

80
1938 / 2

საქართველოს
საბჭოთაო
საბჭო



ს ა ბ შ ო ტ ა
ხ ა ლ ო ვ ნ ა ბ ა

1
1938



მეთაური—სახელოვანი თარიღები 3

პრავდის მოწინავე—დიადი ხალხის გმი-
რული არმია 5

ბ. ნ.—ხელოვნება წითელ არმიაში 7

ქართული საბჭოთა ხელოვნება დღეს. 9

ბენო გოგუა—დიდი გამარჯვება და ახა-
ლი ამოცანები 13

მ. გელოვანი—უბედნიერესი წუთები ჩემს
სასცენო მუშაობაში 18

მ. გოძიაშვილი—საპატიო ამოცანა 18

X მ. ანჯაფარიძე—ჩემი ცაბუ 20

ფ. ჭანტურია—საყვარელი სახე 21

ს. ნელსი—ოტელო რუსთაველის თეატრ-
ში 22

კ. თოფურაძე—„ფიგაროს ქორწინება“ . 36

ელ. კ—ლია—კლასიკური მემკვიდრეობის
ათვისების გზაზე 39

აკაკი ხორავა—საბჭოთა მსახიობის ამო-
ცანები 41

თომეაშვილ სალვინი—რამდენიმე აზრი აქ-
ტიორის ოსტატობაზე 44

ნ. სპასკაია—სიტყვის მუსიკა 46

აკაკი ფალავა—ვ. სტანისლავსკის ცხოვრე-
ბა და შემოქმედება 48

ა. კ—ნი—ქსევე. შეიერხოლდის თეატრის
ლიკვიდაციის შესახებ 53

X ალ. სულავა—ქართული საბჭოთა დრამა-
ტიურგია 55

მ. ქიქოძე—ქართული საბჭოთა მხატვრობა 67

ალ. კობანი—ფილმის დაბადება 69

პავლე კანდელაკი—საქფილმეთი ახალი
ამოცანების წინაშე 73

დემ. ჯანელიძე—ქართული დრამატიული
მწერლობა და თეატრი მე-19-ტე საუ-
კუნის პირველ ნახევარში 76

ილია ჭურაბიშვილი—კახური მრავალუა-
მიერ 82

შალვა ალხაიშვილი—ფრანსუა რაბლე. 87

ხელოვნების კალენდარი 89

ჩაიონულ თეატრებში

ხობის თეატრი— 85

გორჯოხის თეატრი— 86

ჩ ა ნ ა რ თ ი

სსსრ. კავშირის უმაღლესი საბჭოს
პრეზიდიუმი

პ ო რ ტ რ ე ტ ე ბ ი

- ვ. ლენინი
- ი. სტალინი
- კ. ვოროშილოვი



ტექრედაქტორი { სიმონ აგაფლოყაძე
 პ. მგ. გამომშვებისათვის

კორექტორები { უ. ბერიძე
 მ. სინარულიძე

მეტრამბაჟი თ. გველესიანი

ილუსტრაცია დამზადდა სახელგამის ცინკოგრაფიაში. ცინკოგრაფები—
 გ. ნ. გობიჩაიშვილი
 კ. მ. ალექსნო

რედაქციის მისამართი: თბილისი, რუსთაველის
 პროსპ. № 23. ტელეფონი 3-09-64.
 მიღება ყოველდღე, გარდა გამოსასვლელ დღეებისა,
 2 დან 5 საათამდე.

თბილისი. გამოცემის მეოთხე წელი. 6 ბეჭდვ.
 ფურცელი. მასალების ჩაბარება 29/I-38 წ.
 ხელმოწერილია 5/V-38 წ. შეკვეთა № 146.
 ტირაჟი 2500. მთავლიტი 367,
 სახელგამის სტამბა. თბილისი.
 ორჯონიკიძის ქუჩა № 50.

Хсабчота № 1 Хеловнеба № 1

Журнал литературоведения и искусства
 Орган Управления по делам искусств
 при СНК ССР Грузии



ს ა გ ლ თ ა ხ ე ლ ვ ნ ე ბ ა

ს ე ლ ვ ნ ე ბ ი ს ა ლ ა მ ი ტ ა რ ა ტ უ რ ი ს მ ც ო ლ ნ ი მ ო ბ ი ს უ ჯ რ ა ნ ლ ი

სსრ სახკომსაგროსთან არსებული ხელკვ-
ნების სამმართველოს ორთვიური ოკრანო.

ვ ა ნ უ ხ ი ს მ მ ა ბ ე მ რ ა მ ლ ა ქ ტ რ ი ბ . ვ ო ზ შ ა
ვ ა ნ უ ხ ი ს მ მ ა ბ ე მ რ ი მ ღ ი ვ ა ნ ი ა ლ . ს ი გ შ ა

3476

180
1938/2

№ 1
1938







სახელოვანი თარიღები

გადაიშალა კიდევ ერთი ისტორიული ფურცელი...
ორდენოსან საქართველოს ბედნიერი ადამიანები უდი-
დესი ზემოთ აღნიშნავენ ორ უმნიშვნელოვანეს თარიღს;
საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების 17
წლისათვის და წითელ არმიისა და სამხედრო საზღვაო
ფლოტის XX წლისათვის.

17 წელი...

რა კოლოსალური ძვრები მოხდა ამ მოკლე ისტო-
რიულ მანძილზე საქართველოს პოლიტიკურ, ეკონო-
მიურ და კულტურულ ცხოვრებაში!

ძირფესვიანად შეიცვალა ჩვენი ქვეყანა, გარდაიქმ-
ნენ ადამიანებიც. რა ამაყად გამოიყურებიან კეთილმო-
წყობილი სამრეწველო ცენტრები ახალი საწარმოებით,
გიგანტებით, ქარხნებით რა გაბედულად მიიბაძევენ წინ
გაშლილ გზაზე ბარაქიანი საკოლმეურნეო სოფელი!

არასოდეს საქართველო და ქართველი ხალხი არ ყო-
ფილა ასე ბედნიერი. საქართველო გადაიქცა მუდმივ
გზაფხულის ქვეყნად. სტალინური კონსტიტუციით გამ-
თბარი ქართველი ხალხი თავისი საამაყო შეიღის დიდი
სტალინის ერთგულ მოწაფის — **დავრენტი ბერიახ** მე-
თაურობით მტკიცე რწმენით მიდის ახალ და ახალ გა-
მარჯვებებისაკენ.

უფრო და უფრო წარმატადი და მჭიდვარე ხდება
ცხოვრება არა მარტო კეთილმოწყობილ სამრეწველო
ქალაქებსა და ცენტრებში, არამედ საკოლმეურნეო სოფ-
ლებშიც. ყველანა — კახეთის ბარაქიან ველეზებზე თუ
ქართლის ტრამალეზებზე, გურიასა და სამეგრელოს ზურ-
მუსტოვან მ-დამოებზე თუ შავი ზღვის მზიან სანაპი-
როებზე — იქმნება სოციალისტური დოვლით და იფურ-
ჩენება ახალი მზიარული და ბედნიერი ცხოვრება. ქარ-
თველმა ხალხმა ლენინ-სტალინის პარტიის ბრძნული
ხელმძღვანელობით, დიდი რუსი ხალხის დახმარებით
კისრიდან მოიხსნა რა მონობის მძიმე უღელი — დაიძ-
ვირა სასამური და ბედნიერი ცხოვრება. დღითიდღე
უმჯობესდება ქართველი ხალხის მატერიალური-ყოფი-
თი მდგომარეობა. სოციალისტური მრეწველობისა და
სასოფლო მეურნეობის უჩვეულო აღმავლობასთან ერ-
თად ვითარდება ჩვენი ქვეყნის ადამიანების კულტურუ-
ლი დონეც.

ფართო გზაზე გამოვიდა საბჭოთა ხელოვნება. ლენინ-
სტალინური ნაციონალურ პოლიტიკის თანმიმდევ-
რულად გატარების შედეგად აღორძინებულია გზით მიე-
მართება საბჭოთა მხატვრული ლიტერატურა, ქართული
თეატრი, კინო, მუსიკა, სახვითი ხელოვნება და სხვ.

საქართველოში ხელოვნების აღორძინება მხოლოდ
საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ დაიწყო.
განა საქართველოში ხელოვნების ნამდვილ აყვავების
შესახებ არ ლაპარაკობს ის ფაქტი, რომ ამჟამად ჩვენ
გვაქვს ლენინის ორდენოსანი ორი თეატრი?

საბჭოთა ხელოვნების შეუჩერებელი წინსვლა, უწი-
ნარეს ყოვლისა, იმით აიხსნება, რომ არასოდეს
წინად არ ყოფილა შემოქმედებითი მუშაობისათვის ასეთი
მრავალფეროვანი და ღლიდარი შესაძლებლობანი,
როგორც ახლანა. ფორმით სოციალისტური და შინაარსით
სოციალისტური, დიდი **სტალინის** ამ კლასიკურ ფორმუ-
ლის მიხედვით, ვითარდება და იფურჩქნება ნამდვილი
საბჭოთა ხელოვნება საქართველოში.

რა ამაყად და ძლევამოსილად ხვდება თავის დიდა
იუბილეს ჩვენი სახელოვანი წითელი არმია და სამხედ-
რო-საზღვაო ფლოტი! დიახაც, უსაზღვროდ საამაყოა
და წმინდათა-წმინდა — მოვალეობა შეუდრეკლად იღვე
სოციალისტურ სამშობლოს სადარაჯოზე და მკერდით
დაიცვა დაიდა ოქტომბრის მონაპოვარი. ყველანა-ზღვა-
ზე, ხმელეთზე თუ ჰაერში უძლეველია ჩვენი არმია.

უსაზღვრო სიყვარული დაიდა სოციალისტურ სამ-
შობლისადმი, უსაზღვრო სიყვარული ლენინ-სტალინის
პარტიის საქმისადმი, შეუჩერებელი სიმუღელი მტრე-
ბისადმი-აი უძვირფასესი და კეთილშობილი გრძნობა,
რომლითაც გამსჭვალულია თითოეული მეომარი.

განა ასეთი მეომრებისაგან შემდგარი არმია უძლე-
ველი არაა? განა შეუძლია რაიმე ძალას წინ აღუდგეს
ასეთ შეუდრეკელ მებრძოლთა ლეგიონებს?

არსად, არცერთ ქვეყანაში არმია არ არის გარემო-
ცული ისეთი უსაზღვრო სიყვარულით, როგორც ჩვენს
დიდებულ სამშობლოში.

წითელი არმიისადმი განა ასეთ თბილი და სათუთი
დამოკიდებულების შესახებ არ ლაპარაკობს ხელოვნების
მუშაკთა კულტურული შეფობა? წითელი არმიის ნაწი-
ლებზე?

საბჭოთა საქართველოს ხელოვნების მუშაკებმა რა-
მოდენმეც ათეული სექტაკლი, კონცერტი თუ დაღვმა
მიუძღვნეს წითელ არმიისა და სამხედრო საზღვაო ფლო-
ტის XX წლისათვის.

მატერული საღამოები და ხელოვნების მუშაკთა
შეხვედრები საშუალო ნაწილებთან წარმოადგენენ წითელ
არმიისადმი უსაზღვრო სიყვარულის დემონსტრაციას.

მატერულმა საღამოებმა და შეხვედრებმა, რომე-
ლიც მიმდევნა დაიდა იუბილეს უსათუოდ ვააცოცხლა



კავშირი ხელოვნების მუშაკებსა და წითელარბიელებს შორის. ეს კავშირი მომავალში დღით-დღე უნდა მტკიცდებოდეს.

კულტურული შეფობა წითელარბის ნაწილებზე უნდა ვაგვიხადოთ უფრო მომჭმედი, უფრო წარმტაცი და ეფექტიანი.

უკანასკნელი წლები წარმოადგენს საბჭოთა საქართველოს თეატრალურ ხელოვნებას, ხალხური და საოპერო მუსიკისა და სახვითი ხელოვნების უჩვეულო ზრდის წლებს. მენშევიელების ბატონობის წლებში 4 თუ 5 თეატრი არსებობდა ახლა კი ჩვენ გვაქვს 44 თეატრი, რომლებიც იყოფებიან მტკიცე სახელმწიფო ბიუჯეტზე. აქედან 11 თეატრი თბილისში მუშაობს.

შეიქმნა და იზრდება, საბჭოთა დრამატურგია, ქართული თეატრის მდიდრდება ახალი რევოლუციური რეპერტუარით. უკანასკნელ წლებში ქართულმა აკადემიურმა თეატრებმა დადგეს მხატვრულად ისეთი მაღალხარისხიანი სპექტაკლები, რომ ისინი ჩადგენ საბჭოთა კავშირის მოწინავე თეატრების რიგებში.

განა ყველასათვის ცნობილი არ არის ის უდიდესი გამოძახილი, რომელიც ჰპოვა ქართული მუსიკის დეკადამ მოსკოვში? ანდა საქართველოს მხატვართა გამოფენამ მოსკოვის ტრეტიაკოვის სახ. გალერეიაში?

ყოველწლიურად იზრდება ბატერიალური ბაზაც-მარტო კადრების მომზადებაზე 1937 წლის განმავლობაში დაიხარჯა 9.917.000 მანეთი.

ხელოვნების საქმეთა სამმართველოს სისტემაში არსებულ სასწავლებლებში იზრდება 11.832 კაცი.

ცნობილია, რომ საბჭოების ქვეყანა მსოფლიო კულტურის ცენტრად გადაქცა. ყველაფერი კარგი ხელოვნებაში რაც არის დასავლეთში, თუ კი ის ხელოვნებას წარმოადგენს — დგება ჩვენს პოზიციებზე.

ისხილან ფაშინის პირობებში შეუძლებელი არის ოცნება ხელოვნების რაიმე ზრდაზე.

საბჭოთა თეატრებში წარმატებით დგამენ დიდ კლასიკოსებს: შექსპირს, ლოპე-დე-ვეგას, მოლიერს, შილერს. მხოლოდ საბჭოთა თეატრებმა გაშალეს დიდი შემოქმედებითი მუშაობა კლასიკოსთა მემკვიდრეობის ნამდვილად ათვისებისათვის. საბჭოთა ხალხი გადაიქცა მსოფლიო კაცობრიობის მოწინავე კულტურის ღირსეულ მემკვიდრედ.

საბჭოთა ხელოვნება ემყარება რა მიერს მოქმედებით მუშაობაში სოციალისტური რეჟიმის შექმნას ხდება მაკობრები, ხალხური. ის ერთის მხრივ გაბედულად აგრძობს მ.ოფლიოს კულტურის საუკეთესო ტრადიციებს, ხოლო მეორეს მხრივ ხსნის ახალ გზებს თავისუფალი მხატვრული შემოქმედებისათვის.

თვითიველი ჩვენი მასობრივი დღესასწაული — თვითმოქმედ ხელოვნათა ოლიმპიადი. დეკადი თუ გამოფენა — წარმოადგენს იმის დემონსტრაციას თუ როგორ სწრაფად იზრდებიან ხალხის წიალადან გამოსული ნიჭით დაჯილდოვებული მომღერლები, მოცეკვავენი, მხატვრები, აქტიორები და ხალხური ხელოვნების სხვა ოსტატები.

დიდი ლენინის ოცნება ნამდვილ ხალხურ რეალისტურ ხელოვნების შექმნის შესახებ დღითიდღე ხორცს ისხამს. სწორედ ეს მომენტი უდევს საფუძვლად ბრძნულ სტალინურ პოლიტიკას ხელოვნების დარგში. პარტიამ დიდი სტალინის მეთაურობით გააღრმავა და განავითარა რეალისტური და ხალხური სოციალისტური ხელოვნების პროგრამა.

