ბერძნული დიონისეს დე-
დასაჲსაჲსა სიბიშვილიანს"; ურდობიურეს ქალურაპ თამაშიბს, მიუღვი კაც-
ურაპ - ურდობიურეს პირისპირ. ხანი უახლოვებანი ურდობიურეს, ხანი გამოდ-
ბიანი. "მიუსამე ბიჭი თხის მადვირთბას ასრულებს: ის იმ დროს უვლის გარს
ორივე მიხამამეის, ხანი ურდობიურეს ნასწავობა ფურხაჲ ხანი მიუღვი, თიხველი რადა-
ყას ურდობიურეს და აყდენსო. ამ დროს ისე ურდობიურეს იგრიბება ეს თხის
მასკა, რამე მისი გრება რადაყ უბიშვილიან გამოხატავს. საბანდარს. მადვირაპ
აქ ურდობიურეს რეის მივლე სფორსა, რამეილი თხის ბანდარეიანი გუდაბე არის
მიმადვირებელი/ქარხელი თუაგრის მიღვაწენი სასყენი ხელოვნების მიუსახებ.
გიორგი წერეთელი თუაბრის მიუსახებ. კრბ.-შეაპგინა, მიუსავალი წერი-
ლი და მიენიშვილები დაურთო მიხამა საღუქვაძე. თბ., 1955, გვ.178/.

ისხა, ისხა, ისხა...

გამოღობა ფურძენი

გაღობა ფურცელი.



რაცაში ვნების კვირის ხუთშაბათს შავშვიები ვენახთან ცეცხლად
 ანთებდნენ, ცეცხლისა და ვენახს სამჯერ მიეძივნებდნენ, რკინებს ერთ-
 მანებს ურავნიებდნენ და სმამარლა გამოქანებდნენ:

ანჯურა, ანჯურა,
 რძიწით ამოწვ ჩვენს ვენახს
 სუფრვა-კობი.
 რძიწით დარსავი ჩემი მამული.
 ანჯურა, ანჯურა,
 არიწკინა, არიწკინა,
 ჩემს ბუჯურში ვახის ჭავი,
 სხვის ბუჯურში ხედიკის ჭავი
 ჩვენ ვენახში გიღლა-გიღლა,
 სხვის ვენახში კიმილა-კიმილა...

/ვ. შარბაგელიძე, სივლტებისა და სუბტის ხე ქარხედელთა სარწმუნეობაში.
 კრძ.: საქარხედელთა უნივერსიტეტის საკრებულო. თბ., 1968, გვ. 63-64/.

3. აჯუნა-ანჯურა. ზე თნიმასტიკონის იმ ნაწილს ჩაუბრავთ, რთმედიც
 ადამიანების საკუთარ სახედა სისტემას სწავლეობს - ვნახავთ, რთმ
 ანთრუპონომიკა გვიქანსტურებს საქარხედელში აჯუნას, ანჯურას და მისი
 ძირის სახელებს. XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ძველი "მატიანე სუბან-
 ეთისა კრებისაჲ" გვებრძა სახელი აჯუნა ათარნიანისა /პ. ინგოროფვა,
 საინტერესო ძველები, თბ., 1941, ნაკვ. 11, გვ. 123; ად. ღოთწი, ქარხედელთა
 საკუთარი სახელები, ანთრუპონომიკა ღუქსიკონი, თბ., 1967, გვ. 44/, აჯუნა
 მისხუნებელი აქვს გ. ღოთწიძის მის მიერ შეკრებილ სახელებში /"ლიტერა-
 ტურული ვაჭი", 1961, 17 მარტი, №-12 /1234/. აჯუნელი - გ. გ. ღოთწი-
 ის "ქარხელ სახელებშია" შევანელი. აჯურა გვებრძა - სუბანთის მათია-
 ნეში /პ. ინგოროფვა, დასახ. მრ., გვ. 122; ად. ღოთწი, დასახ. მრ. გვ. 44/
აჯურანი /იქვე, გვ. 157, გვ. 44/ ანჯურა /პ. ინგოროფვა, დასახ. ნაწი.

ორშვიდი და ხრიკიდა.
ჩვენი მამული ჩვიარა,
ნივი მუიჭება,
ღვინის ღვარი ააყენა.

4. ბ ა ბ ა ა. აგუნა-ანგურას სანესო ტუქსტებში აგუნა - ანგურასთან
გრძად ისმის ბახუა-ს სასულიც:

"აგუნა, აგუნა, ჩამთვარე ბახუას კარი" ან "ბახუა და ასკანაძე
გვიარე", "ბახვი, ასკანა გადმოიტანე", "აგუნას" სანესო ტუქსტის პირე-
ვი ჩამხვრევი ტ.მამალაძე და ე.ნაკაშიძე გიქრობენ, რომ "ბახუა - ბახ-
უა" ძველი ბერძენების ბაკხია. ჩანს ღვინისა და მხიარულების ღვთაების
ხარხის სსოვნაში ქვენახული საბუნძოებშიდან გურულები ალხარებდნენ
ამ ღვთაებას და ეს არც გასაკვირია, რაც გან უბანძველი კავკასიის მთე-
ლი დასავლეთი ნაწილი, და, მამასაძამე გურიაც, დიდი ხნის განმავლობა-
ში ბერძენების ძლიერი გვავლენის ქვეშ იყო მოქცეული / Т. Мамаладзе,
დასას. ნაშრ. გვ.34/. ე.ნაკაშიძე გიქრობა, რომ კურპთაყვანისმცემელ-
ბის დროს ქარტველებს აგუნა მიწის ნაყოფა და სიუხვის მფარველად ჰყა-
ვდათ, ხოლო ბახვისა და ასკანას, გურიის მვერნახეობით ქვეული სოფლე-
ბის საბულები ბახუსისა და მთგი ღქმულებით ბახუსისვე მთამთავრის,
ენესის ვაჟის ასკანიისაგან წარმოიპარა / ე.ნაკაშიძე, დასას. ნაშრ.,
ვ.ბარდაველიძე, დასას. ნაშრ., გვ.228/.

რას ნიშნავს ბახუას კარი.

მე ჩვენ მივმარტავთ მთაში ძველ წარმარტულ სასულიერო ტუქსტებს,
ქვენადღებლად გვექნება აჯახნა:

ხუთის კარზე მავიყარენიხ სამოც-და-სამი ხაჭია,
დაგვიძვეს სასწორ-ჩარევი, ჟქროთ ნაჭვილი ტახტია.
სამოცსა ჟუთსა რკინასა ვერკინ მავგრო ძალია.
ქვემოთით დაჰე ტახტებდა, კვირას ჩემივე აქვ მუალია.
"მაგას იახსარ აიღებს, - არავის მხრისა არია".

ავსნივ, ისე ავიწუ, ქვეშ გაუჭარვ ქარია.

მაჩუქა სამბაძეძუმა მივირიტ-ღახტი საომარია.

/ა.პ.შანიძე, ქართული ხალხური პოეზია, I, თბ., 1931, გვ.581/.

ღუთისმივილიში ღმერთის კარბე იკრიბებინან დევებში გაღამიერების წინ, ღმერთი მათ ძალას გამოცდის /В.Бардавелидзе, Древнейшие религиозные верования и обрядовое искусство грузинских племен, Тб., 1957, стр.17/.

ესე იგი, ამისდა მიხედვით მივტივილია ვექვამ, რთი ბახუა აგუნიამე უფროსი ღუთავბაა, აგუნიამ უფროსი ღუთავბის ბახუას კარბე უნდა ჩამოიბაროს, რთი იქ აღიფურვოს მიწათმეუბრეპაპის ვენახის დიდი მისავლის მიწის-ჭების ძალით და, სწორედ ამას ვეუბრებინან აგუნიას.

ღუთის კარბე რკინით გამოცდა ხედა ღუთის მივილითა ძალისა; მუ აგუნიამე-ანგურა ღუთის მივილია, ის იქ უნდა გამოიცილოს, ამიგომ არის, რთი ისმის რკინის ხმაური და ძახილი არნიკინა, არნიკინა /ცულის ცუთი ცუმა, სანნახელიბე/. აქედან უნდა იფოს წარმომეგარი თამაში "არნიკინა, არნიკინა" - თამაში-გამოცდა, რაც, აღბად, წინაპ აგუნიას კუდიგთან იფო დაკავშირებული.

პროფ. იოსებ მივრელიძე თავის წარკვევიში - როინისეს კუდიგს და სიფევა win-ის წარმომეობისათვის, მის წინარედ გამოყენებული მასალის და ძველი დასკვნების იუბახლი ინფორმაციების და ახლად მიმოჭებული მასალის საფუძველი იმი დებულებას ანვითარებს, რთი ქართულიბს პი არ გადმოუღიამ ბერძენებისაგან ბახუი /ბახუსი/ - ბახუა და აგუნიას კუდიგ, არამედ, პირიქით, ბერძენებმა გადმოიღეს იგი დასავლეთელი ქართული გომბობისაგან - კოლბებისაგან /ლაბებისა და მივრელიბებისაგან/. თავის ამ დებულებას პროფ. ი. მივრელიძე იმიით ასაბუთებს, რთი სიფევა "ბახუა"-ს "ბახუსი"-ს როინისეს ამ სახელს ლაბურ /განურ/-მივრელი გომეტიკური აგებულება გააჩნია, თანაც დასტვენს, რთი ღვინის ბერძენული სახელიბეპედა არ არის მივრელი წარმომეობისა /თვით ბერძენ-არგონავტებს "უკირიბამ სუფებს

მეომსხვედრე ვაგის ნასვა^{*/} კობიძის სიუჟის სასახლეში, და მარტლაც, იმი უძველეს მრთიან ვნეოპნივი მეფევიწიბას/; ქარაუღში ვაშლეოზ სახედი "ბაჯის" - ბახუსის - ბახუსის ადგილობრივი პარადიგმა /სოფ. ბახვი, ბახვის წყალი, ურთრვი ბახ/ვ/მარო, მამაკაციის სახეჯი: ბახუ, ბახუთა, ბახუა, ბახვა, ლბასვა. გვარები: სახედიპანი ბახუთა - ბახუთაძე, ბახუთაძე-ძვილი: ბახუა-პანი მეჯრ.- ბახუა, აფხაზ. - ლბასვა და სხვ./ . ზვიტ სახედი "აგუნა" არ მევიძევა ვაძიოლეძვილი იყოს ბერძენულისაჟანი, იმიოზიას, რთი ივი არ მევიძევა ამ ვნის საძეალები იყოს ახსნილი, ხოლო მისი ფუძე "გუნ" /ა-გუნ-ა/ ასპირირეველი ჭოქიანი "ღუნ" ზაეს იზენს ლინის ქარაუღოთ სახედიში" /J. Megrelidze: Sur le origine du culte Dionysos et du met win. Revue de kartvelologie, vol. XI^x-X^x, X48-49, Paris, 1965, p.109.111).

ჩვენი მარო, ამის მევიძევა ლაქიანოთ სახედი: ბახა, ბახადა, ბახვალა, ბახია, ბახსანჯა, ბახსარ, ბახჯარ, ბახჯურა, ბახუბა, ბახუთა, ბახუჩანა, გვარები - ბახვაძე, სა-ბახვაჩაშვილი. გოჯრანჯული სახედი: ბახჭოქიანი, ბახუთაანი ვენახი, ბახარი, /აღ. ლოქიანი, პასახ. ნაძი. გვ.55. მასალევი ჭოქიანი კოსათვის, გვ.38, საქარაუღელს სიძველენი, საძვირევი,

^{*/} მევიძევარს მსხვედრეოზი აქეს ამოქონის რთისვილი "არჯონავჯოქი." ის ადგილი, სადაც აღწერილია არჯონავჯოზის სიუჟის კუთარის - ქუთარისის სასახლეში მიხვლა: არჯონავჯოზი "ვაოთა მეფის სასახლის ვალ-ვაქმა, ჭაროთ ვიქრევადა და სვეჯემა... იაზინმა და მისმა მხედივმა ლაქირევილი ვადასამიჯეს ჭვიხი სასახლის ვიქრის მღურბელს, რთიელთანაც მარლა ამარჯული, მივაწვი ჭოქიანი მეომსილა ვაჭვით ვაშლილიყენენ, ვაჭვითის ქვეთი რთი ლაქირევილი მარევიანი მორახჩხევიმა". /ავ. ურევიანის ჭარვიანი, თბ., 1948, გვ.116., ვრ. ნევილიის ჭარვიანი: სიძველა III, ვაქვი 215-225, /Апеллоний Родосский, Аргонавтика, Перевод Г.Ф.Черетели, 1964/.

ბვ.126/. **„ცუნ“**-ის ასპირირებული ფორმას **„ტუნს“** მივითარდავთ, ყურად-
ღებას იქცევს სახელი **„ტუნიზია“**, **„ტუნია“** და სხვ. /იხ.აღ.ტოლოვი,ბვ.
137/. აგრეთვე, ფშავში მდებარეხდელი ქალის სახელიც - **„ტუნირა“**
/იქვე, ბვ.205/.

5. ბ ა რ ა ნ ი - მარანი ატუნა - ანკურა-ბახუას კუტოთან არის
დაკავშირებული. ატუნას ნუს-ჩვეულება უმიჯნაწილად მარანიში სრულდება-
და. მარანს არა მარტო სამეურნეო, არამედ საკულტო მანიშნებლადვე ჰქო-
ნდა. მესაძღვებელია, აგრე მარანი ანკურა-ანკურა-ბახუას ტაძარს ჰქო-
ნა, სამღვდელთა ადგილს მანიც წარმოადგენდა, და ატუნა-ანკურა-ბახუ-
ას მისტორიის გარკვეული ნაწილი იქ სრულდება. ყოველ მემკვიდრეში,
სურათოძღვრებაში მარანის ცალკე ნაგებობაც არის ცნობილი. რწინიწი
სუმიბადის სიტყვიც, **„მარანი საქარფელოში მარტო ტუნიის დასამუშავებელი**
და მესაძვს სახავს რიტი წარმოადგენს, იტი, ამის გარდა მამაკაცთა
მეორე წრისათვის სახელდახვლოდ იწოცს გასათარებელი ადგილიცაა. აქ უბო-
ან ქვერს ყველაზე ასობული, სანკუარ სუმიარს, ჰქ არ გავჩინათ ნაო-
მის ირწ /ან სანამ ნამბეოილი ღბინი დანიწებეობეს/ და უმსპინებეობინან
იტი საუბმიი, მინიილი, ხმელი ხილი, დამჭვრული კაკილი; აღბათ იმი
გარემოებაში გამიიწვია ქარფელი მარანის კველი ბუნრის დაჯინება
/ღ.სუმიბადე, ქარფელი მარანის ბურთაძღვრება, „ძველის მუგებარი“,
1466,XVI, ბვ.46-47/. ჩვენ იმიც ცნობებიც ბვაქვს, რწი მარანიში წარმო-
ბებუბე იმარებეობა. ჭაბუკი კოვ მარჯანიმეილი ჰავის პირველი დარბე-
ვბს ყვარული ჰავის სახლის მარანიში ანიწარეოვებდა **„ჩემი ჰვაჭრადურწ**
რწინისმსახურება იმარებეობა უმარმაბარ მარანიში- ჩვენს სახელი, მას
ვეირა მთელი პირველი სარტული“. К.Марджанишвили, Воспоминания, статьи
и доклады, т. I, Тб., 1958, стр.5/.

მარანიმეილის მიმართადურ მუგებში აღებენილია მარჯანიმეილისკული
მარანის ჰვაჭრი. ეს მუგაპ სიმბოლოია; მარჯანიმეილია სუენის,საწინახვ-

սղուն զարթոն, մարմնի զամարտու թռչողի թռչողի սահմանը
 սքրչնա թռչողի .

Թագրաւ, այ սնձա իսմից ԿԿՅԵՍ ԻՅՅԵՆ ԿՄԻՍԱՐԵՅԵՆԻՍ, սր Յրոճըձա սր
 զարկեցնուող, Կրժ թրժողըձր ժւրղրրրրը յրոճըձր թրժողըձր ժրոճըձր
 /Կրըլըձր, 141/. Կրժողըձր թրժողըձր, Թարժր ԿԿՅԵՍ Արժողըձր յրժրժր, Կրժողըձր,
 Թարժրըձր, Թագրաւ ժրժողըձր Թարժր ժրժողըձր թրժողըձր յրժր. թաժ
 յան իրժրըձր Կրժողըձր թրժողըձր - Թրժր թա թրժողըձր յրժր
 Թարժրըձր, Կրժողըձր Թարժր ժրժողըձր յրժողըձր յրժողըձր իսժրան /Կրժողըձր -
 Per-Relet, յր. Mytfol. 3. 731; Ե. Արժողըձր. Թարժր u Կրժողըձր -
 Երժողըձր, Երժողըձր, 1923. Կրժողըձր 37).

Սր ժրժողըձր Կրժողըձր սր թրժողըձր թրժողըձր յրժողըձր Կրժողըձր ժրժողըձր -
 Կրժողըձր Թարժր-Կր թարժր թրժողըձր թարժր. Այ թրժողըձր, սրժողըձր - սրժողըձր յրժողըձր
 Կրժողըձր Թարժրս 11 Թարժր թա սրժողըձր 11 սրժողըձր յրժողըձր թրժողըձր
 Կրժողըձր Թարժր 11 Թարժր. Կր, Կրժողըձր յրժողըձր թա յրժողըձր թրժողըձր թրժողըձր
 ժրժողըձր յրժողըձր յրժողըձր յրժողըձր սրժողըձր, սրժողըձր Կրժողըձր յրժողըձր,
 Կրժողըձր յրժողըձր յրժողըձր յրժողըձր յրժողըձր յրժողըձր յրժողըձր յրժողըձր
 Կրժողըձր յրժողըձր յրժողըձր յրժողըձր յրժողըձր յրժողըձր յրժողըձր յրժողըձր
 Կրժողըձր յրժողըձր յրժողըձր յրժողըձր յրժողըձր յրժողըձր յրժողըձր յրժողըձր
 Կրժողըձր յրժողըձր յրժողըձր յրժողըձր յրժողըձր յրժողըձր յրժողըձր յրժողըձր

Կրժողըձր թարժողըձր յրժողըձր
 Կր յրժողըձր սրժողըձր,
 Կրժողըձր յրժողըձր յրժողըձր,
 Կրժողըձր յրժողըձր յրժողըձր,
 Կրժողըձր յրժողըձր յրժողըձր,
 Կրժողըձր յրժողըձր յրժողըձր.

Կրժողըձր. թարժողըձր, յրժողըձր, 228, 596/.

"Կրժողըձր" յրժողըձր յրժողըձր: "Կրժողըձր յրժողըձր". "Կրժողըձր յրժողըձր -
 Կրժողըձր", "Կրժողըձր յրժողըձր յրժողըձր" /Կրժողըձր, յրժողըձր 596-597/. Կրժողըձր յրժողըձր
 յրժողըձր, Կրժողըձր Կրժողըձր յրժողըձր յրժողըձր յրժողըձր յրժողըձր յրժողըձր յրժողըձր
 յրժողըձր յրժողըձր, Կրժողըձր յրժողըձր յրժողըձր յրժողըձր յրժողըձր յրժողըձր յրժողըձր

գաղմուհի թագ մեծաբանից հեղինակը:

Երևանի քաղաքի Վրձապա և Գ-ազա մեծաբան,
ձեռք գաղմուհի մեծաբան, և Գ-ազա մեծաբան,
հեղինակը լավագույն և ավելի լավ գաղմուհի:

/Յ. Գրիգորյան, Երևանի քաղաքի Կոմունիստական Մ. Գ. Գրիգորյանի գաղմուհի, ԿԸ.,
1937, Գ. 353/.

Հեղինակը և Կոմունիստական Մ. Գ. Գրիգորյանը, ինչպես նաև մեծ-
թագ և Կոմունիստական Մ. Գ. Գրիգորյանը և Կոմունիստական Մ. Գ. Գրիգորյանը
և Կոմունիստական Մ. Գ. Գրիգորյանը:

Հեղինակը և Կոմունիստական Մ. Գ. Գրիգորյանը,
և Կոմունիստական Մ. Գ. Գրիգորյանը,
և Կոմունիստական Մ. Գ. Գրիգորյանը,
և Կոմունիստական Մ. Գ. Գրիգորյանը...

Այս, Կոմունիստական Մ. Գ. Գրիգորյանը և Կոմունիստական Մ. Գ. Գրիգորյանը
և Կոմունիստական Մ. Գ. Գրիգորյանը, ինչպես նաև Կոմունիստական Մ. Գ. Գրիգորյանը
և Կոմունիստական Մ. Գ. Գրիգորյանը, ինչպես նաև Կոմունիստական Մ. Գ. Գրիգորյանը
և Կոմունիստական Մ. Գ. Գրիգորյանը:

Գ. Կոմունիստական Մ. Գ. Գրիգորյանը, ինչպես նաև Կոմունիստական Մ. Գ. Գրիգորյանը
և Կոմունիստական Մ. Գ. Գրիգորյանը, ինչպես նաև Կոմունիստական Մ. Գ. Գրիգորյանը
և Կոմունիստական Մ. Գ. Գրիգորյանը:

Կոմունիստական Մ. Գ. Գրիգորյանը
և Կոմունիստական Մ. Գ. Գրիգորյանը,
և Կոմունիստական Մ. Գ. Գրիգորյանը,
և Կոմունիստական Մ. Գ. Գրիգորյանը,
և Կոմունիստական Մ. Գ. Գրիգորյանը,
և Կոմունիստական Մ. Գ. Գրիգորյանը,
և Կոմունիստական Մ. Գ. Գրիգորյանը.

/Յ. Կոմունիստական Մ. Գ. Գրիգորյանը, Կոմունիստական Մ. Գ. Գրիգորյանը, Կոմունիստական Մ. Գ. Գրիգորյանը-

և Կոմունիստական Մ. Գ. Գրիգորյանը /և Կոմունիստական Մ. Գ. Գրիգորյանը/ և Կոմունիստական Մ. Գ. Գրիգորյանը

ფოტოლიცია, შეესაძლებელია, დასავლეთ საქართველოს ავტონას-ანკურას მესა-
ბამის რუკაზეაპი და რუკისსივლილად აღმოსავლეთ საქართველოში მარნეულის რეო.

მარანა სოფელი რეო ქსენის საჯრისსალოში /მასაღებში საქართველოს
ისტორიული გეოგრაფიისა და გეოგრაფიისსალოის, თბ., 1964/. გეოგრაფიული
სასაღებო მითის უსაღებოთ "ნასოარნეუს" /"ურთნიკეში" III, გვ. 535/, "მარ-
ნეუსის", რად ვარდაპი ანეუს "მარანის" ძველისსაღებო მინიშნეულთბას.

არე ის რქნეუბა საკურნევი, რომ მარნის კულგი ბერძნევილად მარნის
კულდაპი შეუაღლიყოს. ანტოლოგიისსა /II საკურ./ "ვილაფის აღნეარასი" სპარდა-
გურასის გბის უძველეს საღებოდაპი არესის საკურთსაღებოთ დასაღებოთ და
თან დასაღებოთ: "არესის ქანდაკეუბა აქ მითგანეუსი ითსკურნეუბა კოლესთიდაპი.
არესის აქ ურთეუბენ "თურთეს" და მარნისაღებო შეესაძლებელია, რომ "თურთეს"
სასაღებოთ კოლესთისსაღებო რეოს მასაღებოთ /პ. ჯანელიძე, ქართული სასა-
სალორივი კულტურის ისტორიიდაპი, გვ. 8: "ბილიის", 1954, II-104; ВДИ, 1948,
II-2, გვ. 229/.

"მარანი", შეესაძლებელია, ისევე რეო მერეონეოთბისა და მერეონეოთბის
მეარევილი რუკაზეა, რეოგრე "ბოსელი" ქართველთა გეოგრაფიისა და მედიკოსა-
თის საჯრით სასაღებო მინეარნი ცხველეუბის განეყოფიერეუბის და გამრავლე-
ბის რუკაზებისა /იხ. მარდაღელიძე/.

6. ამირანი - მერეონეოთბის და მერეონეოთბის რუკაზეა. სარა მარდა-
ღელიძის და რევივივივი, მერეონეოთბის ქართველ რუკაზების უნდა დაღებოთ
ქართველ მედიკოსთა ამირანი, რომელიც საქართველოს მითეორთ კუბეში
შენახულ მედიკოსთა მისეღებოთ, პურისა და რეონის მითეღებო რუკაზეა
არის /ს. მარდაღელი, საქართველოს საბეღებოთ და სხვა გლივიკურნი მას-
საღებოთ, თბ., 1966, გვ. 8/. მარნისაღებო, მითეორთეორნი მასაღებოთ შეესაძლებოთ
დასტურეუბა, რომ ამირანი ცხველეუბს ქვეყანასევე ანკურათს სისხლიანი რეო-
ნის და სისხლიანი პურის ჟამა-სამა. ამირანი ანკურათს: "დამარ უად და-
მითეღებოთ, ამოშავალი მზე ვრთა, თან რეონთ ვამოთაღებენთ, გეობილია

დროის რძე ვიქა" /ხელნაწერთა ინსტიტუტთა ხელნაწერი H, 1929, ჩაბნ.
ანდრეა ვაპანაძე, მხედველი მარია ამ რედაქციისთვის. მის ჩიუთვანი. მისთვის
ლი ამირანი, ზბ., 1947, გვ. 284/. მიხაყვული ამირანი, ურთი ზეშედეგის
მიხედვით, გვებს ეუბნება: "მე საწყლის და წარჩინის მოკვდა ვარ, რას
მერეღები"... ამირანს ამოუღია /გვლების/ ვაჟიდან პერი, მოუღია ხე-
ლი: "ეუ ამირს რეგორ სჟამთ, ზევე საწყლით, ასეთ მავ რეღი არის მოშ-
ელილი"¹. მამ, მემ რეგორ პერსა სჟამთ? ურთასავს ჯავს მსრით გვებსსად.
ანი, რეგორსათ, ეზეთ ამირანს და მეუქირვანის ხელი; რძე ვი ვასილდა
მეღმეღით. მე რამ ავეთი ქვეყანაზე სისხლის პერის ფაშა აღარ იქნებათ.
/კასელი გვების წააშობობი, "ჯეაფრი", 1835, II-ბ; მიხაყვული ამირანი,
გვ. 296/. ამირანი მოისხენიება, რეგორც "ღვინის ჭერი", ეს მისი დაშა-
სასიამეღელი ეპითეტი: "ამირანი, მემეღნიერო, მითღო და ჭვინისგერო",
/გვ. 333/. "ვაჟასო მემეღნიერო, ჭვინისგერო, მირანერო", /გვ. 284/.
ვაჟასო გელიდანო, ჭვინისგერო მღინარეო. /გვ. 319/. ამასთანავე, ამირა-
ნი ჯარი ზასის მეღობღია: "მეუღემ ჭვინო ზასში და ზერო ჭერი ვადმო-
ფარა" /გვ. 356/.

ამასთანავე აღსანიშნავია, რომ მიხაყვული ზეშედეგისა მიხედვით,
ისევე, რეგორც ვასილდაღვირვების და მისავღიანობის ქუაღბანი, ამირანიც
ქვემოდაი და აღდგომადი არსებაა. ის ქვედა და მეშედეგ ცოცხლებება
/ვაშარი უკვავეების ბაღას პოლოზს და მერეღი ამირანი და მისი ძმე-
ბი ცოცხლებობან. იქვე, გვ. 277, 280, 286, 293, 305, 308, 323-324, 330 და
ა.შ. /.

ამირანის ამაღალი, ისევე, რეგორც ზოთისსეს ამაღალი, ჭევეღით
ჩასაბერ საკრავზე დამკვერდე მუსიკოსს
ამირანი ღესავს სმადსა,
ჩრდილელი უკრავს სჭვრისა.

1/ ვარიაშეღობით: ზევენი სისხლის პერის ფაშით, რძიანი პერით ცხებერობ
მეო. მის ჩიუთვანი, მიხაყვული ამირანი, 1947, გვ. 272, 335, 363.



/მთვრელი გ.ობიაური, ჩამწერი ქს.სისარულიძე, მიჯაჭვული გვ.342,412/.

ამირანნი უფროა თვარდაღრი სტრუქტურის, თამაშობისა და საბიზის გამომიგონებელი და მისი მჭარველი ლეხაუბაყ არის ისტვე, რეკორს ეს ბერძნულ პიონისესსაყ ახასისაყვის. ამირანს ქორწინლისა და ღბინისაყვი მიუწვეს სული მამინისაყ ვი, რეკორსაყ ამისსაყვის მას, მის ძმებსა და მხლებელ ამალას ხედათ ვლის. ამირანი საკუთარი მიზნისა მასაღწვესაყ სათამაშობის იფუნებს. სვანური მუშუღბის მახეღვით, ამირანი ფამარის სამფარში მწუღელთან მივა და ვვიმხება: "ეს რეკორს სათამაშობი /ყვეარ/ რაყ ვინდა? - ეს ყვები დეღოდაღ ფამარის სათამაშობისა. გაჭეღვის მუშეღვ ნაწინაყვის გამომუშეღვის კომვიღან, მათ მუღაბამ და მუღვით მიაქვის. - მოდი, მიუ მუშეღვინე ვრთ ყვები. - მუშ არ ღანწეღვი ყვევისაყ? არა, მუ სპიღენის ვარ და არ მარეღვის". ვ.ი. რეკორს სათამაშის მიგნით მოჭანებელი ამირანი ფამარის კომვი მიუღწეღს. /ჩამწერი მარსიმიღ ქაღანი, სოფ. მუბერი, მუშ სვანეთი, "მიჯაჭვული ამირანი", გვ.370-371/.

ამირანი, სვანური მუშუღბის მიხეღვით, დეღებთან ბრძოლაში მოგჯერი ნიღბისნაყ გამოღოდა, ვერძის ნიღაბში ჰეღბოდა, - "ამირანიმა დევის ვერძი სასწრაფოთ გაყყვა და მისი ყყვა ჩაიყვა, თაღი თაღზე დიდდა და დევის ისე მიაღვა... დევიმა ხეღის დასმა და სიყყვაყეღრება დაწეღ, ვერძი ვეღნა. ამირანიმა /ვერძის ნიღბისანიმა/ ჟან-ჟან დინისა დაჰირა თაღი, დევი ვრთხეღ აჰანჰაღა და მადღ სუღი დანუყეღვა /მიჯაჭვული ამირანი", გვ.373-374/.

სხვა სვანური მუშუღბით, ამირანი და მამამისი ყხერის ნიღბისნიშით იხსნიან თავს. "თავმოკვეთილი მიწეღისი გამოქვაბუღის ჰარში ჩაღდა და ვარუთ უმუღბა მხლოღ იმი ყხერებს, რეკორსაყ მამეღი ჰქონდათ, დანარჩენს პირდაპირ ვღეღზე აგეღბა ხლოღ. დინახეღს თუ არა ასეღი ვმიამკობა, მამა და მუღიღა სწრაფაყ გაყყვაღს რი ყხვარი, გამოღვიღვი ყყვაღბი და ყხერისა რეღს გაყყეღნ ვარუთ. ქაღმა ვერაყერი მუღეღ,

აღმსა დიდი გულმოდგინებით სინჯავდა ყოველ სტარს". /ვიქსაჟული ამირანი-
ნი, გვ.382/.

ეს მუხაპ საინტერესოა, რით ამირანი ვერძის /მაშალი ცხერის, ყოჩის/
ნიღობით გვუვიდობა.

ძველი ბერძნული მასშტერებისათვისაც დამასახიამებელი იყო მათი
ვერძის ფეადით ნიღობსნიშა. პირფირიოს ტერიოსელი /ახ.წ.223-305/
პიკატორას ცხოვრების აღწერაში ვადმოგვუვის, რით, რთქვსაც პიკატორა
მისცემს მიუვადლა, იგი შეინიღობა მათი ვერძის ფეადით /В.Латмшев,
Очерк греческих древностей, Ч.II.СПБ, 1889, стр.220/ გაუხსენით
იასი, რით, სვიპას დეჟიკოტის ცნობით, პიონისური პიკირამბების შეს-
რუღებაში მონაწილეობდნენ საჭირები, ე.ი. პიონისეს ღანმბლები საჭირე-
ბის გამომსახველი ნიღობსნიშა. ამასთან დაკავშირებით არ შეიძლება არ
მოუგონოთ ქართული წარმართული სამცაროს ოჩოკოჩი /ახაკაცი - "ოჩოგუბა"
ძველი ქართული წარმართული რწმენისათვის დამასახიამებელი პერსონაჟი და
მასთან ვრთაპ ოჩიპინტრუც, - რაც ლაბას ნაპირთ წინამძღვრად აქვს განმა-
რტებელი, ხოლო ხვესურები ნაპირთ მფარველ ღვთაებად მიიჩნევენ. /ივ.ჯა-
ვახიშვილი, ქართული ერის ისტორია, I, თბ., 1928, გვ.79-80/. ყოველივე
ამის მიხედვით შესადგებელია მარანის და ამირანის კავშირის სავიკითხ
წამოიფრას. ა ხმოვანია პისიმილაფური ცვლილება, რტორც ეს აღნიშნული
აქვს ივ.ქავთარაძეს, ძველ ქართულ ტექსტებში შემორჩენილი მასალით სრუ-
ლიაპ შესადგებელია /მაგ. ზჟარაკი - ზჟარაკი/; ეს მოვლენა ასალი ქართუ-
ლის პიადეჟემიაც გრძელდება. /ამბანაცი - ამბანიკი, ლპარაკი - ლპარაკი,
ერსადაცას - ერსადაცას/. რამდენადაც "მარანიც" და "ამირანიც" წარ-
მართული ხანის მვეენახეობის და მვეუნივეობის ღვთაების სახელებად ჩანან,
ივ.ქავთარაძის დაკვირვებას /"ქართული ერის ისტორიისათვის", I, თბ. 1964,
გვ.249-250/ განსაკუთრებული მნიშვნელობა უძღვეს ამ სახედა მსგავსე-
ბა-კავშირის ასახსნელად. უფრო მველიც: ასედაც მსგავსების მვენიშვნისა და

ვატუბისათვის უფრო მჭიდრო საჭყდველიც არსებობს, ფასის მხას **ჩაღბური**
პეპირსიფყვიერებოთ "ამირანის მხას" უწოდებენ. ბერძენი მწერალი აპო-
ლონიოს რიფოსელი მას "ამირანის მხას" უწოდებს. /აპოლონიოს რიფოსელი,
არტონავტოკა, ბერძენულთან თარგმნა, ნიქასიფყვაობა და ვამბარჭვიბა პაუ-
რათ აკაკი ურუბაძემ, თბ.1948,გვ.219/. შუააძველია ძველი უარაჯლი
"ამირან" ფიფილიფო მსჭავსაპ ბერძენული პაფული "ამირანისა", რაფ კრ-
ფეე უფრო მჭიდრო საჭყდველიაწიბოთ აწიფს "ამირანის /ამირანის/ მსჭავსუბას
"მარანაან".

7. ლორის ზავი. ჭ.მამბაღაძის აღწერიბ, აფრნას მორწესე "იღუბს ლორის
მთბარმეღ ზავს, აწ ლორის ზავის უბლას, შეპას ვენასბი /მარლარში/,
არაკუწეებს რა რამეობა ლორის ზავზე, მბველი სმობ ვაიბასას: "აფრნა, აფრ-
ნა"... ნავაწიბის ჩანაწერიზაფ, აფრნას საბოფბლაპ მარამეში საწნასბეღ-
ბაწ ლორის ზავი მიპეობნაბ. ლორის ზავს მიჭანა ვენასბი ბუ მარანში
მსხვერპმეწიწიფის მნიბეღეღობოთ უკავშირებობა ზავპაპირველი ლორისურ
უფანსმსასწრებას, რამევენაპაფ იფი მანიბეღებელია ლორბის მწეფისის -
უვსუწვილის ლორისეს იპისჭასის *А.Иванов* /*ლასას.წრ.*, გვ.106/.
მეღენასბეობის და მეღეობნეობის საბოფბველი წეს-უწეობამეში ლორის ზავის
გამეფენებობა, რიფორფ აღნიბმეღი მეწნა /უარაჯლი ბუაჭრის ბაღბური საწეო-
სუბი", გვ.461/ ვამსავტობობოთ საფრნაფეებობა. ლორი-ჭახი ხომ ის ცხოვე-
ლი იფო, რიბეღასაფ საუარაჯველისა და აღმოსავლეთის უვეფენებში ვამსავტობ-
ბული პაჭვიისფვიბოთ აბოფბწევი /*И.Джавახишвили, Основные историко-
этнологические проблемы истории Грузии, Кавказа и Ближнего Востока
древнейшей эпохи, ВПН, М., 1939, №-4, стр.39*/.
ვამსავტობობობის და მეღეობნეობის უფაფობის საბოფბველი მისაჭრებში, რიბ-
ლის ვაპანამებენი უარჭაპაა მეღეობასბელი ბერძენაწამეში, ურთ-უწეი მბავ-
რი პერსონაფი ჭახის მიღობსასბობა. ჭახი, რიფორფ ეს აღნიბმეღი მავს
"უარაჯლი ბუაჭრის ბაღბურ საწეისებში", უარაჯველების აქველები საწმეწენ-

ბაგოტბეღბის, ატტტტბის მინიბინებას. ბავბბბბბბბბბბ ბბბბ, ტტტტს ბბბბ -
ბს სბბბბბბბ ბბბბბბბბბბბ ბბბბბბბბ, რბბბბბბბბბ ბბბბ, ბბბბ, რტტტტტ
ბბბბ ბბბბბბბბ, ტტტტტტტ ბბბბბბბბბბ ბბბბბბბბბბბბ ბბ ბბბბბბბბბ-
ბბს ტტბბბბბს. ბბბბბბბს ბბბბ ბბბბბბბ ბბბბბბს ბბბბბბბბბბბს სბბბბბბ
ბბბბბბბბბბბს, რტტტტბბ ბბბბს ბბბბბბბბბ, რტტტტბბბ ბბბბბბბ სბბბბბბ
ბბბბ ბბბბბბბბბბ ბბ ბბბბბბბ ბბ ბბბბბბბბბ რტტ ბბბბბბბბბბბბ,
/Шутешествие Шардена по Закавказью в 1672-1673. Тифлис, 1902, ст. 28/
ბბბბ, რტტტტტ ბბბბ ბბბბბბბ ბბბბბბბ, ბბბბბბბ-ბბბბბს ბბ
ბბბბბბ-ბბბბბბს ბბბბბბბბბს ბბბბბბბბბბს /ბბ. ბბბბ. ბბბბბბს სბბბბბ
სბბბბბბბ, ბბ. 14/. ბბბბბბბს ბბბბბბბბბბ: "ბბბბბ ბბბს ბბბბბბბბბ
ბბბბბ ბბბბბბბბბ ბბბბბ ბბბბბს /ბბბბბბბბ/ ბბბბ" /ბ. ბბბბ,
История древнего востока, стр. II/. სბბბბბბბბბს ბბბბ ბბბბბბბბ-
ბბბ-ბბბბბბბბბ, ბბბბბბბბბბს ბბბბ ბბბბბ ბბბბბბბ ბბბბბბბბბ-
ბბბ ბბბბბბბბბს სბბბბბბ ბბბბბბბბ ბბბბ, ბბბბბს, რბბბბ ბბბბბბს სბ-
ბბბბბ ბბბბბბს ბბბბბბბბ, რტტტტტ ბბბბბბბ-ბბბბბბბს /ბ. ბბბბ,
ბსსბბ. ბბბბ. ბბ. 63. 44, 120-121/.

სბბბბბბბბბ, რტტ ბბბბბბს ბრბბბბბბბბბ ბბბბბბბბბს, ბბბბბბბბ-
ბბს ბბბბბბბ სბბბბბბბ ბბბბბბბბ ბბბბს ბბბბ ბბბბბს ბბბბბბ
ბბბბ ბბბბბბბბს, ბბბბბბბ რბ ბბბბბს ბბბბბბბბბბბბ სბბბბბბბბბ ბბბბ-
ბბბბს ბბბბბ, ბრბბბბბბბბ ბბბბბბბბბბ, რტტ ბბბბ-ბბბბ ბბბ ბბბბ
ბბბბ ბბბბბბბბ ბბბბბბ /ბბბბბ, ბრბბბბბბბბბ ბბბბბ-ბბბბბს ბბბბბ-
ბბბბბ ბბბბბბბბ ბბბბბბბბ, ბ. ბბბბბბბბ, ბ. ბბბბბბბბ, ბ. ბბბბბბბბ, ბბბბბბ-
ბბბბს ბრბბბბბბბბ ბბბბბბ 1537-1946 ბ. ბ. ბბბბბბბბს ბბბბბბბ,
ბბ. 1955, ბბ. 71. ბ. ბბბბბ. ბრბბბბბბ ბბბბ ბბბბბბბს 1868 ბ.,
ბ ბბბბ ბბბბ, ბბბ ბ 1869 ბ., ბბბ, 1871, ბბ. 172/.

ბბბბბ-ბბბბბბს ბბბ-ბბბბბბბბს ბბბბს ბბბბს სბბბბბბბბ ბბბბბბბბბ-
ბბ ბბბბბბბს ბბბბბბბბ ბბბბბბბ ბბბბბბბბ ბბბბბბბბბ ბბბბბბბბბ
ბბბბბ ბბბბბბბბბბ ბბბბბბბბბბს ბბბბს ბბბბბბბ ბბბბბბბბბ, ბბბბ

მედიკოსი ჟენაპ უნდა მიუჩინოსთ ქარბველები ტომებით დასასვლელები
პონტოს სამეფოს ჰეპტაგონის ბაქსური პანტომიმების წარმომავლები; ამგვა-
რად, ჩვენ გვსასება უწყვეტი განვიმარებადი საბი აპგოლოზივი რწმენა-
ხესჩვევლებიდან წარმომობილი სასახლობისა მისტერიებში გარდაქმნილ ჰეპტა-
რამდე /ბაქსური პანტომიმამდე/ განვიმარებელი.

8.
მევენახეობისა და მიღწენეობის ღვთაების საპოპულარო
ხეს-მსახურება ქმიტობაში ცხელ განსაკუთრებული მნიშვნელობა ეძლეოდა.
გურული მოხესე ამხელები წმინდა სანტლებით მარანში რწმ მიეოთა, ცხელ
არღებდა, ყუით სანწახელს სევიდა და ხმამაღლა იძახდა: "აგუნა, აგუნა"...
რგორც ცნობილია, რწმირღესელი ცელი ხელების და საეროთი წინააღიურ
ღვთაებათა, პირველ ყოვლისა, ატის-ხელების ატრიბუტია. ცელი მედიკოსი
ბერძენელი პოეზისეს სიმბოლოა და ატრიბუტად იქცა. არც პოეზისეს და არც
მისი გამომსახველი სიმბოლო რღესელი ცელი არ იყო აპგოლოზივი ბერძ-
ენელი წარმომობის. პომიეროსისათვის ცელი ბარბარესების იარაღი იყო.
(Ebeling, Lex. Homer. s. v. pelley; II, XI, 741) ბერძენებმა შეიკეთი-
სეს ურთეს და მიურესე,

რადი აღმოჩინდა, რწმ ცელი მევენახეობის და მიღწენეობის მიჯარველი
ღვთაების აგუნას ხეს-სანახობა-ქმიტობაში გამიიყვნება - ეს ცხლის
საქრალურ მნიშვნელობაზე მიგვიჩინებს. ამას არქეოლოგიური მონაპოვარის
ადასტურებს. ძველად ქარბველებისათვის /უბეაფრესად დასასვლელ სავარ-
ველიში/ ცელი არა მარტო სამიურნეო და საომარი იარაღი იყო, არამედ მას
რწვალური პანიშვილებაც ქქენდა. ამდენად, ცხელ ხატის მნიშვნელობა ეძლე-
ოდა რგორც ღვთაების სიმბოლოს. ამიტომაც არის, რწმ ეგრეე წოებულ კოლ-
ხური ცელიების ურთი ხესეა შემიკვილია პლასტიკური და გრაფიკული გამოსახუ-
ლებები. ცხლები ის სახეობა, რწმევიც საქარბველიში ძვ.წ. XI საუკუნის
მედიკოსი პერიოდში ფალიბებმა და უთარებმა, გვაძლევს სწორედ ბიბლიკურ-
ლად შემიკვი ცხლები ხესეას. რ, ურწმობის ცნობით, საქარბველს დაახლო-

ბიზ 108 პუნქტისა და 190 ამ პერიოდის ყველა ცნობილი და ამითაც ვხ
ორწამებენტირებულა /პ.ქობრიძე, ლიხინის განძი და კობლურ-ფობანური ყველ-
ბის გენეტიკისა საკონსტრუქციის, "საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის მთა-
ბიზ", თბ., 1968, XXV გვ.20/. კობლურის ყველბის ურთი წყება მუმიკულია
საპრალური ნიშნებში. კობლურ ყველბზე გამოხატულია ირეში, ჭრინველი,
გველი, ჭები, ძაღლი, ცხენი, ჯიქი, ხარი. ცხოველების გვერდით მოხავე-
სებულია სტილიზებული მბე, მხუარე და ვარსკვლავი. ავად. მ.ამირანაშვილი-
ლი სრულიად საფუძვლიანად ვარსკვლავს, რომ ეს მუმიკულიანი ადრინდელი
ხანის რელიგიურ წარმოდგენებს ასახავს და მათ საპრალური მნიშვნელობა
აქვთ /მ.ამირანაშვილი, ქარხელი სველმეების ისტორია, თბ., 1961, გვ.
31-32/.

რაკი ყველს საპრალური სარტივალეო დანიშნულებით გამოყენება მუმიონა-
ხელი აღმჩინდა მუვენასებობის და მუღუნივობის მფარველი ღვთაების ავუ-
ნა-ანგურას წეს-მსახურება-ქმედობაში სხვადასხვა გამოხატულებებით,
მუმიკული ყველბის რელიგიურ-სარტივალეო დანიშნულება და მათი ღვთისმსახ-
ურებისათვის გამოყენება კიდევ უფრო მუფ დამაჯურებლობას ღებულობს.

ავუნა-ანგურას წეს-ჩუველებში ყველს გამოყენება კიდევ უფრო საბ-
უთია იმისა, ჭე რა მყოფრთ ურთიერობაშია უძველესი ქარხელი სამყაროს
რელიგიური წარმოდგენები სუფურ და წინააღიურ სამყაროსთან. ისევე, რტგ-
რტყ არმაზისა და ზაფენის /სანდონ, სანტაშის/ ღვთაებათა კვლევში ქარ-
ხლის სამეფოში/გ.მელიქიშვილი. საქართველოს ძველი ისტორიის საკონსტრუქციის,
გვ.287/, ავუნა-ანგურას ღვთაება თავის სიმბოლო-ატრიბუტი ყველთ მონ-
მობს, რომ მყოფრ აზიის მუმიკ-მუესებშია, რომელთაც საქართველოს მიწა-
წყალზე გამოჩინაყველს, კობლურისათვისაც კიდევ რელი მუასრულებს სუფურ,
მყოფრამიურ კვლევურ-რელიგიური ელემენტებში ადრინდელი კვლევების
განაყოფიერების საქმეში.

რომ "ყველი" /ნაჯახი/ განსაკუთრებული მიმარხებაშია ღვთაება
"ავუნას" კვლევთან, ეს ქანურსა და მუვერულები მუმიონასხელი "ყველის" /ნა-

ჯახის/ სახელიპაწაყ ჩანს, ჟანურაპ - "არტუნი"-ი, ბეგრულია "არტუნი".
/არწ, ჩიქობავა, ჟანურ-ბეგრული-ქანჭული მუდარეობითი ღუქიკონი, ზბ.,
1938, გვ. 162/ მუდარე რაჭა-ღუჩხუმიში მუდვენასუბობის ღუჭაუბის სახელი-
აპ პამწ-ბეგრული "არტურას".

9. სარეზერვატო. იბერულიში "უვენახის ღოკვის" ზეს-ჩეუვლეუბაში საღუჭის-
ბსასურთ ნამბუჭართა მორის ვხეღუბით ხარუღელას, რაჲ იმაზე მიტვიითიღუბს,
რამ საჯარუღელშიც მუდვენახუბობის და მუღუნიწუბობის კუღგი პაკავშირუბუღა,
იწუ ხარის კუღგთან და, ამდენაპ, ბუწებურიკია, რამ ატუნა /ანტურას/ კუღგ-
ში მუწენეცუღია მთსავლიანობის, ვანაგოეიერუბობის ბოგაი კუღგის პამახ-
ასიიატუბი სიბობო-ნიწუბობი.

საბურქწუღელი ნიპარიონისური რელიკიისათვის პამასასიიატუბი იწუ
ღუჭაუბა-ხარის სახიერუბა. პიონისუ ზარბოისსახებოპა ღუჭაუბა-ხარის
სასიო. ნიწუ ზაღის კოუბაში /VII, 319, 399/ მუდპეგნაირაპ ასახავს პიო-
ნისუ ზარბობობას:

ხან ჟუბაპ საჯოწნიოლ სასახელეს ავსუბს ბუბუნ-ბუღელი,
აპამიანური სახე იმაღეუბა რუბობანი ხარის სახიო,
იცი სასუა პიონისუ-ხარისა /ბეუსს/ მუღილაპ რამ
მუღიღეუბა,

ბეუსსი ხან ათრუოღეუბი მუღუღეს უჩეუბეუბა ჟაჟარაგერიო
ღომიპ,

ან პაგოჩარაჯუბი ავობაპ; მას მუღუღიღეუბა მიტბეუბარე ძე,
რამიღიო იწუღეუბა ავობა და ღომთა მიოშიკონიერუბეღი, შაოი
საპავის მიწერიბეღი,

ხან ტუღეღობის რტელეუბიო, მუღიკული ცოცხალ მიწიო გვირგვინო-
სანი,

ხან გურქონის მიღუღეუბია შავ-ღურა კუღუღეუბიო ჩანწუღი,
სან კი ამ კუღუღეუბიო ვამოერთის მუღ-მიწავანე ძალა

სუროსი,



ის მიზნად ბაკის პარკი, ხან გველივით კლავნი
 მისრიალებს,

პატარაძის ვარკისფერ მკურნისაკენ და მისი საფრთხილი
 ტყვილი მკურნისაკენ.

/B. Минаев, დასახ. ნაშრ. გვ. 81/.

ის გარემოება, რომ მკურნისაკენ-მკურნისაკენის ღვთაების საპირფარეო
 ნუს-სანახარბაში უხვდებოთ ღვთაების ინსტრუმენტებს /იძულებო/, მარცხის
 მიმობრუნებას, რაც მარცხედილი კლავნივით უხვი მოსაგების გამოიმწვევ
 ნუს-ჩვეულებასთან უნდა იყოს დაკავშირებული /გურია/ - იმას მოწმობს,
 რომ საქარბუღელოში აკვანას საფრთხისგანაც ნინ უსწრებდა ხარის სახით ნარ-
 მობრუნელი მოსაგლიანობის ღვთაების კლავნი და მხოლქო მკურნის
 ნახარბისა და მკურნისაკენის კლავნიან მოსაგლიანობის კლავნის გაწმენდა.

ჩემს ნარკვევებში ხარის კლავნის შესახებ, გარკვეული მათეს, რომ საქარ-
 ბუღელოში, მინახობოქმეობის ამ ძველთაძველ ქვეყანაში, ეს კლავნი ადრე-
 ანვე იყო გავრცელებული. კლავნის უძველესი მოწმობა /ძვ.წ. VI-V ს.ს./
 გამოხატულია რაჭოვილი ხარის ნიქოშისანი /თხ ხარისთავიანი/ ადამიანის
 ფიგურა. თვით ქრისტიანული ხანაშიაც კი, საქარბუღელს უძველესი უკლები
 ბარბელივებზე, სასტუმრო V საუკუნის ტაძარში - ბოლნისის სიონში უკლავ-
 ნობ ხარის თავის გამოხატულებას, რაც აკად. გ. ჩუბინაშვილის, განსაკუთრე-
 ბით კი აკად. შ. ამირანაშვილის და დ. მალაქვიძის ქრისტიანული ხანის საღ-
 ხური რწმუნის განსახიერებად, ძველთა-ძველ ტრადიციად, ქრისტიანული უკ-
 ლესიის მიერ ნახსენებ, ღვთაებრივი ცხოველის ნარმარბუღ სახედი აქვთ მიჩ-
 ნული. ვერა ბარბელივები გარკვევა, რომ ქარბუღელებს თავის ნარმარბუღ
 პანთეონში "მეზა ხარის გამჩენი" და მკურნელი ღვთაებად პყავდათ, რის
 ღვთასწავლებლად მოსაგლიანობა იხვედებოდა. მოსული ქარბუღი ტომებისა და მკურ-
 ნისათვის მიწაური ცხოველების განსაყოფიერების და გამოკვლეების ღვთაებ-
 ისა საერით სახელი იყო. /В. Барбавелидзе, Древнейшие и древнейшие пред-
 вания..., стр. 177-188/.

