

Спектакль Ханума режиссёра Георгий Товстоногов как пример синтетического жанра

Nino Barkalaya

Спектакль *Ханума* был поставлен главным режиссером Большого драматического театра Георгием Товстоноговым (Fig. 1) по пьесе грузинского драматурга Авксентия Цагарели (1857-1902) в 1972 году. Впоследствии он стал настолько популярным, что в 1978 году была осуществлена его телевизионная версия, которая пользуется большим успехом и сегодня. Именно благодаря ей современный театральный зритель имеет возможность видеть игру актеров почти всей труппы знаменитого театра.

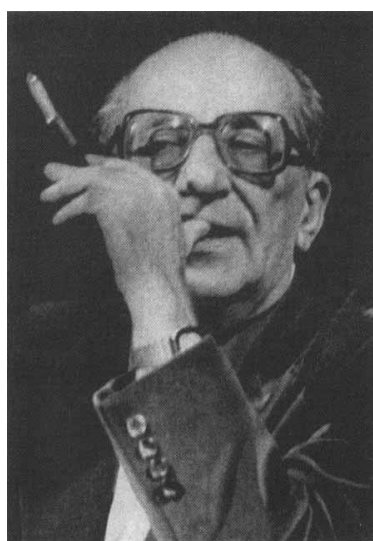


Fig. 1 Photo. Gueorgui Aleksandrovitch Tovstonogov (Tiflis 1915 - Leningrad 1989)

Действие пьесы *Ханума*, написанной в 1882 году грузинским драматургом Авксентием Цагарели (1857-1902) происходит в армянском квартале Тбилиси - Авлабаре. В пьесе рассказывается о жившем в 1860е годы старом разорившемся грузинском князе, у которого не осталось ничего, кроме титула. Он решает найти богатую невесту. Хитрая сваха Ханума хочет женить его на старой и некрасивой Гулико. Но другая сваха, Кабатсва сватает ему молодую и богатую Сону, дочь армянского купца Микича, мечтающего о княжеском гербе. Сона же влюблена в бедного учителя музыки Коте. В итоге, Хануме удаётся сделать так, что молодые люди поженились. Литературная версия пьесы на русском языке для постановки БДТ была написана Борисом Рацером и Владимиром Константиновым.

Необходимо отметить, что жанр музыкальной комедии является довольно необычным для репертуара БДТ, который прославился прежде всего своими постановками русской и европейской классики - Шекспира, Чехова, Достоевского, Горького, Володина. Исключительность этого спектакля состоит не только в его жанре, но и в особенной атмосфере и

стилистике, связанной с Грузией конца 19 - начала 20 века, с неповторимыми образами старого Тбилиси. Именно в этом городе Георгий Товстоногов не только родился, прожив здесь первую половину жизни, но и сформировался как художник. Здесь он видел спектакли классиков грузинского театра Сандро Ахметели и Константина Марджанова (Коте Марджанишвили), посещал Тбилисскую оперу (мама режиссера была оперной певицей), видел подлинники картин Нико Пиросмани, Ладо Гудиашвили, Элене Ахвледiani и Ираклия Какабадзе. Грузинский язык, культура и фольклор были для него столь же родными, как и культура русской интеллигенции 19 века.

Его первые постановки были осуществлены в театрах Тбилиси - в Русском детском театре (ТЮЗ или Тбилисский русский театр юного зрителя, неподалёку от которого он жил) и в Русском театре имени А. С. Грибоедова. С этим городом связаны и трагедии в личной жизни режиссера - гибель отца в 1937 году в ходе сталинских репрессий и распад его первого брака с известной грузинской актрисой Саломе Канчели. По этим причинам постановка *Ханумы* много лет спустя в БДТ стала для него очень личной. Не случайно, что голос самого Товстоногова, читающего стихи поэта-романтика Григола Орбелиани, стал важнейшим компонентом спектакля. В своей монографии о Товстоногове, вышедшей в 2018 году Наталья Старосельская пишет:

Обратившись к классическому грузинскому водевилю сразу после *Ревизора*, Товстоногов еще раз

подчеркнул, что в комедии Гоголя он сознательно отказался от водевильности. Не потому что потерял вкус к подобным постановкам — потому что комедия Гоголя менее всего казалась ему водевилем в действительности начала 70-х годов XX века. Товстоноговские *Ревизор* и *Ханума* это как свет и тень, это две стороны одной медали. *Ревизору* режиссер отдал голос Иннокентия Смоктуновского во всем богатстве интонаций, от иронической ухмылки до почти рыдания. Действие *Ханумы* сопровождает голос самого Георгия Александровича — страстный, восторженный, с упоением читающий строки великой любви:

Только я глаза закрою —
предо мною ты встаешь!
Только я глаза открою —
над ресницами плывешь...
(Старосельская 2018: 129)¹.