ორდენოსან საქართველოს ხელოვნების მუშაკები კიდევ უფრო შეამკიდროვებენ თავიანთ შემოქმედებით ძალებს ბოლშევიკებს-პარტიის გარშემო. ხელოვნების შემდგომი აღორძინებისათვის ჩვენში ამოუწურავი შესაძლებლობებია. პარტიის და მთავრობის მზრუნველობა ახალ დიდ საქმეებისაკენ მოგვიწოდებს. უაღრესად სეროზული ამოცანები, რომლებიც ამჟამად ხელოვნების წინაშეა წამოჭრილი და ის გაზრდილი მოთხოვნები რომლებსაც აყენებს საბჭოთა საზოგადოებრივმა ენერგიამ მათებს ხელოვნათა არშის.

სოციალიზმის ქვეყნის გმირი მშენებელი მოითხოვენ გმირულ ხელოვნებას. ჩვენ იგი გვაქვს და უფრო უნდა ვაგვაძლიეროთ ის. ჩვენი დიდი ეპოქა, რომელიც სასიათდება კაცობრიობის ისტორიაში დღემდე არ ნახული დღი სოციალისტურა ძერებით და სასცეა ახალი სოციალისტური ცხოვრების გმირმშენებელ და მანაუბით. ქმნის უმდიდრეს წყაროს საბჭოთა კლასიკის შექმნისათვის.

საბჭოთა ხელოვნების მუშაკებს და მხატვრულ სტუდენტებს ყველაფერი გააჩნიათ ამისათვის.

ღიადი ხალხის გმირული არმია

ოცმა წელმა განვლო მას შემდეგ, რაც ზარბაზნების ქუხილში სამოქალაქო ომის ფრონტებზე დაიბადა ჩვენი მშობლიური, საყვარელი წითელი არმია. ოცი წლით ვართ დამორბეული იმ დროიდან, როდესაც წითელი გეარდის მებრძოლი რაზმები, გმირულად იცავდნენ რა სამშობლოს და რევოლუციას, გადაიქცნენ ორგანიზებულ რკინის ათასეულებად, ლეგიონებად, დივიზიებად.

რამდენმა წყალმა ჩაიარა მას შემდეგ! რამდენი უღრესად მნიშვნელოვანი მოვლენები მოხდა! მაგრამ არასოდეს არ ვაპქრება ჩვენი მესაიერებიდან და ჩვენი შთამომავლობის მესხერებიდანაც სამოქალაქო ომის გმირული დღეები, როდესაც ცუდად შეიარაღებული, ნახევრადშეველი და ნახევრადშეიერი არმია საბჭოთა რესპუბლიკისა, ძლიერი თავისი რევოლუციური სულებით, ძლიერი ხალხის უსაზღვრო დახმარებით, ანადგურებდა თეთრგვარდიელთა და ინტერვენტთა ურღოვსს. ჩვენი ხალხი არასოდეს არ დაივიწყებს კომუნისტებს, კომკავშირელებს, უპარტიო მუშებს და გლეხებს—წითელი არმიისა და სამხედრო-საზღვაო ფლოტის მებრძოლებს, მეთაურებს და კომისრებს, რომლებიც თავიანთ სიცოცხლეს სწირავდნენ იმისათვის, რომ ჩვენი სამშობლოს ყველა შვილები ყოფილიყვნენ ბედნიერნი და თავისუფალნი. არასოდეს არ დაივიწყებთ ჩვენი ხალხი სამოქალაქო ომის თავგანწირულ გმირთა წმინდა სახელებს—ჩაბავის, პარხომენკოს, შოროსის, ელენიკოვის, ლაზოს სახელებს.

ლენინ-სტალინის დიდმა პარტიამ, ხალხის სრულ, მტკიცე დახმარებაზე დაყრდნობით, ფეხზე დააყენა ხალხის ფართო მასები კონტრრევოლუციის წინააღმდეგ საბრძოლველად. **ლენინი** და **სტალინი** პირადად ხელმძღვანელობდნენ წითელი არმიის ორგანიზაციას, მშენებლობას, განმტკიცებას, ამუშავებდნენ სტრატეგიულ გეგმებს, ზრდიდნენ შესანიშნავ პროლეტარულ მხედართმთავრებს, მამაც მეთაურებს და კომისრებს. 300000 კომუნისტი თავდადებულ სიმაჰით იბრძოდა წითელ ჯარების როგებში იძლიოდნენ რა თავგანწირვის მაგალითებს. ათეულ ათასობით კომისრებს და პოლიტბებებს—პარტიის ერთგულ შვილებს—ძლიერდნენ იერიშებზე მიჰყავდათ წითელი ათასეულები, ლეგიონები და დივიზიები.

წითელმა არმიამ გმირულ ბრძოლებში იხანა სამშობლო უცხოეთის მონონისაგან, კაპიტალიზმის რესტავრაციისაგან, უხრევნელებსა სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობა, მჭერით დაიცვა ღიადი სოციალისტური რევოლუციის მონაპოვარი.

წითელი არმიის ძალა მდგომარეობა იმაში, რომ იგი არის განთავისუფლებულ მუშათა და გლეხთა არმია, ოქტომბრის რევოლუციის არმია. წითელი არმიის ძალა მდგომარეობს იმაში, რომ იგი არის ჩვენი ქვეყნის ხალხთა შობის არმია, ჩაგრულ ხალხთა განთავისუფლების არმია. წითელი არმიის ძალა მდგომარეობს იმაშიაც, რომ თავისი წარმოშობის პირველდლიდანვე **იზრდება** ინტერნაციონალიზმის სულისკვეთებით. ყველა ქვეყნის მუშების ინტერესთა ერთიანობის სულისკვეთებით. წითელი არმიის ეს სამი თავიუხურება, რომლებზედაც ლაპარაკობდა ამხანაგი **სტალინი** ხდის მას მძლავრ და უძლეველს.

სტალინური ხუთწლედის დიადმა წლებმა საბჭოთა კავშირი გადააქციეს მძლავრ და უხე ქვეყნად, ინდუსტრიალურ ქვეყნად, მექანიზირებულ სოციალისტური სოფლის მეურნეობის ქვეყნად.

საბჭოთა კავშირის წითელი არმია და სამხედრო-საზღვაო ფლოტი, ეყრდნობიან რა მძლავრ სოციალისტურ მრეწველობას, შეიარაღებულნი არიან პირველხარისხოვან თავდაცვით ტექნიკით. წითელ მებრძოლთა რევოლუციური ენტუზიაზმი გამარჯვებულ ჩინებულ ტექნიკაზე, საბჭოთა ქვეყნის არმიას ხდის მრისხანე ძალად.

საბჭოთა ქვეყნის პოლიტიკა იყო და არის მშვიდობიანობის პოლიტიკა. ჩვენ არ მივისწრაფით სხვისი მიწების დაპყრობისაგან, ჩვენ ყოველ წონეს ვხმარობთ იმისათვის, რომ მშვიდობიანად ვიცხოვროთ ჩვენს მშობლებთან. მაგრამ, ვიყოფებით რა კაპიტალისტურ გარემოცვაში, ჩვენ მოვალენი ვართ მზად ვიყოთ ყოველ წუთს დარტყმით ვუპასუხოთ ომის გამჩალებელთა დარტყმასზე.

გუშინ მოსკოვის საბჭოთა საზოგადოებრივ ორგანიზაციებთან ერთად სახეიშო სხდომაზე, რომელიც მიძღვნილი იყო წითელი არმიისა და სამხედრო-საზღვაო ფლოტის 20 წლისთავისადმი, თავდაცვის სახალხო კომისარი საბჭოთა კავშირის მარშალი ამხანაგი **ვირონი-ლოვი** ამბობდა:

„შეიარაღებულთა გიჟურ აეოტაეში ბურჟუაზია აწყობს მსოფლიო სოციალურ, რომელმაც შეიძლება ყოველ წუთში იფეთქოს. ომის ხანძარი, რომელიც მოაწყეს და გააღვივეს ფაშისტურმა ქვეყნებმა—დასავლეთისა და აღმოსავლეთში—შეიძლება გავრცელდეს და მთელ მსოფლიოს მოედოს.“

თავდასნმის მდომივი საფრთხე ემუქრება ჩვენს საბჭოთა ქვეყანას. მიი ეშინიანთ, იგი ყველაზე მეტად

სძულთ იმპერიალისტებს, იგი ყელში გაეჩხირათ ფაშისტთა ბელადებსა და მუჟეჟურებს“.

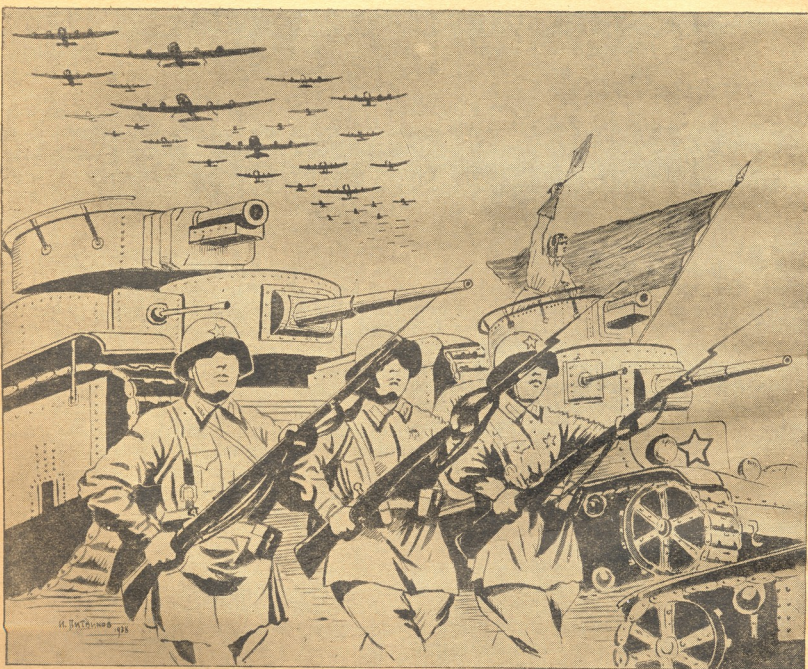
თვით ცხოვრება გვასწავლის ჩვენ ვიყოთ ფრთხილი და ფხოზელი. ფაშისტური დაწვერვები გზავნიდნენ ჩვენთან და კიდევ გამოავზავნიან ჯაშუშებს და დივერსანტებს. მათ უკვე სცადეს შეჭრა არმიასა და ფლოტში იმისათვის, რომ შეცდილიყვნენ შიგნიდან აფეთქებინათ ჩვენი თავდაცვა. მაგრამ მათ იმედი გაუცრუდათ. საბჭოთა მშენებრებმა, სახელოვანმა შინსახომებლებმა სტალინური სახკომის ამხანაგ ეჟოვის მეთაურობით ამხილეს გამცემნი და მოლაღატენი — ტუხაჩევსკები, გამარნიკები, იაკირები და სხვები. საზიზღარი მოლაღატენი მოსპობილია. და ასეთივე ბედი მოელის ყველას, ვინც გაბედდა მოლაღატის ბინძური ხელები შეახოს ჩვენს წითელ არმიასა და ფლოტს.

საბჭოთა ხალხი, მჭიდროდ დაკავშირებული თავის მშობლიურ წითელ არმიასა და სამხედრო-საზღვაო ფლოტთან, წარმოადგენს მის მძლავრ რეზერვს. ამ

რეზერვის ძალა დაუშრეტელია. ლენინ-სტალინის პარტიის გარშემო გაერთიანებული, კომუნისტების ედღით აღფრთოვანებული, სამშობლოსადმი მხურგაწილი სრულყოფილი აღსაყვ მთელი საბჭოთა ხალხი მზად არის ყოველ წუთს აილოს ხელში იარაღი და დაიცვას სისხლის უკანასკნელ წვეთამდე თავისი სამშობლო, თავისი ბედნიერება.

წითელი არმია და სამხედრო-საზღვაო ფლოტის 20 წლისთავის დღეს მთელი საბჭოთა ქვეყანა ხვდება მზიარულს, საყოველთაო სახალხო დღესასწაულს. ბალტიკიდან წყნაროკეანემდე, მურმანსკიდან შავზღვამდე გაისმის მქუზარე „ვაშა“ საბჭოთა ქვეყნის გამირული წითელი არმიისა და სამხედრო-საზღვაო ფლოტის პატივსაცემად, კომუნისტური პარტიის პატივსაცემად, სტალინური ცენტრალური კომიტეტისა და საბჭოთა ნთავრობის პატივსაცემად, დიდი სტრატეგის, გამარჯვებათა ორგანიზატორის — ამხანაგი სტალინის პატივსაცემად. —

(23 თებერლის „პრადის“ მოწინავე).



ს ე ლ ო ვ ნ ე ბ ა ნითაღ არმიამ

ჩვენი სახელოვანი წითელი არმია, რომლის არსებობის 20 წლისთავი დიდი ზეიმით იღვრებასწავლეს საბჭოთა კავშირის ხალხებმა, ძირფესვიანად განსხვავდება სხვა ქვეყნების არმიებისაგან, განსხვავდება რუსეთის მეფის არმიისაგან. სალდათი და წითელარმიელი — რა დიდი განსხვავებაა მათ შორის. რას წარმოადგენდა სალდათი? რევოლუციამდე ჯარისკაცები მღეროდნენ:

Мы отчеству защиты,
А спина всегда избита,
Кто солдата больше бьет,—
И чины так достает.

ბეღელ ვოდველიში — „დენ შჩიკმა არიედარია“ — ჯარისკაცი — დენ შჩიკი მღეროდა:

Я и нянька, и кухарка, и лакей
Прачка, полотер и бродобрей,
И коровница, и кучер, и швейцар,
Трубочист, портной и санитар.

ჯარისკაცი მეფის არმიამ უსიტყვო მონა იყო, წერა-კითხვის უცოდინარი ყოველგვარ უფლებას მოკლებული, გაუნათლებელი, — მისი მოვალეობა იყო უფროსის ბრძანების უყოყმანოდ შესრულება. სამხედრო საქმის ცოდნას, მეფისადმი ერთგულებას ჯარისკაცს მათრახით უნერგავდნენ. პირველი პოეტრი, რომელიც ჯარისკაცებს გამოეხარა რუსულ ლიტერატურაში, ა. ი. პოლუეაევი სწერდა:

День и ночь наподряд,
Как вѣлов наповал
Бьют и мучат солдат
Офицер и капрал.

ასეთი იყო რუსეთის არმიის მებრძოლები, რომლებსაც ადამიანებათ არ სცნობდნენ. არა თუ თეატრში წასვლა ჰქონდა აკრძალული ჯარისკაცს, ხარამდ ქალაქის ბაღებშიაც არ უშვებდნენ. აქი ეწერა მთელ რიგ პარკების კარებზე: „შეკვლა ძიღობისა და ჯარისკაცებისათვის აკრძალულია“. ამის შემდეგ გასაგებია ნეკრასოვის სიტყვები:

Солдаты шилом греются,
Солдаты дымом греются,
Какое счастье тут?



სახელოვანი

ქანდაკეა ტ. სიხარულიძისა

სულ სხვაა წითელი არმია. წითელი ყაზარმა სკოლა, სადაც მებრძოლი სწავლობს არამარტო სამხედრო საქმეს, არამედ იწრთენება პოლიტიკურად, იზრდება კულტურულად, ეწყობება ხელოვნებას. ჩვენი სახელოვანი, დაუძღვეველი წითელი არმია თავის არსებობის 20 წლისთავს შეხვდა უდიდესი მიღწევებით სამხედრო ტექნიკის ათვისების საქმეში. 20 წლის მანძილზე წითელმა არმიამ არა ერთხელ დაუმტკიცა და ახლაც, ყოველდღე საბჭოთა კავშირის საზღვრებზე უმტკიცებს ჩვენი მტერის სოციალისტური სამშობლოს დაუძღვეველობას, წითელ მებრძოლთა თავდადებას.