ხარის სახით გარღვერებული ეს ღვთაება შეუერთდა მეღვინეობა-
მევენახეობის ღვთაებას, აგუნას. ამ შეერთების უიშარება ვარჯაპ არის
ახსახვი მიხელოვნობის მიწაარსის შეშედეგი, შეგად საინფორმაციო ბილაპარ
"ნიქარაში", რომელიც ორგონის მათეს განხილული ჩემის მონებებში, მაგრამ
ეს მიხელოვნობის გადმოსვმა გარკვეული ახსნას აგუნას წეს-ჩვეულებათა
დაწერილობითი შესწავლის შედეგად ახსნა. პირობის ხშირად იყო წარმით-
გვნილი ბავშვად, ჭაბჭუაპ. მიხელოვნობის მიწაარსის ბილაპარშიც იგი
ხარზე მიჯობი ჭაბჭუაპ არის წარმითგვნილი. მიხელოვნობის ხარის, ნიქარა მი-
აღებებს ჭაბჭუს საჭირთ და საღიბით საღამურებს. ხარის მიუაბი ჭაბჭუაპ
არის ყოველგვარი გასაჭირის პრის, ხარის იხსნის ჭაბჭუს გეგნაგვილის
რისხვისაგან. ეს ჭაბჭუი მისარეობის, ახალგაზრდული სიყვარულის ბუნ-
ბის განახლების ღვთაება და მისში შეწინებულობა ძველი ღვთაების - ხარის
სახიურება; ეს ხარის ამ ახალი ღვთაების სახედ იქცა, მის სიმბოლოდ,
მის ნიშნად, ამიტომდა, რამ აგუნას წეს-ჩვეულებათაშიც ხარეულებას ნამცხვა-
რისა. ხოლო წეს-ჩვეულებას მან დაწვეება ყუაპ, სიმღერა, გარეობა, რაც
იმასაც ნიშნავს, რამ აგუნას სახით საქარეულობით ძველი ქარეული წარმარ-
ეული პანთეონის ხელოვნების მფარველი ღვთაება იყო /იხ. პ. ჯანელიძე,
ქარეული მფარვის ისტორია, 1944, გვ. 23/.

უნდა ვაუბრებოთ ბოლო რამ პირობის რელიგიური წარმითგვნილებანი,
რაც დაკვებმარება "ხარ-უღელა" კვერის მნიშვნელობის ახსნაში.

პირობის მსხვერპლიმნიშვნელობა წარმითგვნიდა მისფორეული ღვთისმისახურე-
ბის, რისი ობიექტიც იყო ღვთაება ხარის /აქედან სიმბოლოდ "ხარეულებას"
მნიშვნელობა/, ხოლო სუბიექტიც ყულია/ყულის უწინეუნი და ურფეამიენ საწინახელს,
ყული მიქმეობამიონა, მსხვერპლიმნიშვნელობის უმეობამიონა/. ამგვარად, ორი
სხვადასხვა სახედ: ღვთაება - ხარის და ღვთაება: - ყული, ერთი ღვთაების
მევენახეობის და მეღვინეობის, განაყოფიერების, მისავლიანობის ღვთაებ-
ად არის გაერთიანებული. ასევე ახსნილი ბუნებური პირობის ორპირეუნი-

ლი ღუთაძის *А.Иванов*, დასახ.ძრ., გვ. 140/.

მეფაპ საფუარაძეობა, რში ბეპანგორის მიპამიგობი /მესხეთში/ არქე-
ოლოგებმა იპოვეს ბრინჯაოს ქანდაკება - ნიღბსანი ხარის გამოსახებობა
/იხ. Советская археология, №. 1957, №-4 стр. 116-121, გ. ზუბინიძეილის,
ტ. ჭაჭიძეილის და ს. ტაბიბიძის წერილი/. ამას ქარაული აკრმა-ჭაბუკი
ღუთაძისათვის ემატება ისიც, რში ამ მეფრებობს მოაქვს ასალი ზვისებობა-
ღუთაძობა ხეობა საჭირთ და საღბინთ ხელოვნობობა მუარველი, ე. ი. მწუბა-
რებობსა და სიხარულის გამომსახებელი ხელოვნობის მთამაგონებელი. ქარაული
წარმარაული სამეფრის ჭაბუკი ღუთაძობა აკრმა უძველეს რელიგიასთან გა-
რთობებობი იძენს ხელოვნობის მუარველობის ძალას. სანიჭრესობა, რში
მუარვის განვიმარებობსაღ სწირეობ ეს რრი სანეისი აქვს, რაღ ქარაული
მიმლოგობობ საჭირთ და საღბინთ საღამურებობ არის აღნიშნული. ეს კიბე
ურაბეობ მიუთხოვებს იმ გარემობებობ, მუ რამეობაპ მავისმავაობა ქარაული
სანიმარობი ხელოვნობის, მისი სახიღველის - მუარვის სანეისებობ. აქ
არ მეიძებობა არ გავისხეობობ, რში ქარაული მიმლოგობობ მსეღმეული გან-
საბეობობ ხელოვნობის რ ქანრმობაპ ერთობსა - საღბინთ, იქობ მეიბეგობი
სახიღველის - აღმნიშნებელი გურმინობ.

ბეობა ენასე უმურაქვის ცოღვლისაღ საღბინობობა:

გრინველმობაპ სმა ისმობაპ უამეღი სირინობობა.

რეგორღ განრეობ, რქსმაველი "საღბინთ" სახეობს უკავობირებს სმა-
გობიღ სირინობებობის სიმღერობს; ეს კი იმას ენდა ნიშნავებობ, რში საღ-
ბინთ სახელი წარმოსახეობებენ პანჭობიობს, რშიველიც მთავარ როღს ას-
რულებობ სირინობის ნიღბსანი მიმღერალი. ქარაული სახიობის ისგორიუღ
სინამეღვიღვი საღბინობობა და მის რეპერეობობი სირინობის პანჭობიობის
არსებობობა დადასტურებობობა /იხ. პ. ჯანველიძე, რქსმაველი და სახიობობა,
თბ., 1967, გვ. 206/. ამ მეიბეგობობობობ სანიჭრესობა უნეუღეობ, მუიბ-
მეღობი განვიმარებობის ხაბის მიკვეობობა მიმლოგობობობს ამსახებელი მისგე-
რიაღურ წარმეღეობებობობან /საჭირთ, საღბინთ, საღამურებობის მუარველი

ლუთაება, ხარის ნიღბოსანი და სხვ./ პრეფესორი პანტელეონოვი ხელმოწერა-
მიცა, რომელსაც ღვთის მუმიფიკაცია-მრეკვეტილია ქვას და ღვთის განსაკუთ-
რებული ნაგებობისა და მისი საღებო და სხვ.

10. ყურძენი - მტევანი, ბავშვი-გმამელი-ღამიკა. გურიამი აგუნა-
ანგურას წეს-ჩვეულები მისთვის: ხელთ იღებდა ღირსი მისამართი ღვთის ან
ღირსი ღვთის ქალის, მუმიფიკაცია ვენახში /მარტინი/ და, ურეკვეტილია რა
რამდენი ღირსი ღვთის, მთელი ხშირ განცხადება: "აგუნა, აგუნა, ჩამოიარე,
ბახუას ვარი, ჩამოიარე! ჩვენი მამული ამოგვინა /ხელში აიყვანეს გმამ-
ელი/ მტევნი". . . აგუნას გულსასწავლისას სახლის პატრონი გვა ხელ-
ანაპ ანაგებელი ნიღბისა საჩუქრით მარტინი მუმიფიკაცია; სახმრეთ საჯაროებელ-
ნი /მარტინი/, ღვთისმეტყველი გმამელი-ღამიკა იკავებოდა გურიამის აკრძალ-
ბით. . . ებმებოდანი ღვთისმეტყველი და ცუკვადგენი. გურიამი აგუნა-ანგურას
საღვთისსწავლო პრეფესორი მთავარ მისთვის-მოცულების ბავშვი აყვავდა მო-
იგებელი მუმიფიკაცია. . .

საინტერესოა, რომ მუმიფიკაციის და მუმიფიკაციის საღებოებელ გულსას-
წავლო ღვთაება აგუნა-ანგურას ურთ-ურთ უმნიშვნელოვანეს ნიშანსიმბოლოებ
ყურძენი, ყურძენის მტევანისა წარმოგვნილი. აქ ისიც უნდა განვიხილოთ,
რომ, როგორც ეს ს.გუაბიაჩივილია გაარკვია, ძველი ქართული ხალხური
ვენახს "საყურძენი" ეწოდებოდა /ს.გუაბიაჩივილი, აქიშის ხელნაწერის
ბერძენობა. " ენის, ისტორიის და მათემატიკური კვლევის ინსტიტუტის
მთაბე", XVI, თბ., 1941, გვ. 95/. ყურძენი მცირე ანაგურა განაგებულა
ის ღვთაების საინტერესო /საინტერესო/ სიმბოლო ნიშანი იყო და, როგორც მუ-
მიფიკაცია ღვთისმეტყველი, აქედან მუმიფიკაცია იგი გონისთვის კვლავითა. საერთოდ,
ყურძენი ისევე, როგორც ცელი, ხარი, სახრე /გონი/, ღამიკარი იმუმიფიკაცია
გონისთვის სიმბოლოებდა, ნიშანი-სიმბოლოებდა. А. Иванов, დასახ. ნაშრომი,
გვ. 281/.

ბავშვი აგუნას წეს-საგვარისსაში იგივე ყურძენის მტევანისა/ბავშვის

ხელში აიჭაფებენ და ამბობენ: ამოყვნა მტევნებშიც/, მტევნახეობა-
მეღვინეობის საპოქსასწავლო ღერსჯღში ჩაბმული მინებელი ცმაწვილები
ურძენის მტევნებში აჩიან შებვილი, აცუნას საპოქსასწავლო მსველეობა-
ში მთავარ მწვანე-შემსრულებელს ბავში კვავს ზურგზე აკრებული. რიწნი-
სეს კურჯვრამიგ ღვთავა ანთებულამპრებთან ცმაწვილის სახეპ არის წარ-
მოგვნილი. რწმავლ საგდავის ქვაზე ამოკითხულია:

რიწნისეს პაღიჲ პაპაღული ქაღწვილები უბმობენ ცმაწვილს,
რწმკრჩოთა /საჭირების/ ჯუნძი ითამაშებს ცვაკილოვან მპეღოზე,
ნიმფებში წარმოცალებენ საიკუვილო ღვთისმსახურების მოწაწილეს,
ღერსჯღის მუთავრად - ღისის წყვილ ღამპრებთანს.

/В.Иванов, პასახ.ნაწიწ.,ტვ.31/.

მტევნახეობის და მეღვინეობის ღვთავების ეს სიმბოლო-ნიშანი - ყურ-
ძენის მტევანი, ვაბი იმპენად მინიმუნელოვანი, გაურყვლებელი და სამკვი-
რებული ყოფილა ქარაჯღ. ხაღხურ რწმენამი,რწმ იგი შიკაჯისა ქარაჯღმა
ქრისტიანულმა სურწმომოქვრებაში: ბანის ჭაძრის კვებებზე, სვეტიცხოველის
პასავლეჲ ჟასაპებ და ამ ჭაძრის ხის ძველ კანკაზე, ბაგრაგის ჭაძრის
სვეტიცხოვეზე და ანანურის ჭაძრის კვებებზეჲ გამოსაგულია ვაბი, ყურძენის
მტევნები /ივ.ჯავახიშვილი, საქარაველეს ცუმწმიური ისტორია, 5.11,
თბ.,1935,ტვ.480,482,484,520, "ძველის მეგობარი",1968,II-16/, ძველი
ქარაჯღი მტევნახეობის და მეღვინეობის ქარაჯღი წარმარაჯღი კვლგოპან
არის მუთანილი ქარაჯღ ქრისტიანობაში და ბის თავისებურებას წარმოაგ-
გენს წინეს "ჯვარი ნასხლევი" /წინამ "მეგობარ ჯვარი ნასხლევისა და
აღმარაჲ ქრისა მას ქუთუი" /"ქარაღის ცსჯვრება", ს.ცაუბჩიშვილის გა-
მოც.,ტ.1, ტვ594/.

კოცონის პანება, ანთავული სანთლები წეს-ჩვეულების შვერულების
პრეს - მუთავ საგვილისმთა აცუნა-ანცურას გაგვბისათვის. კოცონის
სიმბოლონი მინიმუნელობა იბამია,რწმ იგი მოასწავებს სიკვდილს,პანთქ-
მას, ხლოჲ ყურძენი კი კოცონის საპირისპირროგ - სიღოცბილის, ახლაჲ აჲ-

მისელები სიმბოლოა. /В. Иванов, რუსეთის. გვ. 69/. ორთავე ეს სიმბო-
ლონი ნიშანი რამხასისათვის იყო წინაპროტონისური ღვთაებისათვის, რაც
სუბური სანდონის /სანდონის/ რელიგიიდან მიმდინარეობდა და იგი, რთვლად,
ვიცხ, უარდელია, არმადის /მთვარის ღვთაებასთან/ ურთავ, ურთვითი ვანა-
ყოფიერების მთავარ ღვთაებას უარმთავრება და მადონის სასუქნოებში. რაც
შეესება სანდონის, იგი ავრმა-ანგურას წეს-სანახათში ვეველიერება დამ-
მარის მინიშნულში. ხოლო საუარდელის უძველეს რელიგიურ წარმოდგენებში
დამმარს, დამმარის, რთვლად ეს იგი, ჯავახიშვილია და ვარკვია, რომ მინიშნულ-
ობა შეესება. სვანურში სოფლის მცხოვრებლები რომე მათარადაც მარნა
გოგონის საყვარელი მიიღონ. ვეველას სულში ანთავიერი არყის სის გოგონი
უფროვს, ვეველასთან რთვი მივიღონ ანთავიერი სევეს ურთვითი მანაწილად
და რომ ვეველას ვარკვინ. მერე ხალხი "როგონის" ოფტას და ვარკვას იწ-
ყვება. როგონის მიჩნება თუ არა, ხალხი სიმღერით მინი ბრუნდება და ორმად-
თა დამევი სიმღერა-თამაშობაში ათვებს ხოლც. /Д. Маргвани, Сванети:
СМОЛК, 5. X, გვ. 86. იგი, ჯავახიშვილი. უარდელი ურის ისტორია, 5. I,
მეხუთე გამოცემა, თბ., 1960, გვ. 57/. დამმარის, მთვარის მთავარღვთაებ-
ის წეს-მსახურება არის მიჩნეული. იგი "ხელმწიფის ვარის ვარკვიაში"
არის შეტანილი, რაც იმის მათყვანია, რთვი ღვთა სამეფო ვარკვია ეს
წარმართული რთობა XIV საუკუნეში ჯერ ვიკავი ქველი წარმართობიდან
იყო მიმართული. "ორმადის მიმართ დამმარის მიმართული მივიღონ, მი-
ფის წინაშე მივიღონ... დამმარის ანთავიერის მხარისა მივიღონ, ვერე
მეგველას დამევი, ვისაც ავარ მივიღონ, ანუ ვურავ ავარია, ავინე-
ბენ და რაც უარესია" /ვ. მათყვანელი, ხელმწიფის ვარის ვარკვია, გეოგ-
ონი, 1920, გვ. 12/.

რომ ხელმადის, რაჭაში "წინაპროტონის" ანთავინ. ბავშვები ვეველად
ბავშვიანი და მხარვარა მივიღონ.

წინა, წინა ვარკვინა, წინა, წინა, ვარკვინი!

ხანებში მოხერხებულ იქნა საყოველთაო მოვლანი, ხოლო უფრო გვიან ჰეგლერი /ბერძნული ლიტერატურის ინსტიტუტი, ნაკვ. 111, თბ., 1945, გვ. 244/.
ლაშქროვის გამოკვლევით, "ასკოლია" სტომას მეიოპავა იმის ნიშნად, რძე
მოსავალი მარალი, უბრალოდ უფროდით. სტომისას მთავარი უფროდია არა ის, თუ
რამდენად მარალი ხეობავს მოთამაშე, არამედ ის, რძე უფროდ არ დაუსხდებოდეს
იგივე-აქვე მოთამაშისას. მაშასობა მისარულია და მეიოპავს დაყრდნობა-მნი-
ლებას, ამდენად იგი მსოფლიო რიტუალურ სტრუქტურა არ ჩამოვლებდა /*Leuk-
ner X. Attische Feste. Kellen-Berlin, 1934, 3, 135*).
ვ. რაჭიშვილის აღწერილობით, ასკოლიასმოს-ი ან ასკოლია-ს მოწაწილენი
ახის ჭყავის გვირგვინს უკავებდნენ ცალ ჭყავზე. გვირგვინით იყო სავსე, მო-
თამაშეებს უფროდ უსხდებოდნენ და მრავალჯერ უკრებდნენ, რაც მათგან უფროდ
სიცილს იწვევდა. ის მარჯვენა მოთამაშე, რძედილი უკრავს ამ სიძველეს
დაძვედა, საჩუქრად გვირგვინს ჩასხმულ გვირგვინს უფროდებს. ამ უკრავს გამო-
ცხადება მისამართით იკარგის, რძედილით დაიჭრის უკრავს ჩამო-
ძვინებით დაიჭრის სავსე მრავალჯერ მიღებული ვაში /*B. Hameluea,*
დასახ. ნომრ., გვ. 139/.

უკრავ-მაშასობი უკრავს აკრავს-ანკრავს დასახარებასა და მათ-
სიხარებად; უკრავს, ხე-მისახარების მიხედვით, "ასკოლიასმოსით იკრავდა,
სამდე, მიღებდნენ და მარჯვენა სხვადასხვა მაშასობას, უკრავს-სიმღერას,
რაც საჭაობად ვრცელდება. სამხრეთ საქარხნული /*პარსული*/ უკრავს
მიღებდნით მოკავშირე განმეორებული ახალგაზრდები უფროდები ვრცელდები
უკრავს. ასკოლიასმოს-ასკოლიას მსკავსი მაშასობა მიხრავს იგივე
კარავს. მსხვერპლი იმარჯვებდა ბერძნული ჭყავით, ვ. ი. უფროდით და
რძე /"ასკოლია" / უბრალოდ მიხრავს, ჭყავს და უფროდით, მათ
სხვერპლს მიხრავს. ბერძნული ჭყავით, ჭყავს ნიღბსანი ბერძნული
მიხრავს; მათ ხელები დასავსედილი მიხრავს, - ხელები ჭყავს და
მათგან მიხრავს ჭყავს დასახარება დასახარება მიხრავს
დასახარება /*ეს ცნება მიხრავს მათგან მიხრავს მიხრავს*.

ნბ.პ.ჩანდიძე, აღწესდნა მრეველიშვილი, თბ., 1956, გვ. 20/.

არ შეიძლება უზრაღებლად არ იქცეოდეს "ასკოლია" -ს და "ასკინ-კილას" მინაარსობრივი და ბგერითი მსგავსება. ცად ფუტბე ცუკვა-თამაში რამაზასიათებელია ბაკუზრ-ბოთინსური ბრესასწავლისათვის, საქარხველოში ატუნას ნეს-ჩვეულებს ამ ცუკვა-თამაშობის ღვითმეფოფი სახეობაც არსებულა და მისი აღმნიშვნელი სახელწოდებაც. ესეც კიდეც ბერძნულ-ქართული ატუნა-ბაკუზრის ბოთინსური პარალელთაგანია, რაც ზავის ახსნას მოითხოვს.

12. ბერძენი მწერლების ცნობები საქარხველოში ბაკუ-ბოთინსური კვლევის აღწერების შესახებ. ბერძენ მწერლებს მათგან მიხუტევენ-ბარული სასიათის ცნობები საქარხველოში ბაკუ-ბოთინსურ კვლევის გავრცელების შესახებ; ეს მწერლებია: ბოთინსიოს პერიკლიტი /ახ.ბ. II ს/, ამიანდ მარკელინუსი /ახ.ბ. IV ს./ და ვესტალი /X II ს./. განვიხილოთ მათი ცნობები.

ბოთინსიოსის "პერიკლიტის"-ში მოცემულია ავტორისათვის ცნობილი მთელი მსოფლიოს აღწერილობა, ზოგადი გეოგრაფიული ცნობების გვერდით არის პოეტური და მიხურ-კოსმოგრაფიული ნიარსებები. აი, რას ვკითხულობთ ბოთინსიოსის თბებებში: "პოეტის უკიდურეს უბესთან ცხოვრობენ კოლებში, ეგვიპტოდან მოსულები, ი'ანი კავასიოთინის მახლობლად არიან... აქვია, ფასისა, მისგან ჩრდილ-აღმოსავლეთით მდებარეობს ფელი, ფელი კასპიის და ევსინის ზღვის /მორის/. მასზე ცხოვრობს იბერთა აღმოსავლური ტომი, რთველიც ზღვსლაც პირენეოდან მოვიდა აღმოსავლეთში და პირკანებლთან სასტოკი ბრძოლა პეტრდა. /აქ ცხოვრობს/ კამარტეზის ბიბო ტომი, რთველიც ბაკუუსი სტუმარმომცემურად მიიღო იბერებლთან ბრძოლის შიშებდ და ღწებებთან წმინდა ფერხული გაუმარტა, სარფუტლები გაიკვთეს, შვილის ტყავები გადითფარეს მკერებებდ და "ევო ბაკუუსს" გაიძახოდნენ. გემონმა /ლუთავამ - პ.ჩ./ გულით შეიფარა ამ ადამიანთა მოკვმა და /ამ / მიწაწვილს ჩვევები". /მ. ფაუსტიშვილი, ბერძენი მწერლების ცნობ-

ახლოთ შეიკვალა მათი ქველი მინიშნელობა: სიმღერის მწერალი /კომპოზიტორადი/, მომღერე და მომღერალი /აქტიორი/ და მომღერლობა /პრამიაშული ქტიორის ხელოვნება/ სამღერალი /სკენე-სცენა/; მღერა-დან ნაწარმოებმა მესამე ჭუნის ფრმინებმა ჩვენ პრემიე მოაქწივს რეჟისე ქვე უმკალურ- მუსიკალური მინიშნელობის სიჭყვებმა: სიმღერა, მომღერალი, მღერა, /პ. ჯანელიძე, ქარაული ჟეაჭრის ისტორია, გვ.274-279/.

ისტორიკოსი პავლე აღმაშენებელს შედეგე სიჭყვებით ახასიათებს:
"...არა სცა ძილი ჟუაღა, არცა ქრული წამა, არცა განსუენება ჳორც-
თა ჟესთა; არა მიძრვა გემოვნებათა მიმარე, არცა ნებასა უორცთასა;
არა სასმელ-საჭმელა, არცა სიმღერა-სიღოქათა და არა ჟურჯათა არარა
ჳორცოვლთა შეაკრა გონება"... /"ქარაიის ცხოვრება", ს. ყვანსინიშვილის
ტამილ., ტ.1, გვ.333/. მავრამ ჟეით პავლე აღმაშენებელი ჟავის პოეტურ
ნაწარმოებში "გაღობანი სინანულისანი" აღიარებს:

გმირთა სიღოქათა მავლები...
ჯერს საპ ვამრავაქწილღ.

გაღაგელითა მიმარე უნისტოღეს ქარაული ჟარგმანის "სიღოქათა"-ს
ბერძენული შევსაჭყვისება Χύμυρος - ს, სიღოქათაში κόμεναίονες,
რაც სიმღერა-გვკითხ ბახსისის საპოეტებე პრეკსიგობსაც მიშნავს.

სულხან-საბა ორბელიანის განმარტებით: ს ი ღ ო ქ ა ესე არს
მავრადთა მიერ ხუშრობა, მასხარაკობა, ბვიღვა, სიმღერა, რეკვა, ტინა
სამედათ ტრედაღებათა აღმძვრენი რამენი". მასხარა, სულხან-საბას
ღეჟსი ჟინით, - სხვათა ენათა, ქარაული სიღოქათა და ხუშარე ქვენი /ახტ.
ტ., IV-2, 1966, 90/. სულხან-საბა სიღოქათს მიანერს "შებილწულ სიმღერას
და, რეკვას", "ვაჭიათა და სიჭყვათა ჟემა სასიმღეროთა", ტრიგორ ღეჟის-
მეჭყვავლის სულორში /ხელნახ. ინსტიტუტის ხელნახერი/ 292/: "ს ი ღ ო ქ ა
არს მავრალიობისაჲნი შებაღებდა, სიმღერა, რეკვა რათა ტრედაღება აღმძრას
სამედათ".

სიღოქათს ძირი "ღოქა", ო-ღოქა" განმარტებელია რეჟისე "კეღება",

"იუმს" "делать" /И.Кипшидзе, Дополнительные сведения о хаиском языке, СПб, 1921, стр. 31/.

ვფელა ეს ჟანმარტუბანი სრულად ცხადყოფენ, რომ სიღოდა მვევენახუ-
ბის და მვეტინეობის, ჟეაფრის მფარველი ჟეაფრის სალოდებელი მსველი-
ბიანი ჟანვიშარტუბა და სანახაოზროტი ჟვეტრის ჟარველი ჟანრად ქველა,
მაჟ., სრულიად ჟარველი მინარსი ვძლეა "გმირთა სალოლოთ მავლიბა"-ს,
რასად ჟავთ აქმამვენებლის "გალოზანი სინანტილიანი" იხსენიებს. პლტ-
არქე მესიკოს ქსენოკრიჭეს ნანარმოჭობა მორის აქნიმწავს ჟველიქული
მინარსის რიოროამბეზასე /მესიკოს მესასებ, 10, 1134; История гречес-
кой литературы, М.-Л., 1940, т. I, стр. 287/ ამისდა მინებეთი მველი-
ბა ვიქულისმით, რომ, ჟარდა საჭრეოალო მინარსის სიღოებობისა, არსებობ-
და ჟველიქული მინარსის სიღოებობა.

"სიმიტრა" და "სიღოდა" ჟავდაპირველად ვრთი და იგივე მინიშნულობი-
საა და ირთავე ეს ჟვემინი ძველად მვეტინეობის და მვევენახუობის მფა-
რველი ჟეაფრის სალოდებელი ჟვესასწაულის ჟამაშობაჟა აქმინიშნული
ფოფილა, ხლო მვეძვეში "სიმიტრა" ვომვერის აქნიმწველი ჟამბარა
და სიღოდაც სახიოზის ვრთ-ვრთი ჟანრის სახელოებობად ქველა. ამ მინიშ-
გამსაკუთრებთ საჯულისმით IX საუკუნის პოეტი-ჟინმწერაფის ბასილი-
ხანძელიის საჯალობელი "იოვანე ნახლისმვეტილი და ჟველოჟ". ამ საჯალო-
ბელი ნახეჟამისა, ჟე ჟველიამი ჟავისიქალიმველი ჟველოფს "მროკვალად ნარ-
ჟვირია", რათა მას ჟამოქსხოჟა იოვანეს ჟავის მოკვეთა. ქალიშვილია ეს
მოსახობა რაკი "მსახიოზებორ". მროკვალაჟი "სიღოდათა ჟოთითა" საწადელს
მილონა /პ. ინიგორიფა. გიორგი მვერქლე, ჟბ., 1954, გვ. 696-697/. ამ
საჯალობით ჟამოწმებელია, რომ ვნებთ აქმიმწველი საჭრეოალო როკვა მახი-
ობელთა მივერ სრულიებობა, რომ ასეჟი საჭრეოალო მინარსის ცვევის ნარ-
მოქვენას სიღოდა ვწოებობდა და ასეჟი, საჭრეოალო მინარსის ცვევის ნარ-
მოქვენის მავრებობებზე ჟემოქმეებლის ძალიზე იფელოენენ: "სიღოდათა
ქოთითა"-ი. "სიღოდას" ასეჟი მინიშნულობა ვფეობა მვეძვეშივე მვეწარ-

ჩვენთვის, რაც ასახულია სურბან-საბას ღვესი კონიხ, სიღრმე რამე სპეციალური
თბრნივი მიჯღენია, რამე იგი ატყნა-რიონისური წარმომიბისა და "სიმიღერის"
ერთ-ერთი ტვარობათაგანისა ეს იქვიდანაც ჩანს, რამე დავით აღმაშენებლის
ისტორიკოსი მას იხსენიებებს რეგორც "სიმიღერა სიღრმათა". X საუკუნის
თბრნივურ "დაბადების" ტექსტში იკითხება: "იმიღერეს სიღრმითა მიმიღე-
რეთათა" /პ. ჯანელიძე, ქართული ლიტერატურის ისტორია, თბ., 1966, გვ. 297-
299/.

აქ მთავარი ის არის, რამე ატყნა-აწყნას ხელ-სახეობა კი არ გაქვე-
დებულა, მისი განვითარება საქართველს მიწა-წყალზე კი არ შეჩვენებულა,
არამედ განვითარებულა, თავის ღვითმეფეი გზით სახილველის /თვატრქონ-
ის/ და სიმიღერის მიწერლობის /ქრამაჭურჭის/ შექმნამდე მიუღწევია,
რასაც საქართველს მიწა-წყალზე აწყიკური ხასის ლიტერატურის არსებობა
მოწმობს /კობეხთში ატსარეს, ქართული ლიტერატურის და პოეტის სამეფოს
ქალაქთა ლიტერატურა/.

14. ბასრობა. ატყნას ხელსაწახაობის მარამიძისებურ აღწერასა და
საღვთისმისახურთ ტექსტში, სხვა ტექსტებთან შედარებით, უფრო მკაფიოდ არ-
ის გამოხატული ვაძინერი, ლავაშვიტული შედახილვი: "სხვის ქალებს
ძაღლი და ვირისლავი" და სხვ. .. ძველი ქართული სასახიოებო ტრინიონო-
გოიხ ასეთი შედახილვი ბასრობას უნდა მივაკუთვნოთ.

"ბასრობა" ძველი ქართულის ტექსტებში არის დამოწმებული ადომის
ოთხსავთში /897 წ./: "მაშინ მიღვდელთ მოძღუარმან დანიჰ სამოსელი ლავ-
ისი და ლევა: "ბასრობს"/მათე, 26, 65/; ხოლო თანწარმავალნი იგი პბასრო-
ბებს მას"/ მათე, 27, 39/; "მეუცხ-ელ იგი პეროტევა ურითურთ ღვისით,
განბასრა იგი" /ლუკა, 23, 11. ქართული ოთხსავთის ორი ძველი რედაქცია,
გამოსცა აკაკი შანიძემ, თბ., 1945/. სურბან-საბა ორბელიანის ღვესი-
კონიხ/დაბადების 4 მთე. 4, 6-8 მითითებით: "უფალთ ნუ ბასრობ მხვეალ-

სა შინსა" / განმარტებულია: ბასრუბა - გარდამეტყველებლი განვიცხება. გან-
ბასრუბა არს განვიცხება გარდამეტყველებლი / ვინა შინსარცხაბიწ. ბასრუბა
არს განვიცხებათა გარდარეულია".

თუ გავიხსენებთ ძველ ბერძნულ რომისურ ზედიკურ დღესასწაულებს
რომისურ პრეცედენტს კომსი იუი სწორედ ასეთი "განვიცხებათა გარდა-
რეულია - ბასრუბი" ხასიათებულა. "კომსი უწოდებულა მხარულ ვრუ-
ბლს, რწივლიც დღესასწაულის დღებში, ქუიფის მემდეგ, ქალაქში დახვედრ-
ოდა უწმაწური სიმღერებით, რაც გამოსავლად გამოხატურებას, გარეშო
ცხვრებშიან აღებული სიუჟეტების სახუმროდ წარმოგვიწას *Ж. Платнев*,
Очерк греческих древностей, ч. II., СПб., 1889, стр. 250/.

ბუნებურის დეჟნიკონი "კომსი" რომისეს სადღებელი სადღესასწაული
მსვლელობა ნიღბსივებისა, ისინი თავს ნებას აძლევენ უფვლეტარი
უსაქვიეობა ჩაეღინათ / *Греческо-русский словарь по Бензелеву*,
Киев, 1881, стр. 454/.

ბასრუბა სწორედ ამ აკრწას სადღესასწაული სიმღერებისათვის არის
რამხასიანებელი / იგი შვიმწახულია რომისური ღუნის შვიმეველ ბერიკა-
რბაშიცა. აქ აქუნასხად დაკავშირებით არ შვიძლება არ გავიხსენოთ, რამ
უშვირი, უწმაწური და კაპნიერი ბიღისიფუკობისათვის ქარაული ცვაქეს
აუტი, სააუტი, აუტიანი / აღ. ნუიშანი, ქარაულ სინონიმა დეჟნიკონი,
გვ. 325/. შინაძლებელია "აუტი", "სააუტი", და "აუტიანი" დაკავშირებული
იყოს "აქუნა"-სთან, თუ მსვლელებში მივიღებთ ქარაულსათვის რამხასი-
ანებელ ბერწათა მეფათეგისა, - / ივ. ქავარაძე, ქარაული უნის ისტორი-
ისათვის, თბ., 1964, გვ. 357 და შვიპ. /, ამ შვიმხვევაში ბერწა "გ" უკან
არის გასამიული.

რაც შეეხება "ბასრუბას", ისიც უნდა გავიხსენოთ, რამ რომისეს ბერძ-
ნულ პრეცედენტს განსაკუთრებული მნიშვნელობა უძღვრება მელიას - ბასარს.
Βασελα არის მზის რამარი მათარებელი მინადა, რამელიც მზის გამომხვე-
ვა იყოს მზე წარმოგვიწინა კუბებ უცხელწაკიგებულ მელიას - ნეს-ჩე-
-



სტუდიის მიზანია რვეულის სიკვლევი. მისი მოტივიზაციაა: უნება, რადნივე
 სისახლის მოაქვს მღვიას ისევე, როგორც თხას / В. Иванов, დასახ. შრ., გვ.
 55, 100-107/. და, ეს უარყოფილი მანერა სთქ აჩ არის ენობრივი ვადანაშთი
 რომისერი ბასარ-მეწაფების კვლვისა?

15. არქეოლოგიური მონაცემები: სოფ. ბორჩის ვანძვი ადმინისტრაცია-
 ნი მუშევი, რომელიც უნაბე, ვეც. პრედიკის აზრით, მუსაქლეტელია ვამხსაჭელი
 იყოს ბაჯ-რომისსეს ტრეშიტი. აქვე ადმინისტრაცია სურთს ფოტოების ვამოშას-
 ველი რიი საკონტე და საფრევილი ფორმის მუშევიების სასიხ. В. Прудик,
 Новие кавкааские клады. Материалы по археологии России, 1916, кн. 1.
 34, стр. 29, табл. № 13 а/ და ეს ბაჯ-რომისსეს ტრეშიტი ინტერეში რეკა-
 შების ელევამისილი დამქრეშიტიანი რამეშევიების ტრეშიტია, იგი უკავშირდება
 შემთხ ვანსირელი ვამოშევიებს, რის მისევირთაყ რომისსეს ინტერეში დამქ-
 რების ტრეშიტი საქარევილის მინა-ნევალიშე უნეობა და ამევიეპ ასეუი მინა-
 არსის ვემის არსებობა ბორჩის ვანძვი მეფაპ საკვლისსემა. მით უფრო, რომ
 ამ ვეშას თაწ ასლავს აქთან-ბაქსერი კვლვის სიმბოლოების სურთს ფოტოების
 და ფორმის ვამოშასევილი სამკაულები.

1948 წელს ვამოშაქვეყნიე საქარევილის ხელოვეშის მუშევიში რამევილი
 ვამევა /ქარევილი თეატრის ხალხური საწესიები, 1948, გვ. 561, ვაბ. 6/.
 ვამევაშე ვამოშასევილია მამაკაცი, რომელიც აკვი მევიქელია ფოტოებისა და ფრა-
 ვილებიის ვეირვევინიი. ჩეშიი თლოვინიი, ართე. პ. სასწოვესვი მი ვარევიი, რომ
 ვამევაშე ვამოშასევი ვეირვევინიე სურთს ფოტოებიი ვამოშასევილი. სურთს ფოტ-
 ელებიიი აკვის მევიქობა ვი რამხასიიიიიიი იყოს მევენიასეობა-მევიიინეშიის
 "თავს სურთ მევიქევილი", "სურთსევექა", "სურთსანი" რეკაუების საევიე-
 ველი რეუსასწაულის მიწანიიიისაუვის / В. Иванов, დასახ. ნამშ., გვ. 93-94/.
 სარა ბარნეველის აზრით, ვამევაშე ვამოშასევილია სილევი /რომისსეს ადმევიე-
 ელი და მისი თანმელები რეკაუბა/. მევევიარს მუსაქლეტელაპ მინახნიი მია-
 კვლვის იგი ვლინისჭურ ხელოვეშას. არევეს რა ამ ვამეშასევის ამევიე-

ბუღი ჭინის მინიშვნელობას, ს.ბარნაველი სიყრდისობით დაასკვნის, "შე-
სადგოს ამჟღავნებდეს აღდგომის დროის სხვაგვარად /ს.ბარნაველი, საქარაუვ-
ლის საბჭოელებში და სხვა ცილიტოკური მასალები, თბ., 1965, გვ.7-15/.

მცხეთის არქივის სხვადასხვა სახის დოკუმენტებს ეფუძნება აქვეყნებული ვერსიის
პირველი. ეს უკრძღე შეიძინეს დამატებებიდან ახალგაზრდა ქალის გამოხატუ-
ლება; ქალს მისთვის გრძელდებოდანი ჭყავი, რიბილიც თხისა უნდა იყოს.
ხელში უყრიავს ღილი და ბრძველი უანძი, იგი ჯიხვის რუბა სკავს, უანძი-
ის ღარათ პირიდან გამოქოლიდებოდა სამი უკრძინის მტევანი, სამი ვაბილი,
სამი პურის საკვავი და ურთი დიღვის ცილიტის მისთვის ნაფიცი /მცხეთა,
არქილოგიური კვლევა-ძიების შედეგები, ტ.1, გვ.74-75/. აქ უკრძინებ-
ას იქვეა ის, რთმ სიხვის უანძის მიკრძელი დიონისური სიმბოლოებით
თხის ჭყავით და უკრძინის მტევნებში არის გამოსახული.

მტევნის გამოშვების საფურეები აღმოჩნდა კვლევის სამაროვანში,
რძილიც ახ.წ.11 საუკუნით დათარიღდება. ამის შეესახებ არქილოგი ტ.ლომ-
სათქვე აღნიშნავდა: უკრძინის მტევნის გამოშვების "საფურეები საქარ-
აუვლიში ახ.წ.პირველი საუკუნეებში მანძილზე ვაქრძელიდელი ჩანს. რნი
წყვილი აღმოჩენილია ბორში /ურთი ურძიჭაჟი იწახება, მეთრე ქუთაისის
მუზეუმში/... სოლო ურთი სამთავროში, 1939 წელს... რძილიც ახ.წ.
11 საუკუნით უნდა დათარიღდეს. ბორის საფურეები ბეძინევიით სკავს
კვლევისას" /ტ.ლომსათქვე, კვლევის სამაროვანი, თბ., 1957, გვ.42/.
საქარაუვლიში ნაპოვნია მტევანსაკრძებოც /იქვე, გვ.185/.

არქივის სხვადასხვა არქილოგიური დათარიღებით აღმოჩენილი ვერსიის პირველი
ბრძინეა დრძია და კრძებში შედარებული აქვს. კრძებში შევიკვლია გარე-
დან ჩაქარული და შეიძინით რვილიჭყური, მცენარეული, ვაბისა და ბრძველის
სახეებით, ვაბის თითოეული ჭოთოლს თან ახლავს წყვილ-წყვილი მტევანი...
მათ მორის გამოხატულია ბრძველის თითო ნაფიცი. ვაბის მტევან-ჭოთოლებს
და ბრძველებს აურთიანებებს კლავილი ხაბი - ვაბის დურნი. სურ გამოხატ-

ურია 4 ვაზის ფოთლი, 8 ურძინის მცვეანი და 4 ბრწველი .

"არმაზისხევის არქეოლოგიური გათხრების" ავტორები მიუთითებენ აღნიშნულ კურორტული მსოფივეების უარეს საფრეგებობაზე მცხეთისა და საურთაპო საქარხველის სამარხულ ინვენტარში, კერძოდ სამკაულები და პას-ძენენ: "ძველთაგანვე შევვენასტობა-მეღვირულობის და მუხიღვირუბის კლასიკური ქვეყნის საქარხველის სტრუქტურაში ამ ულამაზესი, მხატვრულად ფრთხად ხელსაფრული მცვენარული მსოფივეების დამკვიდრება სრულიად ბუნებრივია, მით უმეტეს, რამე ვაზის კულტი და ბრწველის წყობის სიმბოლური გააბრინებლად დამტკიცებულია ჩვენს უაღრესად სიმამრული" /მცხეთა, ტ.1, გვ.95/.

ეს პინაკო იმდენად მკაფიოდ გამოსახავს აკუნა-ბაკუნს-ეოტინსეს სიმბოლოებს - ვაზს, ურძინს და ბრწველს, რამე მესამელებელია უიტირით, რამე იგი სარტივალე ქურჭელი იყო ანდა სარტივალე ქურჭლის მსოფივეების გამოყენებით იყო შექმნილი. ვერცხლის აჭარებში არმაზისძველად /წ-121/ ვაზის ფოთლის, ფარმაცავის და ურძინს ზავის გამოსახლებით არის მემკვიდე /იქვე, გვ.75/.

განსაკუთრებით აღსანიშნავია ბიუფინის არქეოლოგიურ მონაკვარ-თაგან აკუნა-ანგურას /ეოტინსეს/ ქანდაკება. არქეოლოგ რ. რამიცილის აღწერიტ: ქანდაკება დამოუკიდებელი ნაკვთობას ვი არ წარმთაგვენს, არამე ვარკვეული კომპლექსის ნაწილს... იგი კვერახის ან საბქენი ჯახის ზავზე წამოსახლები უნდა ფოტილიყო. მისიველი ფოტრა გამოყოფილია ბქო-მარე პოტაში, მარცხენა ფუბი მარახსული აქვს, ხოლო მარჯვენა ვი გამოვე-რილი და ბრწინჯახს საფრევენზე გამოყოფილი. მარცხენა მკლავი მხარნი-ლია და ურძინის მცვეანი, რამეღვირუ სტრუქტურა, გულიან აქვს მიგანი-რილი. იდაყვიში თქნავ მხარნილი მარჯვენა ხელი გამოვერილია... ხელი მსო-ფივილია, მანნე ამკარად იგრწინება, რამე ეოტინსეს რადაც უფრთხ ხელი. ყველაზე მოსალოდნელია, რამე ეს იყო სასმისი /ყანნი?/. ვაჭარა ქანდა-

ის სიმაღლე კვარცხლბუკიანად 5,1 სანტიმეტრია /რ.რამიშვილი. ბრინჯაოს ორი ქანდაკე ბიჭვინთიდან, მასალები საქარხველოსა და კავკასიონის არქეოლოგიისათვის, თბ., 1963, III, გვ. 133, ტაბ. 1/.

1941 წელს ვანში იპოვნეს ფერადი ქვის, მინისა და ფერადი პასტი-საგან გაკეთებული პატარა ნივთები, რომელნიც გამოსახავენ მჭრეპს, ჭკვარს, პეღინს, ცხენს და სხვ. ამ ნივთებს შორის აღმოჩნდა ანტიკური ხანის ნიღაბი, რომელიც სიძველეთა დაკვირვების განყოფილებაში დ.ლომძეძე შეატარა მუზეუმის კაბასკა. ანტიკურ შეატარებში ხმარებული კომპლექსი ნიღაბის მსგავსად, ვანის ნიღაბის ცალი მხარე სიცილის გამოჩნდა, მთრე მხარე კი - სურნოვანი გამოიყვანა. ნიღაბს მისი ლურჯი მასისაგან აქვს გაკეთებული. ნიღაბი უკანა მხარეს ჩაღრმავებული და ცარიელია, რაც მის სახეზე ასაფარებელი პანიშნელების უფროსი დამაქსტრებელია. ანტიკური ნიღაბების მსგავსად, ვანის ნიღაბსაც მისი შეუსაბუნაო აქვს გაკეთებული და სხვადასხვა აქვს არის მუღუბილი. ნიღაბის სახის ფერი ადამიანის რეალურ ფერს უახლოვდება. /ანტიკური შეატარალი ნიღაბი, ტაბ. "კომუნიზმი", 1941, II-131; დ. ლომძეძე ქარხელი შეატარის ხალხური სანეისები, გვ. 29/. აქტიური ნიღაბების ამსახველი გვიგები ნაპოვინა შეჩუქილია /მ. ლორთქიფანიძე, საქარხველოს სახელმწიფო მუზეუმის გეგები, თბ., 1961, III, გვ. 17-18, ტაბ. 1-8/. სიცილის ნიღაბის გამოსახველებას უხვებშით სამთავროს სამარხვანში ნაპოვნი ურთ-ურთ გვიგები /საქარხველოს სახელმწიფო მუზეუმის მთამბე, ტ. XVI, 1950, გვ. 251/.

ვანში შეატარალი ნიღაბის გამომსახველი სკულპტურული გამოსახველებათა პირველი შემხვევეითი რთი არ იყო, ეს დადასტურა ვანში არქეოლოგიური გათხრების შედეგად მოპოვებულმა მასალებმა და შეუსაბუნისმა კვლევა-ძიებამ. ვანის არქეოლოგიურმა ექსპედიციამ /ნ. ხომცარია, მ. ლორთქიფანიძე, რ. ფურთაძე, გ. დუვალი / 1966 წელს კრამიჭის ნამსხვერველების ქვეშ იპოვა ფრავკოვლი ნიღაბის ნამსხვერველები. რესტავრაციის შედეგად გამოიჩინა

յն, որի ոգի գործերուն ազդեցությունը բոլորինքս երբեքս /դանի,
թ. 1, ԵՅ. 159/.

Անգլո-արևելյան սահմանի գերազանցությունը, որից 1962 թվականին Երևանը
եվրոպական լեռնաշղթայի ճամուցից արևելք, զբոսայգիներով ու մանկապարտեզներով
նախապես ներկայացնում էր իր անհամար քաղաքային կյանքը: Երբեքս
Երևանը և զբոսայգիները բոլորինքս սահմանի ճամուցից /Ղ. Կարամյան-
Քան, անգլո-արևելյան սահմանի գերազանցությունը, զբոսայգիներով,
նախապես ներկայացնում էր իր անհամար քաղաքային կյանքը /Երևան,
295-296/.

Ճանաչումը սահմանի... բարձրացում էր Երևանի բարձրագույն արևել-
յան ճամուցից /Երև. 11 և 12 հրատարակության կազմակերպչի կողմից
բարձրագույն արևելյան սահմանի գերազանցությունը, զբոսայգիներով
նախապես ներկայացնում էր իր անհամար քաղաքային կյանքը /Երևան,
295-296/.

1. Երբեքս բարձրագույն սահմանի, զբոսայգիներով և մանկապարտեզներով
նախապես ներկայացնում էր իր անհամար քաղաքային կյանքը /Երևան,
295-296/.

2. Ճանաչումը - Երևանի կազմակերպչի կողմից բարձրագույն արևելյան
սահմանի գերազանցությունը, զբոսայգիներով, նախապես ներկայացնում էր
իր անհամար քաղաքային կյանքը /Երևան, 295-296/.

3. Սահմանի գերազանցությունը - Երևանի կազմակերպչի կողմից
նախապես ներկայացնում էր իր անհամար քաղաքային կյանքը /Երևան,
295-296/.

Ճանաչումը և սահմանի գերազանցությունը նախապես ներկայացնում էր
իր անհամար քաղաքային կյանքը /Երևան, 295-296/.

4. Երբեքս բարձրագույն արևելյան - զբոսայգիներով, մանկապարտեզներով
նախապես ներկայացնում էր իր անհամար քաղաքային կյանքը /Երևան,
295-296/.

5,6 მიწაძეები - პიონისებს დაწამებული ვაღის ნიღბები.

ამ ნიღბებს ძვ.წ.11 საუკუნის მიწაძეები პირიპირა ახარისებები და უკონისებრი ხანის ბრძანები ხელისუფლების მესთანამდებარე ნიღბები და მიწისნივენი /ვანი 1, გვ.31-33/. ამ ნიღბებთან ერთად ყურადღება მიიქცის სალკინე ქვეყნების, მიწისნივენი ამხროვლის სიძნელეები /50-მდე/, რამაც პრფ. ი. ლორთქიფანიძეს საფუძველი მიუცა ვანში აღმოჩენილი ცაძარი მიწისნივენი-მიწისნივენი კვლევების დაკავშირებითა და ყოველივე იქ ნაპოვნი ნიღბები ვანში პიონისებს კვლევის არსებობის დასტურად მიიჩნია. /ი. ლორთქიფანიძე, ვანის ნაქალაქარი, იხ. ვანი 1, ზბ. 1972, გვ. 31-33; პ. ჯანაშია, ნიღბები და დღეობები, ტაშ. "ქართული მეცნიერებათა აკადემია", 1977, 14 იანვარი/.

შეჯამება. სასიკვრიპ რთვ მარტოვანი მთა ქართული მეცნიერების პიონისებს ხანისნი, იგი მიუძღვება გორგალის მიწისნივენი, გორგალის ანტიკალი-პანტიონის, ანტიკალი-პანტიონის, ცაძარნივენი და ხელისუფლების, დაბრუნების და ჩვენი ვიღა ვს გორგალი ცამთხსნა, მისი ასაკალი-დასაკალი, თავი და ბოლო ცამთხარნი მთა და ცასაკვება და ნათება ავაშა, ავაწყო და ცარკვევილი ყოფნა მივიღო.

კვლევის მასალად ავიღე ქართული პიონისური წეს-ჩვეულებანი; მარტალი ისინი უკვე ცნობილი არიან და კვლევა-ძიებაშიც ცამთხევილები, მაგრამ ამ წეს-ჩვეულებათა აღწერას და მესთანამდებარე ცარკვევილი ინტერესს ვიჩინებ: უკონისებრი /ტ. მამალაძე, ვ. ნაკაშიძე, ტ. მარაშიძე, ვ. მარაშვილიძე/, ვნახვიცნივენი /ვ. ბერიძე, ი. მიწისნივენი/, ისტორიული-არქეოლოგიური /ვ. ლომიძე/. ჩემი მიზანი იყო არსებული მასალა მეცნიერების მიხედვით დასადი ინტერესით და სხვა ცვარი მიეცემით. მი მივიჩნე წეს-ჩვეულებების უკონისებრ და ნახვიცნივენი მიეცემით, რამდენიცა დაუბოლო, სინქრონიული, სტატისტიკური მიეცემითა მი მივიღვის განხილვის მესთანამდებარე მიეცემი მიეცემითა და მესთანამდებარე ნაკლებ მიეცემით.



ავტორი და წეს-ჩვეულებებიანი გამოცემათი ცალკეული სიტყვებში, საცნობარო რიტუალები-სამსახურებრივი სახეობები: ეთნიკური, ენური, მხარის, ბაზისური, ამერიკული, ასტრონომიური, მთლიანი, სარეკლამო, ასტროლოგიური, ფინანსური და სხვა. ამ შემთხვევაში ეს უკლებლივ, რამდენადაც მისაძებნად აღმოჩნდა, განვიხილო ურთიერთმომხდობაში - და შევარსებოთ მასალისადაც მოხსნილი მათ ასახსნივად, დამატებითი ინფორმაციის მიმართ მათგანაც უკლებლივ ძველებიც მოვამზადებ.

ფინანსური, რეგიონური, დამატებითი მისაძებნის სტრუქტურული გამოკვლევების დროს იმის, რამდენად მისაძებნად, ასევე მოხსნილობაში შევარსებოთ, ძველი ქართული სამსახურებრივი კრებულის მისაძებნად ახალი ცოდნა მივიღო, რაც ხელს შევძლებს ქართული საბიბლიოთეკის განვითარების განსაკუთრებულად.