Здесь автор книги обрисовывает обстоятельства возникновения спектакля *Ханума*: исторический контекст СССР 1970х годов — душных лет так называемого «застоя», противоположное *Хануме* решение *Ревизора* Гоголя как «некомедии и неводевиля», контраст между эмоционально взволнованной интонацией голоса Смоктуновского в *Ревизоре* и голосом Товстоногова в *Хануме* — страстным, но при этом отстранённым и величественным. Именно поэтический текст и голос Товстоногова кардинально меняют жанровый акцент *Ханумы*. Это уже не в чистом виде водевиль. Здесь наивная «сказка» соседствует с эпической «легендой», реальность с воспоминанием, юмор с грузинским рыцарской лирикой. И далее Старосельская уточняет:

Спектакль *Ханума* был полон не только яркого, безудержного веселья, но и светлой ностальгии по старому Тифлису — не тому, столетней давности, что запечатлен А. Цагарели, а тому, в котором рос Георгий Товстоногов: с Авлабаром, напоминающим тот самый базар, <...>; с протекающей поблизости шумной Курой; с криками веселых торговцев; с плавными, завораживающими движениями кинто, появляющихся между картинами; с легким грузинским акцентом и неповторимыми восточными интонациями, обогащающими речь каждого персонажа ... (Старосельская 2018: 130).

О жанровых особенностях спектакля историк русского театра Константин Рудницкий писал так:

Легкокрылая *Ханума* с готовностью предлагала повод для увлекательных вариаций в духе вахтанговской праздничной театральности, но, как видим, такая перспектива Товстоногова не прельстила. Широко распространенное восприятие театра как праздника вообще не в его вкусе, забавлять зрителей он не намерен. Тут — в серьезности, с которой Товстоногов задумывает и ведет спектакль, — содержится простое объяснение явного нежелания сворачивать на модную стезю шумного и бравурного мюзикла, к которой тоже вполне могла бы его склонить *Ханума*. В том-то и дело, что обе эти возможности, которые близко лежали, Товстоногов отверг... (Рудницкий 1990: 182).

Здесь критик подчеркивает, что спектакль на самом деле вовсе не комедийный, а скорее серьезный. Комедия или старый водевиль — лишь его видимая оболочка. Товстоногов уходит от всех штампов, которые возникли бы в результате подражания театральному фарсу в духе Евгения

Вахтангова или современному мюзиклу. В этой связи требования, которые возникли у режиссера к актерской игре, художественному оформлению спектакля и особенно к музыке, были совершенно беспрецедентными. Они требовали колоссального внутреннего диапазона в плане амплуа, позволяющего смешивать множество красок, свойственных самым разным и даже противоположным жанрам.



Fig. 2 Photo de scène. *Khanouma* (Xanuma) de A. Cagareli. Mise en scène de G. Tovstogonov. 1972. Bol'shoj dramatičeskij teatr. Leningrad.

Интересно, что кроме самого режиссера, композитора Гии Канчели и художника Иосифа Сумбаташвили, ни один из создателей *Ханумы* или артистов не были выходцами из Грузии. Однако атмосфера и характеры спектакля кажутся абсолютно аутентичными. Данный факт делает его совершенно уникальным. Вопрос состоит в том, каким образом этого удалось достичь, не впадая ни в какие штампы. На наш взгляд, Товстоногов пришел к совершенно другому решению пьесы. Для этой пьесы он придумал свой отдельный жанр, который можно определить как синтетический

спектакль в духе старинной мистерии, состоящей из цикла картин-миниатюр.