ჩვენი სახელოვანი მფრინავები, შესანიშნავი ტანკისტები, გმირი მესაზღვრეები, არტილერიისტები, კავალერიისტები, ფეხოსნები არა მარტო სამხედრო



წითელფლოციანი

ქანდაკება ტ. სხარაძისა

საქმეს, არამედ ხელოვნებასაც ეუფლებიან. წითელ ყაზარებში მუშაობენ შესანიშნავი გუნდები, ორკესტრები, იზრდებიან მომღერლები, რომლებიც უსერულებს მხატვრული დონის მხრით არაფრით ჩამორჩებიან პროფესიულ ხელოვნების კვალიფიციურ მუშაკებს. ამის საუკეთესო ილუსტრაცია იყო აკაკისის სამხედრო ოლქის წითელარმიული მხატვრული თეთმოქმედების მეოთხე ოლიმპიადი. 70-მდე კოლექტივი 1500 მონაწილით გამოვიდა ამ ოლიმპიადაზე. საქართველოს, აზერბეიჯანის და სომხეთის რესპუბლიკებიდან ჩამოვიდნენ თბილისში მებრძოლი შემსრულებელნი. პირველი სიმღერა, რომელიც ოლიმპიადაზე გაისმა, მიძღვნილი იყო ჩენი ქვეყნის გამარჯვებათა სულს-

ჩამდგმელის, საღვთა დიდი ბელადის **სტალინისადმი**. ოლიმპიადის გაერთიანებულმა გუნდმა 250 კაცს შემაღვეწლობით ორდენოსან კომპოზიტორის ვაჟაფშავერასშვილის დირიჟორობით საუცხოოდ შესარულა „სიმღერა სტალინზე“.

ვინ აღვეთოს მსოფლიოში
კომუნისტის დროშის ვაშლა!
ვაშა ზალხია უბრძმეს ბელადს!
ჩვენს დიდ სტალინს — ვაშა, ვაშა!

სცენაზე ერთმანეთს სცვლიდნენ მომღერალთა ვუნდები, ორკესტრები, მეჩონგურეთა, მეთარეთა, მეფანდრეთა ანსამბლები, მოცეკვავენი, მოვარჯიშენი, დეკლამატორები. ჩვენ ვნახეთ წითელარმიელთა, მეთაურთა და მათი ცოლების შესანიშნავი ხელოვნება.

დაღია ჩენი ქვეყანა,
ჩენი სამშობლო სივანი,
მის შეუდრეკელ სახლებზე
ვღვავართ თოფ-ხარბაზნიანი.

ისმის ასაკიანი გუნდის სიმღერა და თვალწინ გადავხედავ ოკეანებს შორის გადაშლილი უხარმაზარი საბჭოთა კავშირი, რომლის სახლებზეც სდგანან ბედნიერი საღვთა ბედნიერი შვილები, შიშის ზარს რომ სცემენ მტერს.

აკაკისის სამხედრო ოლქის მეოთხე ოლიმპიადამ გვიჩვენა წითელარმიელთა მხატვრული თვითმოქმედების დიდი ზრდა. მრავალფეროვნებიანი არმიის მებრძოლები მშობლიურ ენაზე ასრულებდნენ საკამოდ რთულ ნომრებს. ქართული, რუსული, სომხური, აზერბეიჯანული, ბერძნული, ქურთული სიმღერები და ცეკვები გულთბილად მიიღო აუდიტორიამ. შესანიშნავი სწორედ ისაა, რომ აქ ყველაფერი თვითმოქმედებაზეა აგებული. აი ქალთა ანსამბლი აშხ. გორელთა ხელმძღვანელობით. წითელ მეთაურთა ცოლებს ხელმძღვანელობს აგრეთვე მეთაურის ცოლი აშხ. გორელიცა. ნახეთ როგორი ხელოვნებით ასრულებს ანსამბლი ხალხურ სიმღერებს, ცეკვებს. ქუთაისის გარნიზონის გუნდს უმცროსი მეთაური აშხ. ვ. ანასაშვილი ხელმძღვანელობს. გუნდმა საუკეთესოდ შესარულა „სიმღერა სტალინზე“, „ლაშქრული“, „საკოლმეთურნეა“ და „ვიცისა“.

ჩვენ აქ არ შევეუდგებით ცალკე ნომრების შეფასებას. ოლიმპიადამ გათავალისა საუკეთესო შემსრულებელნი, გვიჩვენა თუ რა მდიდარი შემოქმედებით ცხოვრებით სცოცხლობს სახელოვანი წითელი არმია, რაოდენ დღღია ზრუნვა წითელი მებრძოლის ყოველმხრივი გაერთიანებისათვის.

აკაკისის სამხედრო ოლქის მეოთხე ოლიმპიადამ გვიჩვენა თუ რა დიდ როლს თამაშობს წითელი არმია აკაკისის ერთა სოლიდარობის, ძმობის შემდგომი განმტკიცების საქმეში. ფორმით ნაციონალური და შინაარსით სოციალისტური ხელოვნება იფურჩქნება წითელარმიის რიგებში.

ქართული საბჭოთა ხელოვნება დღეს

ქართული საბჭოთა ხელოვნება საბჭოთა საქართველოს 17 წლისთავს ხვდება ახალი ისტორიული მნიშვნელობის წარმატებებით. სოციალისტური მშენებლობის გადაწყვეტმა მიღწევებმა და ლენინურ-სტალინური ნაციონალური პოლიტიკის დაწგრვა-ვატარებამ უზრუნველყო საბჭოთა ხელოვნების ჯერ არნახული მაღალი ხარისხობრივი ტემპები და აყვავება.

განსაკუთრებით ტრუმფალური იყო უკანასკნელი ორი წელი. ეს იყო ქართული ხელოვნების შემოქმედებითი გამოცდა და ანგარიში კაცობრიობის კულტურული პროგრესის ცენტრში-მოსკოვში. აქ მიიღო მაღალი შეფასება რუსთაველის სახელობის თეატრმა და მისმა სახელოვნებო კოლექტივმა; საბჭოთა კავშირის მთავრობამ უმაღლესი სახელწოდება — საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტის სახელი — მიანიჭა საბჭოთა ქართული სცენის ისტატუს აკაკი ვახაშვი და აკაკი ხორავას, ხოლო თვით თეატრს დააჯილდოვა უმაღლესი ჯილდოთი **ლენინის ორდენით**. შემდეგ, ქართული ხელოვნების დეკადა. ეს ხომ ქართული კულტურის ზრდის ბრწყინვალე დაგვირგვინება იყო. სოციალისტური ხელოვნების ცენტრი — მოსკოვი განსაკუთრებულ ენტუზიაზმით და სიყვარულით შეხვდა მას. ეს დეკადა გადაიქცა ლენინურ-სტალინური ნაციონალური პოლიტიკის ზეიმის მძლავრ დემონსტრაციად, ნამდვილ დღესასწაულად. თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრები საკავშირო მთავრობამ დააჯილდოვა **ლენინის ორდენით**.

ხოლო 1937 წლის უკანასკნელი თვეები საბჭოთა საქართველოს ისტორიაში ჩაიწერება ნამდვილად ოქროს ასოებით. ქართველი ხალხის ხსოვნაში ეს დღეები არაჩვეულებრივი ზეიმისა და უდიდესი აღფრთოვანების ბრწყინვალე დღესასწაულად დარჩება.

მოსკოვი ქართული ხელოვნების დეკადის მიღწევებისგან სიხარულის ღიმილი ჯერ კიდევ არ მოგვშორებია, რომ ახალი სიხარულის და აღფრთოვანების ახალმა ქაიროშალმა ავტოტაცა. მართლაც კაცობრიობის ისტორიაში რომელ ერს ახსუს, რომ დასავლეთში მართვა-გამგეობის უმაღლეს ორგანოში წარუგ ზაუნა მას ხელოვნების რომელიმე დარგის მუშაი! ქართველმა მშრომელმა ხალხმა ერთსულოვნად მისცა ხმა თავის საუკეთესო შეილებთან ერთად მწერალს და დრამატურგს **შალვა დადიანს**, სრუკ სახალხო არტისტს აკაკი ხორავას და ცნობილ კინორეჟისორს **მიხეილ ქიაურელს**. 12 დეკემბერი ეს იყო ქართველი მშრომელი ხალხის საბჭოთა კავშირის მოძმე ეროვნებებთან ერთად მორალურ-პოლიტიკური ერთიანობისა და დიდი **სტალინისადმი** უსაზღვრო ერთგულების საყოველთაო-სახალხო ზეიმი.

შოთა რუსთაველის საიუბილეო დეკადა ეს ხომ ქართული მხატვრული აზროვნების გრანდიოზული ზეიმი იყო. დიდი რუსთაველის გენიალური ქმნილება, ქართული კულტურის უდიდესი განძი — „ვეფხისტყაოსანი“ — მხოლოდ საბჭოთა წყობის პირობებში გახდა საბჭოთა

ბედნიერი ხალხის ნამდვილ საკუთრებად. იგი მოკლებულია მოძმე რესპუბლიკათა ყველა ენაზე. მხოლოდ საბჭოთა ხელისუფლების დროს შესძლო გენიოსმა რუსულ ენაზე გაერაღა ნაციონალური „შუხუდულობის რკალი და კაცობრიობის გენიოსებთან ერთად ამაღლებული ინტერნაციონალური სიმალემდე. საბჭოთა კავშირის მწერალთა საზეიმი პლენუმში თბილისში გადაიქცა ლენინურ-სტალინური ნაციონალური პოლიტიკის არაჩვეულებრივად მძლავრ საზეიმი დემონსტრაციად. ხალხი ზეიმობდა და ადიდებდა დიდი **სტალინს**, რომლის სიბრძნემ მოგვცა ეს ბედნიერება.

„მზე მოგეახლა, უკუნი ჩვენთვის აღარა ბნელია, ბოროტა სძლია კეთილმან არსება მისი გმელია!“
სოციალისტური ხელოვნების ეს ბრწყინვალე ზრდა და აყვავება ვითარდებოდა და ვითარდება განადგურებულ კლასთა ნამსხვრევებთან ბრძოლის გამწვავებულ პირობებში. კლასობრივად მტრული გავლენები, ტროცკისტული-ფაშისტური „ესთეტიკის“ მკენე თეორიები, დიდმუშრობებური და ადგილობრივი ნაციონალური შოვინიზმი, შენიღბული ფორმალისტურ სამოსელში გასაოცარი თვალთმაქცობით მოძიკრებდნენ და მოძიკრებთან ხელოვნების ფორნტზე. მაგრამ, როგორც საერთოდ საბჭოთა ხელოვნება, ისე საბჭოთა საქართველოს ხელოვნება განუხრებლად და თანმიმდევრულად ასწორებს ნაკლებობებს, სობხს კლასობრივად მტრულს ყველაფერს და მხატვრულ-იდეური ზრდის გიგანტური ნაბიჯით მიდის წინ.

არ არსებობს ხელოვნების ისეთი დარგი, სადაც საბჭოთა საქართველოს მშრომლებს არ მოეპოვებინათ ბრწყინვალე წარმატებანი, რომელიც შეიქნა ქართული ხელოვნების ნამდვილი აღორძინების, საბჭოთა რენესანსის აშკარა და ცოცხალ დღესასწაილად.

პარტიის და მთავრობის დახმარებით ქართულმა საბჭოთა ხელოვნებამ თავისი განვითარების ბრწყინვალე გზა გაიარა. ქართულმა თეატრმა თავისი შესანიშნავი ბიოგრაფია ააგოა შეუწყლებელი და შეუპოვარი ბრძოლით თეატრალური კულტურის სიმალეების დაუფლებისათვის.

არასოდეს ქართული ხელოვნება არ მოსწრებია თავისი განვითარების ასეთ გრანდიოზულ შესაძლებლობებს, ხელოვნების მუშაკების ოცნებაშიც არ ჰქონდა ადგილი ისეთ ყურადღებას და მზრუნველობას, როგორსაც იჩენს ჩვენი პარტია და მთავრობა საერთოდ ხელოვნების საქმისადმი. რას წარმოადგენდა ქართული ხელოვნება არც ისე შორეულ წარსულში, „მენშევიკურ სამთხეში“? უდიდესი მენშევიზმის პატრონობის კრულ წლებში ქართულმა ხელოვნებამ განიცადა უსამართლოესი ტანჯვა — დამკირებანი, უღრმესი კრიზისი. ამ შროვიწინულთა ისტორიული ეტაპი: განათლების მენშევიკური მინისტრის მოადგილემ ვინმე ცინცაძემ ქართული სცენის ქურთუბის ვასო აბაშიძეს და ლადო მესხიშვილს ქართული თეატრისათვის ყურადღების მიქცევის შესახებ თხოვნაზე ცინკურად უპასუხა:

— ჰმ, ქართული თეატრი?... ერთი საბალეტო ნომერი მიჩვენა მთელ თქვენ ქართულ თეატრს... ხოლო მენშევიკური მთავრობის თავმჯდომარეს ნოე ყორღანის სირცხვილად მიიჩნდა ქართული თეატრის სახელი

მწიფე თეატრად გამოცხადდა. ამის შემდეგ აშკარაა თუ რატომ არ გაიანდა არავითარი სახსარი თეატრის არსებობისათვის; ნათელია, რომ სახელმწიფო აინუნ-შიაც არ ავდებდა თეატრს და მისი მატერიალური ბაზა აბსოლუტურ არარაობას წარმოადგენდა. და მამასადამე გასაგებია ისიც, რომ მსახიობები ლუკმა პირის უქონ-ლობის გამო იძულებული იყვნენ პროფესიაც გამოეცვა-ლათ; ქართული სცენის ნიჭიერი მსახიობი გორგიე არა-დელი-იშხნელი იძულებული იყო მეტელეთ დამდარო-ყო. ქართული სცენის სიამაყე ვსარ აბაშიძე სიმშლით სიკვდილობავან არ ეხსნათ, ისედაც ღარიბი ამხანაგები, კაპიეებით ეხმარებოდნენ. ის მხოლოდ საბჭოთა ხელი-სუფლებად დაუხარა, მინიჭა რა სახსლო არტისტის სა-ხელწოდება, ლუარსენელოპო ბინით და დაუნივნა პენსია, არაშმა უნდა „მენშევიკური სამოხის“ ამ ჯოჯოხეთურ პირობებში ქართულმა ხელოვნებამ ვერც ერთ დარგში არა, თუ რაიმე მნიშვნელოვანი ნაწარმოები ვერ მოგვცა არამედ არსებულეც განადგურდა.

სოციალისტურმა რევოლუციამ მისხო უფიცობის და უკულტურობის სისტემა — ბურჟუაზიული წყობა და სა-ქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემ-დეგ (1921 წ.) ხელოვნებისათვის გაიხსნა ფართო პორი-ზონები და ბრწყინვალე პერსპექტივები.

ხელოვნების განვითარებისათვის შექმნილია მძლავ-რი მატერიალური ბაზა; 1938 წლისათვის საერთოდ ხელოვნებაზე გაღებულია დოტაცია 26 მილიონ მანე-თამდე, აქედან მარტო თეატრებისათვის გათვალისწინე-ბულია 13-მილიონ მანეთზე მეტი, მუსიკალურ სასწავ-ლებლებისათვის — 5,5 მილ. მან. ხელოვნების მუშაკთა საყოფაცხოვრებო პირობები დღითიდღე უმჯობესდება. შენდება ხელოვნების მუშაკთა გრანდიოზული სახლი და სხვა.

ამრიგად პარტიისა და მთავრობის შეუწყლებელი ყუ-რადლებისა და დახმარების შედეგად ლენინ-სტალინის უძლეველი დროშის ქვეშ არაჩვეულებრივი ძლიერებით გაიზარდა ფორმით ნაციონალური და შინაარსით სო-ციალისტური ხელოვნება; ქართულმა ხელოვნებამ მოი-პოვა საკაცობრიო რეზონანსი იმ მხატვრული შედეგებით რომლებიც განხორციელებულია თეატრის და მალეტის, რუსთაველისა და მარჯანიშვილის თეატრების მიერ როგ დადგმებში; ასეთებია: „ინტრიანოს“, „უროელ აკოსტა“, „არსენა“, „ანზორ“, „ვერაგობა და სიყვარული“, „აბე-სალომ და ეთერი“, „დაისი“, „დარეჯან ცხიერი“, „ქეთო და კოტე“ და სხვა.