ცხადია, კვლევა დამატებითი არ არის. ეს მხოლოდ დასაძებნად და მისი გამოკვლევა, გაუმარტივებს, ფინანსური, გარკვეულად ახალი ცოდნის შევარსება. მხედველობაში მოქცევა იმის გარკვევა, თუ მხედველობა-მხედველობის კრებულის ნიშნავს წარმომართული რიტუალები-სამსახურებრივი უკლებლივ საქარხნელოში რამდენად უძველესი და ურთიერთმომხდობა, განვიხილო წეს-ჩვეულებებიანი საქმიანობის მოხდენად უნდა განვიხილოთ, თუ განვიხილოთ სახეობის ფინანსური. მასაც სთქმის განვიხილოთ ვისა და კვლევა მიმართულია ვისაძებნების შევარსება, მიმართული მისგანაც წარმოსახვის სარგებლობის და დამატებითი უკლებლივ ვისაძებნად და უკლებლივ წარმომართვის საფუძვლები ამართლები.

მ. რუსთაველის სახელობის საჯარო ბიბლიოთეკის
თავადაცემი ინსტიტუტის შრომები

მისამართის მსახურების კატალოგი

შოთა მუსხიშვილი
თარგმანი მასწავლებელი

რედაქციის გამომცემი ბიბლიოთეკა
/წიგნიანი მუშაობა/

გ. მიქელაძის საჯარო ბიბლიოთეკის მუშაობის შესახებ
პირველი: გ. რუსთაველის "ცაგა", ა. ბუბლაძის "მედიკალინა" და "სტან-
დარის მუშაობა", ს. ცაგარელიძის "ნიქარა", გ. გორგაძის "ბარბარული ფა-
ბრიკა", ვ. მარტოვიძის "საგანგებო", მ. გომიანიძის "მუშაობები", ე. ჯორჯიანი
"ნაწილი ღვინო", ვ. კობახიძის "ნიქარა", ვ. გომიანიძის და რ. ჯორჯიანი "მუშა-
ობები"; ან, ის არასრული სია გ. მიქელაძის მიერ დაგეგმილი სპეციალიზი-
რებული მუშაობების სიაშია აღნიშნული და მისი დაგეგმვაშია აღნიშნული, მაგრამ
მისთვის არასრული სიაშია აღნიშნული, მაგრამ მისთვის არასრული სიაშია აღნიშნული
მისთვის არასრული სიაშია აღნიშნული, მაგრამ მისთვის არასრული სიაშია აღნიშნული.

ჯერ კიდევ 1937 წელს, მუშაობის თავადაცემი, რედაქციის მის სპეციალიზი-
რებული მუშაობების სიაშია აღნიშნული, მაგრამ მისთვის არასრული სიაშია აღნიშნული
სადაც აღნიშნული მუშაობების სიაშია აღნიშნული, მაგრამ მისთვის არასრული სიაშია აღნიშნული
სადაც აღნიშნული მუშაობების სიაშია აღნიშნული, მაგრამ მისთვის არასრული სიაშია აღნიშნული
სადაც აღნიშნული მუშაობების სიაშია აღნიშნული, მაგრამ მისთვის არასრული სიაშია აღნიშნული
სადაც აღნიშნული მუშაობების სიაშია აღნიშნული, მაგრამ მისთვის არასრული სიაშია აღნიშნული
სადაც აღნიშნული მუშაობების სიაშია აღნიშნული, მაგრამ მისთვის არასრული სიაშია აღნიშნული
სადაც აღნიშნული მუშაობების სიაშია აღნიშნული, მაგრამ მისთვის არასრული სიაშია აღნიშნული

დასრულებული მუშაობების სიაშია აღნიშნული, მაგრამ მისთვის არასრული სიაშია აღნიშნული
სადაც აღნიშნული მუშაობების სიაშია აღნიშნული, მაგრამ მისთვის არასრული სიაშია აღნიშნული
სადაც აღნიშნული მუშაობების სიაშია აღნიშნული, მაგრამ მისთვის არასრული სიაშია აღნიშნული
სადაც აღნიშნული მუშაობების სიაშია აღნიშნული, მაგრამ მისთვის არასრული სიაშია აღნიშნული
სადაც აღნიშნული მუშაობების სიაშია აღნიშნული, მაგრამ მისთვის არასრული სიაშია აღნიშნული
სადაც აღნიშნული მუშაობების სიაშია აღნიშნული, მაგრამ მისთვის არასრული სიაშია აღნიშნული
სადაც აღნიშნული მუშაობების სიაშია აღნიშნული, მაგრამ მისთვის არასრული სიაშია აღნიშნული
სადაც აღნიშნული მუშაობების სიაშია აღნიშნული, მაგრამ მისთვის არასრული სიაშია აღნიშნული

საქართველოში და სხვებში. უკუნი ახლ ახასიათებდა თეოლოგებს ქართული
თეოლოგის სპირიტუალებს:

"თეოლოგების დათვალვებშიავე ჩვენ უნახუთ მრავალი თეოლოგი, რომელ-
ბოლო მინიჭებულად აღმოჩნდებიან გამოსახატვებში და სათაბაშიო თეოლოგის ასლებს
უფროს ნაწილსადაცდებენ, უიფრე თეოლოგულ თეოლოგებს. . . ისინი იცუნიენ მკვერე-
ლთ. მთავრამ მათ გვერდით უნახუთ თეოლოგები: ისინი ცოცხლებდებენ არა
მთავრად მთავრებს თეოლოგების ცენტირალურ თეოლოგიში, არამედ უკრანის, დენი-
ნტრადანს, ზომების და სპირიტუალებს თეოლოგების თეოლოგებში. ზედა, ბოლო
მთავრების ცენტრალური მხარე მთავრადებდა, მთავრამ მათი "აქტიურული მთ-
ქვედობა" იყო დამატებელი, პანენტიზმური... თბილისის თეოლოგების თეო-
ლოგი ღვას მალად რომებზე. პარტია რეპრესირული ნამუშევარი. მათ სპირიტუა-
ლებში არის მრავალი მთავრადელი ტრიუნი, მთავრამ არა მთავრადებენ; ისინი
მრავალად მთავრადებენ მთავრადების ხასიათისად, იმპობობან გმირთა.
ურთიერთკავშირში, დიდი იუმორით არის გაკვეთული სცენები სხვებთან
სამყაროთა. მონახულია მრავალი თეოლოგი უნტი. იტრმონა ნამუშევრი
აქტიურული ცენტრალური. თეოლოგები გამოშესახებენი, ნატიონალურნი და
სასახლათანი არიან."

ეს დათვალვებშია იმავე დროს დიდი გაკვეთილიც იყო თეოლოგების
ქართული თეოლოგის სრულიად ახალგაზრდა პოლიტიკოსთათვის; დათვალვ-
ებშია შედგეს თეოლოგი ანალიზი გაკვეთს საკუთარსა და სხვის ნამუშე-
ვებში, თეოლოგების ტრადების დავლსაგროსით ბევრი რამ შეიძინა უფრო-
ბისაგან ახლოს გაყენო ს.თბრავილეთის მუშაობის პრინციპებს.

დათვალვებშია დაბრუნების შედეგად, გ.მიქელაძემ პოლიტიკოსთან
ურთად შემიქმედებინა და ნატიონალური იქ მიღებული გამოცდები. პიდე
უფრო მეტი მონიშნებშია შეუდგა თეოლოგი ახალი ტრადების დადასტავს.
მიხ უფრო, რომ ახლა თეოლოგის მისცეს თეოლოგიებიანი თათხი სარევი-
ციოპ. მაშინ ეს დიდ შენაძენს ნარმთადებდა. ამავე დროს გ.მიქელაძემ

Ժամագրունա և սովորեցնել ինչպես սեփական շահերը լիարժեք կերպով իրականացնելու, ընդհանուր-
առարկու ծրագրեր, մասնագիտացված և ընդհանուր ծրագրեր և ծրագրերով:

Գ.Միլիանովսկի և Մ.Մ.Սեմյակովսկի և Մ.Մ.Սեմյակովսկի և Մ.Մ.Սեմյակովսկի
Պրոցեսի մասին և այլ մասերի մասին: Այս կարգի մասին և այլ մասերի մասին: Այս կարգի մասին և այլ մասերի մասին:
Պրոցեսի մասին և այլ մասերի մասին: Այս կարգի մասին և այլ մասերի մասին: Այս կարգի մասին և այլ մասերի մասին:
Պրոցեսի մասին և այլ մասերի մասին: Այս կարգի մասին և այլ մասերի մասին: Այս կարգի մասին և այլ մասերի մասին:
Պրոցեսի մասին և այլ մասերի մասին: Այս կարգի մասին և այլ մասերի մասին: Այս կարգի մասին և այլ մասերի մասին:

Ուսանողների ընդհանուր ծրագրեր, որոնք 1939 թվականից սկսած Գ.Միլիանովսկի
և Մ.Մ.Սեմյակովսկի ընդհանուր ծրագրերի մասին և այլ մասերի մասին: Այս կարգի մասին և այլ մասերի մասին:
Պրոցեսի մասին և այլ մասերի մասին: Այս կարգի մասին և այլ մասերի մասին: Այս կարգի մասին և այլ մասերի մասին:
Պրոցեսի մասին և այլ մասերի մասին: Այս կարգի մասին և այլ մասերի մասին: Այս կարգի մասին և այլ մասերի մասին:
Պրոցեսի մասին և այլ մասերի մասին: Այս կարգի մասին և այլ մասերի մասին: Այս կարգի մասին և այլ մասերի մասին:

Սովորողների ընդհանուր ծրագրեր, որոնք 1939 թվականից սկսած Գ.Միլիանովսկի
և Մ.Մ.Սեմյակովսկի ընդհանուր ծրագրերի մասին և այլ մասերի մասին: Այս կարգի մասին և այլ մասերի մասին:
Պրոցեսի մասին և այլ մասերի մասին: Այս կարգի մասին և այլ մասերի մասին: Այս կարգի մասին և այլ մասերի մասին:
Պրոցեսի մասին և այլ մասերի մասին: Այս կարգի մասին և այլ մասերի մասին: Այս կարգի մասին և այլ մասերի մասին:
Պրոցեսի մասին և այլ մասերի մասին: Այս կարգի մասին և այլ մասերի մասին: Այս կարգի մասին և այլ մասերի մասին:

Սովորողների ընդհանուր ծրագրեր, որոնք 1939 թվականից սկսած Գ.Միլիանովսկի
և Մ.Մ.Սեմյակովսկի ընդհանուր ծրագրերի մասին և այլ մասերի մասին: Այս կարգի մասին և այլ մասերի մասին:
Պրոցեսի մասին և այլ մասերի մասին: Այս կարգի մասին և այլ մասերի մասին: Այս կարգի մասին և այլ մասերի մասին:
Պրոցեսի մասին և այլ մասերի մասին: Այս կարգի մասին և այլ մասերի մասին: Այս կարգի մասին և այլ մասերի մասին:
Պրոցեսի մասին և այլ մասերի մասին: Այս կարգի մասին և այլ մասերի մասին: Այս կարգի մասին և այլ մասերի մասին:

ნახევრად მის "ცუქნიკურ ნიჭიერა" სამოქმედო. რაც უფრო რთული სიტუაციური აღნაგობისაა პიესა, რაც უფრო მძაფრია მისი ემოციური შინაარსი, რაც უფრო პათეტიკური არიან პერსონაჟები ფსიქოლოგიური მომენტებით, მით უფრო მეტია მოახლოვნილება აოჯინის დიდიკურ გამოცხადებულბრუნს მუსაძღვრებლობით, ე.ი. მის ცუქნიკურ სრულყოფაში. ამ მხრივაც ბევრი რამ ვაპყრთა გ.მიქელაძემ აოჯინების ლეგონისაგან. იგი მუდამ ახლის მადონებელი იყო, ყოველმხრივ უწყობდა ხელს მოსკოვისა და ღვინვერბის აოჯინების ლეგონების გამოცხადებას, მათი ცუქნიკური მიღწევების შემოქმედებობა და მათი ლეგონის ხელსაყრელი. ხშირად იწვევდა სხვა ლეგონებთან /ხ.სიღვინი, ა.მომლოცხერი/ აოჯინების გამოცხადებულ მუშაობისაგან.

აოჯინების ქართული ლეგონის ილუსტრაციები მნიშვნელოვან მომენტს წარმოადგენს გ.მიქელაძის მიერ 1939 წელს მუსაძღვრებულ და მუშაობის სპექტაკლი ვ.პოლიკოვის "მოცხადება უცხოურ ქვეყნებში", რომელიც მოაღიარებს სრულად და სრულიად უსასტიკოდ ლეგონის აოჯინ გ.მიქელაძემ. სპექტაკლის მსაჯინებმა უკუაქციეს ე.ი. ლეგონის-ლეგონობა. გ.მიქელაძის უკუაქციეს პირი პარსობისა და, რომი მსაჯინებმა უკუაქციეს აქ აოჯინები მოცხადებულნი იმ მსაჯინებელ ინსტიტუტში და, რომელიც პიესის იდეური და ემოციური შინაარსი და მუშაობისაგან "სახილველი" ვახადა /რამ აქმა უნდა, მანამდე და მუშაობის სპექტაკლებთან შედარებით/.

გ.მიქელაძე არ იმუშავებს "მოცხადებას" სუბიურ გამოცხადებას უკუაქციეს და სხვა ბერებში. მსაჯინებელ-სპექტაკლები ლეგონისაგან, ამ სპექტაკლის აოჯინები სრულიად გამოცხადებულნი იმ მხრივ აოჯინებისაგან, რომელსაც მათ ჯერ ვიდრე ადამიანის ფსიქოლოგიური მსაჯინების ცუქნიკური აქციონა.

ამ სპექტაკლის უკუ-ურთი ყველაზე მსაჯინი დონისა მის რეჟისორულ გამოცხადებაში ვიცილებოდა.

სპექტაკლი მნიშვნელოვან მომენტს წარმოადგენდა იმის, რომ გ.მიქელაძე

ლადმი თუკნივბინს ჟუაჭრისს ჟუაჭრსჳე პირველსა შუმილოვანა ხელეხებზინანი
თუკნიას / ენთი ნიღის შიშეპაჳე უი ხელეხსებინ ჟუარჯუჳე გამოლოვანა ს. რზრბ-
სოღმა /, რამასჳე ურვეჯუჳე მასშტაბითჳე გაბარდა, გამარტოჳე და გამარტოღუჯრუჳე
ნა მიეგუნივ მსახინობისს სამეშისრეღუბელო არჳე. თუკნიასჳე გახრევეღუჳე უგულო
პახევენიღი და პილასტრიკული გახდა.

გაბეგი "მეშა" ნერჳე: "თბილისისს თუკნივზინას და ლანეღებისს ქარხელი
ჟუაჭრისს სკვეტასკელი "მიტრაჳრთმა უცნაურ ქვეყნებში", რთმეღიჳე ამ სეგ-
მენტისს ფეღლასეჳე სანიტეჯრუჳე სეჳენერ ნაწარმიჳეზს ნარმიჳეცვენისს, დიდი ინტ-
ერესისს გამოთნიჳეა ნორჩი მასჳურებღუბეში. ისინი რრგანიზებღუჳელჳე ესწრებინან
ნარმიჳეცვენებს... რეჳისორ გ. მიიქელიაძეს ენერგიულჳე ამეშინათა პიესისს
პაჳემაჳე და შიჳასჳე რრინგინალური სკვეტასკელი შიჳეშინი... გრემავები გაჳ-
ანევეეტიღისს პირთმითჳე, მიეჳე. რამასჳეღუბეღი მიეშეიღუბითჳე იგასჳეზს ნორჩი
მასჳურებღუბისს ფურასჳეღას".

ხელეხებზინანთა თუკნიამი ნაწიღორნიჳე განიჳეღანა რა ჟუაჭრისს პირეტიკი-
დან სანთოქრებზინანი / "ვეტრუშკისს" გრპისს / თუკნიას, რთმიღისს მიეგოქიჳეჳე აქა-
მიჳე მიეშაქმა ჟუაჭრი, ამასჳე დროს უტოქოჳე გამარტონას მიისი რეჳერეჳარისს.
ხელეხებზინანი თუკნიისს ჟუარჯუჳე პაჳეტიკული ჟუესტისს ნიჳელიტით შიჳესაძღუბეღი
გახდა ჳეროტიკულ-რთმიანტიკული ხასილათისს პიესებზინსს პაჳემა. ჟუნესჳე ისეჳისსა,
რთგორიჳე ნ. გერენეჳისს "ალბინისს ჟაჳოხნური ლამპონა".

მასჳემი გ. მიიქელიაძეს ხელეხებზინანი თუკნიისს პოპულარომა ისე უი არ
ესმიჳე, აიჳეჳესჳე ეს ისეჳე უპეი სისტემისს თუკნივზინსს მიეჳელა უგულო უკეჳისსით,
არა, - ერჳესჳე და მიეგრესჳე მან ჟავ-ჟავისსი აჳედიღი მიეჳინთა თუკნიურ
სამიჳართში.

ამასჳე "ვეტრუშკისს" გრპისს თუკნივზით მან უიღეჳე რამიჳენიმიჳე პაჳეტიკულ-
რი სკვეტასკელი შიჳეშინი; მას მიერისს - ე. მიეშეიღუბევერისს "ნანას ჟეჳეში", ს.
პრეზრტასჳეშინისს "შეზინსს პარეჳანისს ბესპირები" / თრნიჳე პიესას გამთქასჳარ-
ჳელა ქ. ჟუღელია /, ე. მაჳარაძისს "ხაჯანესჳეში" და ნ. გერენეჳისსა და ე. გუგუნი-
რისს "ბაგისს ფუჳი" / თარგმანი გ. გორჳაძისს /, რთმიღებჳეჳე სამარჳელიანაჳე. შიჳე-
- 69 -

ტურებს სტუდენტთა კონსტრუქციის, რომელიც ურთხა და იმავდ დროს დეკორაციულ-
ლი ნაწილიც იყო, სადაც თავისთავად მოქმედებდა ივანე, და მეორეც, მე-
ნიშნის სამოქმედო და მეთოდური მსახურების სასამართლო. ყოველივე ურ-
თხა სტუდენტთა კონსტრუქციის მოქმედების უწყვეტ მატარებელი მიმდინარე-
ბას.

დროს აზრით, პერსონალის ინტეგრირებული დასახიარებით, გადამწყვეტის
სტრუქტურის მანერით "ლოდი ივანე" გ. მიქელაძის ურთ-ურთ საუბრებს რეჟისორ-
რი ნამუშევარს წარმოადგენდა. "ლოდი ივანე" ხელახლა დაგა გ. მიქელა-
ძემ 1958 წელს, ახალი რეჟისორული გადამწყვეტით, ახალი მხატვრობით, სრუ-
ლიაპ ახალი სტუდენტთა კონსტრუქციის და მსახიობთა ახალი შემადგენლობით.
სამუშაო ამჯერადაც უფროა რეალურ მიკროსა და თანამედროვე სტუდენტ
ქმნილება.

იმიტომ ძლიერი იყო სტუდენტთა უმოცულო ძალა, რომ მათგანვე
აგრეგირება შეატარებდა, პირით ამბავს ისე აღიქვამდა რეალურ
რეალურს და უნებლიერ ჩაურთხა ხელში მოქმედებაში, ხშირად ანობნდა
სტუდენტ და ცდილობდა გაეფიქრობინა დასაბრძოლებლად განმარტული ივანე
/ივანეს წოდებში იმავდ პარტნიორები - პირველ დაგვიდა გ. გოგიაშვი-
ლი, ხალხ მომრევი - ა. ბენიშვილი. ეს უკანასკნელი გამოიჩინა რეალ-
აქტიური გარდასახვის უნარით/.

"ლოდი ივანე" ამბობდა მთავარი თანამის მთელი საქარხველი.

"...შემოქმედებებს მიღწევათა სიამში შეატარა მრავალი ღირიკვი-
ბიკური და სატორული ხასიათის ნამუშევარი შეიტანა. ს. კობრაძეებისა
და ს. პრეობრაჟნისკის "ლოდი ივანე" შექმნა მოსკოვში მრავალი წლის
წინათ. და აი, ხელახლა დაბრუნდა აქ, ქარხველი შეატარის შესატყა მივი
ნათელი, უმოცულოა ნაკრახველი, რეალ შესატყობი და ბრწყინვალე
გაღწევა ნათამაშევი", წერდა გაზეთ "სოციალისტური კლასიკის" სარედაქ-
ციო შესატყაში ხელეწიებათმცოდნეობის რედაქტორი ნ. სიმონიანი. 1958 წლის



იგივე სამამულო ომის ბრძოლაში და მთავრად - მშენებლობის, განათლების, მეცნიერების, სპორტის, კულტურის, სოციალური და სხვა სახის სფეროებში. ამ დროს ხელისუფლების წინაშე იდგას ახალი საპასუხისმგებლო ამოცანები - უზრუნველყოს საბჭოთა საზღვარგარეთ, შეუქმნას გამარჯვების რწმუნით გააუმჯობესო წინაშეობები და, რთმე ომის დროს შეიქმნას ახალი შედეგები. ამ დროს იგი უზრუნველყოს უზრუნველყოს ომის დროს შეიქმნას ახალი შედეგები. ამ დროს იგი უზრუნველყოს ომის დროს შეიქმნას ახალი შედეგები.

ომის დროს შეიქმნას ახალი შედეგები. ომის დროს შეიქმნას ახალი შედეგები. ომის დროს შეიქმნას ახალი შედეგები. ომის დროს შეიქმნას ახალი შედეგები.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რთმე დღეს ბოლომდე რეკონსტრუქციის მიზნით შეიქმნას ახალი შედეგები. ომის დროს შეიქმნას ახალი შედეგები. ომის დროს შეიქმნას ახალი შედეგები.

თეატრის ჰეატირი გ.მიქელაძის სტუდიისგანდობილ აქტიურად, გამოუ-
ხმარა ამ პატივირდობას და შეეშინა ბრწყინვალე რეჟისორი, რომელიც
ბოლო რეალისტური/ყოფილი/ სახით, ბოლო ადგილირელი და პლაპრელი
ფორმის რენესიმოდატი მათთან უნერგავდა შრომის, შეგობრბის, პატი-
ვის, საბოლოოსადმი მიუხედავად სიყვარულის გრძელბას, ალაგბებდა
მათ საბოლოო საქმედბისათვის. ამ პერიოდში შეიქმნა გ.გორბაძის "პარ-
ბნელი ჭაბუკი", ს.შერიკოვას "თელინა პაპა", მ.გოგიაშვილისა და პ.
ხალაიანის "მბეჭაბუკი", გ.მაგვევის "ბალიტი". ე.ხადავას "ურჩი-
ტი", ს.პრეობრაჟენსკის "გაბაგბულის ყვარელი", ა.გოგბის "ბურაგ-
ის საყვარელსადი", მ.გაბილიძის "ქუას და გამოყვრდობა", ს.ობრაბ-
ის და ს.პრეობრაჟენსკის "დიდი ივანე" ე.ნიკოლაშვილის "ნურკი"
/ვახ-გვაგვას მიხედობა/, რ. ბრახსევიჩის "რეჟიმბიანი კატი", ე.
ნიკოლაშვილისა და ე.გოგიაშვილის "კოტი", ე.პრეობრას "სიყვრბის ყვარ-
ელი, მ.კალიძისა და რ.გაბბაძის "კახანა" ნ.ლომთის მიხედობა, გ.
ლანას "გეგვის სკოლა", მ.გოგიაშვილის "ქროს სალაშერი", მ.კრი-
ვის "ჭაბუკი და ბერიკა", გ.მუშელიანის "მიუბრბის ფრბბბ", ს.
საგარბიშვილის "ნიკარა", გ.ნახუტყბიშვილის "კომბლე", ე.ქოგიაშვილისა
და ბ.ხაგარიძის "გაგარა" და სს.ე.

აქ ჩამოთვლილ სპექტაკლებს შორის ბრავალი გ.მიქელაძის რეჟისორული
კლამს ეკუთვნის. მათში იგრბობა დიდი ხნაგვა მათის სტუდიებმა
პატიბლოვს ცხოვრბას, ხარბს, მიხანბილებმა მიიღოს ახალი ალაბიანის
სტუდირი ჩამოყალიბბის საქმეში. გ.გორბაძის "პარბნელი ჭაბუკი",
ს.ობრაბის და ს.პრეობრაჟენსკის "დიდი ივანე", მ.გოგიაშვილისა
და პ.ხალაიანის "მბეჭაბუკი", რ.ბრახსევიჩის "რეჟიმბიანი კატი",
ე. პრეობრას "სიყვრბის ყვარელი" - მათთან მიხედობილ სიბარბობა,
ყოყალი აბრბობა და იბებობა, რბმა გრბრბობობა ამის ნათელი მაგა-
ლობს ნარბობაბებბ.

ნაცოცხადების წინაპირობების მიხედვით 1960 წელს გ. მიქელაძე დაჯილდოვდა იქნა "სამაგრი წინააღმდეგობა" ლიტერატურით, ხოლო 1970 წელს, სამაგრი-
ცივლეთის 50 წლისთავთან დაკავშირებით, მას მიენიჭა საქართვე-
ლოს სსრ სახალხო არტისტის სამაგრი წოდება. დაჯილდოვებულია მედიაციის
"წინააღმდეგობის წინააღმდეგობა", და "გენდინიანი გამართლებებისათვის", ატ-
რეტივი "კავკასიის რევოლუციის" 1941-45 წლების დიდი სამამულო ომში.

ენერჯიტი და ლიტერატურით დაკავშირებით, გ. მიქელაძეს სამხრეთკავკასი-
ის საბჭოთა კავშირის დემოკრატიული და მოქალაქეობრივი ღირსების საქმიან მი-
ნაწილად, ახალი წლების მანძილზე იგი იყო საქართველოს დემოკრატიული
საზოგადოების გამგებლის წევრი. 1960 წელს მას ინიჭებენ უნივერსალური /სო-
ციალისტური დემოკრატიის მუშაკთა საერთაშორისო კავშირი/ სამხრეთ კავკასიის
ბიუროს წევრად, ხოლო 1971 წლიდან - სამაგრი წევრად.

ასეთივე სახეისე წევრი დემოკრატიის, ახალი წლების მანძი-
ლზე მისი ხელმძღვანელი, წესდინიანი დემოკრატიული რევოლუციისა და მოქალაქე-
ობრივი მოღვაწის, საქართველოს სსრ სახალხო არტისტის, გიორგი ილია-
ძე მიქელაძისა, რომელიც ~~სსრ~~ უნდა იყოს არ ინიჭებდა თავის ნა-
მდებარეს, მუშაკთა დემოკრატიული რევოლუციის დემოკრატიული წევრის. დიდი ხან იყო
დემოკრატიული რევოლუციის-კონსტრუქტივის და დემოკრატიული გამართლებების, მაგალი-
ტური გამართლებების რევოლუციის დაჯილდოვებული და დემოკრატიული გამართლებების
და დემოკრატიული რევოლუციის კავშირის და დემოკრატიული რევოლუციის და
დემოკრატიული რევოლუციის კავშირის და დემოკრატიული რევოლუციის და
დემოკრატიული რევოლუციის კავშირის და დემოკრატიული რევოლუციის და



НАУЧНЫЕ ТРУДЫ ГРУЗИНСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
ТЕАТРАЛЬНОГО ИНСТИТУТА ИМЕНИ Ш.РУСТАБЕЛИ

Научно-исследовательский сектор истории и теории
театра и кино

Пасла УРУШАДЗЕ

Младший научный сотрудник

ШЕКСПИР И ТЕАТРАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ ГРУЗИИ В КОНЦЕ XIX -
НАЧАЛЕ XX вв.

Шекспировские постановки в Грузии в конце XIX - начале XX столетия неразрывно связаны с напряженным поиском новых путей развития грузинского сценического искусства.

Эти поиски были обусловлены многими причинами - уже накопившимся опытом профессионального театра, вступившего в пору своей творческой зрелости, сознанием возросшей сложности и ответственности его общественно-воспитательного значения и, что самое главное, общим ростом уровня культурной жизни страны, повлекшим за собой появление более взыскательного зрителя, предъявившего театру свои повышенные требования.

Газета "Иверия" писала: "Для тех, кто часто ходит в театр, не может остаться незамеченным насколько изменился облик грузинского зрителя. Наряду с теми, для кого театр всего лишь пустое времяпрепровождение, вы теперь видите и тех, в чьих лицах проглядывает любознательность, жажда нового, кто приходит в театр для того, чтобы услышать свежее слово и хотя бы на время отвлечься от мелочей повседневного быта, от однообразия жизни и, проникаясь высокоми, лучшими идеями, найти в себе силы противостоять тем ком-

промиссам, на которые их толкают жизненные трудности". I

В этих словах как нельзя лучше отразился утвердившийся к этому времени среди грузинской передовой интеллигенции взгляд на основную функцию театрального искусства - живо откликаться на острые социальные вопросы, утверждать высокие общественные идеалы, способствовать эстетическому воспитанию масс.

Под этим углом зрения становится понятным, что одним из важнейших вопросов, вставших перед деятелями грузинского театра был вопрос правильного подбора театрального репертуара. "Выбор репертуара главное для каждого театра, а для грузинского, в особенности, - писала "Иверия". Времена меняются, меняются и люди. Их мысли, чувства и устремления требуют иного чем раньше. Им нужен репертуар соответствующий времени, ставящий наиболее важные вопросы современности. На одну лишь "Родину" и "Брата и сестру" зритель в театр ходить не станет". 2

Национальная драматургия все еще была не в силах нести на себе эту ответственную нагрузку. Выход из создавшегося положения снова приходилось искать в русском и западноевропейском репертуаре, в тех произведениях драматургической классики, которые выражали большие мысли и чувства, утверждали общечеловеческие идеи.

Все более и более частым становится теперь и обращение к шекспировским пьесам, которые, несмотря на трудные условия развития сценического искусства, становятся одними из самых ходовых пьес

1. "Иверия", 1904, № 112.

2. "Иверия", 1905, № 92. "Родина" - Д.Эристави, "Брат и сестра" - В.Гуния.

в репертуаре тогдашнего грузинского театра. Именно в шекспировских ролях заслужили всеобщее признание актеры грузинского театра, как К.Месхи, К.Киниани, Л.Месхишвили, В.Гуния и др. Для них участие в трагедиях великого английского драматурга было подлинной школой актерского мастерства, ответственным испытанием таланта. Для зрителей же шекспировские образы, исполненные жизненной правды и эпического звучания, приобретали особый смысл в условиях нарастания освободительной борьбы, в центре которой стояла защита прав человека.

Широкому проникновению шекспировской драматургии в практику тогдашнего грузинского театра решающим образом способствовала плодотворная переводческая деятельность В.Мачабели, который к этому времени перевел уже значительное число шекспировских трагедий. Благодаря этому, зритель шел в театр не только для того, чтобы увидеть исполнение актерами бессмертных образов Шекспира, но и усматривать настоящий грузинский литературный язык во всем его многообразии и неисчерпаемой образности.

Расширению круга представлений о возможностях сценического воплощения шекспировской драматургии во многом способствовали и гастроли видных русских и иностранных актеров. Их выступления были для деятелей грузинской сцены вдохновляющим и поучительным примером подлинно творческого и исключительно ответственного отношения к классике, что, разумеется, не могло не помогать дальнейшему их углублению в существо шекспировских сценических характеров, а также более ясному пониманию законов сценического мастерства вообще.

Показательны в этом отношении отклики грузинской прессы на эти гастроли, свидетельствующие о том, с каким искренним интересом относилась грузинская общественность к шекспировскому драматургическому наследию, как восторженно встречала она актеров, в исполнении которых любимые образы находили свое совершенное воплощение.

18 мая 1890 года в Тифлисе по приглашению антрепренера Форкатти гастролировал замечательный итальянский трагический актер Эрнесто Росси.

Важно заметить, что значение Росси как величайшего актера своего времени во многом определилось именно своеобразным раскрытием им шекспировских сценических образов. Как правильно указывается в литературе, он "заложил основы новой реалистической традиции исполнения Шекспира, открыл в нем психологические глубины, недоступные актерам романтической школы".³

Определяя основной принцип своего подхода к шекспировским характерам, Росси писал: "Вооружившись анатомическим скальпелем, я тщательно изучал мускулы, артерии, кровь героя, чтобы понять почему так, а не иначе он двигался, говорил, действовал".⁴

Гастроли Росси ввели грузинского зрителя в область высокого театрального искусства, значение которого измерялось в общемировом масштабе.

За несколько дней до приезда Росси в Грузию газета "Иверия" опубликовала обширную статью известного писателя и театрального критика Маноэлидзе (А.Ахназаров), посвященную жизни и творчеству

3. С.К.Бушueva, Эрнесто Росси и русский театр. Л-д, 1968, стр. 20.

4. Цит. по к-ге С.К.Бушueвой, Эрнесто Росси и русский театр. Л-д, 1968, стр. 20

великого итальянского актера. Из этой статьи ясно следует, что Росси привлек внимание театрального Тифлиса не только как блестящий исполнитель шекспировских ролей, но и как актер, чье мастерство было следствием широкой образованности и кропотливой, любовной работы над воплощением каждого образа. "Вы спросите чем знаменит Эрнесто Росси, - пишет автор статьи, - а тем, что вместе с большим талантом его отличает и глубокая эрудированность в области того искусства, которому он посвятил всю свою жизнь".

Разговор о мастерстве Росси позволил критику поставить вопрос о необходимых качествах мастерства трагического актера. Он упрекает тех актеров, которые "2-3 раза наскоро прочитав роль и даже не ознакомившись со своей пьесой, появляются в театре только в день представления".

"По-настоящему же талантливый актер, - говорится в статье, - помимо знания роли и умения повторить ее наизусть, должен уметь проследить всю жизнь своего героя, узнать его возраст, его характер". По словам Манозлидзе, для таких актеров, Росси лучший пример по-настоящему ответственного отношения к своей профессии. "Росси, - пишет он далее, - имея уже 20-летний опыт работы на сцене и считаясь всеми признанным талантливым актером, и все же не мог еще разрешить себе участие в шекспировских пьесах".

Именно в таком подходе к Шекспиру и видел Манозлидзе основной залог успеха Росси, игра которого, по его словам, "значительное событие для каждого, кто любит театр, пусть даже он не владеет итальянским языком". ⁵

5. "Иверия", 1890, № 106.

Высокую оценку творчеству Росси дал и Ак.Церетели на одном из вечеров, устроенном тифлисской интеллигенцией в честь Росси, грузинский поэт приветствовал актера словами: "Ты заставил нас наглядно увидеть и пережить всю силу изображенных Шекспиром непреклонных характеров и неистовых страстей. Сегодня мы не только знаем, но и чувствуем как страдал непримиримый и себялюбивый король Лир, теснимый со всех сторон бесчисленными бедами, видим и чувствуем до чего довели Макбета обуревавшие его честолюбие и жажда власти... Предстал перед нами и благородный Гамлет, наделенный тонким разумом и глубокими чувствами... С тех пор как ты приехал, все наши устремления и помыслы полны тобой... Ты овладел нашими мыслями... И твое имя навеки останется в наших сердцах, как бы далеко ты от нас не находишься". ⁶

О Росси писал и Илья Чавчавадзе. "Кто не видел Росси, - говорится в одной из его статей, - пусть не говорит напрасно, что он знает искусство. Ведь трудно даже представить себе на что способно истинное искусство". ⁷

В Тифлисе Росси выступил в своих лучших шекспировских ролях: Гамлета, Отелло, короля Лира, Макбета, Шейлока, Ромео. Местная грузинская и русская пресса широко отмечала значение этих гастролей. В частности, "Тифлисский листок" писал: "Великий актер со своим великим репертуаром сразу выбил всю массу публики из колеи шаблонных толков о спектаклях... Сидя впечатления, производимая игрой Росси, оказалась настолько могучей, что невольно заставляла публику в самые яркие моменты не кричать и хлопать, а слушать, за-

6. Акакий Церетели о грузинском театре. Изд. "Хеловнеба", 1955, стр. 55.
7. В кн.: Н. Шалуташвили. Неизвестные письма Ильи Чавчавадзе. Изд. "Хеловнеба", Тб., 1969, стр. 112.



таив дыхание, с благоговением, так как каждому зрителю казалось, что он видит не актера на сцене, а самого Лира, присутствует при всех перипетиях его великих страданий". 8

В своем последнем обзоре, посвященном Макбету-Росси, та же газета отмечала, что его выступления вызвали массовый интерес к шекспировскому наследию. "Какое важное значение имеют спектакли Росси как воспитательный элемент, - писал рецензент, - весь Тифлис перечитывает Шекспира!" 9

Особый отклик у тифлиских любителей драматического искусства нашел Гамлет в исполнении Росси.

Великому актеру часто бросали упрек в том, что его своеобразный подход к раскрытию образа несколько искажал истинный характер Гамлета. В связи с его гастролями в России известный русский театральный критик Ив.Иванов отмечал в журнале "Артист": "Э.Росси поняла шекспировского героя как голышка его мог понять вжанин под благодатным солнцем юга. Каждая отвлеченная идея пропитана плотью и кровью, всякая мысль - образ, всякий психический момент - жест и слово". 10

Того же взгляда придерживался и Ал.Амфитеатров: "Росси не Гамлет, - писал он, - причина этому, главным образом, в южной теплоте, ясности, эпической красоте, поэтому ему не сродни слабость воли Гамлета". 11

Мы не будем владаться в существо этой полемики, как известно, имеющей обширную литературу. Для нас здесь важно другое, а именно

- В. "Тифлисский листок", 1890, № 121.
- 9. "Тифлисский листок", 1890, № 127.
- 10. "Артист", 1890, № 7.
- 11. "Новое обозрение", 1890, № 102.

то, что действительно в силу свойственных его игре особенностей итальянского национального характера Росси играл Гамлета темпераментно, в ярком эмоциональном ключе. Он понимал этот образ не как олицетворение "критического разума", вечно ищущего и неудовлетворенного, а как воплощение борющейся личности - человека любящего и церающего жизнь, всей душой восстающего против царящего в ней насилия и несправедливости. Вот именно это своеобразие Гамлета-Росси не могло не импонировать грузинскому зрителю, отвечая во многом его собственному образу мыслей и чувств, национальному темпераменту.

Глубокое внимание грузинского зрителя к творениям великого английского драматурга не прошли незамеченными и для самого итальянского актера. И далеко не случайно, что своим прощальным спектаклем он выбрал именно "Гамлет".

В своих беседах с представителями грузинской интеллигенции Росси неоднократно отмечал то удовольствие, которое доставляло ему во время игры ощущение, что перед ним зритель, хорошо знающий и любящий Шекспира. "Ваша публика, - говорил он, - охотно посещает мои представления, в особенности шекспировские пьесы и чувствует, что, слушая меня затаив дыхание, грузинские зрители прекрасно разбираются в высокой и глубокомысленной поэзии великого английского драматурга". 12

С большим радушием встречал Тифлис в 1900 году и гастроли русского трагика Мамонта Дальского. Однако, в отношении его игры в шекспировском репертуаре выявилась определенная, даже критическая позиция, отразившая в себе борьбу мнений вокруг того, что именно

12. "Иверия", 1890, № 129.

должно быть взято на вооружение грузинским трагическим актером из опыта мирового и русского театрального искусства.

Дальский был, несомненно, актером большого таланта, бурного сценического темперамента, актером - гражданином в полном смысле этого слова. Ему были тесны общепринятые рамки понимания шекспировских образов и, работая над их воплощением, он стремился раскрыть в них те стороны, которые более других отвечали его собственной актерской индивидуальности. Так, в Гамлете он подчеркивал всю силу его протеста против человеческого коварства и несправедливости, а Отелло трактовался им как самозабвенно любящий человек, обманутый в своих лучших чувствах. Однако подобная прямолинейность в понимании этих образов, направленная на обостренный показ определенных граней характера, несколько упрощала духовный мир шекспировских героев, что порой не могло не вызвать критического отношения к его игре.

По свидетельству современников, Дальскому удалось "передать только сильные порывы гамлетовской души, взрывы негодования, проклятия и злобу. Но то, что составляет фон, основу гамлетовского характера - задумчивость, его проникающий вчуждому, осталось незамеченным".¹⁸ Трантовка же Дальским в эти годы роли Отелло, впоследствии ставшей одной из его любимейших гастрольных ролей, многим казалась вообще несоответствующей общему духу трагедии, превращающей ее чуть ли не в современную мещанскую драму.

Все эти, так сказать, "накладки" не остались незамеченными и для грузинской театральной критики, которая в рецензиях по поводу

18. Цит. по кн.: "Шекспир и русская культура", изд. "Наука", М.-Д., 1965, стр. 698.

исполнения актером шекспировских ролей, прямо нужно сказать, что совершенно чуждых духу слепого преклонения перед гастролером, подробно анализировала как отрицательные, так и положительные стороны его игры.

Так, например, рецензент "Цнобис пурцели", отдавая должное блестящему сценическому мастерству Дальского в роли Отелло, писал: "Дальский играл осмысленно, вздумчиво, с большим чувством, каждое произносимое им слово было тщательно взвешено и носило печать внимательной предварительной работы".¹⁴ В то же время он никак не мог согласиться с трактовкой Дальским образа Отелло. Полемизируя с актером, рецензент отмечает чрезмерно утрированный показ им любовных переживаний венецианского мавра, считая, что характеру сурового воина не присуще открыто проявлять свои чувства, выставлять их напоказ.

В своей последующей статье этот же критик противопоставляет Гамлета-Дальского Гамлету-Петроса Адамяна, выдающегося армянского актера. Понимание Гамлета Адамяном больше импонирует автору статьи, так как в ней, по его заключению, выявляется философская глубина образа, в то время как в исполнении Дальского, подчеркивающего эмоциональную, действительную сторону характера своего героя, Гамлет всего лишь "буйный нетерпеливый человек".¹⁵

Если игра Росси привлекала тифлисского зрителя всесторонней продуманностью и богатой эмоциональной палитрой, а Дальский волно-

14. "Цнобис пурцели", 1900, № 1270.

15. "Цнобис пурцели", 1900, № 1872.



вах его правдой жизненных переживаний, то последовавшие за этим гастроли братьев Адельгеймов заставили задуматься еще над одной, очень важной стороной искусства трагического актера и, прежде всего, исполнителя шекспировских ролей - над необходимостью владеть в совершенстве техникой сценического мастерства.

"Адельгеймы типичные европейские актеры, - писал Ал. Амфитеатров, - их исполнение лучшая примерная школа. Из русских актеров, за исключением Федотовой, бывших времен я не знаю никого, кто бы с такой уверенностью и тонкостью препарировал бы роль перед глазами понимающего зрителя, отделяя нерв за нервом, мускул за мускулом, словно в анатомическом театре".¹⁶ По мнению известной русской писательницы Ал. Бруштейн, - "Игра Адельгеймов представляла собой, прежде всего, компиляцию, добросовестную, честную, даже талантливую компиляцию всего того, что они видели у великих актеров, русских и иностранных".¹⁷

Для гургаинского театра это было тоже своего рода школой искусства классической трагедии, и если последняя не давала толчка к истинно творческому вылету, то все-таки по ней несомненно можно было научиться исключительно добросовестному, подчас скрупулезно точному соединению высокого актерского мастерства с тщательной продуманностью сценических задач. И все это передавалось столь наглядно и однозначно, что не требовало углубленных размышлений и действовало, так сказать, напрямик, заставляя невольно преклоняться перед такой кристаллически ясной логикой сценической игры.

16. Ал. Амфитеатров, Маски мельпомены. М., 1910, стр. 106.
 17. Ал. Бруштейн, Страницы прошлого. Изд. "Искусство", М., 1959, стр. 16.

Тогда еще молодой актер Н.Гварадзе - очевидец гастролей братьев Адельгейм в Тифлисе - вспоминает в своих мемуарах: "Братья Адельгейм были образованные и прекрасно владевшие сценической техникой актеры. В старом театре суфлеру уделялась значительная роль, так как новые пьесы ставились слишком часто, Адельгеймам суфлер был не нужен. Когда они выступали - суфлер молчал, так как свои реплики они знали безукоризненно". 18

При всем этом, однако, технически совершенная, но слишком уж разумная, даже холодная игра братьев Адельгейм, не могла целиком захватить грузинского зрителя. По словам тифлисского корреспондента столичного журнала "Театр и искусство, мы узнаем, что уже к концу первых гастролей "раздались голоса скептиков, стали указывать на то, что гастролеры хорошие техники и зритель выходит из театра с ощущением пустоты. Во второй приезд пресса стала холоднее, "одни только "истки", которых расплодилось в Тифлисе видимо-невидимо, остались верны своим кумирам". 19

Наряду с такими актерами, как Росси, М.Дальский, бр. Адельгеймы и другими, в расширении взгляда на роль шекспировской драматургии в деле формирования грузинского трагического актера большая заслуга принадлежала довольно таки частым гастролям Малого театра, а прежде всего А.И.Сумбаташвили-Юхина, всю жизнь поддерживавшего тесную связь с грузинским театром.

Трагедия Шекспира занимали в творчестве Юхина большое место, сыграл несомненно решающую роль в формировании его творческой ин-

18. Н.Гварадзе, Русские и украинские актеры в Грузии. Изд. "Хеловнеба", Тб., 1958, стр. 16.

19. "Театр и искусство". 1902, № 10, стр. 221.

дивидуальности. Анализируя игру Южина в "Макбете", В. Михайловский назвал его - "Первым и, увы! единственным трагиком русской сцены". По его же утверждениям, из всех русских актеров один только Южин мог сравниться и во многом даже стать выше таких признанных исполнителей шекспировских ролей, как Поссарт, Росси, Муне-Сюлли. 20

Созданные этим выдающимся актером шекспировские образы несли на себе печать исключительно свободного владения техникой актерского мастерства, сложившегося на основе лучших традиций русского сценического реалистического искусства и целиком подчиненного воле актера-мыслителя. И поэтому каждая его роль отличалась чем то особенным, неповторимым, свойственным только ему одному.

Гастрли Южина, его каждое выступление в трагедиях великого драматурга встречалось тифлисским зрителем с исключительным воодушевлением. Газета "Цнобис пурцели" писала об его исполнении роли Ричарда III: "Роль Ричарда исполнял А. Южин. Сдается, что в переполненном зрительном зале не было ни одного человека, которого не захватила бы игра А. Южина. Талантливый актер сыграл роль Ричарда действительно безукоризненно". 21

По словам современников, в исполнении Южиным роли Гамлета особое внимание грузинского зрителя привлекали мастерски сыгранная актером сцена с Офелией и монолог "Быть или не быть?"

"Бенефисное представление "Гамлета", - писал Н. Гварадзе, - приобрело оттенок юбилея. Народу было много. Яблоку негде было упасть. Каждый выход Южина встречали с искренним восторгом и бур-

20. Цит. по кн.: "Шекспир и русская культура", стр. 718.

21. Из кн. Н. Гварадзе, "Русский и грузинский театры в Грузии", стр. 30.

ными овациями". 22

Частые гастроли Южина в Грузии во многом помогали грузинским актерам в поисках правильного подхода к раскрытию трагедийных образов великого английского драматурга. В этом отношении достаточно красноречив пример его творческого контакта с Ал.Имедашвили. 23

Наряду с актерами столичной сцены в Грузии исполняли Шекспира и такие известные актеры тех времен, как С.Шувалов, Ваграм Папаян, М.И.Велизарий и другие.

II

Все сказанное до сих пор убедительно свидетельствует, что уже к началу текущего века грузинский зритель получил богатый материал для сравнений, сопоставлений и выводов о принципах и различных современных подходах к сценической интерпретации шекспировской драматургии. Способствовала этому во многом и обширная шекспироведческая литература, широко освещающая лучшие постановки Шекспира как в России, так и за рубежом.

Следует учесть, что в последней трети прошлого столетия идейно-художественный уровень шекспировских постановок в Грузии определялся не столько конкретным режиссерско-сценическим замыслом создания целостного образа спектакля, сколько степенью актерского дарования, способного заставить зрителя переживать судьбу героев. В этих условиях таков был сам факт все более и более частого обращения к шекспировской драматургии, которая несомненно должна

22. Н.Гвардадзе, Русский и грузинский театры в Грузии, стр. 30.

23. Ал.Имедашвили, Воспоминания. "Литература და ხელოვნება", Тб., 1963, стр. 99.

была статья и действительно стала одной из главных основ профессионального роста грузинского сценического искусства, расширения его творческого диапазона. Все это в значительной мере объясняет в общем и целом весьма доброжелательные и поощрительные оценки, утверждающейся во многом на той же благоприятной основе театральной критической мысли, не углубляющейся в подробный разбор соответствующих постановок и оставшейся больше на уровне описательных констатаций. В рассматриваемый же нами период, с присущим ему обширным ростом культурного уровня жизни, расширением круга художественных интересов грузинской общественности, положение коренным образом меняется. Подход к оценке шекспировских спектаклей становится иным, действительно критическим и профессионально требовательным.

В театральных обзорах тех лет, посвященных грузинским постановкам Шекспира, все чаще и чаще проскальзывает определенная неудовлетворенность постановочной и исполнительской стороной спектаклей, все настойчивее выдвигается требование более серьезного и ответственного отношения к раскрытию поднятых в шекспировских трагедиях общечеловеческих проблем.

Нужно заметить, что достойное удовлетворение всех этих вопросов, к сожалению, полностью не зависело от самих деятелей грузинского театра — актеров и режиссеров. Слишком уж в сложных условиях приходилось им утверждать традиции целенаправленного и профессионально освершенного национального театра, способного полностью ответить духовным запросам современности.

Финансовая бедность театра, обязывающая в угоду коммерческим

интересам обращаться к неравнозначному и даже, попросту говоря, труппе репертуару, засилие комедий и водевилей, невозможность на данном этапе решать вопрос подготовки театральных кадров, отсутствие института режиссуры - все это, естественно, весьма ущербно сказывалось на художественном уровне постановок зарубежного классического репертуара и в особенности шекспировских трагедий.

В этом отношении к тогдашнему грузинскому театру вполне можно было применить слова известной провинциальной актрисы М.И. Велizarий: "Провинциальному актеру, рискующему играть Шекспира, приходилось одной лишь силой своего вдохновения заставить зрителя переживать с Макбетом весь ужас перед лицом неумолимого возмездия и, видя перед собой знакомого пожарного и трех солдат из ближайшей театру казармы с березовыми вениками в руках, поверить, что действительно "Бирманский лес пошел". 24

Грузинский зритель все еще шел в театр актера, стремясь увидеть Гамлета-Л. Месхишвили, Отелло-К. Месхи, Ешилока и Лира-К. Кипиани. Однако, возможность осуществления действительно полноценного шекспировского спектакля, представляющего в единстве и равноправии всех своих компонентов, все еще оставалось делом будущего.

Между тем, убеждение в необходимости частого обращения к Шекспиру приобретало все более и более реальные формы.

Передовая общественность и театральная критика начинают с еще большей настойчивостью призывать деятелей грузинского театра полностью взять на свое вооружение шекспировский репертуар и всячески его расширять, не пугаясь трудностей, возникающих на этом пути.

24. М. И. Велizarий, Шекспир на провинциальной сцене, М.-Л., 1937, стр. 184.

В этом отношении показательна рецензия театрального хроникера "Нового обозрения", посвященная постановке "Отелло" в 1895-ом году.

"27 октября, - читаем мы в рецензии, - на сцене дворянского театра группой грузинского драматического общества был поставлен "Отелло". Всякий знает какие трудности представляют для исполнителя шекспировские роли. Но отсюда не следует, что они должны состояться исключительно достоянием небольшого числа избранных актеров. Исполнение классических ролей актерами обыкновенного таланта редко может вполне удовлетворить зрителя, но при известной добросовестности и вдумчивом отношении к своей задаче такой исполнитель своей игрой может доставить известную долю эстетического удовольствия. Если его игра покажет хоть сотую долю глубины поэтического творчества автора, то уже вызовет у зрителя целый ряд размышлений, так как классический репертуар много говорит не только чувству, но и уму".

Немаловажную роль уделяет автор рецензии и вопросу о роли и значении шекспировской драматургии в деле сценического воспитания грузинского актера: "Работа над шекспировскими ролями, - пишет он, - во многом полезна и для своего актера, так как способствует укреплению его таланта". 25

Театральная критика тех лет указывала, что высоким долгом грузинского театра являются широкое использование всей силы идейно-воспитательного воздействия шекспировского реализма. Достижение же этого уже не представлялось возможным без соответствующей рас-

25. "Новое обозрение", 1895, № 4065.