Дело в том, что ко времени постановки в БДТ *Ханума* шла на сцене уже около 100 лет. Спектакль имел очень насыщенную историю постановок, которую Товстоногов прекрасно знал с самого детства. Этому способствовал тот факт, что комедии с самого начала сопутствовал огромный успех. Эта пьеса является одной из самых важных в истории грузинского театра. С течением времени были также созданы не менее значимые версии пьесы и в других жанрах - в опере и в кинематографе, как в немом, так и в звуковом. При этом неизменным оставалось одно - огромное значение музыки и художественной сценографии. Коротко расскажем о некоторых из них, поскольку в спектакле Товстоногова есть некоторые приемы, использованные до того как в театральных, так и в оперных и кинопостановках пьесы.

Драматург Авксентий Цагарели принадлежал к плеяде грузинской интеллигенции, на которую оказали глубокое влияние идеи русского демократического (так называемого «народного») движения. Именно по этой причине его ещё при жизни называли «грузинским Островским» и «Королем грузинской комедии». Он внёс в грузинский драматический театр экзистенциальный реализм характеров грузинских национальных типов. В своих пьесах драматург иронизирует над консервативными привычками патриархальной Грузии. В пьесе социальная сатира сочетается с динамичным быстрым темпом действия и остро

обрисованными человеческими характерами. Именно по этой причине в постановках пьесы всегда преобладал гротескный элемент. Из-за обилия песен и танцев в ней смешалась стилистика русской водевиля и грузинской народной комедии, близкой по смыслу к итальянской комедии dell' arte. Но в дальнейших постановках пьесы лирический элемент был скорее отодвинут на второй план.

Действие оперы *Кето и Коте* композитора Виктора Долидзе (1890-1933) переносится из 1860х годов уже в 1980е годы 19 века. Премьера состоялась в Тбилисском оперном театре 11 декабря 1919 года. Это первая грузинская комическая опера. На протяжении многих десятилетий она с успехом шла на оперных сценах СССР, где была поставлена более чем в 20 театрах и в странах Восточной Европы: Чехословакии, Польши, Венгрии и Болгарии. Успеху оперы содействовал ясный комедийный сюжет, острая сатира и легко запоминающаяся музыка.

В опере наряду с реалистически обрисованными комическими образами параллельно развивается лирическая сюжетная линия.

Долидзе использовал в своей опере некоторые старинные формы и интонационный язык грузинского городского фольклора, Разговорные диалоги и речитативы-ариозо связывают между собой законченные музыкальные номера - арии, ансамбли и песни в куплетной форме.

Однако в музыке очевидно влияние и итальянской оперы *bel canto*, имеющей в Грузии очень давние традиции - ещё с конца 18 века. Здесь

достаточно вспомнить книгу Александра Дюма *Кавказ*, где он рассказывает о своём посещении Тбилисского оперного театра, основанного в столице Грузии в 1851 году.

Либретто было написано самим композитором. По этой причине оно нуждалось в профессиональной литературной обработке, которую осуществил знаток истории и жизни Тбилиси 19 века, известный поэт Иосеб Гришашвили.

Его перу принадлежат также текст знаменитых куплетов «кинто» (грузинские трубадуры) Сико и Сако. Примечательно, что в сравнении с оригинальной пьесой Цагарели, композитор усилил комедийную линию: вместо одного кинто он ввёл двоих, сделал образ свахи ещё более гротескным, а также противопоставил каждому комическому персонажу его антипода - нищему князю - богатого купца, фольклорным свахам и кинто - юных влюблённых интеллигентов Кето и Коте. Таким образом палитра ещё больше обогатилась социальными портретами.

Опера принесла широкую известность молодому композитору Виктору Долидзе. Благодаря музыкальным озарениям, театральности и развитой сценической драматургии она по праву снискала себе репутацию национального шедевра в жанре комической оперы. Стилистически опера основана на сплаве грузинского городского фольклора с приемами и жанрами итальянской оперы-буффа, что отразилось на эффектных музыкальных образах и мелодиях, ставших практически народными. У постановок оперы сложилась

собственная история. Первый серьёзный успех за границами Грузии опера имела на знаменитой Декаде грузинской литературы и искусства в Москве и Ленинграде в 1937 году.

Не меньший интерес представляют собой и две киноверсии пьесы Цагарели. В 1926 году ученик Константина Марджанова режиссёр Александр Цуцунава снял по мотивам пьесы художественный фильм *Ханума*. Это один из признанных шедевров грузинского немого кинематографа. В 1981 году к 100 летию режиссера фильм был восстановлен. Оригинальную музыку к восстановленной версии написал композитор Важа Азарашвили.