ხოლო 1937 წლის დეკემბერში ჩვენმა დრამატულმა თეატრებმა უდიდეს გამარჯვებას მიაღწიეს შ. დიდიანის „ნაიერწკლიდან“ — ის დადგმა. პიესა, რომელიც დაწე-რილია უმუყოლო ამხ. **ლაგრანტი** 2. **ბერიას** ცნობილი შესანიშნავი ნაშრომის „ამიერკავკასიის ბოლშევიკური ორგანიზაციების ისტორიის საკითხისათვის“, ასახავს ამიერკავკასიაში რევოლუციური მოძრაობისა და ბოლ-შევიკური ორგანიზაციების შექმნაში ხალხთა ბელადის **ილი სტალინის** იდეურ — ორგანიზატორულ როლს.

მნიშვნელოვანად გაიზარდა ჩვენი თეატრების რეპერ-ტუარის შექმნაში ქართული საბჭოთა დრამატურგიის წამყვანი როლი. უკანასკნელ 8-9 წლის განმავლობაში საქართველოს ორ აკადემიურ თეატრში — რუსთაველისა

ში ორიგინალური პიესა. წამოიზარდნენ და შემოქმე-დებით დაეკავაყდნენ დრამატურგების ახალი პლერი: პეტრე სამსონიძე, იონა ვაკელი, კ. კალაძე, ა. მამაშვი-ლი, პ. კაკაბაძე, სერგო კლიაშვილი ს. მთავარში. ვ. გა-ბესკირია და სხვა. ინტენსიურად მუშაობენ ცნობილი მწერლები შალვა დადიანი, სანდრო შანშიაშვილი, და სხვა.

საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებამდე ქართული თეატრის მუშაკთა რიცხვი უდრდა 165 კაცს. დღეს კი საბჭოთა საქართველოს თეატრებში მუშაობს 2-ათასზე მეტი მუშაკი, მათშორის 1400 მსახიობი ხოლო დანარჩე-ნი მხატვრები, კომპოზიტორები და მუსიკანტები. კად-რების მომზადების მხრივ მთელი ხელოვნების ფრონტზე გაშლილია დიდი შემოქმედებითი მუშაობა. მტკიცე მეც-ნიერულ ნიადაგზე დაყენებულია მსახიობის აღზრდა და მისი ოსტატობის გამოუმუშავების საქმე. ჩვენში მუშაობს 10 თეატრალური სტუდია, ერთი უმაღლესი მუსიკალური სასწავლებელი, მუსიკალური მუშაკთა, 15-ტი მუსი-კალური ტექნიკუმი, 28 მუსიკალური სკოლა. ამ სასწავ-ლებლებში ჩაბმულია 3 ათასზე მეტი მოწაფე.

ფართოდ გაშლილია სათეატრო ქსელი. საქართვე-ლოში 44 თეატრია: ლენინის ორდენის რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრი, მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო თეატრი, ლენინის ორდენის შ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სა-ხელმწიფო თეატრი, გრიბოედოვის სახელობის რუსული თეატრი, ოსმუნო, თურქული, აფხაზური, ოსური, ბერძ-ნული და ებრაული თეატრები. აგრეთვე თბილისში მუ-შაობენ მოზარდმეყრებელთა ქართული, რუსული და სომხური თეატრები, თოჯინებისა და ჩრდილების თეატ-რები და 7-მოდარე თეატრი. არ შეიძლება არ აღვნიშ-ნოთ ქართული საბჭოთა თეატრალური კულტურის გან-ვითარების საამყო ძველი აჭარის ქართული თეატრის შექმნა, რომელიც პარტიისა და მთავრობის დახმარებით ჩვენი სახელოვანი რუსთაველის თეატრის წიაღში წარ-მოიშვა. ფართოდ გაშლილია აგრეთვე თვითმომქმედ დრამატული წრეების ქსელი მთელ საქართველოში. გაძლიერებული ტემპით მიმდინარეობს თეატრალური მშენებლობა: აშენდა დიდი თეატრები ფოთის, ლანჩ-ხუთისა და სხვა რაიონებში. შენდება და მალე დამთავ-რდება თეატრის დიდი შენობა ბათუმში, გორში და ქუ-თაისში.

არაჩვეულებრივი ყურადღების ქვეშ იმყოფება ხალ-ხური შემოქმედება. შექმნილია ხალხური შემოქმედების სპეციალური კაბინეტი. გროვდება და სათანადოდ მუ-შავდება პოეტური და მუსიკალური ფოლკლორის შესა-ნიშნავი ნიმუშები, იმართება ხალხური შემოქმედების ოლიმპიადები, შექმნილია ყოველგვარი პირობები ხალხ-რი გუნდების ზრდა-განვითარებისათვის, რომელშიაც უმა-გალითოდ გაიზარდა კოლმეურნეთა აქტივობა. სახელმწიფო მხარუნელობის ქვეშ იზრდება: აღმოსავლეთ საქართვე-ლოს სახელმწიფო თეატრთაფილმ-გუნდი, დასავლეთ საქართველოს სახელმწიფო ეთნოგრაფიული გუნდი, ამავე გუნდთან არსებული მეჩინგურეთა ანსამბლი, სა-ხელმწიფო სიმფონიური ორკესტრი, ვოკალური ინს-ტრუმენტალური კვარტეტი, ფოცხვერაშვილის მეჩინგურეთა ანსამბლი, თარხნიშვილის გუნდი, სვანეთის, აჭარის, ისეთის, აფხაზეთის, მხახარის, ცხაკაის, ზუგდიდის,

ფოთის, თელავის, გორის, ქუთაისის, ქიათურის, წალკის, ჯავახის და სხვა რაიონების ვუნდები. აი უძლიერესი ფაქტორები ხალხური შემოქმედების და ხელოვნების შემდგომი განვითარებისა.

ამრიგად მუსიკა გახდა მშრომელთა ნამდვილ საკუთრებათ, საოპერო შემოქმედებებთან ერთად ვითარდება ნაციონალური სიმფონიური ჯანრები და საბალეტო მუსიკაც. მხოლოდ საბჭოთა მთავრობის პირობებში შესძლეს ყველა თაობის კომპოზიტორებმა ფართოდ გაეშალათ თავიანთი შემოქმედებით პრაქტიკა და დღეს უკვე გავსეს თორმეტი ნაციონალური ოპერა და ერთი ბალეტი ნაცვლად ერთი ოპერისა საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებამდე. საოპერო ხალხები თუ ერთეულებით განსხვავდებიან საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებამდე. დღეს კი საოპერო ხელოვნება სასხვებით უზრუნველყოფილია საჭირო ძალებით. შემოქმედებით გაიზარდნენ 100 მეტე მომღერალი და ორკესტრანტი.

სწრაფად დაიწყო აყვავება მუსიკალურმა კულტურამ. წამოიზარდნენ ახალგაზრდა ნიჭიერი კომპოზიტორები ი. ტუსკია, გ. კილაძე, შ. მშველიძე, ი. გოკიელი, ან. ბალანჩივაძე, თ. შვეერზაშვილი, გ. კოკლაძე რ. ვაბიჩივაძე, და სხვა, რომლებიც მაღალი მხატვრული მუსიკალური სახეებში მიღვივან სოციალიზმის მშენებელ ხალხის გმირულ სინამდვილეს. ამის შედეგად მივიღეთ შესანიშნავი პანდები დიდი **სტალინისადმი** მიძღვნილ სიმღერებში. მუსიკალური ხელოვნების განვითარება მიმდინარეობს ხალხური შემოქმედების დაფუძნებისა და ათვისების გზით. ამ მხრივ ჩვენი მუსიკალური სასწავლებლები ხალხური შემოქმედების სისტემატრაქციისა და კრიტიკული ათვისების საქმეს მტკიცე აკადემიურ ნიადაგზე უდრიან.

სახეით ხელოვნების კულტურა არასოდეს არ მოსწრება საქართველოში ისეთ გრანდიოზულ გაქანებას და შესაძლებლობას, როგორც ამჟამად. ქართულმა მხატვრებმა და ქანდაკებამ თავისი შემოქმედება სოციალისტური მშენებლობის ამოცანებს დაუმორჩილა და ჩვენი სახეით ხელოვნების ცნობილმა ოსტატებმა მ. თოიძემ, ლ. ვულდიანიძემ, დ. კაკაბაძემ, ი. ნიკოლაძემ, ელ. ახვლედიანმა, ალ. ციმაკურიძემ, ნ. კანდელაკმა და სხვებმა თავიანთი შემოქმედებით პატივს ვაგამდიდრეს საბჭოთა სინამდვილის, ჩვენი ბედნიერი ცხოვრებისა და ხალხის გმირული წარსულის უხვი ფერებით. 1922 წელს დაარსდა სამხატვრო აკადემია, საიდანაც გამოვიდა ნიჭიერი ახალგაზრდა მხატვრების მთელი პლევად: თ. აბაკელია, კ. სანაძე, რ. თავაძე, უ. ჯაფარიძე, ს. კაკაბაძე, კ. გრძელიშვილი, კ. მერაბიშვილი, ს. მისიაშვილი, კ. თოფურეძე, დ. ვოლგინი, ს. ნადარეიშვილი, ა. ქუთათელაძე, ქ. გიორგაძე, ლ. ქიქოძე და სხვა. აგრეთვე მუშაობს 3 სამხატვრო სკოლა.

ჩვენი მხატვრების და მოქანდაკეთა შემოქმედებითი პრაქტიკა უნდა გამოვლენდეს ცნობილ გამოფენებში: „ა-კ“ და საქართველოს ბოლშევიკური ორგანიზაციების ისტორიისათვის“, „ორდენოსანი საქართველო პეიზაჟურ მხატვრობაში“ და დიდი ოქტომბრის 20 წლის თავზე მოსკოვში 7 ნოემბერს გახსნილ გამოფენაზე.

დიდი შესაძლებლობანი და მატერიალური ბაზა აქვს დღეს ჩვენში მხატვრის შემოქმედებითი მუშაობის გასაშლელად; მეტების ციხე დღეს სამხატვრო მეზუემად არის გადაკეთებული, საბჭოთა მხატვრების კავშირის და-

დაეცა საუკეთესო საგამოფენო დარბაზი; მხატვართა კავშირის აქვს თავისი საწარმოო ბაზა — სამხატვრო-საწარმოო კომბინატი, რომელშიაც შედის საქანდაცვა-მხატვრობა და კერამიკული ქარხანა.

ქართული კინო ზომ საბჭოთა ხელისუფლების პირშია. მიუღი საბჭოთა საქართველო მოფენილია კინოთეატრებით. კინოქსელი ჩვენში შემდეგი ცივიზებით გამოიხატება სტაციონალური კინო თეატრები ქალაქად და სოფლად 85, ხოლო მიძრავი — 167. გვიანტურად გაიზარდა საქართველოს კინომრეწველობა, რომელსაც საბჭოთა სინამდვილეში გაზრდილ რეჟისორთა ცნობილი კადრი ჰყავს. მ. ჭიათურელი, ნ. შენგელაია, ლეო ესაკია, ს. დოლიძე, დ. რონდელი, მ. მაკარიძე და სხვა წარმოადგენენ კინომატერიალის მხატვრულად დაეკაცებულ ოსტატებს. საქართველოს კინომრეწველობის გვიანტური ზრდის საუკეთესო ილუსტრაციაა მაღალი მხატვრული ღირებულების სურათები: „უკანასკნელი მასკარადი“, „არსენა“, „ელისო“, „ნარინჯის ველი“, „დარიკო“, „ფროსისანი მემეკვი“ და სხვ.

სტალინური კონსტიტუციის ცხოველყოფილი სხივებით გაბრწყინებული, არჩვეულებრივად იფურჩქნებამ და ჰყავს საბჭოთა საქართველოს ფორმით ნაციონალური და შინაარსით სოციალისტური კულტურა. საბჭოთა სოციალისტური ხელოვნება. ადამიანის პიროვნების თვითინიციატების და აქტივობის გაშლის სტალინური ეპოქაში ასეცდება ინდივიდუალური შემოქმედებითი უნარი, რაც სოციალისტური მუშაობის არსებით მხარეს წარმოადგენს. სწორად სოციალისტური ჰუმანიზმის იდეა, რომელიც შეიცავს დაუნდობელ სიძულვილს მტრების მიმართ და ინტენსიურ სიყვარულს ახალი ცხოვრების მშენებლებისადმი განსაზღვრავს ნამდვილი სოციალისტური კულტურის შემოქმედებისა და ქმნის მტკიცე ნიადაგს კულტურის ნამდვილი სოციალისტური რეესანსისას.

სოციალიზმის ბრწყინვალე გამარჯვებამ გააბოროტა ხალხის მტრები იაპონურ-გერმანული და ზენივის პირსისხლიანი აგენტები რომლებიც ცდილობდნენ და ცდილობდნენ გამოგეტაკონ ეს საამური ცხოვრება, დაგვიხშონ განვითარების მისწრაფებანი და გადაგვაქციონ ბნელი კაპიტალის ქვემონობის მონებათ. საერთაშორისო ფაშისმისა და მოლაღატე მენშევიზმის აგენტები: გესტაპო-ბურჟუაზიის კაცოფანელი ქიფაკები ზინოვიევი-კაშენევი-პიატაკოვის და ბუხარინ-რიკოვი-რადევის ბიძები ხროვა, საზიზნარი თვალთმაქციები ქართველი ხალხის გამცემნი და მოლაღატენი მღვანი, ქართველი, ანდიაშვილი, მაგალიშვილი, გორდელაძე, თათარიშვილი და სხვა ქვეყნობავალი ყოველმხრივ ცდილობდნენ გაეზრუნათ საბჭოთა ხელოვნება, დაეგრძობათ სოციალისტური მშენებლობა, მაგრამ კომუნისტური პარტიის ხელმძღვანელობით საქართველოს მშრომელთა ხალხმა პროლეტარიატის დიქტატურის რკინის ხელებით მოსპო და მოსიარეს ეს წყროღვევა ნაძირალები.

საბჭოთა საქართველოს ნაციონალური ხელოვნება პარტიისა და მთავრობის ხელმძღვანელობით, ამხ. **ლ. ბერიას** პირადი და უშუალო დახმარებით ლენინ-სტალინის უძლეველი დროშის ქვეშ უფრო გაიზრდება. უფრო აყვავდება, რადგან გადაშლილი აქვს ფართო მასშტაბები მსოფლიო ისტორიული მნიშვნელობის გამარჯვებთა მოსაოვებლად.



ელიშევი—ს. ჯაფარიძე რუსთაველის სახ. თეატრი



ნავდანა—ნ. დავითაშვილი (რუს. დ.მ. არტისტი)
რუსთაველის სახ. თეატრი



კოტი—ალ. აფხაიძე რუსთაველის სახ. თეატრი



დესპინე—ა. სანაძე რუსთაველის სახ. თეატრი

დიდი გამარჯვება და ახალი ამოსანები

საბჭოთა კავშირის ხალხთა ცხოვრებაში დიდ ისტორიულ ღვაწლს, საბჭოთა დემოკრატიის საყოველთაო-სახალხო ზეიმის დღეს, 1937 წლის 12 დეკემბერს, ჩვენმა დრამატულმა თეატრებმა, ლენინის ორდენის რუსეთის სახელობისა და მარჯანიშვილის სახელობის თეატრებმა ძვირფასი საქუჭარი მიუძღვნეს საქართველოს ბედნიერ საბჭოთა მაცურებლებს.