становки и подбора исполнителей, без коренного пересмотра существующих методов работы над сценическим воплощением пьес западно-европейского репертуара в целом, без отказа от "игры на публику", внешней аффектации.

Обращение к Шекспиру вскрыло многие ущербные стороны грузинского сценического искусства того времени, заставив как театральную критику, так и самих актеров и режиссеров всерьез призадуматься над дальнейшей судьбой театра, а также наметить реальные пути преодоления стоящих перед ним трудностей.

Для этого времени характерно появление в прессе статей теоретического, полемического характера, авторы которых на основе разбора того или иного спектакля (и, что показательнее, чаще всего в связи с шекспировскими постановками) ставят наиболее болезненные для грузинского театра вопросы.

Особенно волновала грузинских театральных критиков проблема профессионального роста актера.

Так, например, тотчас же после окончания гастролей России, театральный рецензент "Нового обозрения" в своей статье "Послесловие о России" особенно подчеркнул, что создание полноценных шекспировских образов немислимо без их углубленной разработки на основе широкой ориентированности не только в соответствующем сценическом опыте, но и во всей литературе вопроса. ²⁶

О необходимости более серьезного подхода к сценическим задачам воплощения шекспировских образов писал и Георгий Церетели. В статье, посвященной постановке комедии "Укрощение строптивой" он прямо указывал на пример Минхенского королевского театра, где в 26. "Новое обозрение", 1890, № 2286.

шекспировских ролях выступал выдающийся немецкий трагик Эрнст Пос-сарт. "Труппа королевского театра, - отмечал Г.Церетели, - за два месяца вперед объявляла о своем намерении поставить Шекспира и то считалось, что это время недостаточно для создания хорошего спектакля. У нас же пьесы Шекспира ставятся за одну неделю". По мнению Г.Церетели "каждый грузинский актер, поставивший перед собой цель - играть в шекспировском репертуаре, должен с научной точки зрения подойти к изучению образов его героев... А без этого, - считает он, - каким бы талантливым и трудолюбивым не был актер, все его труды пропадут даром".²⁷

В рассматриваемый период остро ставится и вопрос о подготовке актерских кадров, в частности, и особенно для исполнения ролей классического репертуара. Под этим углом зрения специальный интерес представляет отчет Л.Месхишвили о своей режиссерской деятельности в сезоне 1895-1896 гг.

Нужно заметить, что в этот сезон было осуществлено довольно-таки большое число постановок западноевропейских пьес. Однако, связанные с их сценическим решением, трудности заставляли режиссера более подробно остановиться на общем художественном уровне этих постановок. "Делу в значительной мере мешает, - писал Месхишвили, - одностороннее развитие актеров. В распоряжении театра должны быть новейшие издания трудов, посвященных проблемам как сценического искусства, так и мировой литературы, так как актеры должны быть в курсе всех современных художественных течений". Далее он указывает, что "для актеров 2-3 раза в неделю должны чи-
27. "Квали", 1895, № 33.



таться лекции по драматическому искусству, что даст им возможность более плодотворно использовать свободное время, а также выработать критическое отношение к себе и к своим обязанностям".²⁸

О том, что та же проблема все еще сохраняла свою актуальность и в последующем десятилетии свидетельствует статья, опубликованная в газете "Дрозда" в 1909-ом году, посвященная очередной шекспировской постановке. В этой статье указывается, что отсутствие у актеров, берущихся за шекспировские роли, многих необходимых профессиональных навыков (быть может не столь заметное при исполнении бытового, комедийного репертуара) должно заставить деятелей грузинского театра всерьез задуматься о коренной реорганизации театрального дела в Грузии. Первым шагом к этому, по мнению автора статьи, должно стать предоставление актерам возможности получить более широкое театральное и литературное образование".²⁹

При ознакомлении с рецензиями того времени, бросается в глаза исключительно строгое отношение театральной критики к актерам, берущимся за исполнение шекспировских ролей, независимо от их ранга и положения в труппе, будь то сам Л.Месхишвили или актер, играющий третьестепенную, на первый взгляд, незначительную роль.

Во всем этом отчетливо дала о себе знать борьба передовой театральной критики за подлинно реалистическое искусство и высокую идейность театра. Недостатки шекспировских постановок воспринимаются рецензентами, как серьезное упущение, пагубно отразивше-

28. Ак. Пагава, Л.Месхишвили, "Хеловнеба", Тб., 1969.

29. "Дрозда", 1910, № 35.

еся не только на том или ином конкретном спектакле, но и на всем грузинском театральном искусстве в целом.

Показателен в этом отношении одурай с известным актером К.Шатиришвили, который для своего бенефиса выбрал роль Яго, роль несоответствующую характеру его сценического дарования и в то же время сыгранную им без должного понимания взятой на себя ответственности. Выступление Шатиришвили в этой роли вызвало резкую отповедь театрального обозревателя "Цнобис пурцели", который писал: "Грузинская публика слишком хорошо знает Шекспира, чтобы ходить в театр только из-за его произведений. Ее интересует первым делом то, как они поняты и воплощены актерами. Однако, если принять во внимание возможность наших исполнителей, придется признаться, что удовольствия нам ждать нечего. Шекспира нельзя играть от случая к случаю. Его произведения должны быть знакомы актеру еще со школьной скамьи. Исполнение роли Яго требует искусной, вдумчивой игры. Это дело не двухдневного труда, а кропотливой работы многих лет". 30

III

Одним из серьезных препятствий, стоящих перед грузинским театром, рассматриваемого периода, на пути решения задачи создания полноценного шекспировского спектакля было отсутствие достаточно устоявшихся и всесторонне разработанных принципов режиссуры.

Вот как описывает К.Марджанишвили общую для многих театров 30. "Цнобис пурцели", 1900, № 1038.

того времени постановочную систему: "Один из крупных актеров вы-

т пьесу, преимущественно бенефисную, или такую, в которой он играл главную роль. Строго соблюдая главенствующий в то время принцип амплуа, он раздавал роли между актерами и так "ставил" пьесу. Режиссура же выражалась в простых мизансценах и урегулировании тех препятствий, которые могли возникнуть между актерами во время диалогов". 31

Приблизительно такая же картина наблюдалась и в тогдашнем грузинском театре.

"До сегодняшнего дня, - говорится на страницах "Театри და ცხოვრება", - при представлении той или иной пьесы мы видим всего лишь выступления отдельных прекрасных актеров... основной смысл произведения, цельность актерского замысла - все это скомкано; разработка массовых сцен разговор излишен, развитие эстетических вкусов же общества требует не искусства отдельных актеров, а слаженного, единодушного спектакля." 32

Частая смена репертуара, система бенефисов, ограниченность выделяемых театру субсидий - все это делало практически неосуществимым постановку спектакля, как целостного сценического действия, что как раз особенно удержно сказывалось на шекспировских постановках.

Представления шли при значительных сокращениях, вычеркивалось все, что не было связано с основной интригой. Вне досягаемости постановщиков были часто и такие важные компоненты, как разработка образов второстепенных персонажей пьесы, решение массовых сцен, соответствие костюмов и декораций изображаемой эпохи.

31. К. Марджанишвили, Мемуары и письма, 1947, стр. 16.

32. Цит. по статье опубликованной в "Саخالო ჟურნალი", № 31, 1914.

Все это исключало возможность создания продуманного, всесторонне слаженного спектакля, передающего всю глубину драматургического замысла.

Вот что пишет, например, один из театральных рецензентов о постановке "Отелло", осуществленной в 1895-ом году: "Представлением можно было остаться довольным, если бы не вялость главных исполнителей в I-м акте, невозможное сокращение, а также плохая обстановка в режиссерском отношении последнего акта. Не знаю, по какой причине исполнители совсем выкинули из пьесы сцену в 4-ом акте, где Яго объясняется с Кассио по поводу любовницы его БIANКИ, а Отелло подслушивает, думая, что беседа между его подчиненными идет о Дездемоне. За отсутствием же этой сцены непонятной становится сильная степень ревности, которую обнаруживает Отелло в конце 4-го акта". Рецензент упрекает постановщиков и в том, что они исключили из последней сцены 5-го акта почти всех участников, справедливо считая, что это лишило сцену самоубийства Отелло ее значимости и необходимой торжественности. 33

Акакий Церетели в своем письме о грузинском театре также ставит вопрос о необходимости расширения функций режиссера на грузинской сцене, видя в этом одно из важнейших условий дальнейшего роста и формирования отечественного театра. Главной обязанностью режиссера, по его мнению, является способность подчинить спектакль определенной сквозной идее, общему замыслу. "Режиссер, - писал Акакий Церетели, - должен ознакомить актеров со всей пьесой, пояснить им главную мысль драматурга, определить характер

33. "Кавказ", 1895, № 286.

каждого действующего лица". 34

Все эти требования, предъявляемые в данном случае и постанов-
кам трагического репертуара, звучат необыкновенно актуально имен-
но в связи с остро вставшей в это время проблемой режиссуры вооб-
ще.

Деятели грузинского театра понимали, что грузинская режиссу-
ра стоит на значительно более низком уровне в сравнении с теми су-
щественными сдвигами, которые произошли в это время в русском и
зарубежном театре. Посильный вклад, вносимый такими актерами, как
К.Месхи, В.С.Алекси-Месхишвили, В.Гуния в дело расширения этой
проблемы был явно недостаточен. Грузинскому театру требовалась
по настоящему высоко профессиональная режиссура, способная цели-
ком восполнить этот одутый пробел, сильной мешавший грузинскому
театру выявить свои возможности.

Эту общую для передовых деятелей грузинской сцены мысль, с
особой четкостью высказал В.Гуния: "Необходимо, - писал он, - что-
бы во главе театра встал человек всесторонне одаренный, обладаю-
щий высказательным эстетическим вкусом, критическим умом, воору-
женный знанием, высокоразвитым интеллектом - человек, который станет
подлинным, независимым властелином театра и актера". 35

Однако практически разрешение проблемы подготовки профессио-
нальных режиссерских кадров с большим трудом пробивала себе путь в
дореволюционном грузинском театре. Но и в это время, благодаря как
личной инициативе актеров, так и общим усилиям передовых деятелей

34. Аи.Церетели и грузинский театр, 1935, стр. 154.

35. Цит. по кн. В.Кикиндзе. Грузинские режиссеры, "Хеловнеба",
1970, стр. 6.

грузинской культуры, все же предпринимались отдельные, довольно плодотворные попытки повысить уровень мастерства грузинской режиссуры.

Сознание возросшей сложности и ответственности роли режиссера заставили многих представителей грузинского сценического искусства обратиться к изучению передового опыта современного театра. В этом отношении было вполне естественным и закономерным их стремление приобщиться, прежде всего, к лучшим достижениям Московского Художественного театра, идейно-эстетическая программа которого всецело разделялась и принималась ими как единственно верный путь к созданию подлинно народного театра, призванного стать истиной трибуной для пропаганды и утверждения передовых общественных идеалов. В том, как Мхатовцы прокладывали этот путь в органическом единстве всех компонентов сценического искусства, объединенных замыслом режиссера, как создателя и организатора спектакля, они видели вдохновляющий пример, неуклонное следование которому только и могло разрешить назревшие проблемы грузинского театра.

На страницах журнала "Театრი და ცხოვრება" отмечалось: "Вопрос режиссуры всегда был наиболее злободневным для грузинской сцены... Правление помогло бывшему режиссеру В.Шаликашвили поехать в Москву на режиссерские курсы и пройти высшую практическую школу в Художественном театре, к руководителям которого правление обратилось с соответствующей просьбой".³⁶

В.Шаликашвили, а вместе с ним и Ал.Цуцунава, Ак.Пагава и М.

36. Цит. по кн. К.Гвардзе. Воспоминание, стр. 188-189.



Корели были первыми грузинскими режиссерами, привнесшими в грузинское театральное искусство сценические принципы МХАТа. Из письма В.Шаликашвили "Впечатление о МХТе", опубликованном на страницах газеты "Дрозба", мы видим, какую неосценимую роль сыграл Художественный театр в расширении культурного и профессионального кругозора деятелей грузинской сцены.

"Сколько задач, - говорится в письме, - сколько до сих пор нерешенных вопросов объяснил мне, молодому актеру Художественный театр, тем самым, неизмеримо обогатив мои представления о театральном искусстве! Настало совсем другое время: зрителю нужен не один или два актера, а ансамбль, сама пьеса, ее содержание, идея и ответ на все те злободневные вопросы, которые каждую минуту ставит перед нами жизнь." 37

Сам В.Шаликашвили не ставил Шекспира, однако, опыт, полученный им в Художественном театре во многом способствовал его формированию не только как режиссера, но и как актера, что особенно положительно сказалось на его участии в шекспировских пьесах. Из московских писем В.Шаликашвили мы узнаем, что его настольной книгой в это время был Шекспир, взявшись за тщательное изучение произведений которого ему посоветовал Немирович-Данченко. 38

Характеризуя творческий облик Шаликашвили-актера, известный грузинский публицист К.Абашидзе писал: "Какой прекрасный актер В.Шаликашвили... с первого же своего появления на сцене он сразу пленяет зрителя. Этот артист принадлежит к новому типу наших актеров... Он проникает в каждую мелочь, каждую деталь и передает

37. "Дрозба", 1910, № 55.

38. Фонды Грузинского государственного театрального музея, Ф. I дело № 188, письмо 19547.

это с вдумчивостью и осмысленностью". 39

На тифлисской сцене Шаликашвили исполнял в основном вторые роли шекспировского репертуара, в частности, Кента в "Лире" и Полония в "Гамлете". Но критка каждый раз особо отмечала их, как наиболее впечатляющие и яркие в спектакле. В рецензии Ш. Дадзиани мы читаем: "Очень хорош был Шаликашвили в роли Полония. Нашим актерам свойственно "пересаливать" роли, имеющие даже малейший комический оттенок и особенно часто это случалось раньше именно с Полонием. Вчера я также ждал этого, но Шаликашвили "обманул" меня. И грим, и манера исполнения - все целиком соответствовало характеру роли". 40

Возвращение в Грузию режиссеров - воспитанников МХАТ сразу же дало ощутимые результаты в ряде интересных, оригинально поставленных спектаклей. Значительный сдвиг произошел и в воплощении шекспировских постановок. В 1914 году в своем выступлении на I-м съезде деятелей грузинского театра режиссер К. Андроникашвили особо отметил значение шекспировских спектаклей для дальнейшего становления грузинского театра и поставил вопрос о необходимости все более и более частого обращения к произведениям великого английского драматурга, видя в этом неперемное условие совершенствования отечественной сценической культуры. 41 А год спустя, почти одновременно, Мих. Корели и Ак. Пагава ставят "Гамлета". В этом же году М. Корели осуществляет постановку "Отелло". Все эти спектакли

39. К. Абашидзе, Жизнь и искусство. Изд. Тб. Госуниверситета, 1971, стр. 382.

40. "Ахали Иверия", 1914, № 42.

41. "Сахалко пурцели", 1914, № 9.

привлекли внимание современников слаженностью ансамбля, умелым подбором исполнителей, всесторонней продуманностью драматургического замысла.

Ш.Гамбашидзе, вспоминая постановку "Гамлета", осуществленную Пагава на сцене Кутаисского театра, писал: "Я еще был учеником реального училища, когда в Кутаиси приехал режиссер с высшим образованием Ак.Пагава и силами актеров Кутаисского театра поставил "Гамлета". Эта постановка во многом отличалась от обычных спектаклей своей целостностью, соблюдением ансамбля, своей организованностью". 41

Можно смело сказать, что "Юлий Цезарь" и "Гамлет", - спектакли поставленные Л.Месхишвили в 1911-м и в 1914-м годах, также явились небезуспешной попыткой познакомить зрителя с творческим методом МХАТ. Однако, наиболее значительной, как с точки зрения режиссуры, так и актерской удач, нужно признать постановку, осуществленную Ак.Пагава в 1920-м году. Этот спектакль был интересен тем, что в нем в сравнении с предыдущими шекспировскими постановками, значительное место было уделено разработке массовых сцен. Режиссер постарался создать правдивую атмосферу эпохи, благодаря чему спектакль представлял собой красочное, впечатляющее зрелище. Качественно новым в этом спектакле было и то, что режиссер восстановил все те сцены, которые обычно пропускались другими грузинскими постановщиками этой пьесы, а именно II и III сцены III акта.

У каждой роли было несколько исполнителей, что давало режиссеру возможность произвольно менять состав участников и с каждым

42. Из кн. В.Кикнадзе. Грузинские режиссеры, стр. 215.

представлением, по сути дела, показывать совершенно новый спектакль. Так, например, в первый вечер Деждемону играла Н.Чхеидзе, Яго - Ю.Зардалишвили, Эмилию - Ростомашвили, Кассио - Давиташвили. Во второй - роль Деждемоны исполняла А.Кикодзе, Кассио - Мурсидзе, Эмилию - Ц.Амираджиби. В третий вечер - Деждемону играла В.Анджапаридзе, Эмилию - П.Шотадзе. Каждый из участников спектакля старался по-своему осмыслить созданный им образ, сделать его по-новому интересным для зрителей. Например, если Н.Чхеидзе играла Деждемону преисполненной смирения, до конца покорной своей судьбе, то Ал.Кикодзе, наоборот, придавала ей черты женщины, активно борющейся за свои человеческие права, чувствующей себя униженной, оскорбленной беспочвенными подозрениями Отелло. По свидетельству Д.Антадзе, зритель с большим вниманием и интересом отнесся к этому спектаклю, считая его новым словом в грузинском театральном искусстве. 43

Все сказанное до сих пор может дать известное представление о развернутой системе задач, которые предстояло решить грузинскому театру в связи с его дальнейшим углублением в мир шекспировских сценических образов. Но все это, в основном, рисует нам, так сказать, внешнюю обстановку, в которой складывалось понимание насущной необходимости этих решений. Полная же картина поступательного движения по этому пути может быть воссоздана преимущественно на основе специального изучения соответствующего творческого поиска мастеров грузинской сцены: Л.Местривили, К.Кипиани, К.Мехи, Ал.Исидашвили и др. Ведь именно этот поиск и сделал практи-

43. Д.Антадзе, Дни близкого прошлого, Изд. "Хеловнеба", 1971, стр. 77.

чески возможным широкое обращение к шекспировской драматургии,
как к одному из главных источников роста и идейно-художественного
обогащения грузинского сценического искусства.

Кафедра истории и теории театра

ИА ТУХАРЕЛИ

преподаватель

МЕЙЕРХОЛЬД СТАВИТ ЧЕХОВА



С Грузией связана деятельность многих виднейших представителей русского искусства. Немало прекрасных страниц вписали они в летопись творческого содружества русского и грузинского народов, что во многом способствовало расцвету грузинского искусства нового времени.

Лучшие произведения русской литературы, русского искусства, в том числе и театрального, оказали благотворное влияние на творческую жизнь Грузии, несравненно обогатили ее. Более того, многие мастера русского искусства принимали непосредственное и активное участие в культурной жизни Грузии. Среди них был и Всеволод Эмильевич Мейерхольд.

Первая встреча Мейерхольда с Грузией состоялась в 1904 году, вскоре после его ухода из Московского Художественного театра и создания им "Товарищества Нззой драмы". "Товарищество" было организовано группой актеров, которые в 1902 году оставили МХТ и уехали в провинцию в поисках своего пути в искусстве. Этот уход в провинцию Мейерхольд вряд ли считал идеальным путем, но, видимо, его положение в Художественном театре настолько осложнилось, что

перед ним возникла необходимость выбора: либо отказаться от своих воззрений и остаться в театре, либо уйти из театра и искать творческое "Я". Мейерхольд выбрал последнее - покинул МХАТ и направился в провинцию, намереваясь открыть свой театр там, ибо, в Москве без четко выработанной творческой программы, без материальной поддержки со стороны, с маленькой группой молодых и неопытных приверженцев - это было бы делом совершенно немислимым.

Вот почему колыбелью театральных начинаний Мейерхольда стала провинция, сыгравшая важную роль в формировании его режиссерского мышления, ибо многие сценические приемы, приводившие впоследствии в удивление и восторг столичную публику, были выработаны и проверены в отдаленных периферийных городах. Среди них был и Тифлис, где Мейерхольд предполагал открыть особый театр - пропагандирующий творческие достижения МХАТ и, в то же время, во многом отличающийся от него. Следует обратить особое внимание на эту двойственность "Товарищества Новой драмы", ибо распространенное мнение, что деятельность Мейерхольда в провинции имела характер подчеркнутой копировки спектаклей, нуждается в некотором корректировании. Уж слишком парадоксален сам факт: с одной стороны - неприятие идейных и творческих принципов Художественного театра, с другой - применение этих же принципов. Поэтому данный вопрос требует более внимательного рассмотрения.

Мог ли режиссер, всегда стремившийся к новому, ищущий своей темы и ее воплощения в искусстве, отрицающий многие творческие установки покинутого им театра, точно и прилежно копировать все то, с чем он спорил? А ведь спор несомненно был, и не важно, что не в



стенах самого Художественного театра, как это советовал Мейерхольду А.П.Чехов, а вдали от него, в провинции, на расстоянии нескольких тысяч километров от Москвы.

Думается, Мейерхольд не только перенимал от Художественного театра ценное и приемлемое для себя, но и стремился уяснить себе наиболее уязвимые и слабые стороны этого театра, чтобы, избежав их, придти к своей сценической правде. Следовательно, внешнее копирование вовсе не исключало скрытой полемики. Но, видимо, поправки Мейерхольда были настолько осторожны и тактичны, что для неискущенного во всех тонкостях творческого метода Художественного театра провинциального зрителя, они, заглушенные магической притягательностью объявления - "Идет по мизансценам МХАТ", оставались почти незамеченными. И, если сценические принципы Художественного театра, перенесенные в провинцию "Товариществом Новой драмы", поражали своей оригинальностью и свежестью театральную аудиторию, то самому Мейерхольду они казались уже устаревшими и несовершенными. Он мечтал создать иной театр - более созвучный своей идейной направленностью и художественной манерой новым веяниям эпохи. Мейерхольд твердо верил в неминуемое рождение такого театра, более того, он надеялся, что его ростки уже ощутимы в творчестве "Товарищества Новой драмы".

Тифлисский сезон "Товарищества новой драмы" открылся 26-го сентября 1904 года в нововистроенном здании "Артистического общества" пьесой Чехова "Три сестры". Такое начало не было случайным, ~~но~~, предлагая вниманию зрителей Грузии произведение Чехова, Мейерхольд ~~самими~~ преследовал вполне определенную цель -

он хотел продемонстрировать местной публике творческую приверженность "Товарищества" традициям и принципам МХАТ. Ведь именно пьесы Чехова были тем живительным источником, который дал Художественному театру редкую возможность проверки и утверждения своих творческих установок, всей своей эстетической программы. Драматургия Чехова пленила МХАТ своей способностью пробудить раздумья о причинах глубокого несоответствия между высоким назначением человека и окружающей его тяжелой действительностью, своим умением сохранить при всей безрадостности и безисходности будней полет мысли и высокую, волнуемую мечту о лучшем будущем, неизбежности победы прекрасного и возвышенного.

В пьесах Чехова с удивительной тонкостью страдалась та трудная и сложная предреволюционная пора, когда старое уже умирало, а новое еще не заявило о себе во весь голос, когда все было полно каких-то неясных томлений, предчувствий и тревог. В его произведениях глубокие общественные противоречия и социальные конфликты раскрывались на фоне внешне спокойного течения повседневной жизни, драма его героев рождалась незаметно, исподволь и жила, скрывая за, казалось бы, незначачими, привычными словами и поступками. Исходя из этого, Художественный театр понимал, что в пьесах Чехова недостаточно показать только внешнюю сторону действительности, даже раскрытую во всех житейских мелочах, а гораздо важнее услышать за обычными словами их скрытое звучание, их идейный лейтмотив. С драмами Чехова в Художественный театр вошла струя "театра настроений", направившая его в совершенно новое русло и противопоста-

вишая музейному натурализму ранних спектаклей МХАТ иной метод инсценирования - реализм, совмещающий в себе и широту обобщений и глубокую жизненность с истинной театральностью.

Манера чеховского письма настолько соответствовала творческим задачам МХАТ, что театр стал видеть в нем своего поэта. И так, коль скоро лицо Художественного театра определяла драматургия Чехова, то и открытие тифлисской антрепризы его пьесой "Три сестры" стало своеобразной декларацией творческой общности "Товарищества" с МХАТ.

Начало деятельности театра Мейерхольда в Тифлисе оказалось удачным - первый спектакль "Товарищества" сразу же завоевал расположение зрителей и оправдал их надежды на встречу с настоящим искусством. Более того, впечатление от "Трех сестер" намного превзошло ожидания театральной общественности, ибо постановка удивила тифлисскую публику не только новизной внешнего решения, как, например, смелостью мизансцен, когда актеры "садились, размещаясь на сцене не всегда лицом, но и спиной к публике"¹, а и совершенно особым, непривычным для нее сценическим мышлением. "До сих пор мы шли смотреть актеров, а теперь нас приглашают смотреть прежде всего пьесу, т.е. теперь на первый план выдвигается не индивидуальность непосредственного творчества, а совокупность художественного восприятия. Актер является только необходимой спицей в управляемой режиссером авторской колеснице, а не восседающим на ней триумфатором".² Так разъяснял тифлисский рецензент газеты "Кавказ" своим читателям то основное новшество современной сцены, кото-

1. Газ. "Кавказ", 1904, 28 сентября.
2. Газ. "Кавказ", 1904, 28 сентября.

როს вкорне изменило традиционную расстановку сил на театре, выдвинув на первый план творчество постановщика - создателя художественно целостного спектакля. Современный театр требовал единой воли режиссера, требовал подлинного мастера, хорошо знающего как свои права, так и пределы своей власти, умеющего создавать стройные сценические ансамбли, спаянные общей творческой целью. Выполнение этой сложной функции требовало от режиссера большей инициативы и активности, вкуса и изобретательности, фантазии и воображения. И, если судить по отзывам тогдашней тифлисской прессы, с уверенностью можно сказать, что Мейерхольд был именно таким режиссером - режиссером нового склада, ставившим своей целью создание театра большого культурного значения, высокого художественного уровня. И об этом ясно заявила уже первая постановка "Товарищества" - "Три сестры" А.П.Чехова. То, что режиссер со всей полнотой вскрывал сложную проблематику пьесы; глубоко трактовал каждый образ; тонко, с подлинным артистизмом подбирал выразительные средства - и актерские, и пространственные, и музыкальные, и изобразительные; вдумчиво, трепетно подходил к авторской идее - все это стало залогом первой и самой важной победы театра Мейерхольда, ибо именно от успеха дебютного спектакля зависела вся дальнейшая судьба "Товарищества Новой драмы" в Тифлисе.

Спектакль Мейерхольда "Три сестры" зримо доказал тифлисскому зрителю насколько важное значение имеет для правильного восприятия пьесы отношение театра к авторской идее, к стилистике произведения, которое Чехов строил особыми драматургическими приемами - скрывающимися за внешней раздробленностью обособленных сцен и диа-

логов, концентрирующее все воедино нечто общее, собирательное, названное "настроением". И как отмечала тифлисская пресса, именно верное восприятие этого настроения и дало постановщику возможность действительного раскрытия авторской идеи, стало новым способом воссоздания на сцене правды жизни, увиденной писательским взором.

Общеизвестен факт, что Мейерхольд, ставя "Три сестры" в "Товариществе", следовал спектаклю МХАТ и это совершенно понятно; ведь "Три сестры" заслуженно считаются одной из блестящих работ Художественного театра, в которой великолепно сочетались реалистический метод инсценировки с тонким пониманием поэтической природы театра. В мхатовском спектакле простые человеческие чувства были подняты до уровня высокой поэзии; отголоски общественного протеста, звучавшие в пьесе, передавали тревожную, волнующую атмосферу близости перемен. Все это и создало ту идейно-стилистическую структуру постановки, которая, несомненно, должна была заинтересовать творческое воображение Мейерхольда. Вот основная причина идентичности внешней формы и идейной направленности мхатовской постановки и спектакля "Товарищества Новой драмы".

Газета "Тифлисская листовка" писала: "Зритель забывал о том, что он в театре и ему казалось, что он находится в той самой комнате, в которой происходит действие, среди тех людей, которые здесь зевают, говорят, лежат так, как они у себя дома лежат, ходят, молчат, перебивают друг друга, смеются, плачут... Бой часов, докучливое тиканье маятника, часовая "кукушка", совершенно естественный гул толпы, собравшейся на пожар, то замирающий, то вновь сильно доносящийся, все это переносит зрителя, погружает его в

действительность".¹ Но эта действительность, нищета судьбы человеческие, убивающая все прекрасное и светлое, все же не могла отнять у людей главного — мечту, веру в будущее. Вот почему оптимизм спектакля Мейерхольда раскрывался не только в словах героев о прекрасном будущем человечества "через двести, триста лет", но и в том, что режиссер уже в своем современнике, человеке далеко несовершенном и неудачливом, живущем несчастливо и буднично, видел и красоту, и поэзию, и благородство. Вот почему зал "Артистического общества" глубоко сочувствовал потрясенным горем, но несломленным утратой сестрам, мужественно утверждавшим, что "Надо жить! Надо работать!" Несомненно, такая эмоциональная реакция и сопереживание зрителя были именно той реакцией, к которой стремился в своем творчестве Мейерхольд и в которой особенно нуждался зритель предреволюционной эпохи. Трагедия несуществующих человеческих возможностей, трагедия каждодневная, обычная и в своей обиденности еще более острая, рождающая важные решения и высокие порывы — и была той новой темой, которая прозвучала с подмостков "Артистического общества".

"Показанные на открытии "Три сестры", — писал И. Волков, — на тифлисскую публику произвели впечатление своим сходством с приемами Художественного театра. Погружение зрителя в действительность пришлось по вкусу тифлисцам. Их занимал и бой часов, и докучливое тиканье маятника, часовая кукушка, гул полли, собравшейся на пожаре, словом, тот натуралистический звуковой фон, который так тщательно разрабатывался в Художественном театре. В исполнении также

1. Газ. "Тифлиссский листок", 1904, 28 сентября.

правились тенденция "жить на сцене". Словом, имело успех все то, от чего впоследствии Мейерхольд решительно отказывался".¹

Думается, Н.Волков несколько преувеличивает отношение тифлисской театральной аудитории перед чрезмерным увлечением натуралистическими приемами. Ведь если судить по отзывам тогдашней прессы — натурализм, от которого, по мнению Н.Волкова, Мейерхольд стал активно отмежевываться лишь некоторое время спустя, тифлисского зрителя коробил уже тогда. Наше мнение подтверждают слова рецензента газеты "Кавказ", высказанные по поводу постановки "Трех сестер" в "Товариществе Новой драмы". "Получилось нечто цельное, законченное, отделанное в смысле некоторых надоедливых деталей, которыми черезчур щегольнула режиссерская изобретательность. Впрочем, в последнем, кажется, не так повинен г. Мейерхольд, как воспринятая им традиция Московского Художественного театра и спорить в этом отношении придется не с ним, а с его законодателем г. Станиславским, что в последующих отзывах, при случае, не премину сделать",² — писал он. И действительно, критические замечания относительно методологии МХАТ появлялись на страницах газет не раз. Удивляет глубокая пронизательность тифлисской театральной критики, с первого же дня приметившей внутреннюю, пока еще довольно скрытую, полемичность мейерхольдовских спектаклей, ибо только предугадываемое согласие самого режиссера с мнением критика могло придать рецензентам смелость с такой решительностью выступить против излишнего увлечения натурализмом и так безоговорочно вступить в поле-

1. Н. Волков, Мейерхольд, М., Л.,

т. I, 1929, стр.184-185.

2. Газ. "Кавказ", 1904, 28 сентября.

мику в Художественном театром.

В спектакле "Товарищества Новой драмы" - "Три сестры", как и ранее в постановке этой же пьесы в Художественном театре, Мейерхольд исполнял роль Тузенбаха. "В драме Трехплева, Иоганнеса, Тузенбаха много моего... Призывные ноты Тузенбаха к труду, к активной борьбе помогают мне вырваться из области идеализма пассивного. И вот я рвусь к жизнеспособности, к трепетному здоровому труду. Хочется кипеть, бурлить, чтобы создавать, не только разрушать, создавать, разрушая," - писал он. ¹

Следовательно, работа над ролью Тузенбаха способствовала идейному росту актера, но и Мейерхольд, в свою очередь, более заострил некоторые черты, заложенные в этот образ, превращал Тузенбаха в борца за общечеловеческие идеалы, ибо считал для искусства уже недостаточным лишь вскрытие идейного разлада человека с окружающей действительностью, считал, что его творчество - "отпечаток смуты современности". ² Это новое понимание задач искусства, естественно, отразилось и на трактовке образа Тузенбаха, в силу чего проблема созидательного труда, общественной активности, необходимости полной самоотдачи - стала основной идейной нагрузкой роли. Более того, она превратилась в проходящий через всю постановку лейтмотив, утверждающий необходимость борьбы во имя счастья человечества.

К сожалению, об исполнении Мейерхольдом роли Тузенбаха в Тифлисе имеются лишь скудные отзывы вроде таких, как: "Мейерхольд просто и тонко провел финальную сцену с Ериной" (В.Мунт). ³ Но

1. Вс. Мейерхольд, Статьи, письма, беседы, речи, "Искусство", М., 1967
2. Там же.
3. Газ. "Кавказ", 1904, 28 сентября.

и эта цитированная фраза может рассказать нам многое, хотя бы то, что образ Тузенбаха прошел путь эволюции, ведь хорошо известно, как трудно он давался вначале Мейерхольду. О том, как мучил его Станиславский во время репетиций, рассказывал много лет спустя сам Мейерхольд: "... долго ничего не выходило. Задача была как будто простой: войти, подойти к роялю, сесть и начать говорить. Но только я начинал, как Станиславский меня снова возвращал. В эти минуты я его почти ненавидел".¹

О.Книппер, исполнительница роли Маши в спектакле МХАТ, писала А.П.Чехову: "Мейерхольд не нравится - нет бодрости, крепости, жизни - сухо".² Поэтому определение "просто и тонко", данное игре Мейерхольда рецензентом газеты "Кавказ", свидетельствует о том, что актер уже сумел преодолеть жесткость, сухость исполнения, в результате чего получился гибкий, цельный сценический образ, с глубоко обрисованным характером и со сложными психологическими нюансами. Мейерхольд тонко понял не только специфический стиль, дух и манеру письма Чехова, но и сумел образно воплотить прочувствованное и понятное. Поэтому даже характерные черты Тузенбаха, как педантизм и раздражительность не становились преобладающими качествами, не глушили собой скрытую иронию и лирику образа.

Мейерхольд с большой осторожностью вскрывал многогранность и богатство души Тузенбаха и вел свою роль на полутонах, плавно, без ложного пафоса и мажоршита. Такого исполнения актер достиг огром-

1. Цит. по кн. К.Рудницкого "Режиссер Мейерхольд", "Наука", М., 1969, 18.

2. Переписка А.П.Чехова и О. Л.Книппер, "Искусство", М., 1934, т. I, 270.

Экспериментальный театр

ным трудом, после долгих поисков и даже переделки своей индивидуальности. И так, прогноз Вл. Немировича-Данченко, что "труд все преодолест и в конце концов он будет хорош" I - полностью оправдался.

Успех первого спектакля "Товарищества Новой драмы" "Три сестры" стал ясным доказательством близости чеховской драматургии эстетическим вкусам тифлисского зрителя. Он как бы продолжил дорогу остальным произведениям писателя. Вот почему постановке второй пьесы Чехова "Дядя Ваня" уже твердо можно было гарантировать успех. Газета "Тифлиссский листок" на второй день после премьеры сообщала своим читателям: "Спектакль прошел на удивление стройно, настроение было создано и со сцены передавалось зрителям. Чем дальше развивалось действие пьесы, тем более чувство щемящей тоски, пустоты окружающей действительности, жизни, полной разочарований и без надежд охватывало зрителя". 2 И действительно, показанная со сцены горькая судьба маленького человека, "жизнь, принесенная в жертву идолу", красота человеческих отношений, родной земли, жизни - так напрасно пропадающей и жестоко попираемой паразитами, живущими за чужой счет - не могли оставить безучастным зрительный зал, не вызвать в публике глужего протеста против мещанства, ханжества, более того, против существующего общества, существующего распорядка.

Когда Мейерхольд оставил "Дядю Ваню" в Тифлисе, высокий профессиональный уровень труппы Мейерхольда уже не подлежал сомнению,

I. "Чехов и театр", "Искусство", М., 1961, 324.

2. Газ. "Тифлиссский листок", 1904, 4 ноября.

что давало тифлисским театрам основание подойти к спектаклю с повышенной требовательностью, обращая внимание даже на малейшие оплошности и промахи. Рецензент газеты "Кавказ" писал: "Мне не понравилась постановка первого действия: оно точно происходило где-то, куда люди за несколько верст ездят на пикники. Не ощущалось интимности деревенского сада и близости дома. Впрочем, дом где-то предполагался, внизу, точно в овраге - а это едва ли реально... Кроме того, в голубом небе, как раз перед зрителями зияла весьма заметная щель. Подобные дефекты особенно бросаются в глаза, когда на сцене во всем претенциозная решимость искоренить всякую рутинную условность".¹ Разумеется, рецензент был вправе предъявить театру свои претензии, ведь за два месяца деятельности в Тифлисе "Товарищество Новой драмы" уже снискало имя театра высокого класса, где все должно стоять на надлежащем художественном уровне - начиная с мелочей сценического оформления и кончая игрой каждого актера. Но если рецензент и был прав в своей требовательности к театру, то в оценке внешнего решения спектакля, думается, он уже теряет верный подход, так как, показывая запущенный, неухоженный сад, Мейерхольд этим подчеркивал близость живущих здесь людей к земле, их отвлеченность от мелочей, драг большого света, искавших утешения в первозданной красоте природы, которая облегчает страдания, очищает и возвращает человеку покой, отнятый у него цивилизацией. Следовательно, сценография полностью соответствовала общему решению спектакля и имела определенную смысловую нагрузку.

1. Газ. "Кавказ", 1904, 4 ноября.

В спектакле "Дядя Ваня" Мейерхольд исполнил роль Астрова, в решении которой нашла продолжение сокровенная актеру тема заглубленных возможностей человека, его задавленной, заглохшей, насильно заторможенной духовной энергии. Что же волновало Мейерхольда в образе Астрова? Его тоска по скитаниям? Любовная драма? Честолюбивые замыслы? Разумеется, да! Но больше всего актеру все же импонировал смелый дух своего героя, его уверенность, что прекрасный бунт трещит по всем швам и что не время торопиться искать личного счастья, когда уже назрел вопрос о перестройке самой жизни. Нет сомнения, что этот активный настрой мейерхольдовского героя передавался зрительному залу, вызывая в нем желание к действию.

Следующим спектаклем из чеховского репертуара был "Иванов", поставленный "Товариществом Новой драмы" 7 декабря 1904 года. Газета "Тифлиссский листок" по поводу этой постановки сообщала своим читателям: "Очень стоило посмотреть представленную в этот вечер драму Ан.Чехова "Иванов, которая прошла в безукоризненном исполнении и в прекрасной постановке. Бенефициант (И.Ф.Костромской - И.Т.) играл Щебальского и в этой роли еще раз показал себя умным, интеллигентным и талантливым артистом. Хорошо играли и другие исполнители, среди которых особенно выделялся г.Мейерхольд в главной роли".¹ В приведенном газетном отзыве игре Мейерхольда уделено сравнительно мало места - лишь несколько слов, но тем не менее это не обычный дань вежливости руководителю труппы, а ясное свидетельство его действительно незаурядной актерской работы. Иначе автор статьи не стал бы выделять среди других исполни-

1. "Тифлиссский листок", 1904, 9 декабря.

телей Мейерхольда и тем самым отвлекать внимание читателей от игры бенефицианта, так как спектакль посвящался Костромскому, а в подобных случаях рецензенты заведомо преследовали вполне определенную цель - восхваление героя вечера. Но, видимо, исполнение Мейерхольда выделялось такой силой, было насыщено такими необычайными красками, что привлекло к себе особое внимание. В чем же заключалась мейерхольдовская трактовка образа дает нам понять рецензия, опубликованная в газете "Кавказ". "Мейерхольд придал Иванову окраску современной западноевропейской изломанности, не было русской апатии, русской тигучей скорби, которую так чудесно передвал В.Н.Давыдов, создатель этой роли, игравший ее и у нас весной 1892 года, да и нервозность Иванова у Мейерхольда как то отзывалась ибсеновскими "Призраками".¹ Но следует ли считать отступление Мейерхольда от установленной трактовки роли его ошибкой? Думается, что нет. Возможно, образ Иванова и потерял ту, свойственную русскому человеку, скорбь и тоску, с таким великолепием переданную Давыдовым, но ведь взамен он приобрел нечто большее - достиг глубокого обобщения и из рядового русского интеллигента, массовидность которого указана уже в его фамилии - Иванов это все и каждый, их тысячи - превратился в личность с глубоко трагической судьбой, в человека совершенно неприспособленного к буржуазному обществу. Мейерхольд, всегда стремившийся в своем творчестве к укрупнению, масштабности, широким и сочным мазкам, показал в судьбе Иванова трагичность современного миропорядка, сумел извлечь из общей картины духовной жизни русской интеллигенции мысль о настоящем призвании человека, для которого жизнь без вы-

1. Газ. "Кавказ", 1904, 9 декабря.

сокой цели и высшего смысла невозможна. Предопределенность гибели делала героя Мейерхольда похожим на ибсеновского Освальда, но той разницей, что Иванов собственноручно приводил в исполнение приговор общества. Видимо, именно родство судеб этих двух героев, осужденных жестокой действительностью на смерть, и рождало в зрителях ассоциации с пьесой Ибсена "Привидения".

Как уже отмечалось выше, несмотря на предварительное знакомство тифлисской театральной публики с лучшим и общепризнанным исполнителем образа Иванова, Мейерхольд все же решился играть эту роль в Тифлисе. Он хотел сравниться с Давидовым, противопоставив ему свое понимание чеховского героя. Постыку не беда, если Мейерхольд действительно не достигал давидовского блеска исполнения, зато зритель увидел совершенно иную интерпретацию образа Иванова, а ведь старая поговорка гласит, что "в спорах рождается истина". Следовательно, оригинальность мейерхольдовской трактовки Иванова определялась не желанием озадачить новизной формы зрителя, а свидетельствовала о стремлении художника использовать сцену для выражения своего субъективного мироощущения, указывала на желание Мейерхольда подчинить своей личной идее все элементы спектакля как сценический рисунок исполняемого образа, так и всю художественную ткань постановки. Впрочем, на этот раз сам спектакль еще не выходил за рамки традиционного икатовского решения и самобытность Мейерхольда сказывалась лишь в прочтении собственной роли. Однако, эта режиссерская скованность отнюдь не явилась результатом ограниченности его режиссерской фантазии, ибо Мейерхольд, как истинный ху-

дохник хорошо понимал, что лишь сочетание своеобразия с похотью дает настоящее произведение искусства и что оригинальность в какой то степени опирается и на сходство с ранее созданным в искусстве. Следовательно постановка "Иванова" по мхатовским принципам исходила из уверенности Мейерхольда в соответствии данных сценических средств литературному материалу.

Среди чеховских пьес особой любовью Мейерхольда пользовалась "Чайки" — видимо, как ценное и дорогое напоминание о его первой встрече с творчеством любимого автора. Кроме того, "Чайка" касалась необычайно сложных и вместе с тем близких Мейерхольду проблем о новых задачах искусства, творчества, назначения художника. А разобраться в этом было Мейерхольду крайне важно, ибо он понимал, что эпоха социальных брожений, изменив старые понятия, подвергла пересмотру и установленные нормы художественного бытия общества, чувствовал, что началось крушение старого искусства, хотя еще и не наладилось новое. Он хорошо видел не только ломку в искусстве, но и ломку всего существующего. Вот почему в Мейерхольде пробудилась острая потребность переоценки старого и выработки нового миропонимания. Упорные поиски истины бытия, недовольство существующим строем, внутренняя встревоженность Мейерхольда определили трактовку его Треплева, жизнь которого расценивалась актером как отображение трагического пути нового поколения интеллигенции. Герой Мейерхольда хотел не только мечтать о лучшем будущем, но и хотел бороться за него. Поэтому судьба Треплева, его финальный выстрел воспринимались зрительным залом не как выражение пассивности, отказа от действия, а как протест против всей социальной обстановки,



всей общественной морали — маленькой, удобопонятной. Вот почему финальный выстрел человека, который "хотел, но не состоялся", удраживал сознание других, заставлял искать путь, путь, который не смог пройти, одолеть сам Треплев.

Как отмечалось выше, Мейерхольд, ставя чеховские пьесы, следовал ихатовским сценическим прочтениям. Однако, это случалось не всегда, ибо Мейерхольд считал отношение Художественного театра к некоторым чеховским драмам не совсем верным, считал нужным спорить с ним. Характер такой полемики носил спектакль Мейерхольда "Вишневый сад" — его первая самостоятельная режиссерская работа над чеховским репертуаром, так как поставленные им ранее пьесы Чехова были известны Мейерхольду по спектаклям Художественного театра. Вот, что писал актер труппы Мейерхольда И. Певцов: "Он ставил целый ряд вещей у себя в Херсоне, точно копируя Художественный театр. Впоследствии, однако, это уже не повторялось. Например, постановка "Вишневого сада" на второй год нашей совместной деятельности была сделана без всякого сооставления с Художественным театром. Мейерхольд даже не видел этого спектакля".¹

Разумеется, это придало спектаклю самобытность, но все же определяющую роль в различии ихатовской и мейерхольдовской постановки играл особый режиссерский взгляд Мейерхольда на драматургические свойства самого произведения, в котором трагические явления и ситуации излагаются не в присущих трагедии формах, а, как писал М. Григорьев, — "трагическое, фактум смешивается со случайным, нелепым и потому смешным".² Думается, именно эта особенность "Вишневого сада", своеобразно сочетающая гротесковье, комические эле-

1. И. Певцов, "Искусство", Л., 1935, 30.
2. М. Григорьев, Сценическая композиция чеховских пьес, М., 1929, 100.

менты с трагическими - и послужила толчком к утверждению творческой самостоятельности Мейерхольда.

Газета "Тифлисский листок" в отчетной статье о спектакле "Товарищества" "Вишневый сад" писала: "... характер неясности, неопределенности или ненужности носит все, что соприкасается с жизнью старого вишневого сада, со всеми обломками когда-то блестящего, но давно погибшего прошлого. Надо оторваться от старого, да оно и само разрушает себя: чудится новая жизнь, поднимаются какие-то новые запросы, возникают чуждые нынешнему существованию перспективы".¹ Такое восприятие спектакля указывало на беспоспорную победу постановщика, ибо будничность, которая не уходила со сцены, не уступала место событиям, уже вполне обозначившим себя, все же настраивала зрителя на предположение о скрытых в повседневном быте ценностях, настраивала на поиски их в окружающей жизни. Вот почему стал "Вишневый сад" гордостью режиссера, писавшего Чехову: "... в будущем году трупа моя будет играть в Тифлисе. Приезжайте посмотреть на нас, потому что мы подросли в художественном смысле. Вашу пьесу "Вишневый сад" играем хорошо".²

Набезинтересно отметить, что текст "Вишневого сада" Мейерхольд получил непосредственно от А.П.Чехова в его первом варианте, прямо в рукописи. В отличие от Художественного театра, первый акт мейерхольдовского спектакля начинался сценой Ани и Трофимова и кончался очень трогательной любовной сценой между Фирсом и Шарлоттой. Такая редакция мейерхольдовского "Вишневого сада" несла определенную смысловую нагрузку и исходила из конкретного режиссерского видения пьесы, когда, предоставив первый выход героям - бу-

1. Ук.соч. "Чехов и театр", 379.
2. Ук.соч. Мейерхольд, Ук.соч., т. I, 85.



дудим борцам за лучшую жизнь — Мейерхольд тем самым сразу же давал понять идейный настрой спектакля, указывая на неизбежность победы нового и гибели старого мира. Логическим продолжением этой завязки служил конец первого акта, когда бессмысленное бормотание Фирса и жалобная песня Шарлотты, их дуэт, как бы превращался в реквием старому, осужденному на гибель мирозданию. Следует отметить, что в спектакле "Товарищества" большое значение придавалось образу Фирса — он отождествлялся с уходящим поколением, с отжившим себя временем, с которым прощаются фразой: "Здравствуй, новая жизнь!" И когда в финале спектакля вместе с вишневым садом покидали и Фирса, символика образа превращалась в реальность, в ясное доказательство неизбежности гибели застывшего мира. О том, как Мейерхольд понимал режиссерские задачи по отношению к "Вишневому саду" дает представление его письмо, адресованное Чехову: "Ваша пьеса абстрактна, как симфония Чайковского. И режиссер должен уловить ее слухом, прежде всего. В третьем акте на фоне глупого "топотанья" — вот это "топотанье" нужно услышать — незаметно для людей входит Ужас: "Вишневый сад продан!" Танцуют. "Продан". Танцуют. И так до конца... Веселье, в котором слышны звуки смерти. В этом акте что-то метерлинковское, страшное." ^I Толкование Мейерхольдом "Вишневого сада" как мистической драмы, видимо, обуславливалось наступлением в творчестве режиссера периода поисков нового театра — мистического, символического, вскрывающего "ощущения таинственного" и вечные истины. Современный театр должен был разбирать проблемы — носящие мировое значение, а не просто повседневные, будничные темы. Таким образом, вполне понятно стрел. I. Вс. Мейерхольд, Уж. соч., т. I, 85.

вление режиссера рассказать простую, банальную историю о продаже вишневого сада, как общечеловеческую "трагедию гибели старого мира".

Надо полагать, понимание Мейерхольдом "Вишневого сада", как мистической драмы, было лишь его теоретическим предположением и объяснялось тем, что он пока еще увереннее фантазировал и размышлял, нежели действовал. Кроме того, хорошо зная несогласие Чехова со спектаклем Художественного театра, поставившего пьесу как тяжелую драму из русской жизни, вопреки замыслу автора, считавшего свое произведение комедией, местами даже фарсом, он не стал бы еще более усугублять ноту трагизма. Поэтому его первая, нерешительная попытка обратиться к "надбытовым", символистским трактовкам не нашла полной реализации, что отмечал и Н.Волков: "Это истолкование "Вишневого сада" как мистической драмы, целиком построенной на музыкальном начале, сложилось у Мейерхольда не сразу. В первой же сценической редакции "Вишневого сада" преобладало начало "водевильного фона". I

Может и не следует принимать безоговорочно слова эти, так, как зная отношение Мейерхольда к пьесе, трудно говорить, что "Вишневый сад" игрался "Товариществом Новой драмы" в такой редакции. А если в постановке и чувствовался "водевильный фон", то он, безусловно, понадобился режиссеру для более четкого раскрытия драматичности происходящих событий, где смех превращался в открыто действующее лицо спектакля.

Исходя из вышесказанного, становится ясным, какое огромное значение имела для Мейерхольда работа над "Вишневым садом", ибо

I. И. Волков, ук. соч., т. I, I47.



именно тогда возникла одна из интересных идей Мейерхольда о дисгармонии, как о приеме театральной постановки, которая в конкретном случае опиралась на вскрытие внутреннего трагизма переживания на фоне общего беспечного тона.

В постановке "Винного сада", осуществленного "Товариществом Новой драмы", Мейерхольд играл роль Трофимова. Тифлисская пресса отмечала хорошее исполнение этого сложного, довольно противоречивого образа, "который, по определению Я.Соболева, не то пародия на смежного чудака..., не то это искренний, романтический проповедник передовых и даже революционных убеждений, студент, изгнанный из университета, переносящий лишения, голод, нужду, но ясно видящий перед собой великую цель - цель трудовой жизни".¹ Хорошо зная активный настрой Мейерхольда, мы вправе считать, что его Трофимов был именно борцом за высокие идеалы, что его "неудачливый студент" вовсе не казался "облезлым баринком", ибо за несуразной внешностью Трофимова скрывалась большая, смелая душа. Возможно, такая трактовка образа была некоторой актерской вольностью Мейерхольда. Ведь у Чехова, строго говоря, нет так называемого "положительного героя". Однако, думается, усиление Мейерхольдом звучания роли Трофимова все же не являлось грубой модернизацией образа, ибо Мейерхольд не идеализировал своего героя, а играл роль Трофимова на несколько повышенных нотах, подчеркивая положительные стороны его натуры. И сила его творческого влечения была столь велика, столь убедительна, что через его роль зритель глубже, острее осваивал пьесу.