Fig. 3 Photo de scène. *Khanouma* (Ханума) de A. Cagareli. Mise en scène de G. Tovstogonov. 1972. Bol'shoj dramatičeskij teatr. Leningrad.

А в 1948 году режиссёры Вахтанг Таблиашвили и Шалва Гедеванишвили сняли уже музыкальную комедию *Кето и Коте* по мотивам пьесы *Ханума* Цагарели и оперы Долидзе. Музыка к фильму написал тогда выпускник знаменитого класса Николая Мясковского в Московской консерватории, Арчил Кереселидзе (1912-1971). В неё вошли переработанные им мелодии и

отдельные номера из оперы. Но по большей части в фильме звучит уже новая, сочинённая Кереселидзе музыка, поскольку сценарий и законы кинематографа потребовали совершенно иных принципов построения и монтажа музыкального материала.

Одним из самых впечатляющих элементов киноверсии являются танцевальные номера, поставленные выдающимся грузинским хореографом Ильей Сухишвили², который до того создал танцы и к опере Долидзе. Стилистика и настроение этого фильма очень напоминает знаменитый кинофильм Жюльена Дювилле *Большой вальс* 1938 года, популярность которого в послевоенном СССР была колоссальной.

В 1968 году в Театре имени Шота Руставели в Тбилиси была осуществлена одна из самых ярких театральных постановок *Ханумы*. Как нетрудно заметить, она непосредственно предшествовала постановке Товстоногова. На самом деле, у этих двух постановок много общего. В Грузии спектакль был поставлен театральным «внуком» Товстоногова – грузинским режиссёром Робертом Стуруа. Дело в том, что Товстоногов в 1940-е годы создал при Тбилиском театральном институте, где он преподавал, театральную студию, заложив тем самым основу своей школы. Его учениками тогда были в будущем самые известные режиссёры и актёры театра и кино Грузии: Михаил Туманишвили, Тенгиз Абуладзе, Медея Чахава, Саломе Канчели (первая супруга Товстоногова), Эроси

Манджгаладзе и многие другие. Роберт Стуруа является как раз учеником одного из самых крупных театральных режиссёров Грузии и верного продолжателя сценического метода Товстоногова – Михаила Туманишвили. Кроме того, в этом спектакле главные роли – князя Пантиашвили и самой Ханумы играли ученики Товстоногова – Эроси Манджгаладзе и Саломе Канчели. Роль Микича исполнял гениальный грузинский актёр, исполнитель главных ролей в самых известных спектаклях Стуруа, в числе которых *Ричард Третий* Шекспира и *Кавказский меловой круг* Брехта – Рамаз Чхиквадзе. Этот спектакль во многом напоминал бенефис этих всеми любимых актёров, блестящая игра которых буквально завораживала. Именно для этой постановки были первоначально привлечены композитор Гия Канчели и балетмейстер Юрий Зарецкий, которые затем работали и в спектакле Товстоногова.

Вместе с тем, ни одна из мелодий оперы или кинофильма *Кето и Коте* не была заимствована или адаптирована композитором Канчели для спектаклей Стуруа и Товстоногова. Это уже совершенно другая музыка. Также, как и Товстоногов в режиссуре и драматургии, композитор идёт здесь совершенно иным путём. Он сохраняет лишь некоторые музыкальные формы: куплеты, арии, ансамбли, танцы. Но при внешней близости к оперным формам, он создаёт музыку на совершенно другом музыкально-интонационном материале. Правда, как и другие композиторы до него, он по-прежнему

обращается к национальному фольклору, но интерпретирует его по иному. Однако в отличие от *Кето* и *Коте* Долидзе, музыка Канчели не имеет ничего общего с итальянской оперой, и скорее значительно ближе к русскому театральному водевилю, огромную роль в котором играет городской романс. Если в музыке к спектаклю БДТ оперные аллюзии и возникают, то только в ироническом ключе. К примеру, таковой является сцена урока классического вокала и хороших манер в доме купца Микича, где под присмотром старой бабушки «репетируют» мнимый учитель музыки Коте и явно не обладающая вокальными способностями Сона, тогда как в опере партию главной героини (*Кето*) исполняет прекрасное колоратурное сопрано.