მათ დადგეს საბჭოთა კავშირის უზენაეს საბჭოს დეპუტატის დრამატურგ **შალვა დადიანის** გმირულ-რევოლუციური პიესა — „ნაპერწყლიდან“.

ეს ისტორიულ-რევოლუციური პიესა წარმოადგენს ფრიად მნიშვნელოვან მოვლენას ქართულ საბჭოთა დრამატურგიისა და თეატრის განვითარებაში. უფრო მეტი, ეს პიესა ჰქმნის ახალ ეტაპს. — ჩვენი ქვეყნის ახალი ცხოვრების გმირულ მოვლენათა სოციალისტური რეალიზმის პრინციპებით მაღალმხატვრულ ფერებით ასახვის საქმეში, და ეს პიესა წარმოადგენს დრამატურგიას და თეატრების გაბედულ ინიციატივას რომ სცენაზე უჩვენონ რევოლუციის ბელადების ცოცხალი სახეები.

საბჭოთა მაცურებელი, რომელსაც უყვარს თავისი ბრძნული პარტია, მისი ძვირფასი ბელადები **ლენინი** და **სტალინი**, განუსაზღვრელი აღფრთოვანებით შეხვდა ჩვენი თეატრების და დრამატურგის ამ გაბედულ ინიციატივას. ამ სპექტაკლებში ერთხელ კიდევ ნათლად გამოძლეა და მშრომელი მასის ინტერესს ბოლშევიკური პარტიის გმირული წარსულისადმი, დიდი სიყვარული უძეგველ სამშობლოს ისტორიისადმი და რაც მთავარია ეს სპექტაკლები გადაიქცა ლენინ-სტალინის პარტიისადმი უსაზღვრო სიყვარულის, ერთგულების და თავდადების მძლავრ დემონსტრაციად.

ასეთ დიდ გამარჯვებას ჩვენმა თეატრებმა მიაღწიეს სწორედ იმით, რომ ისინი მილიანად დაეუფლნენ ხელოვნებაში ერთადერთ ქუმპირატ მეთოდს — სოციალისტური რეალიზმის მეთოდს.

სპექტაკლი „ნაპერწყლიდან“ ორივე თეატრში მაცურებლის საყვარელი წარმოდგენა რომ გახდა, ეს აიხსნება პიესის მაღალი პოლიტიკური დონით, რევოლუციური მოძრაობის ისტორიული სიმართლის და ცდებით და რევოლუციურ-რომანტიული თემის ოსტატურ დრამატურგიულ ფორმაში გაშლით. დრამატურგის ამ მიღწევამ ლოლიკურად გამოიწვია სპექტაკლის წარმატება. ეს პიესა ასახავს ბოლშევიზმის სახელოვანი მატიალის ერთ-ერთ უძლიერეს პერიოდს, საქართველოში რევოლუციური მოძრაობის ვარიეტაჟი — 1901 — 1902 წლები, როდესაც ახალგაზრდა **სტალინი** რევოლუციური შეუდრეკლობით და პრინციპულობით აყალიბებდა ლენინურ-ისკრულ რევოლუციურ ორგანიზაციას ბათუმში. ამ თემის დრამატურგიულ ასახვაში ავტორმა გამარჯვებას მიაღწია იმით, რომ იგი ხელმძღვანელობდა ამხანაგ **ლავრენტე პ. ბერის** ლირსშესანიშნავი ნაშრომით — „ამიერკავკასიის ბოლშევიკური ორგანიზაციების ისტორიის საკითხისათვის“, და ამიტომ არის რომ პიესაში მოცემულია არა მარტო ერთი ეპიზოდი რევოლუციური წარსულიდან, არამედ ისტორიული თანმიმდევრობით მხატვრულად ასახულია რევოლუციური მოძრაობის **გარკვეული პერიოდი**. რატიმუნდა ისტორიიდან ერთი მთლიანი პერიოდი, მხატვრულად ასახული, უფრო მნიშვნელოვანია ვიდრე ერთი ეპიზოდი.

ამის შემდეგ ცხადია, ეს პიესა თეატრებისგან მოთხოვდა უდიდეს მუშაობას და პაუზისმგებლობას, მთელი თავიანთი შემოქმედებითი უნარის გამოძლეავენებას. და სწორედ სპექტაკლის წარმატების მეორე მძლავრი ფაქტორია ჩვენი თეატრების მხატვრული კოლექტივების მზადყოფნა ამ რთული ამოცანის გადასაწყვეტად. მათ შეაძლეს ერთხელ კიდევ გამოემყვანებინათ თავიანთი შემოქმედებითი შესაძლებლობანი და მსახიობური ოსტატობის მაღალი დონე.

ამ მხრივ მართალია როლებს უსრულელებისა და მხატვრული სახის გახსნის სხვადასხვაობასთან გვაქვს საქმე, **13**



ვარდენ —
ლ. ყახანიშვილი

რუსთაველის სახ. თეატრი



პრისტავი—
ო. დადიანი

რუსთაველის სახ.
თეატრი



დომენტი—ს. ხაჭარიაძე. ნარჯანიშვილის
სახ. თეატრი

სტალინის საწე იცვლება და აქ უკვე ვარკვეული გაფრთხილება და მოწოდებაა — „იციდეთ სიღიბისტო, რომ ამ თავის მოქონებით არ მოღბეთ და დამთხოვი არ გახდეთ“. ეს არის სტალინური გაფრთხილება, რომელიც მკვეთრად გამოხატულია მსახიობების მიერ. ასევე აგრძელებს სტალინი ამ ფაქტზე თავისი გენიალური დასკვნის გამოტანას — „აი, ასე შოულობენ ფაბრიკანტები თავიანთ ერთგულ მსახურთ, მუშათა საქმის გამცემლებს, შტრეიკბრეხერებს“. შემდეგ ჩვეულებრივი სტალინური აღვსიანი ღიმილი — „თქვენ რა თქმა უნდა, ასეთი არა ხართ და იცოცხლებთ ათასწლიწადს“ და მერე კი სიმღერა. აი, აქ მთლიანად დახატულია ბელადის უსაყვარლესი სახე, რასაც ვირტუოზულად მიაღწიეს მსახიობებმა. განაკუთრებით მ. გელოვანმა.

მაყურებლისათვის წარუშლელია და დაუვიწყარი „მგზნებარე კოლიდელის“ საყვარელი და ბრძოლის ხალისის შთამბეჭებელი სახე. აღფრთოვანებულია მაყურებელი და აღტაცების ქარაშხალი გუგუნებს, როდესაც გამოჩნდება კაცობრობის დიდი გენიოსი ლენინი. ლენინის და სტალინის შეხვედრის სცენა სიხარულის და სიყვარულის ურუამტელთი იპყრობს მაყურებელს. რამდენად მომხიბველი და მიმზიდველი ეს სურათი!

რუსთაველის თეატრში ლენინის სახე განასახიერა სსრკ სახალხო არტისტმა აკაკი ვასაძემ. მის მიერ განსახიერებელი ლენინი არის ყველასათვის ცნობილი უკანასკნელი წლების ცოცხალი სურათი. პიესით ლენინს ერთი პატარა ეპიზოდი აქვს, თითქმის არა აქვს სიტყვა, მაგრამ აღსანიშნავია ვასაძის შესრულებაში ოსტატობის შემოქმედებითი ღირსებანი. იგი უსიტყვოდ მოქმედობს, მაგრამ ზედმიწევნით ზუსტად და მხატვრული ზომიერებით დამუშავებულია ყოველი მოძრაობა.



ღუსინე—ელ. დონაური. მარჯანიშვილის
სახ. თეატრი

ძირითადი თვისება — რომ უბრალო, ყოფითი წვრილმან ფაქტებიდან გამოყავს თავისი გენიალური დასკვნები, ყოველ ნაბიჯზე და ყოველ ცალკე შემთხვევაში ასწავლის ადამიანებს და აღვივებს მათში შეგნებულ პოლიტიკურ ცხოვრებას.

ამის შესანიშნავი მაგალითია, როდესაც ახალგაზრდა სტალინი — 1901 წლის ახალწლის ღამეს მუშა სილიბისტრო ლომჯარიას სადღეგრძელოს სვამა. აქ სადღეგრძელო აყვანილია პოლიტიკური გათვითცნობიერების და შეგნების სიმალლეზე — „თქვენ ქარხნის აღმინისტრაციამ დაგაწინაურათ, შავი მუშიდან ნოქრად გადაგიყვანათ, — ამით თავი მოგიქონათ“... ეუბნება მსახიობი ლომჯარიას სტალინური თბილი ღიმილით, მაგრამ მერე



თანდილა — გ. ჩახავა, მარჯანიშვილის სახ. თეატრი



ფატი — თ. ჭავჭავაძე. (რესპ. სახ. არტისტი) მარჯანიშვილის სახ. თეატრი

მარჯანიშვილის თეატრში ლენინის სახეს იძლევა მსახიობი შ. გომელაური, რომელმაც უდავოდ ნიჭიერად გამოხატა ლენინის ადრინდელი 1905-7 წლების ცოცხალი სახე და შესანიშნავი კომპოზიცია შექმნა იმ პატარა დრამატურგიულ ეპიზოდში, სადაც ერთმანეთს ხედებიან კაცობრიობის დიდი გენიოსები — ლენინი და სტალინი.

ამრიგად ჩვენმა მოწინავე თეატრებმა დაბედვლად მოკიდეს ხელი იმ გიგანტური ამოცანის გადაჭრა, რომელიც გამოიხატება რევოლუციის ბელადების უდავო სახეების ხელოვნებაში მოკემით. ამოცანა უდავოდ ბრწყინვალედ იქნა გადაწყვეტილი. და ამ წარმატებას დიდად შეუწყო ხელი ჩვენი თეატრების ნიჭიერმა კოლექტივებმა.

პიესაში უხვადაა მოკემული ცხრასიან წლების ადამიანთა ტიპური სახეები იმ სოციალური დიფერენციაციით. რასაც ადგილი ჰქონდა მაშინ. ასეთებია მოწინავე მუშა ელიზუტი, მისი ცოლი ცაბუ, მამა დათიელა, მსუნაგი ახნაური — ჯაშუში მეტეულა. მენშევიცი ნესტორი, დიდი მოხელე ზიკოვი, მისი ცოლი ფატი, თავადი დათა. გუმბერხატორი სმაგინი და სხვა, რომლებსაც ღირსეული შემსრულებლები ჰყავდათ როგორც რუსთაველის ისე მარჯანიშვილის თეატრებში. განსაკუთრებით ნიჭიერი შემსრულებლებია რუსთაველის თეატრში: სსრკ სახ. არტ. აკ. ხორავა, რესპუბლიკის სახ. არტისტი გ. დავითაშვილი, რესპ. დამს. არტისტი ნ. დავითაშვილი, რეს. დამს. არტისტი ემ. აფხაიძე, სტ. ჯაფარიძე, რესპ. დამს. არისტი დ. მკავია, გ. საღარაძე, ლ. ყაზაიშვილი, კ. ვადაჭკორია, დ. ხუციშვილი, ალ. აფხაიძე, ლ. ზაფთაშვილი, გ. ასიტაშვილი, გ. სარჩიშვილი, შ. აბესაძე, მ. ჩიხლაძე, ბ. წულაძე, ფ. ჭანტურია, ელ. დონელი, თ. დოლიძე და სხვ., მარჯანიშვილის თეატრში — რესპ. დამს. არტისტი შ. ლამბაშიძე, რესპ. დამსახ. არტისტი გ. ანჯაფარიძე, რესპ. დამს. არტისტი თ. ჭავჭავაძე, რესპ. სახ. არტისტი ც. წუწუნავა, ალ. გომელოანი, ც. თაყაიშვილი, შ. სარაული, ალ. გომელაური, გ. ჩახავა, კ. კვანტალიანი, ს. მგელაძე, ს. ჯელიძე და სხვ.

აი, ამ ნიჭიერ კოლექტივებთან რეჟისორების (რუსთაველის თეატრში სსრკ სახ. არტისტი — აკ. ვასაძე, მარჯანიშვილის თეატრში — გ. შურულო) ისტატურმა მუ-



ზიკოვი — პ. კობახიძე, მარჯანიშვილის სახ. თეატრი

შაობამ ვააცოცხლა სცენაზე ცხრასიანი წლები ტიპიური მდგომარეობანი ტიპიური ადამიანებით.

დრამატურგიულ მდგომარეობის მზარდი განვითარება, ისტორიული სურათების თანამედვერული ცვლა იმდენად მიმზიდველია, რომ მაყურებელი შეუწინებელი ყურადღებით მიჰყევება სპექტაკლს. რეჟისორებს, სამართლიანად, სიმძიმის ცენტრი გადატანილი აქვთ დიდი სტალინის ხელმძღვანელ როლზე. ამ მხრივ სპექტაკლი აღწევს აკადემიურ სიმაღლეს. რადგან აქ ფართოდ მოცემულია მოვლენათა მასშტაბი, ორგანიზებული ბრძოლების სიმაღლე და მზარდი რევოლუციურ-პროლეტაროკული რომანტიკა; ისტორიული სინამდვილე ცოცხალ სურათებად ამტკველებულია სცენაზე და მთლიანად მოცემულია რევოლუციური ბრძოლების მონუმენტალური სპექტაკლი.

მთელი სპექტაკლის წამყვანი და მამოძრავებელია ახალგაზრდა სტალინი, რომლის უდიდესი ხელმძღვანელი როლი ბათუმის მუშათა მოძრაობის განვითარება-განმტკიცებაში იგრძნობა ყოველ სურათში, მიუხედავად იმისა არის თუ არა იგი სცენაზე. აქ ყველა და ყველაფერი სტალინით სუნთქავს.

სპექტაკლი უდავოდ საეტაპო მნიშვნელობისაა ორივე თეატრისათვის და ნამდვილად დამსახურებული გამარჯვებაა მათი.

ამრიგად ეს სპექტაკლები უქვევლად წარმოადგენენ ქართული საბჭოთა დრამატურგიისა და თეატრალური ხელოვნების ახალი აღმავლობის საწყისს.

შეიძლება რაში მდგომარეობს ახალი ამოცანები? დრამატურგმა და თეატრმა ამ სპექტაკლში გაბედულად გამოიყენეს სოციალიზმისათვის ბრძოლის ძლიერი თემა. ისინი შეეცადნენ ეჩვენებინათ და გამოეხატათ ჩვენი ხალხის ერთსულოვანი გრძნობები და მისწრაფებანი. მათ შესძლეს გამოეხატათ ლენინ-სტალინის პარტიის დროშის ქვეშ დარაზმულ ხალხთა მისწრაფებანი. მაგრამ ძირითადი დრამატურგიული ფორმა მაინც რევოლუციურ მოვლენათა ქრონიკაა. ვიდრე მონუმენტალური დრამა. ასე მოუვიდათ რუსეთის დრამატურგებსაც. ეს აიხსნება ჯერ ერთი დროის სიმცირით და შემდეგ, რაც მთავარია, რთული ამოცანით. — რომ ბელადები ამოქმედონ პიესაში. ეს არ არის იოლი საქმე და ამიტომ დრამატურგებმა მართებულად აირჩიეს ეს გზა. ჯერჯერობით მაინც ასე. დასაწყისი უთუოდ კარგია და ახლა ამოცანა იმაში მდგომარეობს, რომ გავადრმავეთ ეს მიღწევა. ესე უნდა ვიბრძოლოთ მონუმენტალური დრამის შესაქმნელად. დრამის, რომელიც დრამატული მოქმედების ერთიანი სიუჟეტით იქნება შეკრული. მაშინ მივიღებთ საბჭოთა კლასიკის საუკეთესო ნიმუშებს.