1. Я.Соболев, ук. соч., 46.

Так будила чеховская драматургия сознание общественности.

Так становились спектакли Мейерхольтда наилучшим способом для воплощения этой важной задачи.

Научные труды Грузинского государственного
театрального института имени Ш.Руставели

Кафедра истории и теории театра и кино

НИНА ПАНКОВА

Ст.преподаватель ГИТИС имени А.В.Луначарского

М.А.ЧЕХОВ О РЕЖИССЕРСКОМ ЗАМЫСЛЕ СПЕКТАКЛЯ

"... Станиславский говорил нам:
Изучайте систему по Мише Чехо-
ву, все, чему я учу вас, заклю-
чено в его творческой индивиду-
альности".

М.О.Кнебель. Вся жизнь.

Еще до того, как начала складываться мемуарная литература о Михаиле Александровиче Чехове, от старшего поколения артистов к младшему передавались ^и рассказы о тех потрясениях, которые испытывали зрители на спектаклях этого удивительного артиста. Публикации подтвердили, что легенды близки действительности. О творчестве Чехова-артиста пишут и будут писать очевидцы и историки, педагогические искания Чехова на студийных занятиях также привлекают внимание. О Чехове-режиссере мы знаем только по слухам, и сведения эти невняты. Тем увлекательнее знакомство с теоретическими взглядами Чехова на режиссуру.

Работа Чехова "Композиция спектакля" ^{х)} дает возможность прос-

х) Цит. по изд.: М.Чехов. О технике актера, б.м. и г.и., стр.169-210.

ледить рождение режиссерского замысла по профессиональным законам реалистического театра и в то же время отражает индивидуальность автора, его способность проникнуть в тайны творчества, его противоречия. Впрочем, то, что порою кажется противоречивым, по изучении вопроса предстает логичным и закономерным. К тому же, противоречивость высказываний не всегда означает противоречивость деятельности.

Теория создания режиссерского замысла в работе "Композиция спектакля" построена на основе режиссерского анализа трагедии Шекспира "Король Лир". Она поражает своей математической стройностью: этапы творчества вытекают один из другого с последовательностью доказательства теоремы. Чехов советует режиссеру, вынашивающему замысел спектакля, представить себе пьесу как трехчленное целое. "Начало вы переживаете как зерно, из которого развивается растение, конец, как созревший плод и середину, как процесс превращения зерна в зрелое растение, начала - в конец. Каждая из этих частей имеет свою задачу и свой специфический характер в композиции целого". x)

На "превращении начала в конец" необходимо сделать акцент, так как в дальнейшем теория композиции спектакля исходит именно из этого. Чтобы раскрыть идею произведения средствами искусства, чтобы избежать "декларативности", "дидактичности" необходимо зримое и естественно происходящее (как в жизни растений) "превращение начала в конец". Деление драматургического произведения на три части: начало, середина, конец - соответствует элементарному

x) М. Чехов. О технике актера, стр. 173.

членению действия в драме: завязка, развитие и кульминация, раз-
вязка.

Органическое действие в пьесе неизбежно приведет к превраще-
нию "начала" в свою противоположность.

На основании этого Чехов выдвигает закон полярности и рекомен-
дует режиссеру рассмотреть как в композиции спектакля отражается
полярность "превращения начала в конец". "Полярность начала и кон-
ца в спектакле создает правильную композицию и повышает их эсте-
тическую ценность".

Закон контраста известен советской режиссуре. Он стал аксио-
мой и популярно формулируется в крылатом выражении: "Когда игра-
ешь доброго - ищи, где он злой, и, наоборот..." x)

Закон контраста освещен в трудах К.С.Станиславского, Вл.И.
Немировича-Данченко, А.Д.Попова, в исследованиях современных ре-
жиссеров. Формулировка его как "закона полярности" дает возмож-
ность говорить о верности Чехова мхатовской школе. Чехов настаи-
вает на полярности начала и конца спектакля, "так как контрасты
в произведениях искусства дают им силу и выразительность, отсут-
ствие же их или слабое их проявление порождает однообразие и
монотонность". xx)

Сила контраста придает не только четкость композиции, она по-
могает выявить и смысл художественного произведения. Полярность
освещает, разъясняет, делает рельефной идею произведения и следо-
вательно всеми доступными сценическими средствами в спектакле на-
до выявлять, усиливать, создавать контрасты начала и конца. Взаи-
мосвязанные, взаимодополняющие и взаимозависимые, они "обнимают"
x) К.С.Станиславский. Собр. соч., т. IV, М., 1954-1961, 342.
xx) М. Чехов. О технике спектакля, стр. 174.

весь спектакль. Между этими полюсами расположен ряд других, более частных контрастов. Чехов подчеркивает необходимость контраста в каждой сцене, в каждом моменте сценического действия, вплоть до выбора приспособлений. Контрасты следует искать и в композиции отдельных частей спектакля, и в разработке линий поведения главных героев, носителей сквозного и контрсквозного действия спектакля.

Контрасты лежат не только в сфере внешней выразительности. В трех монологах короля Лира Чехов находит контрасты в проявлении мысли, воли и чувства - "двигателей психической жизни", по определению К.С.Станиславского. И если в различных сочетаниях и степени двигатели психической жизни присутствуют в психофизическом действии героя, то "разными средствами сценической выразительности будут пользоваться режиссер и актер для передачи этих контрастов. Иными будут мизансцены, данные режиссером, иными движения и речь актера, иные душевные силы пробудит он в себе для каждого из них". х) В теоретических раздумьях о единстве формы и содержания Чехов остается верен мхатовской школе, принципам реалистического искусства.

Глава "Превращение" посвящена композиционному построению "Середины". "Если, наблюдая в воображении процесс превращения начала в конец, режиссеру удастся пережить этот процесс как непрерывный, отдельные сцены потеряют для него свою разобщенность и он увидит каждую из них в свете начала и конца". Режиссер получит ответ на вопрос... в каком смысле и в какой степени в каждой данной сце-

х) М.Чехов. О технике спектакля, стр. 178.



не начало уже превращалось в конец. Каждая отдельная сцена отра
ет режиссеру свой истинный смысл и значение. Он легко отличит важ-
ное от неважного, главное от второстепенного и не потеряется в де-
талях. Он пойдет по основной линии пьесы". X) Создавая компози-
цию "превращения начала в конец" (то есть средней части спектак-
ля), режиссер должен уяснить насколько и в чем каждая сцена, каж-
дый момент отдалился от начала и приблизился к концу, ибо в каж-
дом звене сценического действия присутствует "уже" и "еще" - уже
не то, что было в начале спектакля, но еще не то, что будет в кон-
це его. "Уже" и "еще" протягивают нити от каждого события к прош-
лому и будущему, и режиссер, освоивший смысл и значение каждой
сцены, постигает развивающееся действие. И так до конца, когда не
останется ни одного "еще", где все "уже" сливаются в последний за-
ключительный аккорд. Отдельные сцены связываются не только смысло-
вым содержанием, они, подчиняясь закону полярности, несут в себе
тот объем прошлого, из которого рождается будущее. Средняя часть
делается живым связующим звеном между началом и концом.

Обдумывая "превращение начала в конец", режиссер должен обра-
тить внимание на отдельные темы, проходящие через пьесу. Он может
проследить развитие каждой темы в отдельности. Но сколько бы их ни
было, как бы сложно они не переплетались, "режиссер всегда найдет
среди них три, более или менее ярко выраженные, основные темы:
Добро, Зло и Партитуру атмосфер". XX)

На этом тезисе надо остановиться, чтобы внимательно рассмот-
х) М.Чехов. О технике спектакля, стр. 179.
xx) Там же, стр. 181.

реть мысли Чехова, выраженные в столь отвлеченной терминологии и правильно прочитать то, что по существу заключают теоретические обобщения художника. Очень часто режиссеры в практической работе обращаются к образному раскрытию понятий, так как это соответствует самой природе искусства театра. Оставив в стороне рассуждения Чехова о Добре и Зле, как силах повышающих и понижающих ценность жизни, необходимо обратиться к конкретизации этих тем в разборе трагедии Шекспира "Король Лир".

"Д о б р о (объективное), как наиболее сложная тема в трагедии, является во многих и различных образах. Тему начинает Корделия. В атмосфере гнета, исходящего от Лира, и лжи, созданной Гонериллей и Реганой, звучат слова протеста. Они настораживают внимание зрителя. Он чувствует: новая тема вступает "под сурдинку". Мало может сказать Корделия о своей любви к отцу, но много чувствует зритель за ее экономными словами. Как п р а в д а и л ю б о в ь (так резко контрастирующие с отрицательной атмосферой) вступает тема добра в общую композицию. Многословие живых сестер (также по контрасту) только усиливает молчаливую правду Корделии. П р а в д а растет по мере того, как разгораются гнев и ненависть Лира (новый контраст). Тема, начатая Корделией, слышится - в вариациях - в бесстрашных словах Кента. Мелодия же л ю б в и вспыхивает и разгорается в новой тональности с появлением французского Короля. Но тема добра скоро обрывается и только после долгого перерыва выступает снова. Теперь она появляется как с т р а д а н и я Лира и с о о т р а д а н и е к нему зрителя. Остроты и словечки шута вплетаются в тему как "смех



сквозь слезы". Тема растет, ширится и принимает грандиозные размеры в степных сценах, когда в них звучат мотивы в о з м е з д и я , с у д а и к а р ы . В возвышенной, торжественной атмосфере, в апокалиптических образах осуществляются Добро и Правды и переплавляются жестокое, деспотическое существо Лира. Все новые и новые оттенки принимает тема по мере того, как Лиру открываются прозрения в тайны жизни, как раскрывается его сердце для сострадания, как возникает в его душе раскаяние, тоска по Корделии, стыд и боль. Новая вариация: безумный Лир в степи. В этом дивном образе мы видим гибель прежнего Лира. Шаг за шагом следим мы за тем, как переплавляется его прежнее эгоцентрическое существо, как зарождается новое, исполненное правды и отрешенное от себя самого сознание. Мы присутствуем при рождении нового, высшего "Я" в человеке. Эта вариация темы слетается с мотивом страдания Глостера. Атмосфера тоски, пустоты и одиночества, сопровождающие слепого Глостера и безумного Лира, усиливает в зрителе его сострадание и любовь, заставляя все сильнее звучать тему объективного Добра. Ее усиливает по контрасту и тема Зла, то тут, то там грубо врывается в основную мелодию. Бновь появляется Корделия и вместе с ней начинают звучать ноты чистоты, романтики и света. В дуэли двух братьев и в гибели Эдмунда тема получает сильный акцент. Трагедия кончается рядом торжественных аккордов, поднимающих и освобождающих душу зрителя. Страдание Лира и непоколебимая сила его духа в полной мере переплавили Зло в свет и любовь. Смерть Лира, как бы трагична она ни была, не есть поражение и гибель, как например, смерть Эдмунда. Напротив, она говорит о победе Добра над Злом,

о счастливо завершенной борьбе. Поэтому тема Добра кончается героической победной нотой.

Тема Зла проще. Она начинается сразу же при поднятии занавеса. Присутствие темных сил чувствуется в настороженной атмосфере тронного зала. Тема звучит сначала как у г р о з а, а затем, перед вступлением темы Добра, она становится л о ж ь ю в речах Гонериллы и Реганы. Взрыв гнева Лира внезапно придает теме бурный характер. Теперь в ней звучат ноты жестокости и деспотизма. Но она снова принимает скрытый характер в сценах заговора сестер и монолога Эдмунда. Дальше она развивается непрерывно, выступая, с одной стороны, как жестокость, коварство, бессердечие и ложь, с другой, — как негодование и протест в сердце зрителя. Позднее, когда Зло начинает уничтожать самое себя, оттенок разнужданности и дикости присоединяется к прежним окраскам темы. Именно Зло доминирует над отдельными темами (ослепление Глостера) и затем обрывается внезапно со смертью Эдмунда и обеих сестер". х)

Раскрыв читателю, как реализуются в композиции темы Добра и Зла, Чехов по сути дела дает возможность проследить борьбу противоборствующих сил и определить сквозное и контрсквозное действие. То, что подразумевает Чехов под темой "Добра" и темой "Зла", есть в сущности стремления противоборствующих полярных сил, в столкновении выявляющих идею целого. "Такие контрасты, как свет и тьма, жизнь и смерть, добро и зло, правда и ложь и т.п., дают нам глубокое проникновение в их сущность". хх)

х) М.Чехов. О технике актера, стр. 183-185.

хх) Там же, стр. 194.

ся Чехов к закону контраста, помогающему раскрыть идейную направленность произведения, уловить, говоря словами Гоголя, "продолжение той брани света с тьмой... которая всякого благородного русского делает уже невольно ратником света". х)

Чеховская концепция Добра и Зла своими корнями связана с русской школой актерского реализма. Она во многом созвучна концепции актерского искусства, изложенной в статье Белинского "Гамлет, драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета". Характеризуя субъективное отношение действующего лица к общей идее, объективно выявляемой в спектакле, Белинский писал, что актер "живет жизнью того действующего лица, которое представляет. Для него существует не идея целой драмы, но идея одного лица, и он, понявши идею этого лица объективно, выполняет ее субъективно. Взявши на себя роль, он уже - не он, он живет не свою жизнь, но жизнь представляемого им лица; он страдает его горестями, радуется его радостями, любит его любовью; все прочие актеры, играющие вместе с ним, становятся на это мгновение его друзьями или его врагами, по свойству каждой роли". хх)

Весьма сходные мысли применительно к творчеству режиссера высказал и М.А.Чехов в своем труде: "При постановке пьесы на сцене режиссеру следует с возможной ясностью вычертить для зрителя объективную линию Добра и Зла. При этом отдельные действующие лица должны оставаться в субъективных рамках и правдиво стремиться к личному счастью или избегати личного несчастья". ххх) Подобно тому,

х) Н.В.Гоголь. Собр.соч., М., 1950, т. VI, стр. 181.

хх) В.Г.Белинский. Избранное. М., 1959, стр. 215

ххх) М.Чехов. О технике актера, стр. 182.

как Шиллер в трактате "О патетическом" рассматривал диалектику эстетического воздействия положительного и отрицательного персонажей драмы,^{х)} Чехов, говоря о субъективности оценки Добра и Зла каждым действующим лицом, напоминал, что герой может переживать свое благополучие как Добро, а для зрителя это будет объективным Злом, страдания же героев, переживаемые им как Зло, объективно будут раскрывать высокие моральные качества и восприниматься зрителем положительно. "В тех случаях, когда отдельные актеры своей игрой пытаются выразить объективное Добро и Зло всей пьесы, они становятся или сентиментальными, или превращаются в театральных злодеев",^{xx)} - предостерегал Чехов режиссеров и актеров от возможных ошибок.

Третья тема - "Партитура атмосфер". Атмосфера в творчестве актера и режиссера была для Чехова проблемой многосложной. Чехов понимал ее как верное физическое самочувствие актера и ансамбля на репетиции и на спектакле и утверждал, что атмосфера - лучшее средство выявления смысла события.

г) "Порочный человек начинает внушать нам интерес с того момента, как вынужден рисковать благополучием и жизнью ради торжества своей злой воли; напротив, наше внимание к человеку доброжелательному снижается в той же степени, в какой само его благополучие принуждает его к добропорядочности" (Ф.Шиллер. Собр. соч., М., 1957, т. VI, стр. 221).

xx) М.Чехов. О технике актера, стр. 182.



Вопрос о том, что такое "атмосфера по Чехову" и почему Чехов рассматривал "атмосферу" на особое, даже обособленное место, сложен и далекателен. Ответ на него не может обойти своеобразия индивидуальности артиста и психологии его творчества. Разобрав партитуру атмосфер в трагедии "Король Лир", Чехов формулировал вывод очень кратко: "Во многих случаях одним из наиболее сильных сценических средств, которыми может пользоваться режиссер для выявления объективной линии Добра и Зла, может быть атмосфера. Поэтому правильно построенную режиссером "партитуру атмосфер" следует рассматривать как самостоятельную тему, проходящую через весь спектакль". х)

Атмосфера спектакля - трудный итог творческой работы его участников; это - одно из наиболее воздействующих на зрителя средств ибо адресуется к подсознанию. Атмосфера - проблема проблем профессии режиссера. Не найдется режиссера, который не понял бы беспокойства Чехова об атмосфере спектакля. Мысль Чехова об атмосфере как особой теме спектакля - плодотворная "рабочая" мысль художника, которая несомненно многое подсмажет режиссеру - практику наших и даст толчек теоретическим размышлениям.

В конструкции спектакля Чехов особое место отводил композиции действующих лиц, поскольку она сообщает рельефность теме и идее целого. Принцип композиции действующих лиц требует, чтобы

х) М.Чехов. О технике актера, стр. 183.

персонажи пьесы, даже если они не связаны одной и той же темой, ни в чем не повторяли друг друга. Режиссер должен знать, что преобладает в характере действующего лица: мысль, воля или чувство и какова степень этого преобладания. В характерах действующих лиц режиссер должен выделить присущие каждому качества, уравновешивая и дополняя их специфическими особенностями других. Сохраняя специфические особенности действующих лиц, режиссер по закону контраста должен оттенить их различия и строить композицию так, чтобы по свойствам психики характеры дополняли друг друга. В этой главе Чехов опять обращался к учению К.С.Станиславского о двигателях психической жизни и закон композиции действующих лиц основывал на контрастном сочетании в характере мысли, эмоций и воли.

Учение Станиславского о двигателях психической жизни до сих пор не подвергалось детальной разработке. Чаще всего о нем умалчивают, проявляя профессиональную осторожность в отношении сложных функций высшей нервной деятельности артиста. Между тем Станиславский расценивал двигатели психической жизни - ум, волю, чувство (представление, суждение и волю-чувство) - как "полководцев всех элементов" в творчестве актера.

Метод физических действий, являясь наиболее зрелым итогом системы Станиславского, не снимает проблемы управления столь активными возбудителями творческой природы артиста. Применяя закон контраста в сочетании двигателей психической жизни для отвечающей идее спектакля композиции действующих лиц, Чехов заявил себя художником мхатовской школы.

Следующий закон композиции спектакля, указанный Чеховым, каса-



ется искусства сценической кульминации. В доказательство этого закона Чехов опирался на то обстоятельство, что каждая из трех основных частей целого (начало, середина, конец) имеет свой определенный характер. В каждой из этих частей преобладают присущие ей силы и окраски, которые, однако, не распределяются равномерно. "Они как волны, то поднимаются, то падают, напряжение их становится то сильнее, то слабее". х) Правильно построенный спектакль в соответствии с тремя основными частями имеет три кульминации, находящиеся в том же соотношении между собой, что и сами эти части. Подобно тому, как начало превращается в конец по закону полярности, три основные кульминации также создаются режиссером в контрастном соотношении.

Определив кульминацию начала (завязки), режиссер, прежде чем искать кульминацию второй части ("превращения начала в конец"), должен обратиться к третьей части спектакля и там найти сцену, "где все силы и окраска конца сливаются в торжественном заключительном аккорде". хх) Полярность обеих кульминаций должна соответствовать полярности начала и конца. Из кульминации завязки развивается композиция средней, самой сложной части. Режиссер должен определить сцену, где совершается процесс "превращения прошлого в будущее", где "уже" и "еще" находятся в равновесии, "где были бы слышны одновременно и замирающая мелодия начала и зарождающаяся мелодия конца". ххх) Эту сцену и следует считать кульминационной для средней части спектакля.

х) М.Чехов. О технике актера, стр. 188.
хх) Там же, стр. 190.
ххх) Там же, стр. 191.

Каждая кульминация выражает сущность своей части. Показательно, что как раз в этой связи Чехов напоминал об идейной направленности творчества: "Три основные кульминации дают ключ к идее пьесы и к ее основной динамике". х)

Три части целого подразделяются на более мелкие, и каждая из них в свою очередь также имеет кульминацию. В отличие от основных эти кульминации Чехов называл вспомогательными. Количество подобных мелких подразделений определяется фантазией режиссера, потребностью выразить свое видение спектакля. Создавая партитуры основных и вспомогательных кульминаций, режиссер свободен в трактовке драматургического произведения. Например, вспомогательная кульминация завязки в "Короле Лире", на взгляд Чехова, охватывает конец I и начало II действия трагедии. Основные и вспомогательные кульминации спектакля взаимосвязаны, являясь то дополнением и развитием, то контрастом одна к другой. Эта взаимосвязь определяется режиссерским решением спектакля.

Три основные кульминации в трех последовательных этапах раскрывают идею пьесы; вспомогательные же служат связующими звеньями, образуя переходы из одной части в другую. Главные и вспомогательные кульминации не охватывают всех моментов напряжения. Некоторые моменты напряжения режиссер определяет дополнительно — на основе собственного видения спектакля. В отличие от кульминаций, такие моменты напряжения называются акцентами.

"В некоторых случаях, — писал Чехов, — кульминация начинается долгой, полной значения паузой. Эта пауза — первый акцент кульминации. В ней, как в зародыше, заключена вся будущая сцена.

х) М.Чехов. О технике актера, стр. 191.



Из нее, с точки зрения композиции, исходит импульс. В этой значительность и сила акцента-паузы. Другую такую же паузу мы находим в конце кульминации. В ней, как в фокусе, сосредоточен моральный итог всех предыдущих событий. Если первая пауза предвещает действие, то последняя суммирует действие уже свершившееся. В кульминации между этими двумя паузами-акцентами следует определять акценты в действии, соответствующие смыслу совершаемых поступков, на которые режиссер хочет обратить внимание зрителя". х)

Акценты так же, как и вспомогательные кульминации служат соединительными звеньями между важными, с точки зрения режиссера, моментами пьесы. Рассматривая драму как первооснову театрального искусства, Чехов устанавливал в чем же заключена самостоятельность творчества режиссера, что дает ему простор проявления индивидуальности. Кульминации, основные и вспомогательные, и акценты, не позволяющие режиссеру отклоняться от идеи пьесы, в то же время помогают выявить и осуществить свою интерпретацию пьесы и свой замысел постановки.

К законам композиции Чехов относил и ритмический повтор. В сценическом искусстве он различал два целесообразных вида ритмических повторов: 1) явления, регулярно повторяясь в пространстве и времени, остаются неизменными; 2) явления, регулярно повторяясь, меняются качественно и количественно. Первый вид ритмических повторов помогает создавать определенную атмосферу. Таковы повторяющиеся через определенные промежутки времени удары колокола, тиканье часов, порывы ветра, регулярно проходящие через сцену фигуры людей. Ритмические повторы этого вида могут быть и принадлеж-

х) М.Чехов. О технике актера, стр. 199.

ностью декоративного оформления. Ритмические повторы, несущие ка-
чественные перемены, помогают режиссеру раскрыть "превращения на-
чала в конец". Сходные сценические ситуации, повторяясь, обнару-
живают новое в характере героев: они уже не те, что были в нача-
ле спектакля, в их судьбах и думах произошли сдвиги, но они еще
не те, какими станут в конце - полярной противоположностью тем,
которые начинали I акт. Ритмические повторы второго вида усилива-
ют или ослабляют эмоциональное впечатление. Это - профессиональ-
ное оружие режиссера.

Закон композиции, названный им "ритмические волны", Чехов ос-
новывал на эволюции явлений в природе и обществе. "Жизнь в своем
развитии не всегда идет по прямой линии, - писал Чехов, - она со-
вершает подобные волнам ритмические движения. Как дыхание, они
пронизывают жизненный вопрос. Человеческие культуры возникают,
достигают своей кульминации и исчезают. Земля выдыхает свои твор-
ческие силы весной, достигает кульминации летом и снова вдыхает
их осенью. Жизненные силы человека совершают одно волнообразное
движение между рождением и смертью. В связи с природой явления
эти волны принимают тот или иной характер: расцвет - увядание,
появление - исчезновение, расширение - сжатие, выходение на пе-
рифирию (во вне) - уходение к центру (во внутрь) и т.п." x)

Применительно к композиции спектакля Чехов рассматривал рит-
мические волны как переход от внешнего действия к внутреннему,
между которыми, как между двумя полюсами, распределяются средства
выразительности, от внешней характеристики, мизансцены, световых
х) М.Чехов. О технике актера, стр. 207.

и шумовых эффектов и т.д. - до внутреннего монолога, физического замочувствия, атмосферы.

Предельная конкретизация внутреннего действия - в паузе. Пауза может быть полной и неполной. Под неполной паузой Чехов подразумевает такие эпизоды, когда действие происходит "под сурдинку", но ни мизансцены, ни словесное действие при этом не исключаются. Однако обязательным признаком неполной паузы является тенденция стать полной паузой.

Чехов разделял паузы на два рода: предшествующие действию и следующие за ним. Паузы первого рода, подготавливая зрителя к восприятию действия, пробуждают внимание и подсказывают, как надлежит относиться к предстоящему сценическому событию; паузы второго рода подводят итог и углубляют впечатление от происходящего на сцене.

закон ритмических волн в композиции спектакля требует подчиненного основной мысли чередования моментов внешней экспрессии с полными или неполными паузами, кульминацией, "моментов наибольшего напряжения сил и окрасок" с "моментами наибольшего ослабления, иногда полного исчезновения", которые "переживаются зрителем как исполненные не меньшей впечатлительности, чем моменты предшествовавшего напряжения". Определяя гребень и спад ритмической волны, режиссер вновь обращается к закону полярности, добиваясь, чтобы сила контраста придавала им предельную выразительность.

Ритмические волны сообщают спектаклю трепетность и страстность, с одной стороны, углубленность раздумий и мудрый покой, - с другой. Распределение ритмических волн, их сила и длительность

зависит от творческой воли режиссера, диктуется его видением спектакля.

Теория композиции спектакля в разработке М.А.Чехова — экстракт живой творческой мысли, многое дающий режиссеру современного реалистического театра.

О высокой профессиональности Чехова свидетельствует краткость и стройность изложения, точность, ёмкость и образность формулировок.

Мы можем горько сожалеть о том, что философские позиции Чехова мешали раскрыться всем его возможностям и тяготчили его судьбу. Идеалистические тенденции сказались в рассмотрении Чеховым некоторых вопросов теории. Это заставляет нас разделять профессиональные проблемы и мировоззренческие, отыскивая в теоретических работах мастера то полезное, прогрессивное, что было накоплено опытом и практикой. Профессиональная честность не позволяла Чехову отступить от объективных законов творчества. Поэтому в его рассуждениях так четко кристаллизовались прочные основы реалистического искусства.

§

§ §

И.О.Кнебель в книге "Вся жизнь" пишет, что Чехов по своей природе не был режиссером. Пусть не покажется читателю, что данная статья претендует на спор с этой мыслью. Цель статьи куда скромнее: показать, что теоретические взгляды и практика М.А.Чехова в области режиссуры достойны изучения.



Труд М.А.Чехова "Композиция спектакля" начинается словами:

... путем многократного проигрывания пьесы в вашем воображении вам удалось вжиться в нее настолько, что она является вашему внутреннему взору вся сразу, лишь только вы сосредоточите свое внимание на одном из моментов ее действия, - вы будете в состоянии "увидеть" ее... х) И повторяются эти слова в процессе изложения теории неоднократно. Началом режиссерского замысла Чехов считает способность "вжиться в пьесу". Не есть ли это прежде всего актерский подход к творчеству? Или так раскрывается первооснова актерского мастерства в искусстве режиссера? Или талант Чехова, как все живое, развивался, менялся, и мог только проявляться и в области режиссуры? А может быть интерес Чехова к законам режиссуры вызван был стремлением артиста проникнуть в тайны своего искусства, стремлением, силой своей обрекающим на мучительные поиски, даже ошибки, но ведущим к истине. Отметим лишь, что теория композиции спектакля является разделом книги Чехова "О технике актера". Это показательно само по себе.

Возможно, сказанное Чеховым не покажется откровением, так как многое из того, о чем говорится на страницах "Композиции спектакля", известно по теории и практике основателей МХАТа К.С.Станиславского, Вл.И.Немировича-Данченко, Е.Б.Вахтангова, А.Д.Полова и их сподвижников. Но разве не важно сегодня проследить общность искусства Чехова и нашей театральной школы и убедиться, что творчество Чехова помогает современным исканиям советского театра?

х) М.Чехов. О технике актера, стр. 178.



Научные труды Грузинского государственного
театрального института имени Ш.Руставели

Кафедра музыкальных дисциплин

ЖАНА ТОИДЗЕ

ст.преподаватель

ПЕВЧЕСКАЯ ВОКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА В ГРУЗИИ В ПЕРВЫЕ ГОДЫ
ПОСЛЕ УСТАНОВЛЕНИЯ СОВЕТСКОЙ ВЛАСТИ

История становления и развития грузинского профессионального вокального искусства, как и любая история, является наукой о процессе формирования идейно-художественных и методических принципов грузинского вокального исполнительства.

Прогрессивные деятели национально-освободительного движения, революционные демократы Грузии, "тергдалеული" во главе с И.Чавчавадзе и А.Церетели стали бороться за новый грузинский литературный язык, за создание новой национальной культуры.

Появляются критические статьи И.Чавчавадзе, который в частности писал: "Дело в том, чтоб сознание нацич, народа направилось бы на правильный путь и потребность к литературе стала бы необходимой, как хлеб насущный". I

В начале XIX века большую роль в развитии музыкальной культуры Грузии сыграли артистические салоны Мамии Гуриели, Т.Орбелиани, Соломона Додашвили, Романа Багратиони, Вахтанга Орбелиани, Елизаветы Розен, Николоза Бараташвили, Александра Чавчавадзе, Мамии Орбелиани, Елизаветы Воронцовой, Давида Дадияни, где устраивал И. Чавчавадзе. Полн.собр.соч., т. I, Госиздат, 1953, 84-85(на груз. яз.).



вались литературные и музыкальные вечера, диспуты, а также теат-
рально-драматические зрелища с музыкальным сопровождением.

Таким образом, с 60-х годов XIX столетия в Грузии начала скла-
дываться национальная школа как в музыке, так и во всех областях
грузинской культуры.

В тот же период возрождается грузинский профессиональный дра-
матический театр, который существовал с древних времен. Нецени-
ма роль в его возрождении драматурга Г.Эривтави (1811-1864).

Необходимо отметить тот факт, что с самого же начала основа-
ния грузинского драматического театра, а затем и в современных
драматических театрах грузинская народная песня стала как бы необ-
ходимым атрибутом, влияющим в грузинские драматические спектак-
ли.

С 70-х годов XIX столетия древнейшая по своим традициям гру-
зинская народная музыка выходит на более широкую общественную аре-
ну и становится, и по сей день остается, предметом изучения и ис-
следования крупных музыковедов, композиторов.

Имеются ценные записи грузинских народных песен известных
грузинских композиторов Д.Аракишвили, Э.Палиашвили, Ш.Мшвелидзе,
музыковедов Г.Чхиквадзе, В.Ахобадзе и др.

В конце 1871 года из Петербурга возвращается Х.Саванели, ко-
торый окончил консерваторию по классу пения у профессора Пьетро
Ренетто. Важным вкладом в дело музыкального образования в Грузии
явились два фактора - основанный Х.Саванели большой хор и музи-
кальная школа, которая затем была преобразована в музыкальное
училище, а еще позже - в Консерваторию.

Следующим важным этапом развития музыкального образования явилось создание в Тифлисе в 1883 году Русского музыкального общества (РМО), в дирекцию которого входили видные деятели грузинской музыки: М.В.Джамбакур-Орбелиани, Х.И.Саванели, И.Э.Андроникашвили, Н.Сулханишвили и др.

Главными представителями первого поколения и основоположниками грузинской профессиональной музыки являются З.Палишвили, Д. Аракишвили, М.Баланчивадзе, которые почти одновременно начинают свою деятельность, главным образом, в сфере вокальной музыки. Романс и хоровая музыка стали в дальнейшем предпосылкой к созданию грузинских национальных опер. По своим сюжетам первые грузинские оперы поставлены на основе народных сказаний, а также на стихи известного грузинского поэта А.Церетели.

Необходимо отметить, что важным фактором в становлении нового грузинского профессионального вокального искусства послужил бурный расцвет грузинской классической поэзии. Так, например, на стихи и поэмы А.Церетели, И.Чавчавадзе, Н.Бараташвили, Р.Бристави была создана национальная классическая музыка.

Таким образом, в зарождении грузинской вокальной профессиональной музыки сыграли роль два значительных фактора:

- I - богатейшее наследие грузинского народного творчества;
- II - бурный расцвет грузинской классической поэзии.

Основоположником грузинского романса является М.Баланчивадзе, который высшее музыкальное образование получил в Петербурге у выдающегося русского композитора Н.А.Римского-Корсакова и В.М.Самосуда. В 1888 году им были написаны первые грузинские романсы, ко-

041363220
20220901133

торые вошли в репертуар певцов-профессионалов и до сих пор не потеряли своего художественного и педагогического значения. Такими являются: "Когда гляжу я на тебя", "К тебе стремлюсь я вечно", "Колыбельная" и др.

В 1897 году им написана опера "Коварная Дареджан" на драму А.Церетели (в лирико-мелодическом характере), которая явилась первой грузинской оперой и в 1926 году была впервые поставлена на сцене Тбилисского оперного театра.

Велика заслуга М.Баланчивадзе в деле развития музыкального образования в Грузии. В 1919 году в Кутаиси им была организована первая музыкальная школа.

В 1921 году после установления Советской власти в Грузии М. Баланчивадзе возглавил музыкальный отдел Народного комиссариата просвещения. В тот же период, в 1924 году благодаря большому энтузиазму М.Баланчивадзе и Д.Аракишвили две консерватории, существовавшие в Тифлисе, были объединены в одну - Грузинскую государственную Консерваторию, руководителем которой стал профессор Д.Аракишвили. Тбилисское I музыкальное училище носит теперь его имя, Тбилисское II музыкальное училище носит имя Э.Палиашвили, а III музыкальное училище г. Тбилиси - М.Баланчивадзе.

Особое место в развитии нового грузинского профессионального вокального искусства в Грузии принадлежит академику АН СССР Д.Аракишвили (1873-1953). Д.Аракишвили высшее музыкальное образование получил в России, в г.Москве с 1894 по 1918 года, где под влиянием прогрессивно-демократического движения сложилось его мировоззрение. Наряду с большой педагогической, исследовательской, обще-

ственной работой композитор продолжал свою композиторскую деятельность как в вокальном, так и в симфоническом жанре.

В 1910 году Д.Аракишвили создает свою первую лирическую оперу "Сказание о Шота Руставели". Опера написана в романсно-ариевном стиле и впервые прозвучала на сцене Тбилисского оперного театра в 1919 году, что явилось большим событием в музыкальной жизни Грузии. Вторая его опера "Динара" - жизнь-радость" была поставлена несколько позже - в 1927 году.

Как мы отметили выше, профессор Д.Аракишвили в 1925 году, будучи директором Консерватории, наряду с композиторской работой в вокальном и симфоническом жанре вел большую педагогическую, исследовательскую и общественную работу.

Проф. Д.Аракишвили был избран действительным членом АН Грузинской ССР с присвоением звания народного артиста Грузинской ССР.

Анализ песенного, романсного и оперного творчества Д.Аракишвили с точки зрения современной методики преподавания показал, что вокальная лирика помогает как педагогу-вокалисту, так и студенту в работе над постановкой голоса. Произведения Д.Аракишвили интересны по своей музыкальной структуре, по содержанию и характеру мелодии, написаны в умеренной tessiture и в вокальном отношении удобны.

В процессе работы над постановкой голоса вырабатывают у необученного студента-вокалиста следующие вокальные навыки и методические установки:

1. Формирует звук на опоре;
2. укрепляет дыхание;

3. расширяет диапазон;
4. сглаживает регистры;
5. формирует процесс прикрытия переходных нот мужских голосов;
6. вырабатывает навыки кантленного пения;
7. вырабатывает эмоциональную выразительность.

Предлагаем некоторые романсы, арии и народные песни, которые прочно вошли в учебный репертуар консерваторий, театральных институтов, а также музыкальных училищ Грузии. Глубина содержания произведений классиков Н. Бараташвили, И. Чавчавадзе, А. Церетели, А. Кавбеге, Г. Кучишвили, А. Пушкина, М. Лермонтова, А. Фета и др. песен дает возможность педагогу-вокалисту работать с ними над созданием вокально-музыкального образа и его правильного раскрытия. I

Продолжателем неустанной борьбы за возрождение и развитие национального искусства в Грузии после М. Баланчивадзе и Д. Аракишвили был мастер хорового и многоголосного пения (акапелла) Н. Сулханишвили (1871-1919), чьи хоры стали для грузинской музыки классическими образцами. Например: "Боже, боже", "Патриотическая" на слова Г. Эристави (1919); "Родина хевсура" на слова А. Церетели (1913), "Волночная" и неоконченная опера на слова А. Церетели "Петара Кахи". Совершенно особую роль сыграл В. Палиашвили (1875-1933) в истории становления новой профессиональной музыки в Грузии. Он является первым грузинским композитором, овладевшим достижениями мировой музыкальной культуры, творчество которого является глубоко профессиональным, основанным на народном творчестве.

- I. Народная "Я, баян" - колыбельная, народная "Аробная", "Дого-рда звезда", "Тихая звездная ночь", "Встретились, взыхали", "Я жду тебя", "Из холмов Грузии", "Полночь глухая", "Завечерет", "Об аробной", "В царство роз и вина", "Сказание о Шота Руставели".

По словам ведущих музыковедов Грузии, З.Палиашвили создал единый общенациональный музыкальный язык, который подобно новой грузинской художественной литературе, созданной И.Чавчавадзе, стал основой грузинской музыкальной классики. ¹ Эта борьба за единый грузинский музыкальный язык была безусловно важным и прогрессивным событием в Грузии. Как бы итогом и художественным обобщением многовековой традиции грузинского народного песенного творчества, грузинского романса явилась классическая опера "Абесалом и Этери". В творчестве З.Палиашвили ценно то, что он дает синтез национальных и классических традиций. Таким образом, подобно М.Глинке в России, З.Палиашвили в Грузии разрешил проблему становления принципа высокого реалистического, классического искусства: становление "общечеловеческого через национальное" ², причем, не имея предшественников в области грузинской классической оперы, симфонии, камерно-инструментальной музыки.

Итак, перу З.Палиашвили, как мы выше отметили, принадлежит классическая монументальная опера-трагедия "Абесалом и Этери", которая, начиная с 1919 года (дирижер И.Палиашвили, в постановке известного режиссера К.Марджанишвили, с участием первого грузинского профессионального певца В.Сараджишвили) по сегодняшний день с неизменным успехом ставится как на сцене Тбилисского оперного театра, так и в Москве (1939) на сцене Большого театра СССР под управлением известного дирижера А.Мелик-Пашаева, а также лирико-драматическая опера "Даиси", первый спектакль которой состоялся 19 декабря 1923 года в г. Тбилиси.

1. В.Донадзе, З.Палиашвили, Госмузгиз, 1958, 26.
2. Грузинская музыкальная культура. Госмузгиз, 1957, 140.

Опера "Даиси" ставилась на сцене Большого театра во время ход грузинского искусства (в 1937, 1946 и 1958), в Ленинграде в 1959 году; в разных городах Советского Союза и за рубежом (Саратове, Киеве, Одессе, Ереване, Алма-Ате, Баку, Новосибирске, Горьком; В Западной Германии - в г. Саарбрюкене, в постановке гл. режиссера Тбилисского оперного театра им. З.Палиашвили, заслуженного деятеля искусств Г.Жордания).

Перу З.Палиашвили принадлежит героико-патриотическая опера "Латавра", "Абесалом и Этери", "Торжественная кантата" к 10-летию Октябрьской революции (1927), "Грузинская скита" на народные темы для оркестра (1928), ряд хоровых произведений и несколько романсов. Неоценима деятельность З.Палиашвили также в области собирания грузинского народного музыкального фольклора, в области педагогической и исполнительской деятельности (он выступал в качестве дирижера и организатора). С 1919 года он становится профессором Грузинской государственной консерватории, а с 1929 по 1932 год ее директором.

Надо отметить, что первоначальное музыкальное образование З. Палиашвили получил в Тифлисском музыкальном училище в 1895 году, высшее музыкальное образование, как и его предшественники, он получил в Московской консерватории у выдающегося педагога и композитора С.Танеева (1900-1903). В Грузии З.Палиашвили облизился с видными грузинскими деятелями П.Меликишвили, режиссером К.Марджанишвили, Ал.Ахметели, Ак.Пигава, с актерами В.Абашидзе, Мако Сафаровой-Абашидзе, Эл.Черкезидзе, Валерианом Гуния, с поэтами И.Гришашвили, А.Шаншиашвили и др.



В 1925 году З.Палиашвили было присвоено звание Народного артиста Грузинской ССР. К этому времени усилились и пополнились национальными кадрами теоретическая и исполнительская кафедры: здесь преподавали такие видные деятели музыкальной культуры Грузии, как Народные артисты Грузинской ССР профессора А.И.Тулашвили, А.Д.Вирсаладзе, доктор искусствоведения профессор, академик АН СССР Д.И. Аракишвили, доктор искусствоведения, заслуженные деятели искусств Грузинской ССР профессор В.Г.Донадзе, Т.З.Чхиквадзе, П.В.Хучуа, а также вокальная кафедра, воспитавшая уже первые национальные профессиональные кадры, которые стали ведущими оперными певцами Грузии.

Это были народные артисты СССР П.Амиранашвили и профессор, зав.вокальной кафедрой Д.Андгуладзе, Народные артисты Грузинской ССР Б.Сохадзе, Н.Цомае, Н.Харадзе, ныне доцент Тбилисской государственной консерватории имени В.Сараджишвили М.Накашидзе, Народный артист Грузинской ССР, заслуженный деятель искусств РСФСР, ныне доцент Московской Консерватории имени П.И.Чайковского Д.Гамрекели.

Примерно до 1960 года мы насчитываем четыре поколения грузинских профессиональных певцов, которые получили высшее вокальное образование в Грузии, в Тбилисской государственной консерватории им. В.Сараджишвили.

С целью ознакомления с процессом становления профессионального вокального образования в Грузии считаем необходимым проанализировать и обобщить методику преподавания вокала в Грузии с позиций современной советской вокальной методологии, педагогическую деятельность первых трех маститых педагогов-вокалистов Е.К.Рядно-



ва, О.А.Бахуташвили-Шульгиной, Е.А.Вронского, воспитавших не одно поколение известных грузинских певцов.

Одним из первых педагогов, заложивших основу профессиональному образованию в Грузии, был Е.К.Ряднов, получивший вокальное образование в Петербурге в классе педагога Камилло Эверарди. Продолжив занятия в Милане у профессора Антонио Буцци, Е.К.Ряднов успешно гастролировал в Риме, Марселе, Вене, в разных городах России, в том числе в Тифлисе. В 1880 году с его участием ставились оперы Вагнера "Тангейзер", Чайковского "Орлеанская дева", "Евгений Онегин", Рубинштейна "Демон", Верди "Аида", Масканьи "Сельская честь", Бизе "Кармен", Глики "Иван Сусанин", "Руслан и Людмила" и др.

С Е.К.Рядновым в начале своего обучения вокальному искусству занимались выдающиеся грузинские певцы - Народный артист Грузинской ССР Вано Сараджишвили, Народный артист Грузии профессор Тбилисской государственной консерватории О.А.Бахуташвили-Шульгина, Народный артист СССР, профессор Тбилисской государственной консерватории А.Инашвили, Народный артист Грузинской ССР Н.Кумсиашвили. Достаточно перечислить имена этих выдающихся певцов - мастеров вокального искусства, воспитанников Е.К.Ряднова, которые завоевали свое призвание не только в Грузии, но и за ее пределами, чтобы стало ясно, насколько велика была заслуга Е.К.Ряднова как педагога в деле становления профессионального вокального образования в Грузии.

Другим выдающимся педагогом-вокалистом, внесшим большой вклад в дело развития профессионального вокального искусства в Грузии, была известная оперная певица О.А.Бахуташвили-Шульгина (1876-1950),



которая, как мы отмечали выше, воспитала многих профессиональных певцов в Грузии.

Музыкальное образование О.А.Бахуташвили получила в детстве у профессора И.А.Матковского в г.Кутаиси. Начальное вокальное образование - в классе Е.К.Ряднова, а затем в связи с отъездом Е.К. Ряднова из Тифлиса, она продолжила занятия в классе П.Л.Ронци, который в то время преподавал в Тифлисе. Еще будучи ученицей Е.К. Ряднова, О.А.Бахуташвили выступала на концертах, исполняя арии из опер.

Тифлисская пресса наравне с блестящими вокальными данными певицы отмечала профессионализм в исполнении.

29 декабря 1901 года состоялся успешный дебют Ольги Бахуташвили в Тифлисском Казенном театре в партии Лизы в опере Чайковского "Пиковая дама", в результате чего О.А.Бахуташвили-Шульгина была приглашена на гастроли в Московский летний театр "Аквариум".

Одновременно О.А.Бахуташвили-Шульгина занимается по вокалу и актерскому мастерству с известной русской певицей, ученицей К.Эверарди Э.К.Павловской. Затем проходит высшие вокальные курсы и актерское мастерство в Петербурге у И.П.Прянишникова.

В 1903 году О.А.Бахуташвили едет совершенствовать свое вокальное мастерство в Париж и Милан. В Париже занимается с профессором Текки, где она совершенствовалась, по ее словам, "инструментальность звучания" голоса.

В Милане занималась с профессорами Видалем и Броджи, которые уделяли большое внимание выработке музыкального внимания и развитию музыкальной памяти. После долгих гастрольных поездок О.А.Баху-



ташвили-Шульгина в 1917 году возвращается в Тифлис и продолжает свою певческую карьеру в Тифлисском оперном театре. Она пела все заглавные партии в операх западноевропейских и русских композиторов. О.А.Бахуташвили исполняла почти все сопрановые партии в операх П.И.Чайковского, Направника, Римского-Корсакова, Монюшко, Падеревского, Рубинштейна, Верди, Мейербергера, Пуччини, Россини, Гуно, Леонкавалло, Бизе, Масканьи, Массне, Обера.

Как отмечала пресса того времени, О.А.Бахуташвили обладала большой музыкальностью, техникой вокала и сильным голосом красивого тембра (лирико-драматическое сопрано). "Стоит только слиться с музыкой, неся с собой ее чувство и идею, как образ станет жизненным и правдивым", - говорила О.А.Шульгина уже впоследствии своим студентам.

Неоценима заслуга О.А.Бахуташвили в пропаганде музыки первых грузинских композиторов. Она является первой профессиональной грузинской певицей, исполнившей все заглавные партии в грузинских классических операх М.Баланчивадзе, Д.Аракишвили, З.Палиашвили и В.Долидзе. О.А.Бахуташвили является первой исполнительницей партии Этери в опере З.Палиашвили "Абесалом и Этери" и партии Гульгины в опере Д.Аракишвили "Сказание о Шота Руставели". Над созданием вокальных партий в оперных спектаклях с О.А.Бахуташвили-Шульгиной работали сами авторы опер. Прислушиваясь к советам высокопрофессиональной вокалистки, авторы первых грузинских опер часто изменяли в процессе создания опер ту или иную арию или дуэт. Так, например, в арии Этери из I-го действия по совету О.А.Бахуташвили вместо сложной для вокала тесситуры был изменен конец арии



который заканчивается "вокально удобно на ноту "соль" - "д". Об этом мы узнали из личной беседы с заслуженным педагогом Ш музыкального училища И.Глебовой, которая в течение 20 лет работала концертмейстером в классе О.А.Бахуташвили-Шульгиной, и предложила нам свои, весьма интересные неопубликованные записи упражнений, которые О.А.Бахуташвили-Шульгина предлагала студентам Тбилисской консерватории.

В конце работы, в приложении приведены некоторые из них.

В знак большого уважения к певице Д.Аракишвили посвятил О.А. Бахуташвили свой известный романс "ჯუბნაღა" - "Тростник".

над сценическим воплощением этих партий О.А.Бахуташвили работала с известным грузинским режиссером А.Р.Цуцунава и с известным дирижером С.Столерманом.

Как мы видим, вместе с формированием национальной композиторской школы в Грузии в конце XIX века и в первой четверти XX начала формироваться и национальная профессиональная вокальная школа в лице О.А.Бахуташвили, В.Сараджишвили, С.Инашвили. Стали появляться первые рецензии об их совместных выступлениях. В опере А.Рубинштейна "Демон", которая ставилась на грузинском языке, партнерами О.А.Бахуташвили были В.Сараджишвили и А.Инашвили.

С 1918 года наряду с исполнительской деятельностью, О.А.Бахуташвили начинает педагогическую деятельность в Грузинском филармоническом музыкальном училище (которое в будущем, в 1921 году было преобразовано во II консерваторию).

С 1927 года О.А.Бахуташвили занимается исключительно педагогической деятельностью. В этой области она также проявила большие



способности и будучи профессором консерватории воспитала целую плеяду молодых, талантливых профессионалов грузин-вокалистов.

Ценным вкладом в развитие профессионального вокального образования в Грузии являются также работы О.А.Бахуташвили-Шульгиной, как:

1. "Три этапа голосообразования: зарождение, развитие и послы звука" (рукопись);
2. "Развитие музыкального образования в Грузии" (рукопись);
3. "Опыт вокальной педагогики". Сборник упражнений для установления звука. Издание музсектора Госиздата Грузии, Тб., 1935;
4. "Каденции и мелизмы", издание Госиздата Грузии, Тб., 1940;
5. "Вокализы на грузинские народные темы для высокого голоса". Издание музсектора Госиздата Грузии, Тб., 1941;
6. "К вопросу работы над детскими голосами" (Охрана детского голоса) - доклад на кафедре с показом учеников;
7. "Научные статьи по вопросам вокального образования", напечатанные в "Вестнике высшей школы";
8. "Фонитария и основы вокальной методологии", Тб., 1949;
9. "Каденции и мелизмы". Для партий колоратурного сопрано". 1948, "Сахелгами".

Мы можем перечислить целую плеяду грузинских профессиональных вокалистов, которую воспитала профессор О.А.Бахуташвили-Шульгина. К ним относятся:

1. Народный артист СССР Петре Амиренашвили (баритон).
2. Народный артист Грузинской ССР Надежда Цомая (меццо-сопрано), доцент Грузинской государственной консерватории.



3. Народная артистка Грузинской ССР М.Амираншвили (сопрано), ныне преподаватель Грузинской государственной консерватории.

4. Заслуженная артистка Грузинской ССР Мери Накашидзе (колоратурное сопрано), орденосец.

5. Заслуженный артист Грузинской ССР Георгий Гогичадзе, орденосец (бас), ныне профессор Государственной консерватории им. В.Сарадживили.

6. Заслуженная артистка Грузинской ССР, педагог П музыкального училища Т.Бахтадзе.

7. Заслуженная артистка Грузинской ССР Н.Микеладзе (сопрано), ныне преподаватель III музыкального училища им. М.Баланчивадзе.

8. Заслуженная артистка Грузинской ССР Ю.Палишвили (сопрано), ныне доцент Грузинской государственной консерватории им. В. Сарадживили.

9. Заслуженная артистка Грузинской ССР Т.Тактакишвили (сопрано).

10. Заслуженный артист Грузинской ССР М.Кварелашвили (тенор), орденосец, ныне преподаватель Театрального института им. Ш.Руставели.

II. Заслуженная артистка Грузинской ССР Ц.Цицкишвили (меццо-сопрано), ныне преподаватель II музыкального училища им. З.Палишвили. И многие другие.

Третьим маститым педагогом, воспитавшим не одного выдающегося певца-профессионала, был Е.А.Вронский (1883-1942).

Вокальное образование Е.А.Вронский получил в Италии у профессора Аугусто Пасхалис ди Сувестро.



В 1908 году Е.А.Вронский возвращается в Россию, продолжает занятия с дирижером Б.С.Плотниковым и наряду с итальянским репертуаром изучает оперные партии русских композиторов: П.И.Чайковского, Рубинштейна, Рахманинова, Бородина. По сценическому мастерству занимается с И.Н.Соколовым.