Вообще ирония и юмор играют в спектакле огромную роль, хотя временами это скорее чуть печальный, ностальгический юмор. Автор спектакля Георгий Товстоногов смотрит на недостатки персонажей пьесы скорее с любовью и пониманием. Здесь на первый план выходит лирическое начало. Возможно, то, что когда-то ранило или возмущало, сегодня вызывает только улыбку. Здесь он вновь возвращается в город своего детства, и одновременно прощается с ним, понимая, что этот мир ушёл навсегда. И музыка в полной мере отражает этот замысел. В ней много реминисценций, но нет ни одной точной цитаты из музыки прошлого.



Fig. 4 Photo de scène. *Khanouma* (Xanuma) de A. Cagareli. Mise en scène de G. Tovstogonov. 1972. Bol'shoj dramatičeskij teatr. Leningrad.

Метод Канчели в *Хануме* можно назвать музыкальной стилизацией с элементами не только старинного, но и современного ему тбилисского городского фольклора. Дело в том, что в 1960-е и 70-е годы грузинская музыка была чрезвычайно популярна не только в Грузии, но и во всем СССР. Это обстоятельство особенно заметно даже по интонации и мелодиям русских бардов послевоенного времени - Булата Окуджавы и Александра Галича, на стиль которых русский, цыганский и грузинский городской романс безусловно оказали огромное влияние. Этой интонации присуща, прежде всего, камерность и особая интимность. Важно подчеркнуть, что в музыке Канчели, даже когда речь идёт о танцевальных и ансамблевых номерах, эта камерность и интимность сохраняется. Здесь почти нет монументальных массовых сцен в духе оперы Долидзе или кинофильма 1948 года. Кроме того, в СССР 1970-х годов было чрезвычайно популярно творчество представителей грузинской эстрады, блестяще исполнявших романсы в современной интерпретации: певицы Нани

Брегвадзе и вокально-инструментального ансамбля «Орера», а также этно-джазовых ансамблей и солистов. В их творчестве, как и у Канчели, современное звучание соединялось с национальными традициями.

Интересный факт: первый вариант сценических декораций Сумбаташвили, похожих на «старый Тбилиси», режиссеру не понравился. Он предложил художнику сделать «фантазмагорию Пиросмани. Не быт, не географию, а фантазмагорию!». И именно в этих словах кроется ключ к замыслу Товстоногова.

Его не интересовало буквальное воспроизведение или подражание ни в тексте, ни в декорациях, ни тем более в музыке. Его спектакль - это произведение уникального жанра, где все компоненты - текст, музыка, декорации, хореография, и даже игра актеров - «не быт и не география», которые здесь, несомненно, присутствуют, но «фантазмагория» или свободная поэтическая фантазия на тему Грузии.

Действие пьесы у Товстоногова перенесено с 1860-х, как у Цагарели, уже на конец 19 века, приблизив его ко времени детства как самого режиссера, так и к времени юности его родителей. То есть, каждая новая постановка, включая оперу Долидзе, сдвигала действие пьесы примерно на 20 лет. По этой причине костюмы уже гораздо более современные, и представляют собой смешение национальных и европейских мотивов. Однако в европейские наряды одеты только юные влюблённые Коте и Сона. На цветовое решение декораций и костюмов несомненно повлияла

живопись Пиросмани и Гудиашвили, но не только. Цветовая гамма спектакля богата скрытыми метафорами из грузинских икон и фресок. Холодные цвета одежды княжеского семейства - серый, голубой, чёрный, причудливо сочетаются с яркими и насыщенными цветами семьи купеческой и людей из народа. На этом фоне выделяется красный цвет Ханумы. Очень важны образы так называемых кинто - своего рода городских менестрелей, характерная традиционная одежда, танец и пластика которых создают неповторимую ауру спектакля.

Классик грузинской литературы Илия Чавчавадзе (1837-1907) говорил о пьесах Цагарели как об изъятых из реальности живых картинах. Интересно, что именно таким восприятием проникнута и постановка Товстоногова.

Он также выстраивает спектакль в форме картин, что на самом деле даёт возможность очень широкой трактовки жанра. Прежде всего, эта «картинная» форма очень музыкальна. Она существует, к примеру, в опере. Благодаря этому свойству, действие оперного спектакля приобретает внутреннюю цикличность, где связь между картинами обусловлена не только сюжетом, но и сменой мизансцен с контрастным музыкальным материалом. Цикличность есть и в других музыкальных формах - в инструментальной и вокальной сюитах, к примеру, в цикле романсов. Тогда отдельные романсы-картины складываются в общую музыкальную мозаику, которая соединяется поэтическим текстом, как это

происходит, к примеру, в циклах Шуберта или Рахманинова. Именно так делает и Товстоногов, соединяя «картины»-сцены в спектакле выходами кинто, держащими в руках вывеску-название каждой следующей картины. Такой приём представления новых сцен через обозначение их названия использовался и в немом кинематографе.