ნესტორ — შ. ჯ. აფატიძე. მარჯანიშვილის სახ. თეატრი



გუბერნატორი სმაგინი — ალ. გომელაური. მარჯანიშვილის სახ. თეატრი

სსსრკ-ის მთავრობის ბრძანებით
თბილისი



რუსთაველის სახ. თბაბრი

უბედნიერანი წუთები ჩემს სასცენო მუშაობაში

განუსაზღვრელია ჩემი აღტაცება და ამავე დროს უსაზღვროა ჩემი აღფრთხილება, რადგან უდიდესი პასუხისმგებლობა დამაკისრეს: განვასახიერო სცენაზე ხალხთა საყვარელი ბელადის სახე.

ყველაფერს და თან სიხარული მიპყრობს, რადგან ეს არის უბედნიერესი წუთები ჩემს აქტიორულ შემოქმედებაში. ამაზე მეტს და ამაზე ძლიერ ბედნიერებას მე არ მოველოდი.

მეტად რთულია ამოცანა — სცენიურად დამაჯერებელ ფერებში და მხატვრული სიმართლით ავსახო უდიდესი უბრალოება, სიბრძნე, შეურიგებელი პრინციპულობა, საკაცობრიო ჰუმანიურობა — ყველა ის ადამიანური თვისება, რომელიც ასე ორგანიზებულია ჩვენი ეპოქის უდიდესი ადამიანის, დიდი სტალინის წარმტაც არსებაში.

აი, თუ რა მადლებებს მე ყველა ეს თვისება მე უნდა მივიტანო დღევანდელ მყურებლამდე, რომელიც სუნთქავს და ცოცხლობს ჩვენი საყვარელი ბელადის ბრძნული ხელმძღვანელობით. მე უნდა ავსახო ბელადი

ახალგაზრდობის წლებში, როდესაც იგი თავისი ბრწყინვალე ხელმძღვანელობით თვითმპყრობელობის დასაპირობად რაზმავდა მუშათა მასებს. მე უნდა ავსახო დიდი ადამიანის ის სახე, რომელიც არაჩვეულებრივი გამჭვირვალობით წინასწარმეტყველებდა დღევანდელ ბედნიერ და საამურო ცხოვრებაზე, რომლის შესაქმნელად დიდ ლენინთან ერთად უდიდესი ნებისყოფით და შეუპოვრობით იბრძოდა იგი.

მე უღრმესი სიყვარულით, მთელი ჩემი არსებით განვიციდი ამ უსაყვარლეს ადამიანის სახეს, მაგრამ ვგრძობ, რომ მისი სრულყოფილად ასახვა აღემატება ჩემს აქტიორულ შესაძლებლობას.

ჩემი სურვილია, ეს სექტაკალი ნახონ იმ ძველმა მუშებმა, რომლებიც დიდი სტალინის ხელმძღვანელობით იბრძოდნენ რევოლუციური მოძრაობის განთიადზე და თუ კი მათი შეხედულებით მე დაახლოვებით მაინც შევძელ ავსახა „მგზნებარე კოლხიდელის“ მტკიცე და მებრძოლი სახე, ეს იქნება ჩემი უდიდესი მორალური დაქმყოფილება.

3. გოქიაშვილი

მარკაშვილის სახ. თბაბრი

საკვაზიმ ამოსანა

დღეს ქართულმა თეატრმა საბჭოთა მყურებლებს სცენიდან უჩვენა ჩვენი ეპოქის უდიდესი და უსაყვარესი ადამიანის — დიდი სტალინის სახე.

ქართულ აქტიორთა შორის მე უბედნიერეს აქტიორად ჩავითვლებ, რადგან წილად მხვდა უდიდესი ბედნიერება, ბედნიერება ახალგაზრდა ბელადის სახის სცენიურად გამოკვეთისა.

მკითხველი გაიკვირებს, თუ როგორი რთული ამოცანის წინაშე ვიდექი. როგორი თრთოლივით შევედექი მუშაობას; რამდენი უნდა მესწავლა, რამდენი უნდა მეგრძნო, როგორ დავდის, როგორი მოძრაობა აქვს, როგორ დამოკიდებულემაშია „გაქირების“ დროს ახლოყოფი ადამიანებთან და გარემოსთან, და ბევრი კიდევ სხვა.

დიდი ბელადი 1930 წელს ვენაზე მოსკოვში, ახლო მოვისმინე მისი ისტორიული მოხსენება კინოს საშუალებით, გავეცანი და ვესაუბრე ბელადის მახლობელ ადამიანებს. გულდასმით შევისწავლე საკ. კ. პ. (ბ) და

კერძოდ ამიერკავკასიის ბოლშევიკური ორგანიზაციების ისტორია, ბელადის ყველა ნაბიჯი პარტიულ მუშაობაში, მუშათა კლასის დარაზმვაში, მისი ბრძოლები მტრებთან, ყველა ჯულის მერყევე და შემთანხმებელ ელემენტებთან. ვაევიცე და შევიცანი თუ როგორ გამოიწყო ის იმ ბრძოლებში, როგორც ფლადი. და თუ სახის გახსნის დროს სინამდვილეს რამდენიმე შეუთახლოვდა, ეს უშეკველად აღნიშნული მუშაობის მიღევია.

ვასრულებ რა ახალგაზრდა ბელადის როლს, მესმის რა ჩემი, როგორც საბჭოთა აქტიორის, ყველა ამოცანისა შორის ყველაზე საბაბო ამოცანის — უდიდესი ადამიანის სახის სცენიურად ჩამოყალიბების მნიშვნელობა, — ვფიქრობ, ჩემი წინსვლა აქტიორული შემოქმედების მაღალი მწვერვალებისაკენ გამარჯვებით დამთავრდება.

ყამირ მიწაზე დადგმული პირველი ნაბიჯი მაგარი უნდა იყოს. ბელადი ხომ გვასწავლის: ცხოვრებაში თუ გინდა გამარჯვო, მიწაზე მაგარი უნდა გელვას ფეხიო.



მეტრელა—გ. საღარაძე, რუსთაველის სახ. თეატრი



ნესტორი—ემ. აფხაიძე (რესტავრაციის დაშლამ.
არტისტი) რუსთაველის სახ. თეატრი



ნიკოცი—
გ. სარჩიშვილიძე

რუსთაველის
სახ. თეატრი

დათიელა—
ბ. წულაძე



რუსთაველის
სახ. თეატრი

პ. ანჯაფარიძე

მარჯანიშვილის სახ. თეატრი

ჩემი ცაბუ

ამ პიესაში მე წილად მხვდა მეტად რთული ამოცანა: სადა, მარტივი, მაგრამ დამაჯერებელი მხატვრული საშუალებებით მეჩვენებინა უბრალო სოფლის ქალის — ცაბუს გარდაქმნა, მტკიცე და შეუპოვარ რევოლუციონერად. ჩემი რწმენით მსახიობმა



ცაბუ — გ. ანჯაფარიძე (რეს. დამს. არტისტი) მარჯანიშვილის სახ. თეატრი

შემოქმედებითი მუშაობის დროს უნდა იხელმძღვანელოს იმ ჰემარიტი დებულებით, რომ არ არსებობს სახე გარეშე კონკრეტულობისა — სინამდვილისა. რომ სინამდვილის პირობები განსაზღვრავს ადამიანის ქცევამოქმედებას, მის დამოკიდებულებას ამ სინამდვილესთან.

ჩემი ცაბუ ღარიბი გლეხის ოჯახიდან გამოსული

ქალია, რომელსაც გათხოვებამდე სიღარიბისა და სიმწარის მეტი არა უნახავს რა. მან მხოლოდ ქმრის ოჯახში, მუშის ოჯახში გაახილა თვალი, ბევრი რამ ნახა, ბევრი რამ მოისმინა და ბევრიც გადიტანა. იგი ესწრება მისი ქმრის ამხანაგების, მუშების სჯაბაასსა და კამათს, მუშათა საჭირობორტო საკითხებზე, მუშათა აუტანელ მდგომარეობაზე. იგი ხარბად ეწაფება ამ ახალ აზრებს. პოლიცია მოულოდნელად თავს ესხმის მის ბინას და გაჩხრეკის შემდეგ აპატიმრებენ მის ქმარს. ამ საშინელებით გულმოკლულსა და საგონებელში ჩავარდნილ ცაბუს უფრო მეტი გონებრივი საზრდო გაუჩნდა. გაჭირვება და ლუკმა-პურის ძებნა აიძულებს ცაბუს ძიძათ დადგეს მდიდარი ზიკოვის ოჯახში. თვალგახელილი და ყურდაცქვეტილი ცაბუ, კარგად ხედავს რა სიცრუისა, ჭუჭყისა, უზნეობისა და გარყვნილების მორევში სცურავდნენ ამ მუქთახორათა ოჯახის წიგნში. მუშათა დემონსტრაციის დროს ჰკლავენ ცაბუს ქმარს. პირადი ცხოვრება ცაბუს აღარ გააჩნია. იგი კვლავ დაბრუნდება ზიკოვებთან, ჩადგან ცაბუ ახლა მთელი ოჯახის მარჩენალია; და როდესაც ღვინით გაუღენთილი ზიკოვი, თავის მხეცური ყინის მოსაკლავად დაემტკიცება ცაბუს, ჩემი ცაბუ უკვე ცხოვრების სიმწარითა და უსამართლობით გააფთრებული ადამიანია, იგი მეზივით დაეცემა თავს მის მჩავერცელებს, საზიზღარ ბატონებს, და მთელი მისი კლასობრივი მძულვარება ნიაღვარივით გადმოსკვდება. აქედან იწყება მისი ახალი ცხოვრება; ბრძოლაში დაღუპული ქმრის საქმეს თავის ღვიძლ საქმედ მიიჩნევს და მთელი თავისი არსებით რევოლუციურ ბრძოლაში ჩაებმება. მას ღრმად სწამს, რომ „ნაპერწყლიდან იფეთქებს ალი“. დიდია მისი სიძულელი მტრებისადმი, ამჟვე დროს განუსაზღვრელია მისი სიყვარული ახალგაზრდა ხტალინისადმი, რომელიც ხელმძღვანელობს რევოლუციურ ბრძოლას საქართველოში და მთელს ამიერკავკასიაში. მე მიზნად დავისახე მეხოვნე ეს ადამიანური სიმართლე, განაწამები მაგრამ სულთ მტკიცე და ძლიერი ქალისა, რომელსაც ღრმად სწამს მუშათა კლასის ბრწყინვალე მომავალი, და ამ სიმართლეს მაშინ მივაგენი, როდესაც მე ჩემს გულში ამოვიკითხე დიდი ზიზღი და სიძულელი მშრომელი ხალხის მტრებისადმი.

მ. ჭანტუაძე

რუსთაველის სახ. თეატრი

საყვარელი სახე

ცაბუს მხატვრული სახის აქტიორულ გახსნაზე მუშაობის დროს ჩემს წინაშე იდგა რთული და მეტისმეტად საინტერესო ამოცანა. მე უნდა დამეხატა მართალი ახალგაზრდა სოფელი ქალი. ეს კი მოითხოვდა ხალხურობის და მხატვრული უბრალოების იმ ხელოვნებას, რაც მოეთხოვება ხელოვნების ყოველგვარ ნაწარმოებს და აქტიორულ შემოქმედებას.

აქ მე არ შეეუდგები ცაბუს თავგადასავალი მოთხრობას. მხოლოდ აღვნიშნავ რომ როლის წაკითხვისა და რეჟისორის ახსნა-განმარტების შემდეგ ჩემ თვალწინ იდგა ახალგაზრდა, სპეტაკი, გამოუცდელი და გულწრფელი ღარიბი გლეხის ქალი, რომელმაც პირველად ნახა ქალაქი, და მწარედ განიცადა მაშინდელი შავ-ბნელი ცხოვრების უკუღმართობა. თავი იჭმრის ამხანაგებთან იგი ვათვითცნობიერდა. ქალმა, რომელმაც არ იცოდა თუ „რა არის წარმოდგენა“ თვალეზი გაახილა, პასივობიდან აქტიურ მოქმედებაზე გადავიდა და დაადგა შეგნებულ პოლიტიკურ ცხოვრებას. მან უკვე იცის ვის უნდა ებრძოლოს და ვინ უნდა სძულდეს როგორც მტერი. იგი მერე გაერკვა რომ ასეთები სწორედ ისინი არიან, რომლებიც მათ „ადამიანის“ შევილდაც არ მიაჩნდა“.

უკუღმართი ცხოვრების სინამდვილეში გარკვევამდე იგი უწყინარია. მორჩილი და ერთ სიბრტყეზე დგანან მისთვის ყველანი, ხოლო შემდეგ, როდესაც ქმარი მოუკლეს, მისთვის სათაყვანებელი ადამიანების ცხოვრება გაიძვერობა და მთელი ქუჩები რომ დაინახა, მის თვალეზში იელვა იმ „ნაპერწყალმა“, რომელიც დიდმა ხტალინმა გააღვივა მაშინ ბათუმის მუშებში. ცაბუც ხომ იმ მუშებთან გაიზარდა და აი იგი უკვე აქტიური რევოლუციონერი ქალია და არაღვალურად მუშაობს.

ამის შემდეგ ცხადია, საჭირო იყო უბრალოების და სისადავის ისეთი სიმძლვე, რომ მაყურებელი გულწრ-



ცაბუ-მ. ჭანტუაძე. რუსთაველის სახ. თეატრი

ფელად გაჰყოლოდა ამ ადამიანს თავის თავგადასავლებსა და განცდებში.

ცაბუ ჩემი საყვარელი სახეა და მე მასზე ჯერ კიდევ არ დამისრულებია მუშაობა.

ოჯალო რუსთაველის თეატრში



შექსპირის გმირებმა ახალი სიცოცხლის სული ჩაიდგეს საბჭოთა სცენაზე. საბჭოთა თეატრმა შექსპირის დიდებულთა ისტორიაში ახალი, ბრწყინვალე ფურცელი ჩაწერა.

უკანასკნელი წლების თეატრალურ დადგმებს შორის, რომლებიც ხასიათდება დიდი შემოქმედებითი ძიებითა და მიღწევებით, განსაკუთრებით გვახარებს თბილისში, რუსთაველის სახელობის თეატრში დადგმული „ოტელო“.

მთლიანად საბჭოთა თეატრი ცდილობს სხვადასხვა გზით მონახოს და განასხეულოს ჰემზარიტი შექსპირი, გახსნას მამოძრავებელი მიზეზები იმ ღრმა ფსიქოლო-

ტაკლის დამდგმელის; ხელოვნებათა დამსახურებულ მოღვაწის ორდენოსან შ. აღბაძის მუშაობას.

დადგმულმა სპექტაკლს საფუძვლად დაუდო ის უაღრესად სწორი აზრი, რომ დრამაში მოცემულ ტრაგიკული კატასტროფის პირველადი მიზეზი თვით ოტელოსა და დეზდემონას ენებანი, ან თვით იაგოს მანკრება კი არ არის.

დადგმული კატასტროფის მიზეზებს ვარგომში, ეპოქაში ეძებს. სავაჭრო სიძლიერით აღჭურვილმა, მორალურად აღვირახსნილმა ვენეციამ წარმოშვა იაგოს მანკრება, მისცა მას იმის უნარი, რომ ასეთის ცნობიერებით დაეხლართა ინტრიგის ქსელი.

მთავრებისა და დიდებულთა ვენეციაში მშვენიერი, ევთილშობილი ოტელო, ესდენ შეუღერკელი და დაუძლეველი ღია ბრძოლაში, ამდენად უმწეო და უსუსური გახდა ამ ხრიკებსა და ცბიერ ინტრიგების წინაშე, რომელნიც ესდენ მიღებული იყვნენ მეფისკარის დიდებულთა და გაქნილ მოვაჭრეთა შორის.

ოტელო და იაგო ორივე ახალი ადამიანებია, ახალი დროის ადამიანები. მათში განსაკუთრებულია აღორძინების ეპოქის ადამიანის ამაღლებისა და დაცემის, განვითარების და სათნოების, გამცემლობისა და რწმენის ყველა ტიპური ვარიაცია.