Е.А.Вронский работал в московском "Народном доме", а в 1911 году уже пел в Одесском оперном театре.

В 1912 году Е.А.Вронский выступал в Тифлисе в Казенном оперном театре. После долгих гастрольных поездок в 1919 году Е.А.Вронский вновь был приглашен в Тифлисский оперный театр.

Пресса писала о его выступлениях: "Е.А.Вронский был певец большого темперамента и экспрессии".

В 1922 году Е.А.Вронский приступает к педагогической деятельности в Грузии. Сначала в г.Батуми, за что ему Указом Аджарского Совнаркома было присвоено звание заслуженного артиста Аджарской республики, а уже с 1925 года Е.А.Вронский преподает в Тифлисской консерватории.

В 1926 году Е.А.Вронский организует оперную студию при Коммунальном банке, где в основном силами своих учеников готовил отрывки из опер и даже целые оперы, такие как "Евгений Онегин" П.И.Чайковского, "Демоч" А.Рубинштейна, "Травиата" и "Риголетто" Дж.Верди.

В 1926 году при Тбилисской консерватории был организован научно-вокальный кружок, ученым секретарем которого был избран Е.А.Вронский. В 1930 году им был закончен научно-методический труд "Певческое дыхание".



Назовем несколько выдающихся профессиональных певцов Грузии, воспитанников профессоров Е.А.Вронского.

1. Д.Андгуладзе, народный артист СССР, профессор Тбилисской консерватории.
 2. Д.Гамрекели, народный артист РСФСР, доцент Московской консерватории.
 3. В.Хмаладзе, профессор Тбилисской государственной консерватории.
 4. Н.Бонучава, профессор Тбилисской государственной консерватории, заслуженный артист Грузинской ССР.
 5. Д.Бадридзе, профессор Тбилисской государственной консерватории, народный артист Грузинской ССР.
 6. Б.Кравейшвили, народный артист Грузинской ССР, доцент Тбилисской государственной консерватории.
 7. Н.Харадзе, народная артистка Грузинской ССР, доцент Тбилисской государственной консерватории.
 8. Е.Эпиташвили, заслуженная артистка Грузинской ССР, преподаватель II музыкального училища г. Тбилиси.
 9. В.Палиашвили, заслуженная артистка Грузинской ССР, доцент Тбилисской государственной консерватории.
 10. Н.Ованесян, народный артист СССР.
 11. Г.Шмальцель, заслуженная артистка Грузинской ССР.
 12. В.Хамашуридзе, заслуженный артист Грузинской ССР и др.
- В 1937 и 1939 годах Е.А.Вронский был участником Всесоюзного совещания по вопросам вокального образования в Москве. На конференции проф. Е.А.Вронский выступил с докладом, там же выступили

его студенты из Тбилисской государственной консерватории.

В 1939 году на Всесоюзном конкурсе вокалистов звание лауреата завоевал студент проф. Е.А.Вронского Д.Гамрекели.

В 1941 году Е.А.Вронский вновь принимал участие во Всесоюзной конференции педагогов-вокалистов, где выступил с докладом и где также состоялись показательные выступления его студентов-воспитанников Тбилисской государственной консерватории (Н.Ованесян, Т.Палиашвили - колоратурное сопрано, В.Хиджакадзе - меццо-сопрано).

В те же годы в Тбилисской государственной консерватории преподавали проф. Л.А.Михальская, проф. Н.Бахуташвили-Веселовзорова, которые воспитали в Грузии немало певцов. Назовем некоторых из них.

Студенты проф. Н.Бахуташвили-Веселовзоровой:

1. Н.Тугуши, народная артистка Грузинской ССР.
2. А.Микаберидзе, заслуженная артистка Грузинской ССР, ныне старший преподаватель Тбилисской государственной консерватории.
3. Г.Гегучадзе, заслуженный артист Грузинской ССР, ныне солист театра им. В.Немировича-Данченко.
4. Н.Кукуладзе, заслуженный артист Грузинской ССР и др.

Список студентов проф. Л.А.Михальской:

1. Урушадзе В.Г.
2. Чеджамирова А.Г.
3. Мачабели А.З.
4. Кикинадзе Д.И.
5. Азарашвили Ш.Ф.
6. Арчвадзе К.Ф.

7. Цагурия Ш.Б.

Постареемся объединить (систематизировать) основные методические установки трех маститых педагогов: Е.К.Ряднова, О.А.Бахуташвили, Е.А.Вронского и параллельно вкратце прокомментировать их, как мы сказали выше, с точки зрения современной передовой вокальной педагогики.

I. Диагностика голоса - нахождение природы голоса

С точки зрения современной педагогики - "концентрический метод" Г.Глинки.

II. Вопрос дыхания - "смешанное"

Научные исследования показали, что чистых типов дыхания в пении практически не существует, что все певцы пользуются в пении смешанным типом дыхания с уклоном в ту или иную сторону более низкую или более высокую.

"Если ученик дышит в пределах грудно-диафрагматического дыхания, вряд ли имеет смысл учить его какому-то особому типу дыхания".

Следовательно, основным типом дыхания принимается тип costo-абдоминального дыхания.

III. Выработка в профессии пения - процесса "выдоха и задержки дыхания"

В настоящее время можно утверждать, что "не столь важным является тип вдоха, сколько организация выдоха". Там же проф. Л.Дмитриев отмечает, что "после умеренного вдоха следует сделать краткую задержку дыхания, когда и гортань и органы надставной трубки находятся в свободном, ненапряженном состоянии", ^I т.е. фонационный

I. Л.Дмитриев, Основы вокальной методики, Изд. 1968, 370.

IV. "Атака звука"

С современной точки зрения, "каждый ученик должен владеть всеми тремя видами атаки.

Атака - одно из важнейших основных средств в пении, т.к. она определяет последующее звучание голоса и является важнейшим средством педагогического воздействия на голосовой аппарат. ¹

У. Дикция. "Слово в пении. (Проектирование звука высоко в резонаторах)"

"Дикционная четкость - столь же необходимое качество профессионального певца, как и вокальность его голоса". ²

"Для активизации подъема гортани Лабрис рекомендует при восходящей гамме постепенно изменять тембр взятой гласной, приближая его к тембру соседней гласной, из которых одна из характеризующих ее ротовых формант более высокая. Этот метод Лабрис называл компенсацией гласных". ³

VI. "Внутренний слух"

"Певец слышит себя через внутренние ткани организма, через костную проводимость... Наилучшим типом певца следует считать такого, у которого одинаково хорошо развит и слух и мышечное чувство".

"Активный слух включает в себя умение управлять голосовым аппаратом для формирования звука нужной высоты".

Нечистота бывает связана не столько с неточностью высоты, сколько с неправильным образованием тембра - т.е. позиционная нечистота". ³

1. Л.Б.Дмитриев, Основы вокальной методики, Изд.1968, 437-438.

2. Там же, 465.

3. Р.Юссон, Певческий голос. Изд. "Музыка", 1974, 190.

Р.Юссон в своей книге "Певческий голос" пишет: "Если певец контролирует каждое мгновение, характер своего звукообразования по внутренним ощущениям, составляющим его вокально-телесную схему, то на слух он воспринимает и тембр - окраску, густоту, блеск". Привыкнув к данному тембру, он будет к нему стремиться, приводя в действие механизмы слуховых обратных связей".¹

УП. Регистры (существование двух регистров)

"Мужской голос имеет два основных регистра (грудной и фальцетный) и один переход с регистра в регистр. Женские голоса имеют три регистра (грудной, центральный и головной) и два перехода.

Согласно наблюдениям Р.Юссона, "некоторые певцы, мужчины и женщины, особенно легкие сопрано, могут иногда выходить за верхние пределы своего второго регистра приблизительно еще на квинту (примером могут служить Мадо Робен, Даниель Врие, Има Сумак, Эрнэ Зак и др.). При переходе за верхнюю границу второго регистра проводимость возвратного нерва не может уже оставаться двухфазной и следовательно необходимо предложить наличие трехфазной проводимости".²

В своих исследованиях Р.Юссон показал, что регистровая смена является прежде всего нервным явлением, имеющим центральное происхождение.³

"Voix mixte sombre" - смешанное прикрытое звучание певческого голоса открыло новые возможности для мужских голосов. Смешанное звучание является одним из необходимых приемов с целью выравнивания

1. Р.Юссон, Певческий голос, 64.

2. Там же,

3. Л.Дмитриев, Основы вокальной методики, Изд.1974, 266-316.



нивания диапазона. Импеданс уравнивает подвязочное давление.

УШ. "Эмоциональность"

Эмоциональность в пении создает тембр голоса. Как пишет проф. Л. Дмитриев, "эмоции тесно связаны с деятельностью подкорковых центров, где находятся центры, управляющие деятельностью вегетативной нервной системы..."

Под влиянием эмоций в голосе сильнее всего изменяется тембр и высота, на которой говорит человек, манера формирования слов и быстрота речи...

Во избежание отрицательных эмоций, которые соответственно действуют на голос, по учению И.П.Павлова, необходимо педагогу вырабатывать пластичность нервной системы, ибо под педагогическим воздействием надо направленно менять свойства нервной системы индивидуума". I

IX. "Исполнительство с первых уроков"

И.П.Павлов пишет: "Возбуждение по нервным волокнам бежит в центральную нервную систему и оттуда приносится к рабочему органу".

Таким образом, тот или другой агент закономерно связывается с той или другой деятельностью организма, как причина со следствием".

Музыкальные образы - причина, а техническое воплощение - следствие. Они должны находиться в рефлекторной связи. 2

1. Р.Юссон, Певческий голос. Изд. "Музыка", 1974, 205.

2. Л.Дмитриев, там же, стр. 284; "Павловские среды", М.-Л., Изд. АН СССР, т. II, 151.

X. "Здоровья техника"

"Огромная роль в процессе эмоционального воздействия на слушателя играет в пении также и слово и двигательная сторона исполнительского процесса - организованные музыкой психо-физиологические особенности голосообразования. ¹

XI. "Гигиена голоса"

"Общегигиенический режим должен включить в себя определенный распорядок отдыха, труда, питания, физических движений". ²

Таким образом, систематизируя некоторые методические установки трех вышеперечисленных педагогов и изучая репертуар, на котором они воспитали первые грузинские национальные кадры, мы можем сделать такой вывод, что с точки зрения современной вокальной методологии методика преподавания названных профессоров была верной и прогрессивной. В воспитании грузинских национальных кадров им помогла, в первую очередь, уже сформированная к тому времени грузинская профессиональная вокальная музыка (грузинская классическая музыка Э.Палиашвили, Д.Аракишвили, М.Баланчивадзе, Ш.Мшвелидзе и др.), а также правильно подобранный учебный репертуар развивал владение различными стилями исполнения как русской классической, так и западноевропейской классической музыки.

Так создались первые грузинские национальные кадры. Вокально-техническая и исполнительская их подготовка отвечала эстетическим

1. Д.Аслелунд. Развитие певца и его голоса. Музыкальное издательство, 1952, 128.

2. Л.Дмитриев, там же, 603.



вкусам и требованиям того периода, когда советская музыкальная вокальная школа находилась на достаточно высоком профессиональном уровне.

Прилагаем несколько упражнений, которыми пользовалась в работе над постановкой голоса проф. О.А.Бахуташвили-Шульгина. Упражнения публикуются впервые.

П р и л о ж е н и е

Упражнения проф. О.А.Бахуташвили-Шульгиной из сборника "Опыт вокальной педагогики", изд.Тифлис, Музсектор, Сахелгами 1936.

Пояснения к упражнениям взяты из рукописи концертмейстера О.А.Бахуташвили-Шульгиной засл.пед. 3-го музучилища И.Б.Глебовой.

Упражнение № 25

"О.А.Бахуташвили-Шульгина рекомендовала только женским голосам преимущественно сопрано. Развивает беглость, легкость, подвижность голоса - сглаживает регистры и укрепляет верхний регистр", стр. 26.

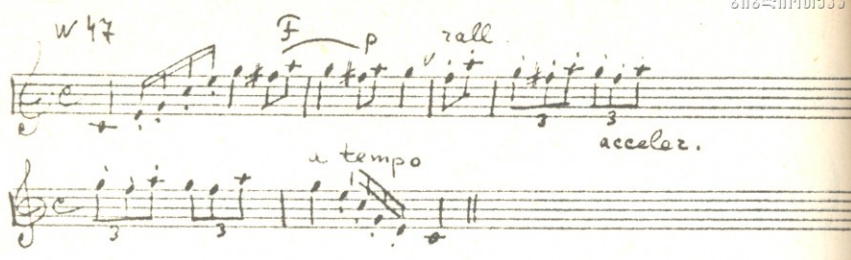
Упражнения № 45,47

"... развивает у колоратурных сопрано элементы виртуозной техники двойного стократа, их рекомендуется дать колоратурным сопрано для старших курсов консерватории".

A handwritten musical score consisting of ten staves. The notation is in a single system, likely for a piano or similar instrument. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 6/4. The music features a complex, rhythmic melody with many beamed notes, often appearing in groups of sixteenth or thirty-second notes. There are several dynamic markings, including 'v' (forte) and 'f' (forte), and some phrasing slurs. The score concludes with a double bar line and a fermata on the final note of the tenth staff.

Four empty musical staves at the bottom of the page, indicating the end of the written music on this page.

W 47



f *p* *rall.*

a tempo *acceler.*



Научные труды Грузинского государственного театрального
института имени Ш.Руставели

Кафедра истории и теории театра и кино

МИХАИЛ КАЛАНДАРИШВИЛИ

аспирант Ленинградского государственного института театра,
музыки и кино

"РАЗЛОМ" В ПОСТАНОВКЕ САНДРО АХМЕТЕЛИ

В середине 20-х годов русская советская драматургия обогатилась рядом произведений, содержащих правдивое и многостороннее изображение революционной эпохи. Драматурги стали уделять все больше внимания внутреннему миру человека. Наметился процесс глубокого конкретно-исторического освещения революционных событий. Очевидное значение и плодотворность этого процесса бросаются в глаза на фоне агитационной драматургии, не сразу сдавшей свои позиции, схематично и плакатно рисующей действительность. Вместе с тем, новый путь развития не исключал всего позитивного, что уже определилось как особенность агитационной драматургии - её классовой и социальной направленности. Драматурги на вооружение взяли ценнейшую горьковскую традицию - умение "... показать классовое через индивидуальное, коренные идеологические конфликты эпохи через судьбы и психологию отдельных людей..." I

"Разлом" Лавренева одна из первых пьес, продолживших горьковскую традицию. Героям этой драмы свойственны, в значительной мере. См. Н.Рабинянц, Драматургия 1925-1930 гг. Очерки истории русской советской драматургии, т.1, М.-Л., "Искусство", 1963, 150.

ре, яркость индивидуальных и психологических красок. По Г. Лапкиной "в драматургии 20-30 годов Лавренев поднимал вопросы, существенные для своего времени... Лавренев не писал "скороспелых агиток..." Его пьесы отличались подлинной глубокой актуальностью, в наиболее значительных из них писатель художественно осмыслил исторические процессы, происходившие в стране, отразил их обобщенно и в то же время своеобразно. Произведения Лавренева, и прежде всего "Разлом", проникнуты политической тенденциозностью в лучшем смысле слова".¹

Героико-революционный пафос драмы Лавренева "Разлом" сразу привлек внимание лучших драматических коллективов страны. В феврале 1928 года "Разлом" был показан в театре имени Руставели.

С постановки "Разлома" об Ахметели заговорили "во весь голос", как о большом художнике с ярко выраженной индивидуальностью, заговорили о покоряющем ритме спектакля, о блестящей организации грандиозных массовых сцен, о революционной устремленности творчества режиссера. Но камнем преткновения для большинства, писавших о спектакле, даже сторонников Ахметели, каждый раз становился первый акт "Разлома", поставленный режиссером в ранних традициях Художественного театра. Что же заставило Ахметели, на словах всегда отвергавшего любые проявления бытовизма, повесить на сцену абажур, поставить вазочку с цветами, рассадить актеров за белой скатертью и самоваром, заставить их вести внешне умиротворенную беседу, время от времени прерывающуюся многозначительными паузами (именно так проходил первый акт "Разлома"). Не вступала ли

1. См. Г. Лапкина. Лавренев. Очерки истории русской советской драматургии. Т. I, М.-Л., "Искусство", 1963, 282.

столь тщательно подчеркнутая "камерность" в вопиющее противоре-
чие с концепцией героического театра Ахметели? Нет, именно здесь,
впервые с необычайной силой блеснул излюбленный прием Ахметели -
прием смены контрастных ритмов (использованный им затем и во вто-
ром акте "Анзора"), не нарушивший, а обогативший весь замысел
спектакля. Позднее, обосновывая важность смены ритмов, Ахметели
говорил: "Мы берем в "Разломе" берсеневскую среду как тематику,
которая определяет свою форму, и говорим, что тема берсеневской
среды и матросской и по ритму, и по целевой установке совершенно
иные. И для того, чтобы установить контраст между ними, мы дела-
ем совершенно другой ритм берсеневской среды, насыщенный эмоцио-
нальным психологизмом. То же самое мы делаем во втором акте "Ан-
зора". Это не есть противоречие, это есть наша установка, которая
является нашей насущной задачей..."¹

Несколькими месяцами раньше постановку "Разлома" в театре име-
ни Евг.Вахтангова осуществил замечательный советский режиссер А.Д.
Попов. Оба спектакля стали событиями в театральной жизни страны.
Совпадали замыслы обоих режиссеров, сделавших матросскую массу
центром своих спектаклей. Л.Снежницкий в книге "На репетициях у
мастеров режиссуры" вспоминает мысль Попова: "В "Разломе" револю-
ционная матросская масса является главным действующим лицом. Имен-
но она призвана выразить идею пьесы".²

Известно, какое большое значение было уделено матросской мас-
се в спектакле театра имени Руставели. Но от полярно несхожих ре-

1. Диступ о грузинском театре. Архив АН СССР, М., ф., 358, оп., I, ед.
хр., 191, 1930, 21 июня.

2. Л.Снежницкий. На репетициях у мастеров режиссуры. М., "Искус-
ство", 1972, 22.

шений первого акта драмы, оба спектакля обрели свое неповторимое лицо. "Разлом" в театре имени Вахтангова был закован режиссером в единый стремительный ритм, необычайно напряженный, сметающий преграды на своем пути. Этот вздыбленный ритм царил и в доме Берсенева. На репетициях первого акта драмы Попов, обращаясь к актерам, говорил: "... действие развивается вяло... это не начало героико-революционного спектакля".¹

По словам Л.Снежницкого: "Алексей Дмитриевич добивался, чтобы исполнители действовали, общались не в будничном, а в приподнятом ритме манифестации..."²

"Разлом" в театре имени Вахтангова был спектаклем одного героико-революционного аккорда, поставленным на едином дыхании при неизменно высоком ритме.

В отличие от спектакля А.Д.Попова, "Разлом" на сцене театра имени Руставели вбирал в себя два контрастирующих ритмических начала. Ахметели словно полемизировал с собой, сталкивая и оттеняя камерно-психологический и героико-романтический планы. Интуиция подсказала режиссеру, что и на фоне бытовых мизансцен в замедленном ритме возможны и внутреннее напряжение, и передача накаленной революционной атмосферы, в которой живут герои пьесы Лавренева. В одной из первых рецензий на спектакль Ш.Дудучава писал: "Разлом" поставлен в двух, как бы независимых друг от друга, планах - первый, семья Берсенева, переживающая психологический разлом (Берсенева, Татьяна). Второй план - подготовка революционного выступления.
1. Л.Снежницкий. На репетициях у мастеров режиссуры.М., "Искусство", 1972, 42.

2. Там же, 44.



ния матросов". I

Матросская сцена второго и четвертого актов на крейсере режиссером в стремительном, захватывающем зрителей темпе. Им противостояла атмосфера, царящая в семье Берсенева. Раздираемые противоречиями, бесконечно размышляющие интеллигенты пили чай, спорили о жизни, иной раз ссорились, не теряя при этом равенности: "Пауза, неторопливое поднятие занавеса, интимность, медлительные жесты и соответственный монтаж музыки и света..." 2

Одна пауза в этих сценах сменяла другую, рождая общую замедленность действия. Так возникал своеобразный ритмический контраст. С его помощью Ахметели ярче подчеркивал революционный порыв матросской массы.

В сценографии художника И.Гамрекели режиссерский замысел спектакля был реализован с предельной полнотой. После премьеры "Разлома" Ахметели рассказывал корреспонденту газеты "Муша": "Перед Гамрекели стояла задача передать в жестких преломленных линиях духовный разлом в семье Берсенева. И, взглядевшись (в оформлении I и III актов - М.К.), зритель ощутит все это". 3

Скупобставленная столовая в доме Берсенева оставалась неизменной декорацией для первого и третьего актов спектакля. Громадный крейсер устанавливался на сцене во втором и четвертом актах. Сценическая конструкция крейсера была удобна и давала простор для

1. Ш. Дудучава. "Разлом" в театре Руставели, "Коммунисти", 1928, II февраля (на грузинск. яз.).

2. Там же.

3. А. Ахметели. Как мы работали над "Разломом", "Муша", 1928, I2 февраля (на грузинск. яз.).

развертывания режиссером многолюдных массовых сцен. Удачу спектак-
во многом определил великолепный актерский ансамбль (А.Хорава,
У.Чхеидзе, Т.Чавчавадзе, А.Васадзе и другие).

Берсенева в исполнении Акакия Хорава характеризовали величе-
ственный облик, могучий голос, внешняя сдержанность и неизменно
присущая актеру романтическая широта. Берсенева-Хорава отличали
спокойная рассудительность, желание постичь двусмысленность своего
положения - царского командора крейсера, сочувствующего революци-
оннонастроенным морякам. И.Альтман писал: "В начале спектакле Бер-
сенева был суховат, но в ходе действия этот старый черской офицер
становится темпераментней и человечней... Спокойствие Хорава в фи-
нальных сценах было торжественным. Тишина всегда немного торжест-
венна. Это было спокойствие перед новой бурей".¹

В критических статьях, посвященных спектаклю "Разлом", едино-
душно отмечалось, что созданный Хорава образ Берсенева решен в ге-
роико-романтическом плане. Замечательный грузинский актер Ушанги
Чхвидзе исполнял в спектакле роль Годуна. Годун-Чхеидзе предста-
влял сознательным политическим борцом, активным руководителем мат-
росской массы. Актер доносил до зрителя всю полноту образа, открыв-
вая вслед за драматургом внутренний мир Артема Годуна. Впрочем,
верность Лавреневу при раскрытии и воплощении на сцене образа Го-
дуна не исчерпывали задач Ушанги Чхеидзе. И дело не только в том,
что актер расцвечивал своего героя присущими лишь ему одному крас-
ками. Нам важно другое. Идя от драматурга, Ушанги Чхеидзе вместе
с тем реализовал формальную цель режиссера, касавшуюся вопросов
И. И.Альтман. А.Хорава. М.-Л., "Искусство", 1947, 19.

ритма и темпа в спектакле. Его герой, дважды появляясь в доме Берсенева (I и III акты), вносил в эти медлительно-размеренные сцены несвойственный им бурный порывистый ритм. В то же время ритмическое единство матросских сцен на крейсере расчленилось и обрело контрастные краски благодаря сдержанной, но внутренне напряженной манере игры Берсенева-Хорава, оттеняющей стремительный ритм-темпа активно действующей массы. Подтверждение этому мы находим в книге И.Альтмана "А.Хорава": "В массовых сценах Берсенева-Хорава покорял зрителя своим спокойствием и внутренней напряженностью чувств..."¹

Пользуясь выражением Ахметели, противоположные ритмы делили спектакль на "среду Берсеневскую и матросскую".²

Однако несомненно, что и внутри каждой отдельной "среды" рождались малые ритмические контрасты. Они органично вплетались в общую ткань сценического произведения и активно взаимодействовали между собой. Таким был многообразный ритмический рисунок "Разлома" в театре имени Руставели.

Героем спектакля Ахметели были матросы крейсера. Не "рассерженные" бунтари, а организованные единомышленники, спаянные единым стремлением, масса, поражающая своей громадностью и всепобеждающей силой. Дерзновенная фантазия Ахметели создала в спектакле величественный образ этой монолитной массы, которая объединялась режиссером не только внутренней, психологической общностью побуж-

1. И.Альтман. А. Хорава, М.,-Л., "Искусство", 1947, 19.
2. Диспут о грузинском театре. Архив АН СССР, М., ф. 358, ед.зр. 191, 1930, 21 июня.



дений, но даже единым внешним движением.

Матросы драили палубу. Четкими, энергичными движениями они приносили в спектакль учащенный пульс жизни. Синхронность в действии массы граничила с особой внутренне-танцевальной природой. Поэтизировалось самое будничное, превращаясь в красочный танец революционной массы.

О "танцевальности" в спектаклях Ахметели писали много. В тридцатые годы отношение к этому оригинальному режиссерскому приему было большей частью восторженным. Затем об Ахметели писали реже, хотя думали и помнили. В 1961 году в статье Н.Крымовой "Смена героев" вопрос танцевальности движений в театре решался несколько упрощенно. По мнению Крымовой: "Повторить приемы Ахметели в построении массовых сцен относительно легко (подчеркнуто мной - М.К.). Гораздо сложнее найти современную форму массового спектакля, отыскать ее сегодня, когда утверждает себя лаконизм художественных средств, когда стало ясно, что одной "танцевальностью" движений не передашь жизни народа". I

Не станем спорить с критиком. Действительно, повторить и скопировать проще, чем переосмыслить или "оживить" технический прием. Напомним лишь, что, восстанавливая массовые сцены в спектаклях Ахметели и его учителя Марджанишвили, никому еще не удалось вернуть их полноту и многоликость, вдохнуть в них жизнь.

Труднее поверить в то, что "танцевальностью движений" не передать "жизни народа". Природа театра синтетична, а в определенный момент один лишь танец, песня или одна сценография способны стать

I. Н.Крымова. Смена героев. "Театр", 1961, № 3, 94.

единым поэтическим образом всего сценического произведения, - способны выразить мир, и, если угодно, - "передать жизнь народа".

Допустим, Крымова права, и дело лишь в конкретном техническом приеме Ахметели, названном "танцевальностью движений" и якобы несколько устаревшем сегодня. Отсюда призыв критика к поиску "Современной формы массового спектакля". Но не следует отвергать старую форму, ибо на определенном историческом отрезке времени к этой форме вновь может вернуться ее ценностное значение и тогда она станет способной вобрать в себя новое содержание.

Ведь именно "сегодня" и родился в московском театре на Таганке спектакль высокой поэтичности и глубокой философской мысли "А зори здесь тихие...", где, используя прием "танцевальности движений", режиссер Ю.Любимов утвердил его правомерность и в современном театре: "В спектакле театра на Таганке "А зори здесь тихие..." на фоне виляющей доски возникают попеременно то фигура фашистского детины, то фигура девушки, пока первый не настывает свою жертву. Так идет этот жуткий хоровод, напряженный танец смерти вокруг висящих досок, которые воспринимаются как символ рока".¹

Прежде всего прием "танцевальности движений" в спектаклях Ахметели должен расцениваться как выражение концепции народного бытия. Основу этой концепции и составляет постижение режиссером национальной психологии и культуры своего народа. И вместе с тем "танцевальность движений" - удачная режиссерская находка, органично соотносенная со всем образным строем сценического произведения.

В спектакле "Разлом" достигалось внутреннее единение сцены и

И. Г. Николаева. О специфике декорационных решений. В сб., Театр, музыка. Кинематография. Л., 1975, 24.



зрительного зала. Ш.Дудучава писал: "Ахметели с большим восторженным вкусом показал... матросские сцены. В них мы увидели радость и увлеченность, настоящую жизнь, искренность революционного героизма. Эти сцены полностью покорили зрителя, эмоционально объединили весь зрительный зал. В этом факте большая художественная удача спектакля".¹

Ярким примером такого единения был финал спектакля. По звуку "Интернационала" через весь зрительный зал проплывало огромное красное полотнище. В этом жизнеутверждающем, праздничном финальном аккорде "Разлома" сказалась преемственность традиций, заложенных Котэ Марджанишвили. Ведь именно подобным духовным единством были охвачены тысячи зрителей, ощутивших на себе революционность спектакля Марджанишвили "Фуэнте Овехуна".

Глубина режиссерского замысла, великолепный актерский ансамбль поставили спектакль "Разлом" в ряд лучших достижений многонационального советского театра.

1. Ш.Дудучава. "Разлом" в театре Руставели. "Комунисти", 1928, II февраля (на грузин.яз.).



მსახიობის მსახურებისა და რეჟისურის პრინციპები

მ. რუსთაველის სახელობის საქართველოს სახელმწიფო

თეატრალური ინსტიტუტის შრომატანი

მსახიობის მსახურების კატეგორია

მკვირვ. მკვლევარი
უფროსი მასწავლებელი

სტენიაშვილი ქვიციანი სიყვარული თრგუნვა და დაბრუნების
საკუთებისათვის

ილაპარაკე - ნიშნავს იმეტიველი
კ. სტანისლავსკი .

ბევრ შემთხვევაში თეატრალურ ადრინდელად ვრცელდება კ. სტანისლავსკის ეს
განცხადება - "ილაპარაკე - ნიშნავს იმეტიველი" მთელი მთელი აქტიურობის უბრა-
ლოდ მისივე მხარე უნდა ასსრულდეს მსახიობის. ესაა უმთავრესი კანონი, რატი-
ლიც მისი, სტილის, მსახურული მეთოდის და მიმართულების უბრალოდ მისი
მიუხედავად, უბრალოდ რჩება. უბრალოდ რჩება ისევე, როგორც სამყარო
ხელმძღვანელის უბრალოდ რჩება - მის მიხედვით, რომელიც უნდა იყოს სიყვარული.
"სტენიაშვილი საჭიროა იმეტიველი. იმეტიველი - აქტიურობა. ან, რატი და მთავრ-
დული განმარტული ხელმძღვანელი, მსახიობის ხელმძღვანელი" - ამბობს კ. სტანი-
სლავსკი.

თეატრში კი სიყვარული-იმეტიველია.

სიყვარულის იმეტიველია უბრალოდ რჩება მისივე მხარე. სანამ სიყვარული ამ
რჩება ხელმძღვანელის და უბრალოდ რჩება მისივე მხარე. სანამ სიყვარული ამ
რჩება ხელმძღვანელის და უბრალოდ რჩება მისივე მხარე.

11 უბრალოდ რჩება, - სანამ სიყვარული იმეტიველია მისივე მხარე-
ად მთელიველი იმეტიველი უბრალოდ რჩება მისივე მხარე. სიყვარული უბრა-
ლოდ რჩება მისივე მხარე. სიყვარული უბრალოდ რჩება მისივე მხარე.

რეპლად არ შევძლო.

ამით მათაჟრებმა ურთი უგაპი, რთმეღმის სტაჟრებმა პირველი კურსის
ყოფნა და გამოცდილება შეთქმალა უნდა ჩამოაყალიბოს. მათგან სტაჟრებში
ხედავს ურთ მინიშნულიყოფან გარემოებას: აქამდე ის მოქმედებდა უსიფრთხო.
უფროდები აკვებულ იყო ისე, რთმე არ იყო აუცილებელი სიფრთხის წარმოქმნა;
სტაჟრების სურვილის რეალიზაცია უსიფრთხო შეიძლება მათგან წაწყვეტით,
უსიფრთხო უფროდებისგან განსხვავებით, აქ მხოლოდ ავტორის დაწერილი სიფრთხო-
ბითა გამოხატული /პოპულაცი/ ვიკარება-გარემოება და მიზნები... /თუ მხე-
დებოდა მისი მივიღებთ მტკიცება ავტორს, უმრავლეს პიესებში რეჟისორ-
ბის ძველია: შევიკლის, გაყის, აქება, ურთხილბს და ა.შ./

I კურსზე სტაჟრებში მოქმედებდა მის მივიღებ შეხებულ, მის მახლობ-
ლის და წაყნებ გარემოში, ისე რეჟისორს ცხოვრებაში;

II კურსიდან უი უკვე მწერლის /პიესის ავტორის/ შემოხატვაზე,
ხშირად მისთვის უყნებ ვიკარებაში უხედა მოქმედება.

ცხოვრებაში ჩვენი ლაპარაკი დიზანქსასხედა, ამითმე მხოლოდ იმას
წარმოქმნავამთ, რაც აუცილებელია მიზნის მისაღწევად, სეგნიდან უი უნდა
წარმოქმნავათ სიფრთხი, ატრები, რთმეღმის იშვილად ურთხედა ჩვენს გან-
მარტას, მტკიცებ პირიქით... მათ, რთგორ მოვიქცეთ? მწერლის სიფრთხის
/განმარტას/ ხთმე ურ შევივლით? რთგორ ვაქციოთ რთლის სიფრთხი ჩვენად?

თ უ რ თ გ თ რ გ ა ნ ი ა გ ე ბ ი ა რ ს ი ფ რ ე უ ბ ი ჩ ე უ რ ს
ბ ი ე რ პ ა ე გ ე ნ ი ლ ი მ ე ე ბ ე უ ბ ი ს ხ ა ბ ი ს ა რ-
ა' ე ე ლ უ რ ა პ, თ უ რ თ გ თ რ ი ე ე ე უ რ ა ნ ი ს ი ნ ი
ჩ ე ე რ ი ს უ რ ე ი ე ბ ი ს გ ა მ ი მ ხ ა ტ ე ე ლ ნ ი მ-
ე ე ბ ა პ პ ა ა რ ა უ ბ რ ა ლ მ ბ ე ე რ ა მ ა რ ი გ ა პ,
თ უ რ თ გ თ რ ხ ე ე ბ ი ა ნ ი ს ი ნ ი ს ე ე ე რ უ რ ი მ ე ე-
ბ ე ე ბ ი ს ა უ ც ი ე ბ ე ე ე უ რ მ ე მ თ რ ე რ ე ბ ა პ.
ა ი, ა მ ა ს ე ე ე ე ე ე მ ე ე მ ა რ ა II კურსზე.

სანამ ავტორის შექმნის სტაჟრებში შევივლით, ის აქრ.საჟ-

შუაბრი სიტყვებში მიმანდასახეობ მოქმედებას უნდა დაუფიქროს.

ეს მუდმივი უცხოა.

მამასადაშიე სტუდენტმა დააბრუნა ამი ზე იმი მოვლენაში დატოვი მოქმედებების საბი, იყის, რეკორ განსხვავებულის ეს სურვილი უსიტყვობ. დაბა მიმდინებ, რეცა სიტყვა უნდა იმეფას და სტუდენტს უფირს ამის ვაკვება. ამითომ ვიღებთ ვეღაბე უნებლიე უსურვებობაზე სვენას - "გაკვეთილი ვლასში". ახი წლის განმავლობაში სტუდენტმა იმეფეჯერ "იხამამა" უსურვებამი ეს ვაკვეთილი, რამ მისი უსურვები ნიუანსი ბეპირაპ იყის. ვაბკენთ მარტივ სიტყვებს: ვეუთვიდა მასწავლებელი, ამოიკიხსა სია, ვამოიხსა ვრეკორეტი ბეხეაფე. იგი რის ვანი-ვაბლახიხ ვეუბა ვაკვეთილი.

რეკორეც ვსედაფე, აქ აუარებელი სიტყვებია საჭირე, მატარე დაბამის წესი მკაცრად მოიხსენეს, რამ უნდა ვისმარეხ მსოფო რე სიტყვა. "ვაპიკი ვაკვაკივებლა", რამელსაე არაფეხარი ვაკვირე არა აქვს სეფმა ვეუპიხ მინაარსხარ, ნებაპარეხელი იმპირეტიპისა, მსოფო იმავე სიტყვებინს ვამოყენებინე.

ვედატოვის მიმანბე პარეფე ვაკვეთილი.

ვიღაცამ ვარხან მიიბბინა, ვეფრეხანამი ვაბიხეა, მიუინებელი მიდობრეუნდა: უნდა ვააფრეხილის ბავევიბი, რამ ვედატეტი მოვის, მატარე დაბამის წესი აბიხელებს მიუინებელმა მამოიხსახს "ვაპიკი ვაკვაკივებლა" ვლასში სირეხე ჩამოვარდა.

რა მოხდა? ბავევის სურვილი: ვააფრეხილის ამხანაგებნი, - განსხვავებულა სიტყვებოხ "ვაპიკი ვაკვაკივებლა", რამეღმაც დატოვი მიტონაყო-ფნი ვეფეხი მიბიხ, მიღობიხიხ ზე მიჯეტილინიხ მიუცვალა სიტყვა "მოვის".

ამოყენებ სიტყვებს.

მიღობის მანწავლებელი.

"ვაპიკი ვაკვაკივებლა" - ზეფა მას.

- "ვაპიკი ვაკვაკივებლა" - ვრეხარე მიჯეტი ვლასში.

ვ.ნ. სავაში. . . დაბამიხიხ ვეფრეხიხ, რეკორ ვამარეხა მათ ეს

յս թրոնի սուրբընդամենը մտքովը ընդհանրապես - մասնավորապես ընդհանրապես, ընդհանրապես - մասնավորապես ընդհանրապես, ընդհանրապես - մասնավորապես ընդհանրապես:

- "Յանտրոն ընդհանրապես!" - Ե. Ո. /Երանյան/
- "Յանտրոն ընդհանրապես!" - Յանտրոնի մեծագույնը - Ե. Ո. /Երանյան/
- "Յանտրոն ընդհանրապես!" - Երանյանի մեծագույնը - Երանյան:

Յանտրոնի սուրբընդամենը, սուրբընդամենը ընդհանրապես.

- "Յանտրոն ընդհանրապես!" - Յանտրոնի մասնավորապես.

- "Յանտրոն ընդհանրապես!" - մեծագույնը մեծագույնը, - Ե. Ո.

սուրբընդամենը, ընդհանրապես մասնավորապես!

Յանտրոնի սուրբընդամենը, մեծագույնը ընդհանրապես մեծագույնը ընդհանրապես մեծագույնը:

- "Յանտրոն ընդհանրապես!" - Ե. Ո. մասնավորապես!

Յանտրոնի մեծագույնը մեծագույնը մեծագույնը մեծագույնը մեծագույնը մեծագույնը մեծագույնը մեծագույնը մեծագույնը:

Յանտրոնի մեծագույնը մեծագույնը մեծագույնը մեծագույնը մեծագույնը մեծագույնը մեծագույնը մեծագույնը:

Յանտրոնի մեծագույնը մեծագույնը մեծագույնը մեծագույնը մեծագույնը մեծագույնը մեծագույնը մեծագույնը:

Յանտրոնի մեծագույնը մեծագույնը մեծագույնը մեծագույնը մեծագույնը մեծագույնը մեծագույնը մեծագույնը:

Յանտրոնի մեծագույնը մեծագույնը մեծագույնը մեծագույնը մեծագույնը մեծագույնը մեծագույնը մեծագույնը:

կյանակն թա ցըղան թանկանրծոն ժոնաթաթիծըն. զս յթաթո թոթթոն
թաթթթթթթթ թա թաթթ թոթթան յթթթթթթ. այ իթթթթթթ իթթթթթթ թթթթթթ
թթ թաթթթթթթ թթթթթթթ. թա թթթթ թթթթ, թաթթթթթթ թոթթթ թթթթթթ թաթթթ
թթթթթ թթթթ թթթթթթթթթթ. իս յթթթթթթ թթթթթթ թթթթթթ թաթթթթթ, թթթթթթթ
թթթթթթթթթ թթթթ, թթթթթթթթթ իթթթթթթթթթ, թթթթթթթթթթթթթթթ թթթթ թաթթթթթ
թթթթթ. այթթ, իթթթթթթթ իսթթթ, թթթթթթ թթթթթթթթթ թթթթթ. թաթթթթթթթ,
թթթթթթթ թ.թաթթթթթթթթթ թթթթթ "թթթթթթթթ թթթթթթթ". այթթ թթթթթ թթթթ
թթ յթթթթթ թթթթթթթթթթթ թա, յթթթթթ, թթթթ թթթթթթթ թթթթթթթթթթթթթթթ թթթթթթթթթ
թթ իթթթթթթթ թթթթթթթթ թթթթթթթթթ.

"I - յթթթթթ թաթթթթ

II - իթթթ?

I - թա թթթթ իթթթ?

II - յթթ!"

թթթ թաթթթթթ - իթթթթթ թթթթթթթթթթ յթթթ թաթթթթթթթ.

թթթթ թաթթթթթ - թթթթթթթթթթ I - թթթթթթթթ թաթթթթթթթ II-ս յթթթթթթթթ
թթթթթթ թաթթթթթթթթթթ.

թա յթթ թաթթթթթթթթթթ.

թաթ թթթթթթ իթթթթթթթ յթթթթթթ թթթթթթ.

թթթթթթթթթ իթթթթթթթ: իթթթթթթթ, թթթթթթթ. իսթթթթթթ թթթթթթ յթթթթթթթ,
թթ թթ թթթթթթ թա իթթթթթթ թթթթթթ յթթթթթ. թա, թաթթ թթթթթթթ, իսթթթթթթթ
թթթթթթթ իսթթթթթթթ.

թ, յթ, զթթթթ թթթթ յթթթթ թաթթ իթթթթ. զթթթթ յթթթթթթթթ թթթթթթթթ թթթթթթթ
թթթթթթթ իթթթթթթթթ թթթթթթթ յթթթթթթթթթ թթթթթթթթթ. թա, թաթթ թաթթ
թթթ թթթթթթ յթթթթթ իթթթթթ թթթթթթ թթթթթթթթթ, թաթթթթ իթթթթթթթթթ թթթթթթթթ
թթ իսթթթթթթթթթ, - թթթթթթթթթ, թաթթ յթթթթ թաթթթթ թթթթթթթ յթ թթթթթթթ,
թթ թթթթթթ թա իթթթթթթթթթթթ թթթթ թթթթթթթթթ.



მ. რუსთაველის სახელობის საქართველოს სახელმწიფო
 მუსიკალური ინსტიტუტის ბიულეტენი

მსახიობის მსახურების კატეგორია

ლილი იმსალოვაძე
 პრეზენტების მ.მ.

აქტიური სიხვედრე - სიხვედრე აქტიური
 /მეტა-აქტიური შეხედულება/

"Нет выше того потрясения, которое производит на человека совершенно согласованное согласие всех частей между собой, которое доселе мог только слышать он в одном музыкальном оркестре и которое в силе сделать то, что драматическое произведение может быть дано более разов сряду, чем налюбимейшая опера. Что ни говори, но звуки души и сердца, выражаемые словом, в несколько раз разнообразнее музыкальных звуков".
 Н. Гоголь

რეჟისორი უცნობი რამა / drama / ბუნებრივი სიტუაცია და ზარბაზნის გატეხილი,
 /საპეტიციო განმარტების მიხედვით/ მიქვიციციას, ქვიციციას, ნიციციას.
 რამა უწყობს სიხვედრის ხასიათს ისევე როგორც ბუნებრივი ნაწარმიც, სა-
 რაფ აქტივის აზრი ახსნა-განმარტების გარეშე რადიკალის / dia logos -
 კამათი / ფორმიზმის გამოხატულება და განკუთვნილია სიტუაციის წარმოსაძვინებ.
 . რამა / კინო გატეხილი / აზრის გამოხატულება, უ.ი. ისევე როგორც-
 ტრადიციული აზრების, რეჟისორის გამოხატულება / კინოების საპირისპირი /, კინ-
 ტრადიციის სტრუქტურა, მიხედვითა და განსაკუთრების სტრუქტურა.

საუბრო კი რამა ცხვენს. იგი მიმდინარე შექმნილია, თავზარდაცემი
 მიხედვითა უწყობს. მათსადაც, რამატიკური სასტუდო ხელოვნება ცხ-
 ხალი ადამიანის / აქტივის / ქვიციციას, ბრძოლა, შეხლა-შეხობლა, კამათი
 მიპირდაპირი ძალიან / პირისპირება /, მათი შეხედვითა ან ცალკეული

ბრის სურში დატრიალებულ წინააღმდეგობათა შორის /კონფლიქტი/.

სამკვერთ-სასიცილებლო ომი /შეჯავება/ დასახული მიზნის მისაღწევად.

უ.ი. სტენური ქმედება - არის შრძელა, დაბრკოლებათა გაძალახვა.

ქმედება ნებისმიერ და პირდაპირადი /რომელიმაც ჩაბრუნა აქტიური-
მოქალაქის ყველა სასიცილებლო ძალა/. სიტყვა „აქტიური“ ხომ /დათმურაპ
მოქალაქე/ აქტიურ მოქალაქისაა წარმომადგენელი.

ქმედება სამი განყოფილებაში ნაწილისაგან შედგება:

1. ქმედება მინაგანი ანუ ფსიქოლოგიური
2. ქმედება გარეგანი ანუ ფიზიკური
3. ქმედება სიტყვიერი /ფსიქო-ფიზიკური ქმედების შედეგად, მისი
წარმომადგენელი და შედეგი/.

სიტყვა ფსიქია, ძირი, საწყისი პრამატული ქმედებისა და მისი "გვი-
რგვინი". სიტყვამ პრამატული სასტენო ხელკენება ჩვეულებრივი, რიტუალური
პანიმენტების სანახაობიდან, მხატვრული შემოქმედების ურთ-ურთ უძლიერეს,
წილიანი მდგომარეობის მქონე ხელკენებად გადასვლა. სიტყვის, უნის წარმო-
მომადგენელი ადამიანი პირდაპირ იყო. ქართული სიტყვის წარმოება - პირდაპირ
და მუდმივი - ქართული გამოხატულები ამ განსხვავებას "შენ პირდაპირ ხარ,
მე კი მდგომარეობი" ... ადამიანი მდგომარეობა, უ.ი., აზრის, მუდმივების,
შედეგების, განხილვის, მანაგრძელების ურთიერთ გამოკიდებულების
და ა.შ. გამოხატულები. პირდაპირ არ ძალუძს გასცემა შედეგებისა
და საბჭოებს, რომელსაც ვინმეობათა ორგანიზების ნდობით იღებს მუდმივი-
დან და არც სიტყვამი ასახული კაცობრიობის მრავალსაუკუნოვანი ისტორიული
გამოცდებულებისა და სიბრძნის განხილვების უნარი გააჩნია.

იქნა შედეგადის შემთხვევა: "უნა, რთორიკა დასაღვი დაკვირვებისა, ყველა-
ზე უფრო შედეგადი და ყველაზე სანდო მოწამე ცივილიზაციის ისტორიისა".

ინ. ჯავახიანი, თბ.გ. IV. გვ. 29/.

ქვეყნის აზრობ სიტყვა ადამიანის აზროვნების გამოხატვის უმარტეს სფერო-
ბისა და ღვთის მუდმივად გამოკვირვებაში "მეორე სასიცილებლო სიტყვის"

შაობაზე აღნიშნავს:

"Слово составило вторую, специально нашу сигнальную систему, будучи сигналом первых сигналов. Многочисленные раздражения словом, с одной стороны, удалили нас от действительности... с другой стороны, - именно слово сделало нас людьми". (И.П.Павлов. Полное собр.соч., т. III, изд. АН СССР, 1949).

სიტყვამ ადამიანს, სამყაროთან უშუალოდ აღქმული, რთულ ურთიერთმიმართებაში მყოფ მთავრეჭოილებათა განმეგაგებინს საშუალება მისცა და ამით განასხვავა იგი სხვა, მარადგანთიქარებულ ცოცხალ არსებათაგან.

ივ.პავლოვის მიხედვებზე, მის კვლევა-ძიებებს სავსებით უმატებელია ცნობილი ფსიქოლოგის, რ.უზინაძის მოსაზრება, რომელიც გამოქვეყნდა მის მრთმაში "სასუღებინს ფსიქოლოგიური საფუძვლები". რ.უზინაძეს მოჰყავს ილია ჭავჭავაძის სიტყვები: "უნა სულია, აზრია ურისა, მისი კვლურისა." ამავდ შვალსაზრისს აჯიოთარებს ფსიქიატრი, პრფესორი ა.ბურაბაშვილი:

"სიტყვიური ცალიზიანება სხვადასხვა გამოხმაურებას იწვევს ადამიანის სულის აპარატის მხრივ, რაც უფრო რთულება სიტყვის მიწაარსი, მით უფრო ძნელდება და რთუდება სავსაშთ რეაქციები, როგორც ქროის ხანგრძლივობის, ისე მიწაარსის მხრივ, მაგალითად, ზმინსმიერი არსებინთი სავსელი უფრო მძიმე გადასაწყვთვია, ვიდრე სავსინს ამსახვილი სავსელი" /უფრ."ცისკარი", 1976, №-3/.

ეს მოსაზრება უმხვდება ჩვენი კვლავტოვიური შუ რეაქსორული პრადქტიკით მიღებულ მიხედვებებს /დაკავშირებულს აქტიონის მიერ ავტორის სიტყვის დაყოცბების პრფესორი წარმოქმნილი სირთულესთან/.

ი.ჭავჭავაძე, რ.უზინაძე, ა.ბურაბაშვილი ადასტურებენ, რომ უნაში, სიტყვამი აღიბეჭდება ურის ხასიათი.

ილია ჭავჭავაძე მიუთითებს უნის კერსონოლოგიური კავტეგორიების მიხედვით და ქარტული უნის სუმიანტიკასთან დაკავშირებით, ჩვერდება სიტყვა

"ეკლავატი" ცნებაზე: "ქარაფელი ეკლავატი კავად სიოს და აბიგნი
"ეკლავატი" ეძახის... განსხვავება მარტო იმაშია, რით აქვენი ერთი
სუბიექტის ხარტ და ჩვენ მთლიანად, აქვენი ეკლავატი ხარტ კავადი და ჩვენ
მათთან. არსება კი ერთია მრავალი კავადი ვარტ... ასე შექმნავეს დიდი
ქრისტიანული ეკლავატი ჩვენს ენას. არა გვეჩინა, სხვა ენაში ეკლავატი და მათა
ერთიანად კავად ერთეული იყოს"/. ი. ფაფავაძე, თბი. ტ. III. გვ. 427/.

ეკლავატიანი გული და ადამიანის სულიერი სამყარო ერთმანეთთანაა
დაბეჭდილი. ქარაფელის აბიგნი, მებრძოლს" უნდა შევხედო რკინის გული.
ამასვე წერს სულხან საბა ორბელიანი "სიტყვის კონა"-ში. კავადში უფრო
მეტი მინიარსია, მაღალი, ჭარბი, ვიდრე ადამიანობაში. აბიგნი ქარაფელი
არ აბიგნივეს კავად ადამიანში. ილია ფაფავაძე კი ამას იძლევა და იქვე
პასუხობს "კავად ადამიანში?" ყველა ადამიანი არაა კავადი. კავადი მხო-
ლოდ განსაკუთრებული ცნებაა, აბიგნი ქარაფელი სიტყვა იკავად, ნიშნავს
გამოჩინებულ კავადს, ე.ი. ისე იმეორებ, რაგონს მინიარება კავადი. ასე-
ვეა, სიტყვა-ისებრად, ისე იმეორებ. მისი რით არ წავიკვამ, თავად სიტყვა
"ადამიანი" ადამის მემკვიდრეს ნიშნავს. წამი-წამება-წამიერი-წამი-
ბი. ქარაფელი წამიერი იმეორება გვიჩვენებს, სიტყვას, გამარჯვებას.
თავად წამება წამიერივეა წამისა ენა - წამება. გაწამდა, სხვა უბრალოდ, მის
მარაგობაში - უწამებ-გაწამება-რწამება-წამება და ა.შ.

ამას ვარტა, სიტყვის მინიარსის გადმოცემისას, წამიერის ხმოვანებ-
ასავე შევხედო მინიარებაში. მაგ. ქარაფელი სიტყვა/ასო-დაწერილი,
ბეჭდა-აქვენი/ სიტყვის ბეჭდათა უბრალოდ სიტყვის მინიარსზე
მიუხედავად, ასეა ამა და იმ ენის ასო-ბეჭდათა წყობა. ქარაფელი ხმოვან-
თა სანდოეობა მანაშარია, მანხმოვანი ბეჭდები მკვეთრად წამიერად
ელი. რიტუალად დაბეჭდილი, მასთან დინჯი, რთა ადამიანად საქარაფელის
შეხება, ხოლო დიდი, ელსტიკური დაქვევითი, რთა დასავლეთს.