Интересно, что вывески у Товстоногова сопровождаются картинами Пиросмани. Дело в том, что этот приём использовался в грузинском театре и кинематографе повсеместно, в частности, в знаменитой картине о жизни художника, поставленном кинорежиссером Георгием Шенгелая, вышедшей в 1969 году. Он связан также, что Пиросмани рисовал вывески для тифлисских духанов (уличных трактиров), часто за еду и стакан вина. Но смысл вывески не только в обозначении названия той или иной сцены. Выходы кинто с вывеской - это краткие музыкально-хореографические антракты, которые на самом деле являются поэтическими эпиграфами к сцене. Именно во время первого из таких антрактов Товстоногов читает стихи Орбелиани. Именно они определяют атмосферу, эмоциональный характер и красочный колорит каждой сцены. Особенно впечатляет в эти моменты музыка Канчели. Она одновременно почти архаичная и очень современная. В ней используются сочетание элементов древнего грузинского фольклора, джаза и новых композиторских техник 20 века. Отдельные же арии и ансамбли героев пьесы, как уже отмечалось, порождают ассоциации не с оперой, а с городским романсом и

старинным русским водевилем.



Fig. 5 Photo de scène. *Khanouma* (Ханума) de A. Sagareli. Mise en scène de G. Tovstogonov. 1972. Bol'shoj dramatičeskij teatr. Leningrad.

Однако важно понимать, что метод Товстоногова полностью ориентирован на раскрытие индивидуальности артистов его труппы. Ни один из его спектаклей, включая Хануму, невозможно повторить с другими актерами, что не раз отмечали многие критики. Все подчинялось тому главному, что он искал и чему служил в своём искусстве - гармонии и красоте слияния драматургии с актерским ансамблем. Когда-то юный Товстоногов ещё в Тбилиси испытал серьёзный творческий кризис и написал письмо боготворимому им Владимиру Немировичу-Данченко. Письмо, скорее всего, так и не было отправлено, но сохранился его черновик. Из письма Товстоногова Немировичу-Данченко:

Есть ряд хороших режиссеров в Москве, которые достигают очень многого в нахождении интересной, верной, соответствующей данному произведению формы. Эти режиссеры находят эту форму во всех компонентах спектакля — в оформлении, в музыке, в свете и так далее, но никогда не могут

обнаружить ее в актерском исполнении. Более того, эта интересная форма поглощает актера. Актер делается беспомощной куклой, выезжает на привычных приемах. Это происходит не потому, что эта интересная форма спектакля вообще не нужна. А это значит, что прежде всего эту форму нужно искать в актере, найти не просто жизненные приспособления, а такие жизненно важные приспособления, которые выражали бы данного автора, данную пьесу, ее отличительные особенности, потом уже подкрепить это общей формой, пластикой (Цит. Старосельская 2018: 32).

В момент написания этого письма (в 1941 году) сам Немирович-Данченко находился в эвакуации, в городе своей юности - Тбилиси. В книге о Товстоногове Наталья Старосельская рассказывает о следующем важном факте о пребывании Немировича-Данченко в столице Грузии:

23 декабря Владимир Иванович Немирович-Данченко прочитал в Театре Руставели лекцию, на которой Г. А. Товстоногов вполне мог присутствовать как преподаватель театрального института и главный режиссер Русского театра. В этой лекции патриарх сцены, в частности, говорил: «Какое бы ни было направление спектакля, форма спектакля, актер должен создавать живого человека, становиться им. Искренность до дна... Поэзия в искусстве — награда за честное и глубокое проникновение в правду» (Старосельская 2018: 30).



Fig. 6 Photo de scène. *Khanouma* (Ханума) de A. Cagareli. Mise en scène de G. Tovstogonov. 1972. Bol'shoj dramatičeskij teatr. Leningrad.

И именно этому принципу следовал на протяжении всей жизни Товстоногов.