მაგრამ დამდგმული ზედმეტად აკონკრეტებს და აუბრალოებს თავის სწორ აზრს. ღიღ პლანებში მოცემული ეპოქა, მრავალფეროვანი სოციალური სინამდვილე, რომელშიც ჩამთაყალიბა ოტელოს, დეზდემონას და იაგოს ხასიათები და შექმნა მათი ტრაგიკული კონფლიქტები, დამდგმელს კონკრეტული ინსტიტუციით შეუცვლია: სენატი — აი მთელი უბედურების საწყისი, აი მანკრებათა ბუდე. სენატია პირველადი მიზეზი ყოველივე იმისა, რაც სცენაზე ხდება. მშვენიერ ადამიანთა დაღუპვის მიზეზიც ის არის.

დადგმული **შოთა აღბაძე** ასე გამოსთქვამდა თავის მოსაზრებებს:

„აი ჩვენს წინაშე ვენეციის სენატია. მსოფიანი ჭალა რა სენატორები სულ სხვაგვარ გაშუქებაში ღვანან ჩვენს წინაშე. ეს ანგარების მოყვარე ვაჭრები და კოლონიზატორები არიან, რომელნიც ყოველგვარად ცდილობენ თავიანთ ეკონომიურ ინტერესების დაცვას.

„ოტომანეთის გემთ კრებული კიპროს წასულა“. კიპროსი კი კოლონიური ვაჭრობის ერთერთი უდიდესი კერაა და სენატორები, რომელნიც წელან აღშფოთებულნი იყვნენ დეზდემონას მოტაცებითა და ბრბანციოს აღთქვამდნენ, სამაგალითოდ დაესჯით — მოშტაცებულბუსო, ვაიგებენ თუ არა, რომ ეს მომტაცებელი ოტელოა, უარს ამბობენ განზრახვაზე ოტელო მათ თავიანთი ინტერესების დამცველად სჭირდებათ“. („ვიგერნი თბილისი“ 1-X-1937).

სავსებით ცხადია, რომ აქ დამდგმელს შექსპირიდან ამოუკითხავს არა ის, რაც შექსპირს უნდოდა ეთქვა.

მთავარმა და სენატორებმა ხომ უარი მომტაცებლის



ოტელო—ა. ხორაჯა (სსრკ სახ. არტისტი)

გიორ კონფლიქტებისა, რომელნიც შექსპირის დრამებს აფუძვლად უდევს, ხორცი შეასხას იმ ღიღ ხასიათებს, რომელიც გენიალურმა შემოქმედმა ახალი ჰემზარიტების მქადაგებლებად გადააქცია.

„ოტელოს“ გაგებასა და გახსნაში ტრადიციული შტამების უუფლებების მისწრაფება, ღრმა და ობიექტური გადაჭრა იმ პრობლემათა, რომელნიც აღუღებდნენ „ოტელოს“ შექმნელს, აი, რა ახასიათებს ამ სპექ-

დასჯაზე მხოლოდ მას შემდეგ სთქვას, როცა გაიგეს, რომ არავითარი „მოტაცება“ და არავითარი „ჯალდოს-ნობა“ არ ყოფილა. დეზდემონამ თავისი ნებით აირჩია და შეიყვარა ადამიანი. ოტელოს აღსარება სენატის წინაშე თავისი გულწრფელობით და კეთილშობილობით აღუღებს არა მარტო მასურებელს, იგი თანაგრძნობას იწვევს მსოფლიო სენატორებშიც და აჯერებს მათ.

— „მგონი თვით ჩემს ქალს მოხიბლავდა ესეთ ამბის თქმა“. — ამბობს აღუღებელი მთავარი.

არ შეიძლება სენატს არ მოსწონდეს თვით არჩევანიც დეზდემონასი. სენატორები იცნობენ ოტელოს. ისინი მას აფასებენ არა მარტო, როგორც დიდ მხედართმთავარს, ვენეციის მამაც დამცველს, არამედ როგორც კეთილშობილ ადამიანსაც.

— „მისი საქმენი — აი მისი სახე ნამდვილი“ — აბათილებს რა მამის ყველა ბრალდებას, ამბობს დეზდემონა ოტელოზე. და ეს სიტყვები თანაგრძნობას პოულობენ მთავარსა და სენატორებში.

„თუ სათნობას არ აკლია მართლაც მშვენება მშენიერს ვეტყვი და არა შავს მამონ შენს სიძეს“.

ასე დაასკვნის მთავარი, მიმართავს რა ბრახანციოს. მთავარმა კარგად იცის ოტელოს ნამდვილი ფაქტი.

შეუძლებელია, როგორც ამას დამდგმელი სჩადის, კომპრომისისა და შემთანხმებლობისაკენ მოწოდება დაეცინათ მთავრის სიტყვებში:

ჩემო კეთილო ბრახანციო, მოთმენას გირჩევ, წამხდარი საქმე კარგად უნდა გამოვიყენოთ, უსაქურდობას სჯობს დამტყრეულ საჭურვლის ჭინა.

მთავრის ეს სიტყვები სრულებით არ არის გამოყვეული ანგარებით. ან და ნაკარნახევი იმით, რომ მთავარს და სენატს ოტელოს დახმარება ესაჭიროებათ. ეს ნათქვამია ბრახანციოს დასამშვიდებლად ამით მთავარი ბრახანციოს მოუწოდებს მიიღოს ცხოვრების უტყუარა სინამდვილე, როგორ მწარადაც არ უნდა ეჩვენებოდეს მას იგი. ეს გაცილობთ უფრო შეფერის სენატორს, ვინემ უსამართლო და უადგილო საყვედურები უდნანაშუალო კაცის მიმართ. ოტელოს, როგორც იშვიათი კეთილშობილების მატარებელს და მამასადამე დეზდემონას ღირსეულ ადამიანის მაღალ შეფასებას იძლევა ლოდონვიკო მეოთხე აქტში. ეს შეფასება გამოთქმულია ისეთ სიტუაციებში, როცა სენატსა და მის წარმომავალს სრულებით არ სჭირდება პირფერობა ოტელოსთან.

ლოდონვიკო განცვიფრებულია ოტელოს საქციელით. ის მწუხარებას გამოთქვამს:

„ნუთუ ეს ისევ ის მავრია კეთილშობილი, რომელს უწოდებს ყოვლისდრით სრულს მთელი სენატი, ვის ვინაი-ლეღვა ვერ შუარყავს, ვისს გულმტკიცობას ვერა ვანგმარავს ოდნავადც ვერ შეეხება ზედღრის ისარი, ან ნეშტარი უბედობისა“.

ეს მაღალი შეფასება და არა ანგარებით მოსაზრებანი აძილებს მთავარს, რომ „მიუტყვოს“ ოტელოს.

სენატორები, რა თქმა უნდა, მოეპურენ და კოლონიზატორები არიან, მაგრამ თავისი დროის მოწინავე იდეები არც ისე უტყნა მათთვის. მათ შეუძლიათ აღტაცებაში მოვიდნენ ადამიანის კეთილშობილებისაგან. ისინი უარყოფენ რასიულ ცრუმორწმუნეობას. შესაძლოა, რომ ეს უარყოფა მათის შიგნე ჯერ კიდევ თეორეტიულია და მართალია ბრახანციო, როდესაც იგი მთავრის ნუგუმის ცემაზე მიუგებს:



იაგო — აქ. ვასაძე (სსრკ სახ. არტისტი)

„შევის დარიგება ადვილია იმისათვის, ვისაც არაფერი აქვს სამწუხარო“.

შესაძლოა, მთავარსაც და თვითეულ სენატორსაც, თუ ისინი მის მდგომარეობაში ჩაეარდებოდნენ, დაეკრწათ თავიანთი „დარიგება“ და ბრახანციოს მსგავსად აჯანყებულიყვნენ თავიანთი ქალიშვილის შეუფერებლად გათხოვების წინააღმდეგ.

მხოლოდ დეზდემონას შეუძლია ბოლომდე გაყვეს იმ აზრს, რომელიც ისინი ჯერჯერობით მხოლოდ ფორმალურად აღიარებენ.

სენატის მოქმედების მხოლოდ კასტიურ — მატერიალურ ინტერესებამდე დაყვანა ისეთ გაუბრალოებას წიშნავს, რომელიც აუცილებლად დაკანონებულია დიდ ძალდატანებასთან, შექსპირის დამახინჯებასთან. ასეც — მა გავებამ დამდგმელი მიიყვანა იქამდე, რომ მეტად თავისუფლად მოაყრობა შექსპირის ტექსტებს.

ასე, მაგალითად, დამდგმელს გამოუშვია ყველა ის მონოლოგი ან ცალკეული ადგილი იაგოს მონოლოგებში, სადაც ეს უკანასკნელი თავის საზარელ განზრახვას ვიწრო პირადულ, ოჯახურ მოსარგებლებს ხსნის, დადგმაში იაგო არ ლაპარაკობს, რომ ის იქვიანობს ოტელოზე, რომ ის ფეკრობს ოტელოს კავშირი ჭინდა ემილიასთანო, იაგო არც დეზდემონასადმი თავისი სიყვარულზე ლაპარაკობს.

ჩვენ გვახსრეს, თუ რამდენი წინააღმდეგობა იავოს ამ არგუმენტაციასში. ჩვენ ვიცით რომ ეს მოტივები არ არის მთავარი და დომინანტური იავოს მოქმედებაში. მაგრამ შეიძლება თუ არა, და საჭიროა თუ არა ამ მოტივების სრული იგნორირება?

„ოტელის“ ირველი შექმნილ კრიტიკულ ლიტერატურაში ამ მოტივების ანალიზს როგორც ვიცით, დიდი ყურადღება აქვს მიპყრობალი. არა ერთხელ გამართულა მსჯელობა იმის შესახებ, თუ რომელი ამ მოტივთაგანი უფრო სარწმუნოა. რომელი მათგანი ხელმძღვანელობს იავო თავის მოქმედებაში.

შევედვარები ცდილობდნენ გავრკვიათ ეს რთული და დახლართული საკითხი, — თუ რატომ მიმართა შექსპირმა მოტივირებათა ასეთ სხვადასხვაობას.

საბჭოთა სცენაზე შექმნილ იავოს მხატვრულად სრულფასოვან სახეთა გალერეამ და შესაძლოა, პირველ რიგში, სახალხო არტისტის ვახაძის მიერ შექმნილ-

თელეკოთ მისი სამსახურებრივი ხასიათი. ამ შემთხვევაში იავოს მთელი ეს რთული და წინააღმდეგობით აღსავსე მოტივირება დავებარება მსახიობს იმ „შედეგის“ წესებით გახსნას ეს ხასიათი. მეორეს მხრივ, მაშინ აღარ იქნება საჭირო ეს დღეშეგვლად თვითნებური მოპყრობა შექსპირის ტექსტისადმი.

ცდილობს რა, რომ დამაბიდან ყველაფერი პირადული აღმოგზვრას, დამდგმელი საჭიროდ სთვლის ამოავლის დღეშემონასა და ემილიას ცნობილი დიალოგი (მეოთხე მოქმედება, მესამე სცენა) სადაც დღეშემონა ეკითხება:

„ერთი ეს მოთხარ, ემილია, სინდისს ქვეშა, —
ნუთუ გსმნია, რამ თვით ქმრებს ეგრე სახიზრად
დღედაცები აუტყუებენ?“

ემილიას პასუხში ვენეციელ ტურფა ქალთა მანკერი ბუნება იხსნება. თვით ემილია ისე იოლად ლაპარაკობს დალატის შესაძლებლობაზე, რომ იავოს ეჭვები საკმაოდ დასაჯერებელი ხდებიან.

დამდგმელს ამოუღია იავოს სიტყვები იმის შესახებ, რომ მას ეჭვი აქვს ემილიასა და ოტელოზე. ამის შესაფერისად მას ამოუღია ემილიასა და დღეშემონას ზემოდ თქმული დიალოგი. ეს დალაოგი კი უაღრესად მნიშვნელოვანია. აქ იხსნება დღეშემონას მორალური სიმაღლე, რომელიც მას ოტელოს სათაყვანებელ არსებად ხდის. დღეშემონას არა თუ არ შეუძლია სიცრუე და დალატი, მას ვერც კი წარმოუდგენია, რომ საერთოდ არსებობენ აისი ჩამდენი ადამიანები. ამ კეთილისადმი ის ეხმაურება ოტელოს. ამაშია მათი მთლიანობა.

დღეშემონას ისე ძლიერად სწამს სიკეთე, ქალის ბუნების ალაღმართილობა და პირდაპირობა, რომ მას ვერ შეაფგოთებს ემილიას პირდაპირი მითითებები, მისი ქალური სოფისტიკა:

„შეცდომა ხომ ქვეყნის იქით ვერსად წავა და თუ მის ბაღლად ქვეყანა მოგცემთ, თქვენი შეცდომა თქვენსავე ქვეყანაში მოექცევა. მაშინ შეგაძლებათ ის შეცდომა თქვენზე გამოასწოროთ.“

„კიდევ არ მჯერა იყოს სადმე ისეთი ქალი“ — ჯიუტად გაიძახის დღეშემონა. „წყუთლომც ვიყო ეს შეცდომა თუ მოვიქმედი, თუმცა მის ბაღლად მომანიჭონ მთელი ქვეყანა“ —

აი დღეშემონას აბსოლუტური სიმართლის ლტემა. ეს ლტემა არავითარ მიზნისათვის და არავითარ ფასად არ შეირყევა, თუნდა ეს ფასი მთელი ქვეყანა იყოს.

ემილიამ იცის ცოდვის ფასი. დღეშემონასათვის კი ცოდვას ვერავითარი ფასი ვერ გამართლებს. მისთვის, ისე როგორც ოტელოსთვის, აბსოლუტური ყველა საგანთა და მოვლენათა საზომია.

აი რა დიდი მნიშვნელობა აქვს ამ დალაოგს ოტელოსა და დღეშემონას ურთიერთობის გახსნისათვის და, მასთანავე, ტრაგედიის მთელი კონცეპციისათვის.

მაგრამ ამ დალაოგის შენარჩუნებას კიდევ ერთი მნიშვნელობა აქვს:

ემილია, ქარაფშუტა ვენეციელი ქალი, თავის ინტრიგან ქმრის ღირსეული ცოლი, მაგრამ თავის ცხოვრების გზას ის ამთავრებს სულ სხვანაირად, ვინემ იავო. იგი ისეთ მორალურ სიმაღლემდე აღწევს, რომ თავის ქალბატონის ღირსი ხდება. ის პოულობს თავისთავში იმდენ ძალას, რომ სიცრუეს ნიღბთა ახავის და სახეში მიიხალოს ყველას ის სიმართლე, რისთვისაც იგი კვდება. მაგრამ იმისთვის, რომ ემილიას ასეთი მორალური ამაღლება



ღეშემონა — თ. ბერძე

მა იავოს სახემ არსებითად მოხსნა მთელი ეს რთული და აწეწილი დისკუსია.

ჩვენმა მსახიობებმა დამაჯერებლად გვიჩვენეს, რომ არგუმენტაციის მთელი ეს წინააღმდეგობა თვით იავოსთვის მხოლოდ ჩვეულებაა ხარკი აძლიის მორალურ „წესსა და როგს“ მაშინაც კი, როცა უაღრესად მორალურად იქცევა.

განა აქედან ის გამოდინარეობს, რომ ჩვენ უყუვადდით იავოს მთელი ეს მოტივირება? — რა თქმა უნდა არა. ჩვენ ის უნდა შევიწინარწინოთ. მაგრამ საჭიროა იგი სკენიურად ისე გავეკეთოთ, რომ მაყურებლისათვის ნა-

გაჩვენოთ, საჭიროა მივცეთ გადასასვლელიც ამისაკენ. აუცილებელია შევინარჩუნოთ მისი დიალოგი დეზდემონასთან, სადაც ემილია ქალური სოფისტიკის მსუბუქ ქსოვილით შეღამაზებულ ინტრიგისა და სიცრუის ისტატად გვევლინება.