აბიგნიანი ერთეული თავისებურებიან გამომიხიარვ, გუგრაფიკულ-
ი. მორიელი, ეკლავატი, ეთიკურ-ესტეტიკური ტრადიციები, ყოველთა და

ბნე-ჩვეულებები და სპირიტუალობა, მთა ან უცხოეთში უნდა აირეკლებინათ სპირიტუალობის უსუსურობა-მეცხეობა, სპირიტუალობა მისი ფსიქო-ფიზიკური სიფრთხილი უმეტესობაში.

ძრამატული სასცენო ხელოვნებაში/სცენაზე ცოცხალი ადამიანის, აქტი-
 თრობის, უმეტესობის ხელოვნებაში/ სიფრთხილი უმეტესობა, გამომსახველ საშუა-
 ლებათა მითრის ყველაზე ნაზად ავლენს აქტიურობის ინტენსივობას, სიღრმე-
 სიჭარბობას, ურთიერთ თავისებურებებს; ამიტომ, ზოგიერთი რეჟისორის "გუ-
 მობრუნება" სიფრთხილი /როგორც მათხრობდათ კონტაქტის დასამყარებელი
 ნივთადად მისთვის, "ბარბაროსა"/ ძრამის გამომსახველ საშუალებების
 გამოყენებითაა და მისი ფუნქციის, პიასტროვის, ბგერასა ფიზიკური მთ-
 ძრამისათვის, დასასაბარებლად", ძრამის ხელოვნების დაკვირვება-პროფა-
 ნაციის საინტერესოა. ანდა, მისი სურს სხვა საშუალებებით ხელოვნება
 დასაქმების ცდა და ურთიერთობის მოქმედი. ეს კი ხელოვნების არც ერთ
 დარგის მიზანს არ უნდა შეადგინოს; მით უფრო ძრამისა, რადგან ეს უ-
 ცვლელი ხელოვნება რეალურია, კამათისა გამოყენებით და მისი იარაღი
 სიფრთხილია. ილია ჭავჭავაძე ამბობს:

"როგორც ცალკე კაცის ცული, ისე გული ურისა, ბევრში სხვა, ცალკე
 ურის გულს არა ჰგავს. ამის გამო, გულისხმობა, გულის გამოხატულებას
 სურს სხვა არის ხომღვი და ყოველ ურს თავისი კილო, თავისი ჰანტი აქვს
 ამ სხვადასხვაობისათვის". და, მართლაც, ხელოვნების ყოველი ნაწარმო-
 ბის სიფრთხილი და ნა ურთიერთ თავისებურებები, მისი განხილვით
 მფრთხილობა ან იმ ნდობით არ განისაზღვრება, როგორც ამის მთ ურის
 ინტენსივობას შეაქვს მსოფლიო კულტურის საერთო საკანძორში? სიფრთხილი
 უმეტესობა - იმპროვიზაციული უმეტესობა, მოხუცობის და ამიტომ ცოცხალი,
 პიასტროვი მთძრამა კი ავტომატური ხდება ხომღვი ტრენინგისა და უარ-
 ჯიშის შედეგად ფიქსირებული /ქორეოგრაფიკისა და სხვა მთძრამით
 სახის ხელოვნებაში/, ხომღვი სცენაზე სიფრთხილი ცოცხალი ნაწარმოებია ნაწარმო-

უბედურია, თუ უნის კუნთი ავტომატურად ამოძრავდა, ფიქსაცია, "ავტომა-
ტია", სიტყვიერ ქმედობისას სრულიად დაუქვედებელია; ეს მუხრუჭია, რეზონანს-
სტან განთავსებულია მარჯვენს ყოველ სველვან მსახიობს, სხვა მემბრანა-
ვანი სიტყვა მიკრო-ტექნიკა-მექანიკა მთავარივინაა. სუნიდან წარმო-
მქმედო სიტყვა ისევე უნდა იყოს "ნაწილი", რეგულ სიტყვა პანურილი მწე-
რლის მით; ეს უი რეჟი მემოქმედობილი არსებობს, უფრო რეჟი უიღრე პლა-
სტიკის, ფიზიკური მოძრაობების დაუდებია. დრამატული მუხრის მსახიობმა
რეგის სიტყვების გასაყვებელად უნდა გაიაროს "ფემილიობის" ყველა
ის უსაში, რეჟილი მწერალია გაიარა უიღრე ის სიტყვას ქალადმე "მეზა-
ვა". რეალიზური მიმართებების "განცობის სკოლის" სასუნილ ხელმეუბა-
ში სიტყვის რეგანად წარმოქმნილობის /გასაველი უსავერის/ მუხრ-
რეჟი მისასველი საშეაღებეი ნიკეილია ვ.ს. სტანილავსკი მთელი
მისი სწავლები, მსახიობის უილიდან მოყოლებული, რეგე მსახიობის
მუხრეილი დამატებელი. მან დავეილეთ მთელი და მთელი რეგე პედაგო-
გიური სწავლები რეგეი რეგანად გ. რეგე-გარდასახვის რეგე არსებ-
ში დარდაუგანებელი, მუხრეილი, მწერლის პანურილი სიტყვის ნებელილი
გამიბელი სუნილი ამოცანის ასაყვებელი, ასამოქმედებელი. სტანილ-
ავსკის მონათე მ.ვ. კნებელი, ნიგეი "Слово в творчестве актера"

— "ადასტურებ", რეგე სტანილავსკი"... Никогда не говорил о
слове в отрыве от всех остальных положений системы, выработанных
им за долгие годы жизни в искусстве" (М.О.Кнебель, Слово о
творчестве актера, изд. М., 1970, стр. 4, "Искусство").

მასასამე, სიტყვა არ წარმოქმნა ავტომატურად, ისე, რეგულ სიტყვა,
სიტყვა, მათემატიკა. სიტყვა ადამიანის /სქეტიკი/ ფიქს-ფიზიკური,
ქმედობა და ფიზიკური, ფიზიკოლოგიური მუხრეილიაა ჯამი ყველებილ-
ადი ადამიანის დამოკრებელიებების რეგე ვეველესში წარმოქმნილი, რეგე-
ილი ადამიანებისმანეთ გამობავის მომხმე.

ეს პრეტენსი, რეგულარული იმედი, ჯერ პრამატივიზაციის სუბიექტი წარმოიქმნება
და მხოლოდ მას შემდეგ წარმოიქმნება აქტიურობის სუბიექტი. შეესაბამება, ორივეს
/პრამატივიზაციისა და აქტიურობის/ ცენტრირებაში მხოლოდ სიტყვები ცხვერწობენ;
მაშინვე მათთვის სიტყვა მხოლოდ და მხოლოდ მცირედი ზედასახელებული /ღვალ-
საჩინო/ ნაწილია ერთი რიგი, ზედასახელებული მთლიანობა. /ზოგიერთი პრამატი-
ვიზი განაწილებს ზედასახელებების მიზნით რეპარტის მიმართებას/.

აქტიურობის ტექსტის უმეტესი მნიშვნელობა უცვლელად ერთ-ერთ საშუალებად
მსახიობმა მწერლის პირველადი, მისი პირველივე შემოქმედებითი პრეტენ-
სიებისა და იმპულსების ამოხსნა უნდა განსახილველ იქნება და არა რეგულარული სიტ-
ყვების გაბეჭვება. ტოტალური რეპარტი მუშაობის დასრულებით უკავშირდება, და საერთოდ,
მსახიობებს ურჩევდა არ დაეჭვიანებინათ რეგულარული ტექსტი:

"Надо чтобы все выучилось ими сообща, и роль вошла сама собой в
голову каждого во время репетиции, так чтобы всякий, окруженный
тут же обставляющими его обстоятельствами, уже невольно от одно-
го соприкосновения с ними слышал верный тон своей роли..."

"Всякий наипростейший человек уже способен отвечать в такт, но
если только актер заучил у себя на дому свою роль, от него изой-
дет напыщенный, заученный ответ и этот ответ уже останется в нем
навек: его ничем не переломишь; ни одного слова не переймет он
тогда от лучшего актера; для него станет глухо все окружение об-
стоятельства и характеров, обступающих его роль, также, как и вся
пьеса станет ему глуха и чужда, и он, как мертвец, будет двигаться
среди мертвецов". (Н.Гоголь. Из книги "Гоголь и театр", М.,
"Искусство", 1952, стр. 366).

«В огромном большинстве случаев в театре только прилично или
же недостаточно хорошо докладывают текст пьесы зрителям. Но и это
делается грубо, условно.



Причин много и первая из них заключается в следующем: в жизни говорят то, что нужно, что хочется сказать ради какой-то цели, задачи, необходимости, ради подлинного, продуктивного и целесообразного действия... на сцене не то. Там мы говорим чужой текст, который дан нам автором, часто не тот, который нам нужен и который хочется сказать. Кроме того, в жизни мы говорим о том и под влиянием того, что мы реально или мысленно видим вокруг себя, то, что подлинно чувствуем, о чем подлинно думаем, что существует в действительности. На сцене же нас заставляют говорить не о том, что мы сами видим, чувствуем, а о том, чем живут, что видят, чувствуют, думают изображаемые нами лица". (К.С.Станиславский, Работа актера над ролью, т. III, стр. 490).

"... Только глубокое и честное изучение всех обстоятельств жизни роли приводит актера к названной большой цели - освоению авторского текста" (там же).

მამასადმი, როდემ მუშაობის დაწყების უკმაპტი მსახიობს ავტორის სიტყვებში თავის აქტიურად წარმოსახვისათვის უსაფრთხოება, ავტორის ტექსტში ჩამარსული აზრების, განცდების, განხრახნის ამოსაცნობად, "გასაშიგნად". "სიტყვა - ნიშანთა ნიშანია, უამბობს პავლეტი.

მისი აღმოცენება მრავალკომპლექსურია. შექსპირი სიმარადის მოყვარე /ძალადობის, სივალდის მოძღვე/ ჰამლეტის პირით აი, რა რჩევას აძლევს აქტიორებს:

"გახევი ეს დეუსი ისე წარმოაქვს, როგორც მე თითქმის გაჩვენე, თავისუფლებით და ძალა-დაუგანებლად. მაგრამ, თუ ისეთი ფურიტილი მიჩნე, როგორც მოგონებ ჩვენს აქტიორებსა მინდა სფირთ, სკოლს ჩემი დეუსები ისევე უჭარბის გბირს ვაქტივტიონ"... "რაც უნდა ვინება ბრასათით გუდში გიღვავდეს, ვარნიმხარნიბათით მრისბანდებდეს და მორვესათით გიჭრივადებდეს, მანინე საამიო

Յօժանորդն օգտակար էր, սակայն մինչև իսկ հիմա, հոգևոր և մտային ազատության հարցում չէր ընդունում մեր հասարակության շահերը և իրավունքները։

Մեր հասարակության շահերը, սակայն իրավունքները չէր ընդունում մեր հասարակության շահերը և իրավունքները։

Մեր հասարակության շահերը, սակայն իրավունքները չէր ընդունում մեր հասարակության շահերը և իրավունքները։

Մեր հասարակության շահերը, սակայն իրավունքները չէր ընդունում մեր հասարակության շահերը և իրավունքները։

და მთავრდება უღებობითა და ურთიერთგვერდობით, /ურთიერთობის გასაუმჯობესებლად/ უზრუნველყვის, სურვილის გაჩენით/. პიესისა და რეალის უზრუნველყვანის მიზანშეწონილობა ამოხსნა-მიგნება ილღი რეალის; ამიტომ აუცილებელია აქტიური მუშაობის, მისი მსოფლიოებრივების გადრმავება /გადაჩვიება/, რამ მან შექცეოს არსებობის ნაკლებად არსებობისაგან გაჩენვა. პიესისა და რეალის გაყწობის პირველ დაწყებით უჭაპზე დიდი მნიშვნელობა უნიჭება მიზანშეწონილობა დღევანდის განვითარების გონებით წარმოსახვას, მოქმედების /ქმედების/ და კონტრმოქმედების განვითარების პერსპექტივას. მაგალითად, შექსპირის "რომეო და ჯულიეტა" რომელიც რეალის უდიდესი /უმსხვილესი/ მიზანშეწონილობის თანმიმდევრობა, დაქტები ასეა:

I /უდიდესი დაქტი, მიზანშეწონილობა/, რომელიცაა მისი გონიერობა უზრუნველყვანის საგარეოებრივების მიზანშეწონილობის კავშირებთან კარნავალზე მისვლა, რადგან ამით საშუალება უძლეოდა იქ საჭრფო უნახა.

II. კარნავალზე რომელიც ხედავს ჯულიეტას /უცრად იფქექა უდიდეს-მა გონიერობა, რომელიცა მისივე მხელი მისი არსება და მხანქვა ყველა-ფერი/.

III. ჯულიეტა აღმოჩნდა საგარეოებრივების დაუბინებელი მიზანშეწონილობის ქალიშვილი.

IV. მურკუციოს სიკვდილი /საყვარელი მუგობარი მოუკლა საჭრფოს ბიძა-შვილმა/.

- V. გონიერების სიკვდილი
- VI. რომელიცა გაძვება /ვერონიკან/
- VII. სიკვდილი დაქტინიება
- VIII. ჯულიეტას სიკვდილი.

პიესა და რეალის გონიერობა ამგვარი დაბევრვა აქტიური უბინებობა რეალზე მიშაობის პირველსავე უჭაპიდან ყწობიერი გახადოს პიესისა და რეალის უმედილი სჭრუქჭურა და საბოლოო მიზანი, რომლისკენაც უნდა წარმართოს რელი /რეალის გამყოლი მოქმედება და ბეამოყანა/. აქტიური შექსპირის

რტი ახალბედას, მაშინ ღვაჭრის "ცოცხლები" მას მიუჯერება. ზბაღისის
ტრინობეფოვის სახ. ღვაჭრები 1945/46 წლების სუბსტრუქცი, /რძი ახალი და-
მთავრებულნი იყუ/ ვნახუ ა. სუჭოვის "სტალინიტრადიანი რაშორებოი": სტა-
ლინიტრადიანი ვუკუორებუტი ტრატეორ-მიშენებელი უარხანა რძის უერიოქოში
მილოანად ტანკების წარმოებობე ტადავიდა; იტი ტეტიას მიუპაშ ტადაჭარბე-
ბოი, 200/250%-იი ასრულებდა, რძის ყველაბე ძწელსა და ტადაშიყვეტ
უტაბე ტეტიის 100%-იი შენსრულებას ჯერებდა. ამ ტარეოებობე უარხანა-
ში სუი ახლად ტანიშნული უარტოული უოშიტეფის მიტივანი/ რძიანი ტეტიო-
ლიტბული/სატონებელიი ტაბეო; ურატრით ტაუშარტლებოი უარხნის ტირე-
უტორის ტრადამიშვიებდა. რამოქენიშე "შეტაკების" მიშეებე, სინამიტილის
ტასაფტენად ტადაშიყვეტის მასთან არაოტიოიარტრად ტასაუბრებას და ურ
უტირა ტეუს სახლები უახლებს. ს უშირრძის მიშეებად მისტვის ნახელი ბე-
ბა, რრძი ტირეუტორი ტრადატეხილია, ტამარჯებოის იმიტი ტადაწურული აქვის.
ანი, რტორ ტანახოტიოილა ეს სუენა /უარტოოშისა და ტირეუტორის მიშეებება/
ტრინობეფოვის ღვაჭრია:

ტილა, სასაუბოო ტამიბაებული მიტოტას მიჯოტიოი ტირეუტორი და სა-
უბოის მილოქოინში ტაბეუს უტენებოი ახევილიერებს. უარბე უკუნი ტაისშის.
ტირეუტორი მიმსელებს ტავაულებელი ტასდახებს: "მიშობრადანი!" უარის
ტიურბელიე უარტოოში რე უ ტანიხახეს, ტამრადებული წარმიტებდა. უარტო-
ში ულოებდა მიშეუბატეფბას. მიტრამ ტირეუტორი ტაუჭარავი უშეუოტი-
ბოი ტაბეუს მიატებებს და ნელა ჯებდა. უარტოოში, მისელების მიშინის ტან-
სახოტიოიუბლად იძულებული ბებდა "ტაუბატეფბელი სტუტრის" ტალიტობი
ტიკუავის აბეტი /მასპინილოის ნებატარებულად/ ტირეუტორი ბებდა, რრძი
უარტოოში საკონტეტიტეო მიოტი შეტევისსახვის ტანტიბაებდა. მიიი ტი-
ლოტის მიწანარსი ტასხლებოი ამიტუარია:

შ ა რ ტ ე ბ ი - ტრინობე ტარეუბებულიი უყვეტი/უტიოტი/ რრძი
ტირეუტი ხარბი წებებე ტებს იბეტიბა, ტეუ და ტაბეუს ასწორებდა, მიი-

იყვანენ ურთობლივ ფსიქო-ფიზიკურ, სიჯივიურ ქვევა-მეჯივიებებში. ამიტომ-
მაჟ, რეღვე მუშაობისას, "ქმეღიანი ანალიზის მეშვენიან" /მეჯივიანთა მანა-
ნიმეჯივიზების რეგონის ქმეღიანს აქქმას/ ვაჟამიწვევათი მინიშნეღებან აქქს.
ეჭვიპური მეშვენიან მუშაობისას, ფსიქო-ფიზიკური ქვევის რეგონის ძიღბი-
საღვის .

"То, что взято из своей органической природы (из собственного
жизненного опыта), то, что откликнулось в душе, не может быть чуж-
до человеку-артисту. Свое - близкое, родственное, свое не при-
ходится выращивать. Оно есть, оно рождается само собой и просит-
ся вылиться в физическом действии. Не буду повторять, что все
эти "свои" чувства должны быть непременно аналогичны с чувством
роли" (К.С.Станиславский, Работа над ролью, т. III, стр. 15).

რეღის სეღვის სიღყებლის ქვემინისას, ვანწვევათიღვი ალიგბნება აქქი-
წრის ნარმისახვა, ჟანჭაბიან "მე რეღ" მე ამ ვიშარებამი ზავარებღი
რას მივიმიქქმეღებღი. რა, რაღ უღრმ იბრებან ამ"მე რეღ"-ის სარმეღებღი,
მიღ უღრმ ზრმავებან აქქიწრის ჟანჭაბიან. ზნებან ნარმისახვის გრძელი,
ვანწვევათიღვი მანიმიღვერეღი რიჭისა რა ვიშარებანთა ქვემინის აჟვიღ-
ბეღბან.

აქქიწრის ქვევა-მეჯივიებებ რა ვანიღებღი რრამაჭვიღი იქსახის
ქვესაჭვიღისა უნდა იღყს, რაგვან რეღის რეღრეღ სხველის ისე სველის სი-
ღყებლიღ ურმსაჟიღიღვი ზვეარეღის - ვავსიგან იქმინება. აქქიწრე ქმეღიანი
ანიღიზისას რაღ უღრმ მუსჭ ფიზიკურ მეჯივიებებას ქვეარჩეღს, მიღ უღრმ
ზრმაღ ვანიმიჭვერებან რეღიან. ფიზიკური ქმეღიანის ვარქმავებანთა იწვებან
რეღის სველის სიღყებლის ალიგბნებან, რაღ რეღისეჭვირ ხვერეღებღის ამიღყა-
ნას ქვეარებნს. ვავრეღვის ჟვანსაქვეღი ვამიკვერეღებღი სავსებნიან აჟასეჭვი-
ღვი სჭანიღღავსკის ბეღიან ალიგბნეღი მეშვენიან რეღანეღებას. სჭანიღღავსკი
ამიღებან "законы творчества основаны на законах жизни, природы".



"Я убежден, что приближается важный этап человеческой мысли, когда физическое и психическое, объективное и субъективное действительно сольются, когда физически разрешится или отпадет естественным путем мучительное противоречие или противопоставление моего познания моему телу".

Ռ. Յաւուդո. Գրեթե ԿԻՎ Նաչրապետի յոնգրեմէջ Բարձրագոյնընկերութեանը:

Երբ որոշումներ են կայանում, այնպիսի ենք որոշումները կատարում, թէ որոշումները ինչպիսիք են /արդյունք/ որոշումները մտածելով մտածելով /որոշումները որոշում, ինչպիսիք են որոշումները ինչպիսիք են մտածելով/:

Երբ որոշումներ են կայանում /"Ստեփան Երեմյանը" /Գրեթե ԿԻՎ Նաչրապետի յոնգրեմէջ:

"Суть этого вопроса состоит в том, что артисту необходимо действовать на сцене так, как действует созданный автором образ, но это невозможно без глубокого раскрытия всех обстоятельств жизни образа, это невозможно без того, чтобы не поставить себя в эти обстоятельства и с их точки зрения оценить тот факт, событие, которыми в данный момент живет образ" (М.И.Кнебель, М., "Искусство", Слово в творчестве актера, 1970).

Մտածելով, որոշումներ են կայանում /"Ստեփան Երեմյանը" /Գրեթե ԿԻՎ Նաչրապետի յոնգրեմէջ:

Ստեփան Երեմյանը: "Какие обстоятельства внутренней жизни моего человеческого духа, какие мои личные, живые человеческие помыслы, желания, стремления, свойства, природные качества и недостатки могли бы заставить меня, человека-артиста относиться к людям и



событиям пьесы так, как относится к ним изображаемое мною действующее лицо" (К.С.Станиславский, Работа над ролью, стр. 365).

პიესის გმირის ადვილად თავისი თავის ჩაფხველით მსახიობი იწევს როლის ამოცანით გაპირებულად მუხლა-მუცხლას, ბრძოლას /მუხუდრუღისა მუხუდრუღბასთან/, ვინებიან ბრძოლაში იბადება გმირის ქვევის მონაცანი მოკვებების გაკება /მეცნობა, მეტრონიება/ და ისიც, აჟ რა აძურებს მას ამა აჟ იმ სიყვედების ჩარმთაქმას.

ზემოთ აღწერილ ნათესავთაგან სჭანისლავსკი ვაწისილავს პიესის მოვლენის, ფაქტების მუჯასების პრეტესს გრძობუროვის პიესის - "უაი გუკოსაჲს" მატალითზე. /განმეგრესუღრა მუჯდოთ ამოთქმს მის წიგნში III, "მსახიობის მუჯაობა როლზე"/.

რას ნიშნავს პიესის მოვლენებშია და ფაქტების მუჯასება?

"... Это значит - найти в них скрытый внутренний смысл, их духовную сущность, степень их значения и воздействия. Это значит - подкопаться под внешние факты и события и найти в глубине под ними другие, глубоко скрытые события, часто выходящие и самые внешние факты. Это значит - проследить развитие душевного события и почувствовать степень и характер его воздействия, проследить линию стремления каждого из действующих лиц, столкновение этих линий, их пересечения, сплетения, нахождения. Словом, познать ту внутреннюю схему, которая определяет взаимоотношения людей.

Оценить факты - значит найти ключ для разгадки многих тайн жизни человеческого духа, роли, скрытых под фактами пьесы"(К.С.Станиславский) მუჯებდასზე მუჯაობისას /ა. მუჯოვის "სამი რა" სმუჯოთი რუჯეოთისა-

ბ) ნეიროლოგი-პანკეოს პასუხობს:

"... Когда вы говорите об эмоциональном чувстве, то ведь если брать его только от себя, - это же не будет Тузенбах. Я внутри себя сделал перестановку.

Все свое ненужное для Тузенбаха я выбрасываю и оставляю только то, что мне нужно для этого образа".

(Ежегодник МХТ. 1945, Изд. М.-Л., "Искусство").

ბრატარნი მეტოქეებინას... სტანისლავსკი განმარტავს:

"От себя не означает "себя", надо отталкиваться от себя, от своих чувств, мыслей, привычек, голоса, тела, лица "от себя" к образу".

აქტიუბეღლია ფაქტობად აზრის ამოკახება, ავტორის ფეჟსტის ფოველი რღა -
თქის/ სიფყვის/ მიღობა ქვიმაროტი აზრის ძიება და ამადი სტუდენტის გაკა-
ქიშება, რადგან ეს უბიძგებს მსახიობს ქმიკობისკვენ, აზრის მკაფიოპ
და ნახლად ნარმოქმინსკვენ.

ავტორის აზრი იმდენად ნახელი უნდა გახდეს აქტიორისათვის, ისე გა-
სევები, ზუსტი, რთმ შეძლოს საკუთარი სიფყვებით მისი გამონახვა /ნარმოქ-
სა/. მხლორ ამის შეძევე შეიძლება მსახიობმა იხმაროს ავტორის სიფყვები.
ავტორის სიფყვების რმად გაგებინა და ჩანვეომისათვის სტანისლავსკი თავის
რნაფებებს ურჩევდა დიდ მწერალთა გზას/ მათ მეთოდს/ მიჰყოლოდნენ, რთ
წერებების მსგავსად, მათვე შევემნათ რთლის ფეჟსტის საკუთარი "შავი"
არინტი, იმის მსგავსი, რთგორც, მათადიად, ავერწერა ვ.ღ. მინაკოვსკიმ.
Как делать стих " სურველი ესენიწინსადმი /მისი გარდაცვალების გამო/
იძუნილი დეჟსის მათადიად უზარმაზარსა და სურჯულომწერად ჩაჭარებულ
ქმობას აღწერს; შირთმას, რთმეღც მიმარხული იფო პოეტის მიწრ აზრის,
ანაფიქრის, გამოსახატავად საჭირო და ზუსტი სიფყვების შეჩჩვევისკვენ.
მინაკოვსკი შეიმთქვეებითი მქმობის პროცესში ეკიხება თავის თავს. ეს
სიფყვაა, რთმეღც გვეჩინებდა?... და თუ ისაა, ასევე იქნება მკიხებე-

ԸՆՏ ԹՈՂԵ ԵՎԵՂԵՂԻ? /ԹՈՂԵՐԵ ԹՂԵ ԵՂՆԻՆ ԲՆ ԵՆԻՍԻՐԻ?/

"Начинаю подбирать слова:

Вы ушли, Сережа, в мир иной...

Вы ушли бесповоротно в мир иной.

Вы ушли, Есенин, в мир иной.

Какая из этих строчек лучше? Все дрянь! Почему?

Первая строка фальшива из-за слова "Сережа". Я никогда так ами-кошонски не обращался к Есенину. И это недопустимо и сейчас, так как оно поведет за собой массу других фальшивых, не свойственных мне и нашим отношениям словечек: "ты", "милый", "брат" и т.д.

Вторая строка плоха потому, что слово "бесповоротно" в ней необязательно, случайно, вставлено только для размера: оно не только не помогает, ничего не объясняет, оно просто мешает. Действительно, что это за "бесповоротно"?

Разве кто-нибудь умирал поворотом? Разве есть смерть со срочным возвратом?

Третья строка не годится своей полной серьезностью (целевая установка постепенно вбивает голову, что этот недостаток всех трех строк). Почему эта серьезность недопустима? Потому, что она дает повод приписать мне веру в существование загробной жизни в евангельских тонах, чего у меня нет - это раз, а во-вторых, эта серьезность делает стих просто погребальным, а не тенденциозным - затемняет целевую установку. Поэтому я ввожу слова "как говорится".

"Вы ушли, как говорится, в мир иной". Строка сделана - "как говорится", не будучи прямой насмешкой, тонко снижает патетику стиха и одновременно устраняет всяческие подозрения по поводу веры автора во всех загробных ахинея".

Строка сделана и сразу становится основной, определяющей все четверостишие, - его нужно сделать действенным, не приплясывать по поводу горя, а, с другой стороны, не распускать слезоточивой нуди. Надо сразу четверостишие перервать пополам: две торжественные строки, две разговорные, бытовые, контрастом оттеняющие друг друга, без всяких комментариев приведу постепенную обработку слов в одной строке:

- 1) Наши дни к веселью мало оборудованы;
- 2) Наши дни под радость мало оборудованы;
- 3) Наши дни под счастье мало оборудованы;
- 4) Наша жизнь к веселью мало оборудована;
- 5) Наша жизнь под радость мало оборудована;
- 6) Наша жизнь под счастье мало оборудована;
- 7) Для веселий планета наша мало оборудована;
- 8) Для веселостей планета наша мало оборудована;
- 9) Не особенно планета наша для веселий оборудована;
- 10) Не особенно планета наша для веселья оборудована;
- 11) Планетишка наша к удовольствиям не очень оборудована.

И, наконец, последняя, 12-ая -

- 12) Для веселия планета наша мало оборудована.

Я мог бы произнести целую защитительную речь в пользу последней из строк, но сейчас удовлетворюсь простым списыванием этих строк с черновика для демонстрирования, сколько надо работы класть на выделку нескольких слов".

სა, მარტლაც რომ წარმოვიტვირთე ყველა როტი მწიფის მათი ხეივანები,
სა მითრ განუღი ტრანტირებულ მრთა, მათი რაჟინებულ მთმთხვებულთა
საჟთარ მათისადმი რა რაჟინინსპირთ მსახიობთა, რეჟისორთა გაჟმარ-



მდებრე გარდეროლობას, უფროაღრუბობას ნაწარმოებებს სიყვრივეში მასალებში
 სტრუქტურული ინტენსივობის საკონსტრუქციო, ნაბეჭდი გახდესა და რა ჯიბი ამოცანა-
 ნის წინამეშვერდის მსახიობი და განსაკუთრებით ინსტრუქციის შედარებით, მთლი-
 ვალი მსახიობთა აღმზრდელი.

როდესაც მუშაობისას, პირველად წყვეტილ უკანავე აქტიური ხშირად შეჭირვრე-
 და სიღრმე პიუტის დაუჭრების დიფერენციალური, რადიკალური აღქმისა და მუშაობის დროს,
 თავის თავში ახმობს უმცირეს საწინასწარ, მამინ, რთვლად რთლად მიხატვრე-
 ბის /რთლის მიხატვრების/ პრეცედენტი მუშაობის წარმოსახვით აქტიური მონაწილე-
 თბას მთლიანად. წარმოსახვა კი მამებს კითხვას "მე რამი", /"მე რამი მე"/,
 მსახიობის წარმოსახვის ასაკებში ურთ-ურთი სტრუქტურა-სტრუქტურა /ხილვითი წარმო-
 სახვა/ აქტიურის სასიური /სახელოანი/ აზროვნების წინამინ; ამის გამოთქმისა
 ივრსახის მუშაობის პრეცედენტი იტვირთ რაც, ურთვით, განმარტვრე ტექნიკისა
 ურთვრთნივის გამოთქმისა, /უბრუნებლად/ ვ.ი. სტრუქტურული მუშაობის
 მუშაობის მიხატვას უპირებთ "მუშაობა", "გარეული" სიყვრილ, რთლის მიღმა
 არ მტას მიმდინარე ურთის, ცხვრების ცხვარი სურათი. რთლის ცალკეული მ-
 მუშაობის ხეობისათვის სტრუქტურული აქვს ხილვითი წარმოსახვის ტრენინგის,
 ხილვის განმარტვრებისა და ურთვრების, დიფერენციალური განმარტვრების რთლის ურ-
 ტვარი ხეობით "კონსტრუქციის" მუშაობის ტრენინგის. ეს რთული პრეცედენტი
 მუშაობის მიხატვას. მტვრე აქტიური უმცირესობა იმ ხეობით, რთლის
 საურთობ, დიფერენციალური წარმოსახვის ნაკითხვის მუშაობა ურთული რთლის
 მუშაობის წარმოსახვისა სიღრმე.

აქტიური ურთი იმპროვიზაციული/იმპროვიზაციული/ თავისი გმირის
 წარსულის მოვლენების /რთვრებისა და რადიკალი პიუტის/ იმპროვიზაციული გან-
 ხვა, რამი მამით რადიკალიანს მამი მხლელე უკანა წარმოსახვის გამოთქმის მიხატ-
 რაც მამი ამ მოვლენების მუშაობა ივრს და განმარტვრის. რთლის მსახიობის ხეობ-
 ის ეს "კონსტრუქცია" აქვს, სტრუქტურული წარმოსახვის რთლის სიყვრილ იმპროვი-
 ბენი აზრთა, ტრენინგისა, ასტრუქტურის რთული კონსტრუქცია.

გაღმერთებულ მოხატვებშიც დასრულდა პირველი მხატვარი
მედიკოსი, პირველი მხატვარი - მეთვლიანი, მთლიანი, მსგავსი, გორაკი
ხშირად მიმართავენ ასეთ მოხატვებშიც. მხატვარი ნახევარ ნახევარ-
ში /მ. გორაკი "გსკერი"/, მართვის სიტყვები /იმავე პირველი/ მხატვრის
სიტყვები /უ. მეთვლიანი "მხატვარი"/ და სხვ. მთლიანი ადამიანის ჩვენ მხა-
რის გამოხატვას, ან მისი მხატვრული მხატვრის მხატვრისა, ან
ამა მხ იმი საფუძვლის ჩვენისა გამოხატვას /ე. ი. რთვლად ჩვენ მართვი-
თქმან ურთიერთობაში გამოხატული ვინავე მასზე მეთვლიანი/ და ამ ამო-
ყანის გამოხატვების ახლოდობა მხატვრის მხატვრის, მამის სიტყვა
ქმედობა იქვეა. სხვა მხატვრული ვინავე მხატვრული სიტყვა
მთლიანი გამოხატვის მხატვრის მხატვრის მხატვრისა გამოხატვის
მასალა.

სტავროს პირველი მხატვარი აქვს: ურთიანი გამოხატვის მხატვარი, მთ-
ლიანი მხატვრული ან მხატვრული მხატვრის ხატვა; რთვა აქტიური აგრ-
ვებს მასალას /გოგინა მასალას/ გამოხატვის მართვით, ქმნის მინიატურ
"გორაკს". მთლიანი-მხატვრული - მართვის გამოხატვის საკმაოდ ხატვით,
რთვლად აქტიური ურთიანი მიმართვის მართვის, მართვით ვინავე,
ხატვა" /ეს მართვლად მართვის მხატვრული ურთიერთობის მართვის/.

რას ნიშნავს მთლიანი? მთლიანი ნიშნავს მთლიანობის გამოხატვით-
ღობის გამოხატვის, გამოხატვის მხატვრული ხატვის, განახლების, გამოხატ-
ვის გამოხატვის. რას ნიშნავს მართვის მართვის გამოხატვის? ხატვის?
ეს ნიშნავს - მართვის მართვის საკმაოდ ხატვის, განახლების გამოხატვის,
რთვი მართვის საკმაოდ და ნახევარი ხატვა ეს მართვის. მხატვრული
ამის მართვა საკმაოდ ისეთ, მართვის მხატვრული მართვის ხატვა
სიტყვით გამოხატვის იცოდ, რთვი არ მართვის და ეს არ მართვის. მართვის
ურთიერთობის მართვის, ურთიერთობის მართვის, რთვი ურთიერთ-
ობის მართვის მართვის - ურთიერთობის მართვის გამოხატვის
ნიშნავს სიტყვით მართვის, მართვის, ურთიერთობის გამოხატვის

ახამაძეძა.

გამომთავრებულბას აზრნი მივცა, მიქმივებბას მიზანი. რეგის სიფრევები
პირადი თხაბვეფილებიხ რაიფვირთა. სიმიარეგის მივერძმებბამი გაბვეფილბა
მისცა.

შამილფი ამბობს: --ღამის ვკუიდან რავიყალჩ" . . . რა რგას ამ, ძაღბე
მიკლე ფრამის მიღმა? მამის გარდაცვალებიდან მიფრელებული, ბიძის მიუსანა-
თობა, ეგვის ღალაფი, ტასტის რაკარგვა, ადამიანებისაპიხ რწმენის რაკარ-
გვა, მივერბართა რრგულიობა, კორუპცია, რპირობა.

მიწერის სიფრევები, ფრამები-- ნიშნებია, რემიველთა სიღრმივებში "მადანი
მისაკვლები რა ამოსაბვირლავი". აქ ჟადვილჩ არ იქნება კვინიგვიის მადა-
ლითის მიფრეანა. იმის თაობაზე, თუ აიბბვირგის წვერი რეგორ გვაგრძმენი-
ნებს, რა სებება მიწის წილში.

მისახიობისათვის ნათელი ჟნდა იფრს სიფრევის, ფრამის მიღმა მიკვარი აბ-
რი, განსდა, მიკვიმარეობა, ვიშარება, მიკვირება, მიზანი. ვრთი სიფრევი, მისახი-
ობმა აქ და გიარჩის რეღბე მიშეობის ფრელა ვფაპი. მივისის კიხვიდან ჟკან-
საკვლი, გენერალური რევიფიფიის ჩათვლით, ფაღკველი ვრევიწმენის გარ-
მავებით, რეგორიფაა აბრის უწვევიფი ღინების /ნაკვარი/ "სიჩვიის ბრეამი." ¹
გავლით რეგორეც მას ა. პიპივი უწმეებბს. სფანისღავსკი კი-- "მიწაგან მიწ-
ლიტს" რა "მიწაგან ღალაფს". "აბრის კვირკვიფივის!" ფრამის მივერძმების
უარისა რა სწორად ფრამიკვირბის ჩვევის გამომიშეავებით.

სეწმებზე "ვივიფი სიფრევის" ბუნებრივად რა ძალითფანებდა რაბალებბას.
რათა სიფრევა მიხაფვირული მივირვიებებბის პირადუქგად, სასცენო მივირვიებებბის
მიძღვრე გამომისახვილი საშეალებბად იქცვის, კიფევი მიწავალი სხვა პირეობის გა-
თვალისწინებბა ვსაჭირეობბა, /თავის მიხრივ ღიკ მიშეობისა რა ფრამიკვირბის
რემი იხბეფენ/ იქნება ეს წარმიხევიის ვსეფიკვა--ფვირნიკვა, ფვიპი--რეფიის
საკვიხი, რეგვიკვირნი ვაუბებბის, სასცენი ნიშნების გამომფრეებბა თუ სხვა
საკვიხებბი.

სიფრევა სასრეღა, მიწანიგამიბვილი "ფრევიას", რემიველთა; /მიხვიებბა რა



მიზანს/ მსმენელი უნდა "დაჭრას", "მოკლას". "ცააცოცხლოს", ცაამოკლავს
 რის, შეურაცხეს, დაამარცხოს, ააღზევოს, ცაძობიბიროს, ღვალსაზრისი
 შეაგვიღვივოს, შეძრას, შეაძრუნოს, ალაშქროს, აამსჯიროს, და ა.შ.

Научные труды Грузинского государственного
театрального института имени Ш.Руставели

Кафедра режиссуры

АБРАМ РУБИН

И.о. доцента

МЫСЛИ О РИТМЕ

I. Что такое ритм?

Приходится начинать с выяснения именно этого вопроса. Потому, что о ритме существует множество неверных представлений, неточных определений, а иногда и просто абсурдных суждений. Мне приходилось слышать из уст весьма уважаемых товарищей заявления о том, что ритм есть "состояние напряжения". Довелось мне слышать и другие, не менее дикие и неверные высказывания.

Так, что же такое ритм? Известный биолог Андрей Макарович Эмме говорит о ритме так: "Основной признак ритмических процессов заключается в их повторяемости". Советская энциклопедия формулирует кратко: "всякое равномерное чередование, размеренность". Мой учитель, выдающийся советский шекспириолог, искусствовед, поэт и переводчик Иван Александрович Аксенов определял ритм как повторение какого-либо ритмического феномена (явления) через определенные промежутки времени или пространства. Нетрудно заметить, что все эти вышеприведенные определения не противоречат друг другу и верно вскрывают существо вопроса; но мне лично предпочтительнее формулировка И.Аксенова своей точностью и ёмкостью.

Ясно, что ритмический ряд может быть временным или пространственным, в зависимости от того, чем является ритмический фено-



мен. А феноменом ритма, т.е. тем, что чередуется и повторяется, может быть все, что угодно: и биение пульса, и колонны в фасаде здания, и всплеск волны, и рисунок узора на ткани, и тезис мысли, протекающей в нашем сознании.

Необходимо еще остановиться на вопросе о том, что такое темп и насколько закономерно любимое выражение К.С.Станиславского - "темпоритм".

Темп (от латинского *Tempus* - время) - есть степень скорости, с которой протекает какое-либо явление. В ритмическом ряду темп - есть скорость, с которой чередуются ритмические феномены, либо расстояния между ними, в случае, если ритм не временный, а пространственный. Поэтому темп есть составная часть ритмического ряда и выражение Станиславского "темпоритм" абсолютно научно, правильно и помогает уяснить сущность явления.

Ритмом охвачена вся наша жизнь. Существует множество функциональных ритмов, обеспечивающих непрерывные потребности нашего существования. Эти циклы мышечного возбуждения и торможения, ритмы дыхания и кровообращения и множество других ритмов на уровне молекул, клеток, тканей и органов. Они имеют разные циклы от доли секунды до минут и часов. В основе всех этих ритмических процессов лежит так называемый суточный цикл, т.е. время вращения земли вокруг своей оси. Этот суточный ритм выражен у высших животных очень ярко: содержание гликогена в крови максимально в 12 часов ночи, в этот момент в печени очень мало накопленных жиров, а в полдень картина обратная - в крови мало гликогена, зато в печени много жиров.



Член корреспондент Академии наук СССР А.А.Ляпунов установил, что клетки растений делятся по преимуществу в 12 часов дня и в 12 часов ночи.

Все это объясняется возникновение новой области медицины, основанной на изучении ритмических циклов - так называемой хрономедицины.

Наряду с суточными циклами существуют и годовые циклы. Огромную роль в существовании всего земного играют 11-летние солнечные циклы, ритмы активности солнца.

Ритмом пронизано не только существование человека, его биология, деятельность, творчество, но и процессы неорганические. Ритмом пронизан космос, макро и микро мир.

2. Дискретность мироздания

В чем же причина такого всепроникающего влияния ритма на все существующее? Ответ на этот вопрос надо искать в устройстве, в структуре мироздания.

Когда то старые натурфилософы говорили: "*Natura non facit saltus*" (природа не делает скачков). Они представляли себе мироздание как некую непрерывность - сплошной континуум. Так думали и такие великие умы, как Лейбниц и Ньютон.

Но накануне нашего столетия, в декабре 1900 года гениальный Макс Планк разрушил установившееся столетиями представление о непрерывности мироздания. Возникла созданная им квантовая теория и вместе с ней представление о дискретности (прерывности) всего сущего, о дробности, о порциях, квантах энергии и материи, т.е. кван-

ми словами о ритмической структуре мироздания, где квант играет роль повторяемого ритмического феномена.

Квантовая теория наряду с теорией относительности стали краеугольным камнем новой физики – новых представлений о мироздании.

В своей автобиографии Планк писал о своем открытии: "Квант действия играет фундаментальную роль в атомной физике. С его появлением наступила новая эпоха, ибо в нем заключено нечто неслыханное, что призвано радикально преобразить наше физическое мышление, построенное на понятии непрерывности всех причинных связей".

С точки зрения квантовой теории квантовано, ритмизовано все сущее – даже пространство. Порцией пространства принято считать так называемую линию Планка, выражаемую в фантастически малом численном обозначении 10^{-33} см., т.е. равную сантиметру, деленному на единицу с 33-мя нулями.

Очень интересно высказывание о ритме крупнейшего американского физика Ричарда Фейнмана, внесшего крупный вклад в теорию релятивистской квантовой электродинамики, теорию элементарных частиц и статистической физики. Фейнман с юности увлекался джазовой музыкой, уже будучи крупнейшим ученым, Нобелевским лауреатом. Он продолжал играть в джазовых оркестрах на небольшом барабане – бонго. А барабан в оркестре – это основа ритма. Может быть именно поэтому Фейнман в своем капитальном труде "Характер физических законов" пишет: "В явлениях природы есть форма и ритм, недоступные глазу созерцателя, но открытые глазу аналитика. Эти формы и ритмы мы называем физическими законами".

Мысль Ричарда Фейнмана ясна: основе явлений природы, всего мироздания лежит ритмические закономерности, чередование явлений ритма, принцип дискретности.

Новая физика диалектически объединяет противоположности: движущуюся частицу-корпускулу и волну в единую физическую субстанцию, находя в непрерывном континууме волны дискретную - прерывную корпускулу.

Значение и выводы квантовой теории очень велики и выходят далеко за пределы данной статьи.

3. Ритм и перевоплощение

"Что есть человек?" - спрашивает заведующий лабораторией Института медико-биологических проблем Министерства здравоохранения СССР Б.С.Алякринский и отвечает: "Сложная колебательная система, наскавозь пронизанная ритмом. Это ритмы дыхания, сокращение сердца, температуры тела, электрической активности мозга, эндокринных желез, обмена. Ведущие ритмы в этой сложной системе - это ритмы центральной нервной системы".

Что же является основным в этом сложном ритмическом сочетании? Для нас, работников театра этот вопрос сугубо практический, ибо он непосредственно связан с проблемой перевоплощения, центральной проблемой внутренней актерской техники.

Очевидно недостаточно проникнуться сверхзадачей и сквозным действием воплощаемого образа, изучить его биографию и ощутить его характер. Необходимо еще и воплотить его ритм - особый ритм, принадлежащий именно данному лицу, ритм, который потом окажется



во всем — и в манере мыслить, и в манере двигаться — во всем внутреннем и внешнем поведении человека. Лучшие образцы актерской работы всегда отличаются этим проникновением в ритм создаваемого образа. Причем этот ритм всегда присущ именно данному лицу. Мы его всегда ощущаем. Более того, он может быть выражен численно.

Мое глубокое убеждение состоит в том, что этим ритмом является то, что в психологии называется "Б.Р." — время реакции, или иначе — скорость простой реакции.

На эту скорость простой реакции влияют разные факторы: возраст, утомляемость, табак, алкоголь и т.д. Тем не менее, известный американский психолог Р. Вудворст в своей "Экспериментальной психологии" утверждает: "Тот факт, что реакция разных индивидуальностей различается по скорости был в достаточной степени продемонстрирован экспериментально". Тот же Вудворст считает, что скорость простой реакции есть "средство измерения нервной проводимости, измерение времени протекания психических процессов".

Процесс измерения скорости простой реакции очень прост. Испытуемый сидит за столом с телеграфным ключом. По сигналу "приготовиться" испытуемый нажимает ключ пальцем и при получении определенного раздражения поднимает палец. Аппарат записывает время между принятием сигнала раздражения и размыканием ключа. Эта процедура делается десятки раз и выводится средняя арифметическая. Время простой реакции колеблется от 100 до 200 миллисекунд.

На измерении скорости простой реакции построены психологические тесты — по определению пригодности к некоторым профессиям.



Центральный институт труда в Москве, руководимый поэтом Алексеем Гастевым в 20-30-х годах, выработал подробную методику по определению пригодности к разным профессиям, на основе измерения времени реакции. Установлено, что профессии водителя автомашины, авиациониста и актера должны характеризоваться повышенной скоростью простой реакции.

На скорости реакции основана классическая теория темпераментов Павлова-Гиппократа с ее делением на холериков, сангвиников, флегматиков и меланхоликов. От скорости реакции зависит и характер человека и способы его связи с окружающей средой.

Существует как бы внутренняя "музыка" образа и для того, чтобы этот образ воплотить необходимо услышать эту музыку, этот внутренний ритм почувствовать и передать. Тогда и свершится чудо перевоплощения - иначе все актерские старания останутся умозрительными и неубедительными попытками.

4. Ритм художественного произведения.

Существует принципиальная разница между обычной, равномерной пульсацией биологического или бытового ритма и сложной структурой ритма художественного произведения. Эта разница подобна разнице между канвой и узором. Канва - это простейший отсчет времени или пространства, но на этой простейшей канве вышивается сложный рисунок узора.

Нетрудно заметить, что между канвой и узором существует тесная взаимосвязь - и узор и канва имеют общее кратное, общее делимое.

Простой метр любого стихотворения, его размер еще не создает



произведения искусства - это не более, чем ритмическая канва. Произведение искусства образуется лишь тогда, когда на фоне этого размера возникает сложное течение мысли, воплощенной в художественных образах.

Ярчайшее тому доказательство - такая классическая форма стиха, как сонет. Как известно, сонет состоит из 14-ти строк: двух катренов (четверостиший) и двух терцетов (трехстиший). В нем обязательна определенная схема рифмовки. Однако, самое точное внешнее построение еще не создает сонета. В сонете обязательна определенная внутренняя структура, точное течение мысли и образов, основанная на знаменитой гегелевской триаде: тезис, антитеза, синтез. Обычно, тезис занимает один или два катрена, антитеза - второй катрен и первый терцет, а синтез - второй терцет. Именно так построены сонеты Петрарки, Хосе Эредиа, Вячеслава Иванова, Валерия Брюсова и Георгия Шенгели.

Знаменитая улица Росси в Ленинграде впечатляет нас лишь потому, что она коротка. Будь она длиннее, то однообразное течение колонн и окон утомило бы нас. Тут действует известный психологический закон Вебера-Фехнера, закон об утомляемости человеческого восприятия.

Становится ясным, что художественный ритм есть явление сложное, состоящее из нескольких ритмических рядов - простейшего отсчета времени или пространства, размера, метра или канвы и сложного узора, где развивается и движется человеческая мысль. Отсюда уже нетрудно сделать вывод о том, что в художественном произведении ритмический феномен находится в движении. Он развивается и дефор-

мируется в соответствии с диалектическим законом отрицания отрицания.

Развивающимся ритмическим феноменом спектакля очевидно является событие. Событийный ряд – это основной ритмический ряд спектакля. В целом же спектакль это сложнейшая ритмическая система, вобравшая в себя большое количество разнообразных ритмов: это и ритмы сценических образов, и ритмы оформления, музыки и т.д.

В художественном произведении деформируется не только ритмический феномен, но и вторая часть ритмического ряда – темп. Смена темпов – неперемное условие художественного произведения. Примером этому служит и течение спектакля и развитие музыкального произведения. Причем смена темпов зависит от движения ритмического феномена. В спектакле каждое новое событие, каждая новая сценическая ситуация рождает свой новый темп. Шлейф, вызываемый событием, окрашивается в свой особый темп.

В этом отношении чрезвычайно интересна разработка В.Мейерхольдом спектакля "Дама с камелиями", где им были обозначены все куски спектакля и точно определены темпы каждого куска.

5. Станиславский о ритме

К.С.Станиславский придавал огромное значение вопросу о ритме в спектакле и в работе режиссера и актера.

"Мы думаем, мечтаем, грустим про себя тоже в известном темпоритме, т.к. во все эти моменты проявляется наша жизнь, а где жизнь – там и действие, где действие там и движение, а там, где движение там и темп, а где темп там и ритм", – писал Станиславс-

кий. Он далее развивает эту мысль: "Прислушайтесь как трепещет, бьется, мечется, млеет внутри чувство. В этом его невидимом движении скрыты всевозможные длительности, скорости, а следовательно и темп, ритм."

Станиславский отлично представлял себе всю сложную структуру художественного ритма и понимал, что любой ритмический ряд всегда сопряжен с целым рядом других ритмических рядов. Вот как он анализирует кусок из роли Эсмеральды: "Допустим, что вы играете роль Эсмеральды, которую ведут на казнь. Процессия движется медленно, под зловещие звуки барабанного боя, а внутри у приговоренной к смерти бешено бьется и мечется сердце, почувывшее свои последние минуты. Одновременно с этим несчастная преступница приносит в новом третьем темпоритме слова молитвы о сохранении ей жизни, а руки растирают область сердца в новом, четвертом темпоритме".

Прочитанное высказывание К.С.Станиславского имеет огромное практическое значение для любого актера и режиссера. Мы обычно очень обедняем ритмический рисунок роли и ее отдельных кусков. Это одна из причин однообразия, схематичности и серости наших созданий.

Станиславский рассматривал правильно найденный темпоритм роли — как побудительное средство к рождению верного самочувствия актера, к наполнению его верным переживанием и чувством. Этой своей мыслью Станиславский придавал характер огромного, чрезвычайной важности открытия.

Вот что он пишет: "Вникните глубже в то, что я говорю. И оце-

ните до конца наше открытие! Оно исключительной важности. Речь идет о непосредственном, нередко механическом воздействии через внешний темпоритм на наше капризное, своевольное, непослушное и пугливое чувство. Но то чувство, которому нельзя ничего приказать, которое пугается малейшего насилия и прячется в глубокие тайники, где оно становится недостижимым. То самое чувство, на которое до сих пор мы могли воздействовать лишь косвенным путем, через манки. И вдруг теперь к нему найден прямой, непосредственный подход!!!"