Он создал особый тип поэтического театра, где, независимо от жанра пьесы, свойственная поэзии метафоричность, придавала содержанию происходящего на сцене несравненную глубину. И в этом он пользовался главным материалом - личностью актера, через возможности которого он раскрывал замысел драматурга. Этому служило абсолютно все компоненты спектакля: построение мизансцен, музыка, сценография, пластика, жест... Несомненно, это проявилось и в *Хануме*, где Поэзия во всех смыслах вышла на первый план. И ещё одна немаловажная деталь, возвращающая нас к мысли о «серьезности» спектакля Товстоногова. Представление о Грузии, как страны «светлой печали», даже при внешнем бьющем через край веселье, также происходит из русской поэтической традиции. В статье *Кое-что о грузинском искусстве* гениальный русский поэт 20 века Осип Мандельштам написал следующие строки:

«Я бы сказал, что в русской поэзии

есть свой грузинский миф, впервые провозглашенный Пушкиным, —

Не пой, красавица, при мне
Ты песен Грузии печальной»
(Мандельштам 1990: 261).

Эти слова вполне относятся и к поэтическому жанру *Ханумы* Цагарели - одного из великих спектаклей БДТ Георгия Товстоногова.



Fig. 7 Photo de scène. *Khanouma* (Ханума) de А. Sagareli. Mise en scène de G. Tovstogonov. 1972. Bol'shoj dramatičeskij teatr. Leningrad.

Appendice

Ханума Авксентий Цагарели
Постановка Г. Товстоногова
Большой драматический театр
Действующие лица и исполнители

Создатели спектакля

- Режиссёр-постановщик — Георгий Товстоногов
- Художник — Иосиф Сумбаташвили
- Режиссёр — И. Д. Рассомахин
- Композитор — Гия (Георгий) Канчели
- Балетмейстер — Юрий Зарецкий
- Русский текст и стихи В. Константинова и Бориса Рацера
- Ханума, *сваха* — Людмила Макарова
- Кабато, *сваха* — Валентина Ковель
- Князь Вано Пантиашвили — Владислав Стржкльчик
- Котэ, *племянник князя Вано Пантиашвили* — Геннадий Богачёв

- Текле, *сестра князя Вано Пантиашвили* — Мария Призван-Соколова-Тимотэ, *слуга князя Вано Пантиашвили* — Всеволод Кузнецов
- Микич Котрянец, *богатый купец* — Ефим Копелян, Вадим Медведев (в телевизионной версии), Борис Рыжкин
- Сона, *его дочь* — Елена Алексеева
- Акоп, *его приказчик* — Николай Трофимов
- Ануш, *мать Микича* — Ольга Дроздова, (в телевизионной версии) Марина Адашевская
- Приятели князя в бане: Иван Пальму, Борис Лёскин
- Кинто: Леонид Неведомский, Георгий Штиль, Анатолий Гаричев, Валерий Караваев, Владимир Козлов, Юзеф Мироненко, Евгений Соляков, Людмила Сапожникова, Евгений Чудаков
- Кинто с бутылкой — Ирина Комарова

Создатели телеверсии

- Режиссёры: Георгий Товстоногов и Юрий Аксёнов
- Оператор: Дмитрий Долинин
- Художник: Римма Наринян
- В ролях: Макарова Л., Стржельчик В., Медведев В., Ковель В., Трофимов Н., Кузнецов В. (Тимотэ), Призван-Соколова М. (Текле), Адашевская М. (Ануш), Алексеева Е. (Сона), Богачев Г. (Котэ), Неведомский Л., Штиль Г. и другие

Киностудия «Ленфильм». Часть 1 и 2:

<https://www.youtube.com/watch?v=V6w204RjknM>
<https://www.youtube.com/watch?v=h4kpa0OUOyg>

Bibliographie

- Мандельштам, Осип. *Сочинения в двух томах*. Художественная литература, Москва 1990.
- Рудницкий, Константин. *Театральные сюжеты*, Искусство, Москва 1990.
- Старосельская, Наталья. *Георгий Александрович Товстоногов*. Молодая гвардия, Москва 2018.

Notes

1. Григол Орбелиани (1804-1883). *Мухамбази* (1861). Перевод Николая Заболоцкого.
2. Илья Сухишвили (1907-1985) – танцовщик и хореограф, основатель всемирно известного Ансамбля народного танца Грузии.