Станиславский, заканчивая это высказывание, ставит три восклицательных знака, выражая этим свое отношение к сделанному открытию. Далее он продолжает: "Ведь это же великое открытие! А если это так, то верно взятый темпоритм пьесы или роли сам собой, интуитивно, подсознательно, подчас механически, может захватить чувство артиста и вызвать правильное переживание". Станиславский детализирует: "Оказывается, что мы располагаем прямыми, непосредственными возбудителями для каждого из двигателей нашей психической жизни. На ум непосредственно действует слово, текст, мысль, представления, вызывающие суждения. На волю (хотение) непосредственно воздействует сверхзадача, задачи, сквозное действие. На чувство же непосредственно воздействует темпоритм".

Эти основополагающие мысли А.С.Станиславского совершенно не учитываются в нашей практической педагогической работе. У нас отсутствуют упражнения, построенные на использовании темпоритма. Музыка почти полностью игнорируется в нашей педагогической практике.

В этом отношении большой вклад в дело воспитания актеров внес В.Мейерхольд, который в своей биомеханике, построенной на музыке и

определенном ритме, учитывал эти замечательные мысли К.С.Станиславского.

Проблема ритма – одна из центральных проблем биологии, физики, медицины, да и всей науки и всего искусства. Настоящие заметки не исчерпали всех аспектов этой проблемы. Они только наметили некоторые узловые вопросы.



უძიებებს იღებინას, პირთბიხობას.

მსახიობსა და მანუშრებულს მორჩის არსებულ კონტაქტი ურბინარა
საჭირთა მორივესადაც; რაც უფრო მტკიცე, რაც უფრო საჭრდნობა ეს კონ-
ტაქტი, მიხ უფრო მუჭის იღებებს მანუშრებულ მსახიობის სულოვნებისსაგან, რა
მიხ უფრო აღაფრთოვანებს მსახიობს მანუშრებლის მანაკრდნობა, რეგორჩი სა-
ბიხაყ არ უნდა გამოვიღინებს იგი.

მანუშრებული სპეციალის ურბინარაპ კარნახობს მათის მორბოვნიღებებს,
ამბუნაპ, იგი მუაჭრის სასიყვობელი დარღუთა და მუ მუაჭრში არ არის მანუშ-
რებული, არ არის მუაჭრის. მსახიობი უბუეკობიპ აღიქვამს მანუშრებლის რე-
აქციას. ამიგორ, მსახიობის მამამის ცალკეული ნიუანსები იცვლება არა
მსოლოპ მრჩის მიხეპრთ, არამიეპ სპეციალისთან სპეციალისამიეპ, აუპიგორჩის
მიხეპვიხაყ. ამ მრჩს მანუშრებულთა როლი მსოლოპ მიწნებთ-არმიწნებამიე
არ მალიყვანებთ. ეს მიხედი პრეყვისა, რომივლსაყ იმიეპნიეპ მრჩ სეჩრებთა,
რამიეპნიყ მვიხ სპეციალის.

ყოველიეპ აქეპან გამომიეპინარეობს არა მარტო მანუშრებულთა სოცილის
გამოკველვის აუცილებლობა, არამიეპ მისი სპეციფიკურობაყ. კვლევაში მანუ-
შრებული განხილული უნდა იქნას არა მრეგორი საურთეპ "სოცილის ინსტიტუ-
ტი", არამიეპ რეგორჩე განსაკუთრებულ სახის "ინსტიტუტი", რომივიყ ყალიბ-
ებთა მუაჭრლის ხელოვნების მიეწნობით, მის ნიყაყებე და მის გამომიე-
საბამისაყ, მუაჭრის სოცილოვიამი უნდა მიყანსაყლის მუაჭრის ისედი მხარე-
ები, რომივიყ უმიეპიეპ გამომიეპინარეობს მისი მიწნაყანი მიეწნიეპან, მარმიე-
ებენიეპა მის ყარეში და ამიეპე მრჩს არ არის მიწინაყ სელოყნიებისეპი. ამი-
გორ, მას ვერ მიყანსაყლის ვიყე მუაჭრმიეპინებობა და ვერყ ესედიეპა. ეს
მათისებური ვიეპნიეპი არი(სწორე, მანუშრებული, რომივიყ ყოველიეპიურაყ
აუსებებს მუაჭრის მარბაყს.

მსახიობსა და მანუშრებულს მორჩის არსებულ კავშირის მიყანაყ სწორეპ
მუაჭრის სოცილოვიის დირიხაყი ამოყანაყ. ამ კვლევაში ხელოვნების ნაწ-

მეორე მხარე რუსთაველის სახელობის ჟღერაღმერთი ინსტიტუტში კონკრეტულად სოციალური პოლიტიკის სფეროში. სტრუქტურული მიზნად იხსნავეს ჟღერისა და კინოს მანერებზე და და რუსთაველის სახელობის ჟღერაღმერთი ინსტიტუტის, კონსერვატორიის და სამხატვრო აკადემიის სტუდენტთა კონკრეტული სოციალური გამოკვლევის. მრთმამი მიტვიშვილია სწორედ სტრუქტურის კვლევა-ძიების მეტეგე-ბის ის ნაწილი, რთმეილიც ესემა ჟღერის მანერებზე და გამოკვლევის.

მანერებების ცნება მანერისმომცველია. ამიტომ, მისი მენსაველია მრ-ვალი ასავეტეიმაა მენსაძელები. რეჟისორისათვის, მსახიობისათვის, ჟღერ-მეკონენესათვის მანერებელი არის რბივეტეი, რთმეილისათვისაც იქმენება სავეტეა-ლი. ისინი მანერებელს განიხილავენ რთმეილს ვარკვეული ტემეივნებისა და მენსაველებების მეტევის, რთმეილსაც უმეალო ტემეილს მსახიობი სავეტეა-ლის მსველირბამი. ამიტომ, ჟღერისათვის მანერებლის ამ მხრივ მენსაველია საინტეგრესო.

სოციალურისათვის ვი მანერებელი არა მარტო ტემეივნების მეტევი ტემე-მენია, არამევი სოციალურისაც. სოციალურს აინტეგრესებს მანერებლის სო-ციალური, პოლიტიკური, პრეტესიონალური, ასაკობრივი და ა.შ. მეტემარე-თმა. აინტეგრესებს არა მარტო ესთეტიკური მიმევები, რთმეილის გამოც მიტე-და იგი ჟღერში, არამევი აინტეგრესებს ის ტენეენციები, რთმეილიც მანერებე-ლი რთმეილს სოციალურ ტემეივნებია გამოტენევილი: მისი სავისუთალი დრთის ბიუჯეტი, ამ ბიუჯეტის განაწილების ტენეენციები, აინტეგრესებს მისი მეტეისაველის ნეარო და ა.შ.

ესაქონა, ამ რრივე მეტევის საათეისნიენების ვარემე მეტეძელებელია მანერებლის მენსაველი, რადვან იგი მინარსობრივამ ამ რრივე მეტევის მეტეისავეს. ჟღერის სოციალურისა ინეველია იქ, სადაც ჟღერმეკონენისა და სო-ციალურის საათეისნიენებში ვრთმანეებმა, სადაც მანერებლის მენსაველი ხემა მამეი, რთმა ის მანერებელია და მსახიობთამე ვრთმა ემინის სავეტეა-ლის.

მანერებლის მენსაველი მეტელებმა განიხილავილავს სოციალურ-ესთეტიკურ-

ური ჰვალსაზრისითაც. მადგურებელია აუდიტორია, თუ ჯგუფის განმსაზღვრე-
ლად ჩანს მდგურის მეთვლეკის ანალიზს და არა სტრუქტურას, შეიძლება განვი-
ხილოთ როგორც სოციალური ჯგუფი, რომელიც გაერთიანებულია მცირე ხნით, ტარ-
კველი მეთვლეკისათვის. ამასთან, აუდიტორიაში შეესაძლებელია გამოვლენა
ე.წ. მცირე, პირველადი ჯგუფი, რომელიც გაერთიანებული არიან ტარკვე-
ლი ურთიერთობით. აქვე მისთვის დირექტივებში და ა.შ. ეს მცირე ჯგუფ-
ები განსხვავდებიან ურთიანეთისაგან თავიანთი მოახდენილებით, ესთ-
ვითი დირექტივებით, მთლიანიებით, მაგრამ ამ ნუხს ისინი გაერთიანე-
ბული არიან ურთი მიზნით, მათ აერთიანებთ სანახაობა-სპექტაკლი. ასეთ
სოციალური ინფორმაცია ხდება დიდი ჯგუფის წევრი, ის ექვედა დიდი ჯგუფის
გაყვანის ქვეშ. შესაბამისად, ყოველი ინფორმაცია განიცდის ჯგუფის ბეჭადე-
ვას და ტარკველი სტიმულის /სპექტაკლი-პარამეტრების/ ბეჭადე-
ვებზეა დასაყრდენი მისთვის განსაკუთრებული და რეაქციები.

განვიხილოთ, რეაქცია დირექტივა ურთიერთბეჭადევი. სწორედ საკითხის
ამ მხარეს იკვლევს სოციალური ფსიქოლოგია. პრებლემის ამ კუთხით ანალი-
ზისას დასაყრდენად, რომ არსებობს ჯგუფი, სადაც მისი ინფორმაცია ბეჭადე-
ვიანი მართალია, ე.წ. სადაც ფიქსირებული დიდი და, არსებობს ჯგუფი, სადაც
ესთვე ბეჭადევიანი ფიქსირებული დიდი დიდი /მაგ. სპექტაკლი სანახაობ-
ებზე/. ლაგრაჟი სანახაობა ამ დიდი ურთიერთობის მიზნის თავსდება. აქ მა-
გრამა ბეჭადევი არ ვარგავს ფიქსირებული, მაგრამ ხშირად ადგილის ქვეშ ექვედა,
რომელიც დირექტივა ურთიერთ ბეჭადევიანი. ლაგრაჟი მადგურებელი რჩება
როგორც ინფორმაცია თავისი აზრებით და ბეჭადევიებით, მაგრამ ჯგუფი, სარგით
განვიხილოთ მანის ახლებს მასზე ვადევიანს. ამრგადა, მადგურებელი არა მარტო
სახეობის ვარსაობის რეაქციას, არამედ დანარჩენი მადგურებელსაც. მას დიდი
ასე აქვს - ურთი ინფორმაციული, რომელიც შეიძლება ვუწოდოთ "მადგურებელი-
ინფორმაცია" და მდგურ - როგორც ნაწილი ჯგუფისა. "მადგურებელი-ინფორმაცია"
არკველად ჯგუფის რეაქციის ვადევიანს ქვეშ ექვედა. ყოველივე ეს კი გა-

მამაკაცი.

მაყურებელთა სტრუქტურა ასაკის მიხედვით შედგება სურათს იძლევა:
რბილის ძირითადი მასა /65,57%/ 20-დან 30 წლამდე ასაკისა, მათ
შორის 26-დან 30 წლამდე ასაკის 41,30%, ხოლო 21-დან 25 წლამდე ასაკის
24,27%. შედგება მოქალაქე 31-დან 40 წლის ასაკამდე 15,30%, შედგება 41-დან
50 წლის ასაკამდე 9,01%. მერე 51-ზე ზევით 5,40%; დაბოლოს, 20 წლამდე
ასაკის 4,72%. უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ იმეფათობა წარმოადგენს 60
წელს გასაყიდებელი მაყურებელი. ჩვენს მიერ გამოკითხული 2400-მდე მაყ-
ურებელში 60 წელს გასაყიდებელი აღმოჩნდა მხოლოდ 4.

მაყურებელთა სტრუქტურაში რუსთაველის და მარჯანიშვილის სახელობის
თეატრებს შორის განსხვავება ასაკისა და მიხედვით არ შეიძლება. არ არის
განსხვავება ამ მიხედვით აგრეთვე ქალბატონ და მამაკაცებს შორის.

მაყურებელთა სტრუქტურა განაჯივების მიხედვით შედგება სურათს იძლევა:
ძირითადი მასა უმარტული განაჯივებისა, 50%; შედგება მოქალაქე სტრუქტურაში
26,78%. შედგება საშუალო განაჯივების მქონენი 10,6%; მერე არასრული სა-
შუალო და საშუალო ჭეჭიკური განაჯივების მქონე ახალგაზრდობა. არაკითხი
განსხვავება არ შეიძლება მაყურებელთა სტრუქტურაში ქალბატონ და მამაკაც-
ებს შორის განაჯივების მიხედვით და აგრეთვე მარჯანიშვილის და რუსთა-
ველის სახელობის თეატრების მაყურებლებს შორის.

როგორც უნდა, თეატრის მაყურებელთა სტრუქტურული ანალიზი ამჟღა-
რებს შემდეგ ტენდენციებს: 1. მაყურებელთა უმარტულობა ქალბატონ; 2. 40
წელს გასაყიდებელი მაყურებელთა შორის ჩნდება სტრუქტურული განსხვავების
შეფარების ტენდენცია. 3. ყველაზე მეტი რაოდენობა მაყურებლისა მოქალაქე
16-20 წლამდე; შემდეგ 20-დან 25 წლამდე, შემდეგ 31-დან 40 წლამდე და
ა.შ. თეატრის არ ცვლებს 60 წელს გასაყიდებელი მაყურებელი.

ცნობილია, რომ დღეს, საერთოდ, მტკიცებულება ექნება სხვადასხვა
მაყურებელთა დასწრების საკითხი. მიუხედავად იმისა, რომ თეატრმა თავისი
შესაძლებლობები ამოწმდა, თავისი მიხედვით შეასრულა, ხელახლებს ეს ფორმა

ընդամենը ընդհանուր մոտ 100 միլիարդ լիտր ջուր է արձակվում:

Քաղաքային ջրամատակարարության համակարգի մեղմացումը և սկզբնական օրերի ջրի մեղմացումը անհրաժեշտ է համարել միայնակ ջրի մեղմացման համակարգի օգտագործման համար: Այսպիսով, ջրի մեղմացման համակարգի մեղմացումը և սկզբնական օրերի ջրի մեղմացումը անհրաժեշտ է համարել միայնակ ջրի մեղմացման համակարգի օգտագործման համար:

Մյուս կողմից, ինչպես և արդեն ասվեց, ջրի մեղմացումը և սկզբնական օրերի ջրի մեղմացումը անհրաժեշտ է համարել միայնակ ջրի մեղմացման համակարգի օգտագործման համար: Այսպիսով, ջրի մեղմացումը և սկզբնական օրերի ջրի մեղմացումը անհրաժեշտ է համարել միայնակ ջրի մեղմացման համակարգի օգտագործման համար:

Ջրի մեղմացման համակարգի մեղմացումը և սկզբնական օրերի ջրի մեղմացումը անհրաժեշտ է համարել միայնակ ջրի մեղմացման համակարգի օգտագործման համար: Այսպիսով, ջրի մեղմացումը և սկզբնական օրերի ջրի մեղմացումը անհրաժեշտ է համարել միայնակ ջրի մեղմացման համակարգի օգտագործման համար:

მდგომარეობა, რაც ჩატარდება ანალიტიკური გამოკვლევა პოტენციურ მაგურებლებზე.

ანალიტიკა გამოყალიბდა აგრეთვე შედეგები ტენდენციები: 1. მკვლევარებს
ას უფროა უფრო უჩინოა 20 წელამდე ასაკის რეგონს ცხოვრებაში ისე უფრო-
ბი - მესამეაბინსა 54 და 57%. ამ საკითხის გამოკვლევითი კვლევაში საი-
ნტერესთა: რიგის ასე დასაქმებული ამ ასაკის ახალგაზრდობა? 2. შრომ
ცხოვრებაში უფრო იმისებებში 50 წელს გამოყალიბებული რეგონს უკლები, ისე
მომავალში - მესამეაბინსა 20% და 23%. ბიკონის მკვლევარს სიძველესი მთ-
ქმის მანარსა მითითებები რეგონს უკლები ისე მომავალში, მანამ ასა-
კობრითი განსხვავების მიუხედავად.

ანკვების მკვლევარს კითხვა "განსაკუთრებით რამდენი მუშაობს ციფრით?"
მიმართ ისახავდა დაკვირვება, ან რამდენი მუშაობს სარტებლობს განსაკუთრ-
ბული პიკურისა. მასთვის ასარჩევად მაგურებლის შედეგების შედეგები
მუშაობები: 1. მკვლევარის სახეობის მუშაობის და ბიკონის სახეობის
აქამდენობის მუშაობის. 2. რუსთავის სახეობის სახეობის აქამდენობის
მუშაობის, 3. მარჯანიშვილის სახეობის სახეობის აქამდენობის მუშაობის.
4. გრიბოევის სახეობის სახეობის აქამდენობის მუშაობის. 5. მუსკა-
ლური კომპონის მუშაობის. 6. რუსთავის მუშაობის. მიუხედავად შედეგების, რა
მუშაობის, ჩვენ შევხვდითი ვიღამარსა მთ რუსთავისა და მარჯანიშვი-
ლის სახეობის მუშაობის მაგურებლებში რამდენი მუშაობს სარტებლობს პიკურ-
ლისა და არა სარტებობის მიხედვით.

მასხვების ანალიტიკა აჩვენებს, რომ მაგურებლებმა 74,96%-ს უფრო
რუსთავის სახეობის მუშაობის - უკლები 76,41%-ს, ხოლო მომავალში
72,43%-ს; 58,67%-ს უფროს მარჯანიშვილის სახეობის მუშაობის - უკლები
60,83%-ს, ხოლო მომავალში 54,91%-ს. შედეგები რუსთავის მუშაობის 27,95%,
უკლები 30,83%, ხოლო მომავალში 22,96%. შედეგები მუსკალური კომპონის
მუშაობის 24,65% უკლები - 23,17% და მომავალში 27,22% მუშაობისა და ბიკონ-
ის მუშაობის მიუხედავად 17,85-მა; და ბიკონს გრიბოევის სახეობის მუშაობის.



მაცხოვრებლებმა კი პირველი რიგში აიწიეს მარჯანიშვილის სახელობის მუშაკთა კავშირი - 72,05%, ხოლო მამაკაცების 67,48%, ხოლო მთელი რიგში რუსთაველის ჯგუფი - 66,30% - მა და მამაკაცების 60,82%. უფრო მეტი საინტერესოა ურთი ნიუანსიც, რუსთაველის სახელობის მაცხოვრებელი უფრო ამჟღავნებს თავის დადებით დამოკიდებულებას რუსთაველის ჯგუფისადმი - როგორც მამაკაცები ისე ქალები - ვიდრე მარჯანიშვილის სახ. ჯგუფის მაცხოვრებელი. მარჯანიშვილის სახელობის ჯგუფის მიმართ. ეს ტენდენცია დასტურდება იმ ფაქტითაც, რომ მარჯანიშვილის ჯგუფის მაცხოვრებელი რუსთაველის სახელობის ჯგუფის მიმართ მეტ ინტერესს ამჟღავნებს, ვიდრე რუსთაველის სახელობის ჯგუფის მაცხოვრებელი მარჯანიშვილის სახელობის ჯგუფის მიმართ.

მომდევნო კიბვა - "უმიჯობესად რისთვის მივიბარე ჯგუფში" მიზნად ისახავს იმის გარკვევას, თუ რას მოელოდა მაცხოვრებელი ჯგუფისადმი, რისთვის მივიბარე ის ჯგუფში. მაცხოვრებელს ამ კიბვაზე პასუხის მიერვეა შევძლებ შევიძველო შემადგენელი უკონკრეტოები: 1. გარკვეული რაოდენობა. 2. გარკვეული ჯგუფის საინტერესო პრეზენტაციაში. 3. დასვენებისა და გარემოების მიზნით. 4. ძლიერი ამოქვეყნებული განცდებისათვის. 5. განვიმარებინ მიზნით. 6. ნახევარ საცხარე მისახიობის, რეჟისორის ნამუშევარი; 7. ეს ჯგუფი სიამოვნებისათვის.

პასუხების ანალიზმა გამოავლინა ბოლომდე ტენდენცია, რომ მაცხოვრებელი უმიჯობესად მივიბარე ჯგუფში ეს ჯგუფი სიამოვნებისათვის, რა და ნახევარ საცხარე მისახიობების და რეჟისორის ნამუშევარი. ეს სუბიექტური მიხედვით პასუხების რეგულაციას შევიძველო სურათს იძლევა: ქალები პირველი ჯგუფში მივიბარე, რა და ნახევარ საცხარე მისახიობების და რეჟისორის ნამუშევარი - ამასვე მიუთითებს ქალებს 51,95%. ქალებს 49,28% მიუთითებს, რომ ჯგუფში მივიბარე ეს ჯგუფი სიამოვნებისათვის. შევიძველო ანგარიშისათვის კი განვიმარებინ მიხედვით სურვილი - ქალებს 22,76% - ამასვე მიუთითებს და დასვენების სურვილი, 22,13%.

მამაკაცები პირველ რიგში მიუთითებენ, რომ ღვაჭრები მოდიან ესა-
ფიკურ სიამოვნების სახეობის - 43%, მეორეც საფარული მსახიობისა და რეჟი-
სორის ნამუშევრის საწახადად - 37,39%. გარდა ამისა და დასვენების სურვი-
ლი უკვე მიუთითა მამაკაცების 33,49%. განვიხილოთ სურვილი მიუთითა
18,46%-მა და ა.შ.

მასობრივი რეკონსტრუქციის განხორციელების მიხედვით მეორეც სურათს იძლე-
ვა: არასრული საშუალო, საშუალო, საშუალო ფენიკურ, უმაღლესი და უმაღ-
ლესი განხორციელების მიხედვით მათგან უმაღლესი მიუთითებენ, რომ პირველ
რიგში ღვაჭრები მოდიან საფარული მსახიობებისა და რეჟისორის ნამუშევრის
საწახადად, მეორე რიგში მიუთითებენ ესაფიკურ სიამოვნების სურვილი -
მეორეც განვიხილოთ მიხედვით და ა.შ. უმაღლესი განხორციელების მიხედვით
უმაღლესი უკვე პირველ რიგში აღნიშნა: ესაფიკურ სიამოვნების მიხედვით სურ-
ვილი, მეორეც საფარული მსახიობებისა და რეჟისორის ნამუშევრის ნახვის
სურვილი, მესამე ამ რ სურვილს შორის განხორციელება მესამე - ეს ესაფი-
კურ სიამოვნების მიხედვით მიუთითებენ უმაღლესი 53,30%, საფარული მსახი-
ობისა და რეჟისორის ნამუშევრის ნახვის სურვილი მიუთითებს 51,54%.
მეორეც მოდიან დასვენებისა და გარდა ამისა სურვილი.

მამაკაცებში, საერთოდ, თითქმის ყველა ასაკში ჭარბობს ესაფიკურ სიამ-
ოვნების მიხედვით სურვილი, მეორე გარდა ამისა და დასვენების მიხედვით მო-
სურვის სურვილი და მხარე მესამე რიგში მიუთითებენ საფარული მსახიობ-
ებისა და რეჟისორის ნამუშევრის ნახვის სურვილი.

ასაკის მიხედვით მასობრივი რეკონსტრუქციის ამჟამინდის მეორეც ფენ-
იკურები: 1. გუგუნი 26 წლის მეორე ღვაჭრები პირველ რიგში მოდიან, რა-
სა და საფარული მსახიობებისა და რეჟისორის ნამუშევარი. მეორეც ხაზს
უსვამენ რამდენ ხანს გადებიან და განვიხილოთ სურვილს. 2. უმაღლესი
26 წლის ღვიძლ პირველ რიგში მიუთითებენ ესაფიკურ სიამოვნების მიხედ-
ვით სურვილი, მეორე რიგში მიუთითებენ საფარული მსახიობებისა და რეჟი-
სორის ნამუშევრის ნახვისა და მეორეც უკვე დასვენება-გარდა ამისა სურვილს.

3. ქალბები 40 წლის შვიდგვჯ განსაკუთრებნიჯ გამოკვეთილია ესჯეტიკური სიამოქვნიბის მიქვნიბისა და გარჯთბა-დასუვნიბის მინიშნიქლობა. 4. 20 წლ-მიქვ ასაკის მამაკაკუბი მიუთიქვნიბენ, რქმი ჟეაქრში მიქვნიბ პირქველ რიქვი, მსახიქვნიბისა და რქვსოქრის ნამიუქვიქრის სანახაკაკ. ამის შვიდგვჯ უნიქრსქვ-სოქვას აქვქვექრ ჟეაქრში გარჯთბა-დასუვნიბის მიქვნიბ მისუქვას და მიქრქ კი რქმივე ახილს გაკვნიბს სუქრქილს. 5. 20 წლის გაკაკიქვნიბი მამაკაკუბი პირქველ რიქვი მიუთიქვნიბენ ესჯეტიკური სიამოქვნიბის მიქვნიბს სუქრქილქვე, მიქრქ სავქვარქელი მსახიქვნიბისა და რქვსოქრის ნამიუქვიქრის ნახუაკქვე, და ბო-ღქს გარჯთბა-დასუვნიბიქვ. აქვამ ასაკის ბრქვასქან ურქაქვ ქქვნიბქვება ჟეაქრ-ში ესჯეტიკური სიამოქვნიბის მიქვნიბისა და დასუვნიბა-გარჯთბის მიქვნიბ მისუქვის ქვექვნიბისა.

ამრქიგაკ, სუქრქოქვ შვიქქვება იქვექვას, რქმი ამოქვნიბი ჟეაქრში უმიქვქვ-საკ მიქვნიბ სავქვარქელი მსახიქვნიბისა და რქვსოქრის ნამიუქვიქრის სანახაკაკ, ესჯეტიკური სიამოქვნიბის მისუქვნიბ, გასარქოქვნიბ, დასასუვნიბქვ. ასაკის ბრქვასქან ურქაქვ იბრქვება ჟეაქრში ესჯეტიკური სიამოქვნიბის მიქვნიბისა და გარჯთბა-დასუვნიბის მიქვნიბ მისუქვის ქვექვნიბისა.

კიქვნიბის მიქვნიბქვ, კიქვნიბ მიქვნიბ ისახაკაკ იბის გარქვექვას, ჟე რქმი-ღი ქანრქის სავქვარქელი მისუქვის ნამიუქვიქვნიბ. მამ ასარქიქვნიბ მიქვნიბქვება შვიქვნიბი შვიქვნიბიქვნიბი სისუქვიბი: 1. კიქვნიბ, 2. გსიქვნიბქვნიბი რქვნიბ. 3. მიქვნიბქვნიბ. 4. ურქვნიბი. 5. გრქვნიბქვნიბი; 6. გრქვნიბ; 7. მიქვნიბქვნიბი კიქვნიბ.

შვიქვნიბის ამოქვნიბ ამქვექვას, რქმი, სუქრქოქვ, მამიუქვიქვნიბის ქვექვნიბი ურქრ მისუქვიბ კიქვნიბ, შვიქვნიბი გსიქვნიბქვნიბი რქვნიბ და გრქვნიბი /დაახიქვნიბი მანქვნიბი ქვექვნიბიქვნიბ/, შვიქვნიბი მიუთიქვნიბენ მიქვნიბქვნიბი კიქვნიბქვნიბ, მიქრქ ურქვნიბიქვნიბ და ა. შ. დაახიქვნიბი ამქვექვნიბი ქვექვნიბიქვნიბი, ჟე სუქრქოქვ მიქვნიბქვნიბ-ბიქვნიბის ქვექვნიბიქვნიბის მიქვნიბიქვნიბ სქვნიბის მიქვნიბიქვნიბ.

სუქრქოქვ შვიქვნიბიქვნიბ, რქვას სუქრქოქვ მიქვნიბქვნიბის ქვექვნიბიქვნიბიქვნიბი ასაკის და

բժնի սևադրամային շահույթը և սահմանափակված շահույթը, ինչպես, որևէ հարկային օրենսդրության համաձայն ընդհանուր հարկերի վճարում հարկազուտ լինելու պայմանով:

Մեծագույն շահույթը կազմում է 10%: 1. Թանկացման համար: 2. Թանկացման համար: 3. Կապիտալի արժեքի փոփոխություն: 4. Կապիտալի արժեքի փոփոխություն: 5. Կապիտալի արժեքի փոփոխություն: 6. Կապիտալի արժեքի փոփոխություն: 7. Կապիտալի արժեքի փոփոխություն:

Մեծագույնի սահմանը սևադրամային շահույթը կազմում է 10%: 1. Թանկացման համար: 2. Թանկացման համար: 3. Կապիտալի արժեքի փոփոխություն: 4. Կապիտալի արժեքի փոփոխություն: 5. Կապիտալի արժեքի փոփոխություն: 6. Կապիտալի արժեքի փոփոխություն: 7. Կապիտալի արժեքի փոփոխություն:

Սահմանափակված շահույթը կազմում է 10%: 1. Թանկացման համար: 2. Թանկացման համար: 3. Կապիտալի արժեքի փոփոխություն: 4. Կապիտալի արժեքի փոփոխություն: 5. Կապիտալի արժեքի փոփոխություն: 6. Կապիտալի արժեքի փոփոխություն: 7. Կապիտալի արժեքի փոփոխություն:

Բաժնեատերի սահմանափակված շահույթը կազմում է 10%:



Եւրոպայի միջազգային միջոցաւորման յանձնարարութեան ղեկավարը իր օրոյս ժամանակը քննարկեց Հայաստանի միջազգային միջոցաւորման յանձնարարութեան ղեկավարին հետ, որոշեց 25 Եւրոպայի միջոցաւորման, սեպտեմբեր 1995 թ. Եւրոպայի միջոցաւորման ղեկավարին հետ հանդիպումը:

Յիշատակելի է յիշատակել իր օրոյս ղեկավարին հետ հանդիպումը: Ինչպէս ղեկավարին հետ հանդիպումը, որտեղ ղեկավարին հետ հանդիպումը ղեկավարին հետ հանդիպումը:

1. Ստրատեգիայի մշակումը:
2. Բնութագրիչ-աղբիւրները:
3. Ստրատեգիայի մշակումը:
4. Բնութագրիչ-աղբիւրները:
5. Բնութագրիչ-աղբիւրները:
6. Բնութագրիչ-աղբիւրները:
7. Բնութագրիչ-աղբիւրները:
8. Բնութագրիչ-աղբիւրները:

Միջազգային միջոցաւորման ղեկավարին հետ հանդիպումը, որտեղ ղեկավարին հետ հանդիպումը:

Ստրատեգիայի մշակումը, որտեղ ղեկավարին հետ հանդիպումը:

Բնութագրիչ-աղբիւրները, որտեղ ղեկավարին հետ հանդիպումը:

Բնութագրիչ-աղբիւրները, որտեղ ղեկավարին հետ հանդիպումը:

Բնութագրիչ-աղբիւրները, որտեղ ղեկավարին հետ հանդիպումը:

Բնութագրիչ-աղբիւրները, որտեղ ղեկավարին հետ հանդիպումը:

Բնութագրիչ-աղբիւրները, որտեղ ղեկավարին հետ հանդիպումը:

Բնութագրիչ-աղբիւրները, որտեղ ղեկավարին հետ հանդիպումը:

ქ ვ ს კ ვ ვ ბ ()

ჩვენ მიერ რეგისტრაციის და მარჯანიშვილის საბ. ლეგის მფლობელებს-
სათვის შევთავაზებულ ანკვეთების კომპლექსურ გამოკვლევის ანალიზ-
შია გვიჩვენა:

1. მფლობელები უმრავლესობა /62,96%/ ქალია; ასაკის მიხედვით
21-დან 30 წლამდე ასაკისაა /66,10%/; განათლების მიხედვით კი უმაღლეს-
დაშემაჯობელი /სტუდენტი/ ან უმაღლესი განათლებისაა /77%/.

2. ბევრ მთხოველს ასაკისა და განათლების ადამიანები, რომლებიც
ქმნიან მფლობელებს ძირითად ბირთვს, აღნიშნავენ, რომ ლეგში უფრო ხშირ-
ად მსვლელებს გამო არ პაიან. გარკვეული ნაწილი სპეციალისტების დაუსრულ-
ებლობის მიზეზად ასახელებს ბილეთების მოხერხების სიძნელეზე და ლეგში
საუბრეებზე ადგილის სიმცირეზე.

3. კანდიდატის ურთიერთშეპარებში ანალიზში გვიჩვენა, რომ მასი-
ვი 30 წლამდე ასაკის და უმაღლესი დაშემაჯობელი და უმაღლესი განათლე-
ბის მქონე მფლობელებში ძირითადად ურთიერთი ტენდენციებია გამოვლენ-
ილი, - კერძოდ:

ა. ლეგში ისინი ძირითადად მოდიან საფარული მსახიობების, რეჟის-
ორის ნამუშევრის სანახადად და ესევე უფრო სიამოვნების მიხედვით.

ბ. უარებიდან განსაკუთრებით მოსწონთ კომედია, ტრეპილი და ყსიქ-
ლოკური დრამა.

გ. განსაკუთრებით სურთ ნახონ თანამედროვე ქართული საფოთა, თანა-
მედროვე საბჭოთაქართული და კლასიკური ლეგის სპეციალისტები.

დ. სპეციალისტები საათის მთავარი მსახიობის მსახიობა, რეჟისორის
ნამუშევარი, სპეციალისტის ურთიერთი და ის, ლეგში მათი სანიტორიული ადგი-
ლია ადგილი სპეციალისტები.

ე. ლეგს ლეგში მოვიდნენ იმიტომ, რომ უნახათ საფარული მსახიობის
თამაში, არტისტებისა და რეჟისორის ახალი ნამუშევარი, ნაკომული ჰქონდათ
ნამუშევარი, რაინტერესათ სპეციალისტების თამაში.

საქვეყნო პრეზიდენტი და ადვოკატი, ან რამდენიმე საინტერესოა ის.

რაც შეეხება, ეს არ ნიშნავს, რამე სხვა პარტიის და დემოკრატიის საკ-
ვეყნოში არ უნდა იქნას შეტანილი რეპრეზენტები. ეს ჩვენ საქვეყნოების
პარტიისა და დემოკრატიის მუდმივად შევქმნილ რეპრეზენტების ძირითად ბირთვს
და მოვალეობებს მათზე უნდა მივიღოთ და ვაგრძელოთ, ან მათ ვაგრძელოთ რეპრეზენტ-
მათზე უნდა, ისინი მოვლენ იმ საქვეყნოების სანახავად, რამდენად პარ-
ტიის და დემოკრატიის მათ არ მოსწონთ. თუნდაც დროებით სავალდებულო მსახიობების
და რეპრეზენტების ახალი ნამუშევრის სანახავად. განსაკუთრებით ფრთხილად, სუ-
რთულიად უნდა მოვუვლიოთ იმ საქვეყნოებს, რამდენად პარტიისა და დემოკრატიის-
ადმი გადგრძობას იხივინ მათზე უნდა.

3. გამომავალი იქნას, მათზე უნდა პრინციპული ბიუჯეტი. კერძოდ, რამ
პარტიის ისინი დაკავებულნი, რის ვამოც ვერ იტყვიან დეპარტამენტის.

4. გამომავალი ხალხის მსახიობისათვის დეპარტის ბიუჯეტის რეალიზაცი-
ის უფრო ხელსაყრელი ფორმები.

5. გამომავალი ხალხის დეპარტამენტი და დეპარტამენტი ტრანსპარენტების
სამუშაოები. ეს რაც შეეხება, არ არის რამე სიძველეებიან ან დამატე-
ბით ხარჯებიან დაკავშირებული, უბრალოდ, საჭიროა მრავალად ამისათვის.



ს ა ქ ა რ ე ჯ ბ ო ს ს ა დ რ ე ბ ო ზ ბ რ მ ბ რ დ ა

Научные труды Грузинского государственного
театрального института имени Ш.Руставели

Научно-творческое студенческое общество

Лариса НАДАРЕЙШВИЛИ

Студентка III курса театроведческого факультета

РЕЖИССУРА Р.ТОВСТОНОГОВА В СПЕКТАКЛЕ БДТ
"ИСТОРИЯ ЛОШАДИ"

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

Спектакль ленинградского Большого Драматического театра "История лошади" по повести Л.Толстого "Холстомер" обнаружил не только присущие Товстоногову глубину и смелость открытий в области классики, не только умение повернуть творение Толстого новой гранью к современнику, но также страстное желание искать и создавать новое.

Линии поисков новых выразительных средств в современном театре как бы скрестились в новаторском спектакле Товстоногова, подтвердив мысль режиссёра о том, что не должно быть какого-либо запрета в выборе выразительных средств, если они логично соотнесены с содержанием и образной структурой пьесы. Режиссер применяет в спектакле художественные приемы, позволяющие добиться подлинного триединства - синтетичности музыки, пластики и психологической глубины драматического действия.

Учитывая способность современного зрителя быстрее включаться

в условия игры, предложенной театром, а также его способность чувствовать и мыслить по ассоциации, Товстоногов ставит перед собой задачу найти органичную форму для повести Толстого, где действуют лошади. И режиссер нашел особый прием, способный перевести идейную концепцию Толстого на язык художественных средств, тесно связав эту концепцию с современностью. Учитывая эпическую широту охвата жизни в повести Толстого, режиссер решает спектакль брехтовским приемом "эпического" стиля показа событий, который в свою очередь определил способ актерской техники - "эффект отчуждения". Отчужденный метод актерской игры проявился в образах Милого (Волков), Серпуховского (Басилашвили), Феофана (Мироненко), Матве (Ковель), Бобринского, Мари и Фрица. Особенностью же приема Товстоногова является то, что в спектакле органично взаимодействуют: актерская техника "отчуждения" с "перевоплощением" и психологической углубленностью образа.

Играя пьесу в ключе автора, театр БДТ точно установил меру условности, допускаемую Толстым в "очеловечивании" лошади и сумел вскрыть изнутри природу авторского замысла - переоценки современной общественной жизни. Философское осмысление мира и законов, по которым движется жизнь человека, переоценивается в спектакле с точки зрения "вечных", "изначальных" понятий нравственности и человечности, с точки зрения "самой природы", аллегорией которой выступает Холстомер - существо наивное и чистое, не опутанное условностями и предрассудками.



Мы видим в спектакле человеческое общество с необычных позиций, как бы со стороны, глазами Холстомера, сопоставляющего законы людей со своими естественными представлениями о жизни.

Режиссер наделяет Холстомера истинно человеческой глубиной чувства, между тем как остальные персонажи лишь демонстрируют внешними приемами той или иной человеческий тип.

Тем самым Товстоногов вынуждает нас опереживать Холстомера, а, точнее, понять его точку зрения в оценке общества и событий.

Художественный прием режиссера оборачивается его авторской гражданской позицией, четко выраженной в спектакле. Свободные переходы от изображения лошади к реальным человеческим переживаниям, перемежающимся авторским текстом (рассказом Холстомера о себе), мастерски использованные художественные средства пантомимы и пения, все это в сочетании с поразительной психологической углубленностью делает образ Холстомера в исполнении Е. Лебедева уникальным явлением на театре.

Для того, чтобы обеспечить полифоническое звучание тем, затронутых Толстым в повести, Товстоногов щедро использует в спектакле богатую палитру художественных средств - речитативное пение по принципу греческого хора, пантомиму на уровне профессиональных мимов, цыганский оркестр, сопровождающий весь спектакль, шумовые эффекты, усиленные динамиком, и созвучную спектаклю живописность в картинах быта.

Условное художественное оформление Кочергина, построенное по единому принципу с режиссурой, представляет плотно затянутое в серий холст полукруглое замкнутое на подобие огромного шалаша

сценическое пространство.

Декорация Кочергина не просто условный фон, на котором развернутся события пьесы, а активная художественная сила, принимающая участие в представленных событиях. Она подчеркивает душную, давящую, серую атмосферу аграрной Руси, порождающую нечеловеческие отношения, в которые поставлен главный герой пьесы Холстомер.

Хор, он же табун, он же светское общество - в спектакле представляющие обобщенный образ человеческого общества - художник намеренно одевает в холщевые рубахи, подчеркнув их серость, похолохость. Скупые аксессуары (лошадиный хвост, уздечки, лорнеты, шляпы, зонтики), становясь активной смысловой частью образа, наделают каждый раз новой функцией эту массу.

Своеобразный пролог "Интродукция" - заунывная песня пьяного мужика, ложем которого является земля - настраивает сценическое действие на нужный лад и вводит нас в определенный образный мир - нищей, унылой Руси, погруженной в непробудный сон.

Зонг - речитатив хора, выступающего вслед за унылой песней мужика, переносит нас в современность, отчуждая сценическое действие. Плакотно-волевая поза и экспрессивная ритмика стиха, где особенно отчетливо запоминается фраза "опомнись, человек" - это контр-интродукция, сообщающая авторскую позицию режиссера, актеров и театра БДТ по отношению к событиям, которые развернутся на сцене. Спектакль завершается тем же зонгом - речитативом, создав замкнутую композицию и утвердив оптимистическую позицию театра.

На протяжении всего спектакля хор несет не только художественную нагрузку (сообщая авторский текст, а также стихи Рыженце-

ва), но по принципу эпического театра организует сценическое действие (отчуждая и поясняя его).

Эпическое и реальное, условное и правдоподобное органично взаимодействуют на сцене и игра их настолько тонко и совершенно установлена Товстоноговым, что когда Лебедев-Холстомер возьмет в руки конский хвост и беспомощно, опираясь на "стойло", станет обмахиваться им как лошадь, им каким-то чудом увидим перед собой "табуна" в конюшне (изображенный хором) и старую лошадь в центре.

Ритмо-пластический строй физических действий персонажей - средство, с помощью которого режиссер характеризует героев. Гарциющей пластикой он наделяет "табуна", а также тех персонажей, образ мысли и миропонимание которых идентичны с "табуном" - это офицер, Бобринский, Мари, Матле. Им противопоставлен Холстомер, которого режиссер выделяет не только тем, что ставит его одного в центре сцены - сама поза Холстомера выгодно отличает его какой-то простотой и естественностью и вместе с тем величием без тени рисовки. Режиссер завоевывает право Холстомера на необычность для того, чтобы показать антагонизм "табуна"-толпы с "личностью", в груди которой горит звезда судьбы, непохожая на другие. Жестокость слепой толпы, критерием отношения которой является узкая мещанская философия - "похож - значит свой, непохож - чужой", четко выделена режиссером в сцене избития Холстомера табуном.

Холстомер, не опустившийся до бесчеловечности "табуна" и терпеливо с удивлением смотрящий на своих обидчиков, - это ярко выраженная, подлинная человечность, бросающая вызов абсурдности общества, где процветают произвол и насилие. Здесь также же четко

выражена режиссером философская концепция Толстого - "непротивление злу насилием".

Право Холстомера судить это общество подчеркивается в спектакле еще и тем вниманием, с которым притихший табун слушает рассказ Холстомера о его детстве. Перед нами возникает другой Холстомер. Старый Холстомер-Лебедев перевоплощается в существо, душа которого открыта миру. Каждая поза, каждый жест актера, изображающего первые шаги новорожденного жеребенка, уподобляется слову в сложном поэтическом тексте. И внутренний монолог Холстомера становится как бы слышимым. Встав на разъезжающиеся ножки, с радостным удивлением взирает он на прекрасный мир, выразив свой восторг неумелым восклицанием "и-го-го". Безмятежно порхающая бабочка - символ природы, приветствующей рождение Холстомера - усиливает поэтическую тональность сцены.

Наивную открытость Холстомера режиссер противопоставляет сознательной, циничной привычке людей глумиться над слабым. Беды, вскоре обрушивающиеся на Холстомера, уже с первых его шагов угадываются в тревожном звучании отдельных деталей сценического действия - это и грубо упирающийся в грудь Холстомера канат, и отказ генерала в праве Холстомера порезвиться с ним, и, наконец, оскорбительная кличка "пегий".

Для обрисовки характеров героев Товстоногов использует ярко очерченную, точную пластическую деталь. Так, в сцене измены Вязо-нурихи пластика Холстомера обретает огромную эмоциональную напряженность. Страстная динамика жестов и поз, которые как бы устремлены в движение - это кульминация чувств Холстомера.



Любовь для Холстомера - откровение, пробуждающее более совершенные способности души, и сценическое поведение актера исполнено благородного порыва, искреннего страдания и справедливого гнева. Это та естественная реакция, которая позволяет нам заново переосмыслить проблему верности, любви и измены. Эмоциональную ритмопластическую характеристику Холстомера режиссер резко противопоставляет пластике Вязопурихи и Милого. Их движения, исполненные цинизма и уверенности, обнаруживают выхолощенность чувств героев, для которых происшедшее не в диковинку. А насмешка над страданиями Холстомера обнажает всю глубину надения нравственности, которую они цинично понижают. Удивительное, казалось бы, невозможное сочетание условного стиля игры Лебедева с элементами психологизма - актер не только показывает факты, но и раскрывает глубины своих переживаний - сообщает с бразу Холстомера особую художественную выразительность.

Огромная энергия чувств Холстомера достигла в предыдущей сцене такого предела, что для рождения его нового "Я" режиссер находит уже новую по накалу форму выражения чувств. Потухший, печальный взгляд, причитания, переходящие в вопль страдания, обнаружат глубину горя Холстомера, который потерял веру в любовь и узнал предательство ближнего.

Перед нами возникает Холстомер, в котором уже проглядывают внешние признаки "старости души", поразившие нас в начале спектакля.

Если в предыдущих сценах Лебедев - весь активное действие - то теперь вся фигура его выражает глубокомысленную созерцатель-

ность и стремление проникнуть в глубины своего сознания. И не случайно именно теперь откроет нам Холстомер правду своего неприятия окружающего мира, теперь, когда эта правда выстрадана им и оплачена сполна. Монолог о "пегости" и своей зависимости от людей он обращает к зрителю, наполнив его вопросительной интонацией - "почему"?

Возвышающая душу мечта Холстомера о счастье разбивается о давящую атмосферу, созданную окружающими его людьми. Только с появлением Серпуховского эта атмосфера разрядится. Способствует этому построенная режиссером сцена продажи лошадей Серпуховскому - легкая и непринужденная по своему музыкально-пластическому строю. Музыка в спектакле является основой эмоционального ритма эпизодов, где актеры существуют в жестких рамках заданного музыкой темпо-ритма.

Цирковая, в сцене продажи лошадей, а порой лихая цыганская мелодия сопровождает сцены появления Серпуховского, беззаботного, бесшабашного и доброго гусара, всей своей фигурой изображающего довольство.

С помощью музыкально-пластического акцента стоп-кадра режиссер подчеркивает взаимный интерес князя и Холстомера. От Серпуховского веет той свободой, которой так не хватает Холстомеру. Доверительно, как друзья, сделают несколько шагов вместе князь и Холстомер и сознание товарищества, своей красоты, силы и доброты сообщит их фигурам удивительную грацию. Так через актера, в котором как бы растворены все оттенки психологического рисунка роли, Товстоногов расставляет нужные акценты и сосредотачивает внима-



ние на подробностях взаимоотношений героев.

Живя у Серпуховского, Холстомер как бы вздохнет полной грудью, раскрыв перед людьми, способными оценить его по-настоящему, все достоинства, которыми щедро наделила его природа. Легко и грациозно, в упоительном азарте Холстомер-Лебедев отдается какому-то пощему в нем счастливому ощущению полноты жизни. Ловкостью, силой и способностью преодолеть любые препятствия наполнена пластика Холстомера, который выражает кульминацию своих чувств проникновенной песней. Отсюда линия сценической жизни Холстомера идет параллельно с линией Серпуховского. И не случайно режиссер, ставя задачу показа переключки судеб Холстомера и Серпуховского, прибегает в построении последующих сцен к принципу ассоциативного ряда. Мастерски созданная Товстоноговым замкнутая композиция линии действия - Серпуховской-Холстомер - выразится в построении схожих ситуаций. Встречи Серпуховского с Холстомером происходят оба раза во время торга лошадьми, и мы можем проследить динамику развития их образов и их взаимоотношений, сопоставив разницу первой и последней встречи, где Холстомер попрежнему любит Серпуховского, а Серпуховский даже не узнает Холстомера. Одни и те же обстоятельства ярче подчеркивают перемену, происшедшую в героях.

Замкнутая композиция - одна из ярких находок Товстоногова в спектакле. Центральная линия действия жизни и смерти Холстомера, ее начало и конец - это повторяющаяся пластическая пантомима, только проделана она в сцене смерти в обратном направлении. Холстомер-Лебедев пластически воплощает грустную мелодию угасания, обратную его рождению.

Та же символическая бабочка и розы на фоне холста — это поэтические знаки природы, как бы оплакивающие Холстомера. Уход от Серпуховского Матье с Офицером ассоциируется с изменой Вязопурихи. Характерно, что роли исполняют те же актеры. Это и является как бы воплощением того схожего "фона", на котором режиссер строит сцены "по ассоциации". Офицер полностью повторяет пластику Милого, вплоть до лошадиного хруста, усиленного динамиком. Скачка-погоня за Матье тоже перекликается с "изменой Вязопурихи", т.к. здесь тот же динамизм движений и кульминация физического напряжения, и тот же финал. Только морально гибнет на этот раз Серпуховской, а Холстомер надрывается.

Офицер и Матье фиксируют в эпизоде их встречи на скачках ту же статичность и выхолощенность чувств, что Милый и Вязопуриха. А в конце спектакля те же актеры, теперь уже в ролях Бобринского и Мари цинично распорядятся жизнью Холстомера, а Серпуховского лишат дружеского участия. Рефреном повторяющиеся ситуации в исполнении одних и тех же актеров несут в себе глубокую философскую функцию, призванную показать типичность происходящего, а также ярче высветить истинных виновников трагедии — людей, потерявших человечность и попирающих законы нравственности. Спектакль подчеркивает глубоко справедливую мысль Толстого, что неблагополучие человека исходит не от капризов неотвратимой судьбы, что это дело рук человеческих. Зонг-речитатив в финале спектакля "Опомнись, человек!" и есть тот нравственный вывод и приказ, с которым театр обращается к зрителю.

Новаторство режиссуры Товстоногова в спектакле измеряется

открытием и показом новых глубин человеческого характера и сложных взаимоотношений человека и общества.

Спектаклем "История лошади" театр БДТ сумел заставить нас заново критически переосмыслить привычные, установившиеся взгляды на общество, людей и жизнь, а трактовкой образа Холстомера выразить веру в то, что человек может и должен быть прекрасным.



მ ი ბ ა ა რ ს ი

რ ვ ე მ ც ვ თ ი ა ღ ა მ ა ა ტ რ ი

ნარია შალვაშვილი - რევოლუციის დედა ქართველ სცენარზე. 1

მ ა ა ტ რ ი ს ი ს თ რ ი ი ღ ა ბ

ლიმიტრი ჯანვილიძე - ქართველი დეკორის პიონისური სახეისი-
საყვის. 16

მისა ცხელიძე - რევოლუციის ციხეში მიქელაძე. 65

Паола Урушадзе - Шекспир и театральная жизнь Грузии в
конце XIX-начале XX вв. 87

Иа Тухарели - Мейерхольт ставит Чехова 117

Нина Панкова - М.А.Чехов о режиссерском замысле спек-
такля 140

Жанна Тоидзе - Певческая вокальная культура в Грузии
в первые годы после установления Со-
ветской власти 159

Михаил Каландаришвили - "Разлом" в постановке Сандро
Ашметели 185

მ ს ა ბ ი თ ი ს ი ს თ ა თ რ ი ი ა ღ ა რ ვ ე მ ც ვ თ ი ს
ა რ მ ი ც ვ თ ი ს

ლევან კობახიძე - სცენარზე ქმედითი სიფუტის რეგანტორა
დაბარების საკითხისათვის. 195

ლილი იოსელიანი - ქმედითი სიფუტა-სიფუტით ქმედობა. 206

Абрам Рубин - Мысли о ритме. 238

მ ა ა ტ რ ი ღ ა მ ა ა ტ რ ი ა რ ი

რვათ ვარცხავა, გუნდარა ჯავაშვილი - დეკორატივი მანუ-
რების მუხატვის საკითხისათვის. 245

ს თ ვ ღ ა ბ თ ი ს ს ა მ ა მ ბ ი ა რ ი მ რ მ მ ა

Лариса Надарейшвили - Режиссура Г.Товстоногова в спек-
такле БДТ "История лошади". 268



Тбилисский государственный театральный
институт имени Ш.Руставели

ТЕАТРОВЕДЧЕСКИЕ ИЗЫСКАНИЯ

т. УП

Тбилиси - 1977

იბუყრება საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს გამომცემლობაში,
პოლიგრაფიისა და წიგნის ვაჭრობის საქმეთა სახელმწიფო უში-
შეთის პარტფინიდან.

ფ ა ს ი 1.30 კაპ.

Зак. № 1961

уз08569

Тираж 300

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

2-3-4/130