ამ მეტად მნიშვნელოვან დიალოგში აშკარადდება ამ ორი ქალის ხაზიათა წინააღმდეგობა, ამ წინააღმდეგობათა გამომჟღავნება კი ნიშნავს მის ჩვენებას, თუ რატომ აქვს ემილიას ასეთი სიყვარული დეზდემონასადმი, სიყვარული, რომელიც შემდეგში მას ძალას აძლევს ამბოხისა და აღშფოთებისათვის. იგი პატივს აცემს, ეთავაყენება მას, რადგან გრძნობს, თუ რამდენად მაღლა დგას ზნეობრივად იგი მისზე. მაშასადამე არ შეიძლება უკუევაგდოთ ეს დიალოგი ისე, რომ ზიანი არ მივაყენოთ დადგმას.

ვეყამათებით რა დამდგმელს ზემოთ მოყვანილ და სხვა ამის მსგავს გადახვევებზე შექსპირის ტექსტიდან, ჩვენ მით უმეტესის კმაყოფილებით უნდა აღვნიშნოთ, რომ მალიანად მან შესძლო შევინარჩუნებინა და მიეყვანა მაყურებელამდე საექტაკლის ტექსტიდან შექსპირისეული კონტექსტია და რომ ამა ხელს უწყობს მთელი რიგი ნაყოფიერი ცვლილებანი და შემოკლებანი. დამდგმული ძალიან ეხარება მსახიობებს ზოგიერთი სცენის გადამონტრირებით. ამ ხერხის ნაყოფიერება განსაკუთრებით იგრანობა მეოთხე აქტის აღნაგობაში. აქ გამოშვებულია სცენა, სადაც იაგო აიძულებს ოტელოს მიაყურადოს მის საუბარს კასიოსთან, როდესაც ლაბარაკია ბიანკაზე, ოტელო კი დარწმუნებულია, რომ დეზდემონაზე ლაბარაკობენ.

აღსაბაძეს აქ ასეთი ცვლილება შეუტანია: იაგოს ოტელო შემოყავს მაშინ, როდესაც კასიო ხელსახოცს აძლევს ბიანკას. თითქოს ოტელო შემთხვევით გადაეყარა ამ ამბავს და თავისდაუნებურად მოისმინა მათი საუბარი. ეს ანთავისუფლებს როლის შემსრულებელს მეტრისტებულ დაძაბულ და არააღუნებრივ სიტუაციისაგან და დიდ უბრალოებას ქმნის.

კარგია ისიც, რომ ამის წყალობით აღსაბაძეს ვაღმუტუნია ვულშემოყრის სცენა. იგი უშუალოდ მისდევს იმ სცენას, სადაც ოტელო რწმუნდება, რომ დეზდემონას ხელსახოცი კასიო აქვს. ეს ვაღმუტუნია რაღაც დიდ დამაჯერებლობას მატებს ოტელოს მოქმედებას.

მაშასადამე, საქმე იმაში კი არ არის, რომ მონურად მივყავთ შექსპირის ტექსტს, და მეტანიკურად წავიკითხოთ სცენაზე მთელი ტექსტი. ეს არ ვაუტყუებია საბჭოთა თეატრის თითქმის არც ერთ კულტურულ ინიციათას, რომელთაც კი შექსპირი დასდგავს ამ უკანასკნელ თეატრში. საქმე იმაშია, რომ დამდგმელის რედაქცია არ უნდა ეწინააღმდეგებოდეს შექსპირის მონაფიქრებს; არ უნდა აღზარდებოდეს მას.

და უნდა ვთქვათ, რომ იქ, სადაც დამდგმელის კონტექსტია შექსპირის დინამიკით კონფლიქტში არ იმყოფება, დამდგმელი დიდ მხატვრულ ადლოს და ქვეშაორი ისტატობას ამკრავებს.

მან ქვეშაორი რეალისტური საექტაკლო შექმნა. მან გახსნა შექსპირი, როგორც დიდ სოციალურ საკითხთა და განზოგადებათა მხატვარი. მან მოგვცა ფართო სცენური ტალო იმ ეპოქისა, რომელმაც წარმოშვა ტრაგიკის ყველა ენება და კონფლიქტი. აქ რეა-



როდერიკო — ლ. ყაზანიშვილი

ლისტური სიმართლისაკენ მისწრაფებით განისაზღვრება, როგორც სახეთა გახსნა, ისე ცალკეულ ეპიზოდებსა და მიზანსცენების აღნაგობა.

რეჟისორულად უღერესად მოხდენილად არის გაკეთებული სცენები კობროსზე. ცეკვა-თამაში და დროს ტარება, რომელთა სულსჩაზღვრულია იაგო, ჯერ თავისთავად არის წარმატად და ელფერიანი, და შერე მნიშვნელოვანია იმით, რომ თვით იაგოს წარმოგიდგენს მოულოდნელ ვაშუქებაში.

დამდგმელს ამ სცენაში ბიანკა შეყავს და ეს ბედნიერი უშოქმელებით მონააფარია. ბიანკა მზიარული გოგოა, დიდი ტემბერამენტის მქონე, სიცოცხლით სავსე. ტყუილად კი არ იზიდავს ის კასიოს. კასიოსთან მისი გაცნობის ეპიზოდი მოხდენილად არის ჩართული ამ სცენაში.

სცენებში კობროსზე მუსიკა და ცეკვა-თამაში შესანიშნავად ავსებენ მოქმედების მთელს მსვლელობას, ენმარტივინ მისი ვაშლის ისწრაფვს. მათში ბევრი დინამიკა, სიძლიერე, ენერჯიაა.

საერთოდ უნდა აღვნიშნოთ, რომ მუსიკა მეტად მოხდენილად არის შეყვანილი მთელ რიგ სცენებში.

დეზდემონას მოახლოება სიმღერა ოტელოს შემოსვლისას (მესამე მოქმედების პირველი სცენა), როდესაც ამ უკანასკნელმა არც კი იცის, თუ რა უბედურება დაატყდება მას თავს, შემდეგში მას მოაგონებს სამუდამოდ დაკარგულ ბედნიერებას. ეს სიმღერა რამოდენიმეჯერ მეორდება სცენის გარედ იმ წუთებში, როცა იაგო

გულს უღაღრავს ოტელოს თავის ცინიკურ ქარაგმებით და ორაზროვან, გადაკრულ ლაპარაკით. და ყოველთვის ამ სიმღერის ფაქიზი ბგერები იავოს ინტრიგით უკვე მო-
შახმულ ოტელოში აღვიძებენ სევდას დაკარგულ სიმშვი-
დისა და ბედნიერებისადმი. ისინი თითქოს მოუწოდებენ
მას ამ ბედნიერებისაკენ.

და თუ ჩვენ დამდგმელ ზოგიერთი კუბიური დაუ-
წუნეთა აქ უკვე მისასალმებელია ის რომ მან მოახლეთა
სიმღერებისათვის შექაპარის სონეტა გამოიყენა.

მესამე აქტის ბოლოში მუსიკა უღრესად დაძაბულ
ნომენტში შეიჭრება. აი ამ წუთში ოტელო კინაღამ და-
აღრჩო იავო, ეხლა კი ის შეძრწუნებული ისმენს ამ კაცის
ფიცს მტკიცე მეგობრობისა და ერთგულების შესახებ...
სცენის გარედ ისმის მუსიკა ნაღმიად დამსხდარ სტუმრე-
ბისა, რომელნიც სახელოვან გმირს ოტელოს ადიდებენ.
სცენაზე კი ვერაფერს მსახურის ცბიერი ფიცი, მსახურის,
რომელმაც გმირი ცბიერ ინტრიგათა უბადრუკ იარაღად
გადააქცია. |

ტრაგედულად გრიალებენ საყვირები მაშინ როცა
გონზე მოსული ოტელო დეზდემონას მოკვლას გადა-
წყვეტს. საყვირები ლოდოვიკოს მოსვლას ამცნებენ, რო-
მელთან ერთად აქ შემოიჭრება ის სამყარო, სადაც ოტე-
ლოს იცნობდნენ როგორც კაცს რომელს უწოდებს ყო-
ველისგანთ სრულს მთელი სენატი ვის ვნებათ-ღელვა
ვერ შეარყევს....“

და წუთებში, როდესაც სასოწარკვეთამდე მიყვანილი
ოტელო დეზდემონას მოკვლის წინ წაჩრინების ყველა

წიშნებს ჩამოიგლეჯეს, ისევ ისმის ამ საყვირების ძველ-
მოსილი მარში. ამ ნენრგიულ, საბრძოლო პანტეონში მისი
წარსული ცხოვრება ელერს მაგრამ ეს ცხოვრება მხოლოდ
ისევ შორს არის, როგორც თვით ოტელო შორსაა იმ
ადამიანისაგან, რომელიც ეს-ეს არის „სანთლის გასაქრო-
ბად“ მოვლია.

ასე ქნის დამდგმელი იმ „მხატვრულ გარემოს“, რო-
მელშიც მსახიობი მოწოდებული უდიდესის სისრულეთ
გადსჭრას თავისი რთული ამოცანა — შექაპარის სახეთა
განსეტლებმა.

დამდგმლის მთელი ძალღონე იქით მიმართუ-
ლი, რომ შეცადოს ერთი რამ: სცენაზე მომხდარი შემა-
ძრწუნებელი ამბები გამოხატვის შემთხვევაში კი არ
აიბან, რომელიც დრო და დრო აუცავებულ ვენეციის
ნორამტრული ცხოვრებას აშუაფებენ. არა ეს საცსებით
კანონზომიერი მოვლენებია.

მშენებრმა ეპოქამ პიროვნების არაჩვეულებრივი აყ-
ვებამ მოიტანა. მაგრამ ახლა ცხოვრების ზედაპირზე
დროგამოშვებით ამოტეტივდება ხოლმე ის ხენჯი, რო-
მელსაც დღე ძვრათა ეს ეპოქა მასალის გადამუშავების
დროს ამოისკრის. მით უმეტეს, რომ ამ ეპოქას ახალ ადა-
მიანის ძირთხად ენება — ეს არის თავშეუცავებელი მის-
წარფება იმისაკენ, რომ სოციალური კიბის მაღალ საფე-
ხურებს მისწვდეს, რათაც არ უნდა დაუფიქვს ეს, რა საშუა-
ლებებსაც არ უნდა მიმართოს ამისთვის. ამ პლანში დად-
გმების ფართო ვანზრახვა ბრწყინვალეთ გამოითლდა
სცენაზე. დამდგმელმა არაჩვეულებრივად მართალი სიქე-
ტაკალი მოგვცა. და ეს ცხოვრების სინამდვილე ჰტყე
სიტყვით კი არ არის გადმოღებულა, — აქ გახსნილია მი-
სი ნამდვილი აზრი. აქ მოცემულია ყოფა-ვენეციის სიმ-
დიდრე, სენატის ფუფუნება, მაგრამ ეს ნატურალისტე-
რი ეინოვარფია რილია. თვით მორთულობის ფუფუნე-
ბა ემსახურება საგანთა შინაგანი აზრისა და სახეთა არსის
გახსნას. ამაშია დადგმის რეალიზმი.

რეალიზმი გაძლიერებულია მხატვარ გამრეკელის
მშენებრივი ნაშეუყვარით. საერთოდ სპექტაკლის გამარ-
ჯებებს, თავის მნიშვნელოვან ნაწილში თეატრის მთელი
კოლექტივის — დამდგმლის, მსახიობების, კომპოზიტო-
რის, მხატვრის ერთსულოვნება განსაზღვრავს.

მხატვარს აუღია ერთი რომელიმე შტრიხი და იმის
საშუალებით ცდილა ეპოქის ცხოვრების სტილი გადმოე-
ცა. ამ პრინციპის მიხედვით საუცხოოდ არის ავებული
პირველი ორი სურათი. დიდის გამბედაობით და უბრა-
ლოებითაა გაკეთებული მეორე სურათში ლომიანი სვე-
ლი, და მის უკან ლურჯ ხავერდზე გაშლილი ვენეციის
პეიზაჟი. ან კიდევ პირველ სურათში სცენის მარცხენა
მხარეზე ბრანანციოს სახლის ოდნავ წინ წამოწვდილი
აივანი და ლურჯ ხავერდზევე გაკეთებული ვენეციის
პერსპექტივა, რომელიც შორეთში იქარება.

თეატრალურ კოლექტივის მიზანსწრაფვათა ეს მთლი-
ანობა უმეტესად სრულიად და ნაყოფიერად მსახიობთა
შეშობაში გამოხსანს. მათ მოგვეცეს მთელი რიგი მთლიან
და დასრულებულ სახეებისა, რომელთა ცენტრშია იშვი-
ათის დამაჯერებლობით და თავისებურებით გაკეთებუ-
ლი სახეები-ოტელო-ხორავა და იავო-ვანახე.

მსახიობმა ხორავამ თავისი როლი ჩვეულებრივი
შტამის უარყოფის გზით წარმართა, შტამის, რომელიც
ოტელოს ენებით აღსაესე მავრად წარმოგვიდგენს. მე-



ტად ადვილია ძლიერი წინებების ფართო შესტებით ხმამაღალ შეძახილებით მყვირალა და ცალიერ პათეტიკით გამოხატვა. ვაცილებით უფრო ძნელია, როცა ღრმა, ადამიანურ განცდებს შინაგანი გულისხმიერებით, ძუნწ ეესტებით, ხმა-დაბალი ლაპარაკით გადმოსცემ.

მსახიობმა ეს ძნელი გზა აირჩია, გაყვა მას და თავისი ბრწყინვალე ოსტატობა გამოიჩინა.

კეთილშობილება, გულთა პირდაპირობა, ენერჯისა და თავშეკავებასთან შეერთებული ნათელი სიმშვიდე, — აი ის სახე, რომლითაც მსახიობი წარმოგვიდგა პირველ გამოსვლისთანავე. ჯერ მხოლოდ პირველი რეპლიკები მოვისმინეთ მისი, მაგრამ ეს სახე სამუდამოდ აღიბეჭდა მაყურებლის სულში და მიიპყრა მთელი მისი ყურადღება. მსახიობმა უკვე ჩაუნერგა მაყურებელს ინტერესი და სიმპატია თავის პერსონაჟისადმი. მისი სიარულის ფიზიკური დამაბულობა, მისი სახის კუნთების მოძრაობა, სულის უდიდეს თავდაჭერილობას მოწმობენ. საუცხოო ადამიანის ნათელი სახეება პარმონიულად შეზავებულია მისი კანის სიშავესთან.

ოტელოს ასეთ სახესთან შეხამებულია მისი თავმოყრილობა, სიტყვა-ტუნწობა, შეკავებული ესტირკულაცია, გეჩენებათ, რომ მისი არსება რაღაც შინაგანს დაუპყრო, რაღაც ისეთს, რაც ირველივე მყოფთ ჯერ არ იცინა რომ ის რაღაც სხვა განცდების ტყვეობაშია. როცა იავო ბრახანციოს რისხვის ამბავს მიახარებს და ელის მის აღშფოთებას, იგი ამას მშვიდად ხედება როგორც დამსახურებულ რამეს: მამის რისხვა უმართებულოა, მაგრამ აუცილებელია, ამას ეერ ასცდები. მამა უსამართლოა:

„... და მეც ღირსი ვარ ამაყად დავხედე ჩემგან ნაპოვნი ბედნიერებას“.

თვისი სიმართლის და უფლებების შეგება ოტელოს სიმშვიდესა და თავის თავში რწმუნებას მატებს.

ბრახანციოს სიტყვები არ შეუარაცოფენ მას. ის უფრო მოწინაინებულია თავის მხლებელთა რისხვისაგან დაიფაროს მოხუცი, ვიდრე ნაწყენ იყოს მასზე. ის მშვიდად შეაჩერებს მხლებელთ, როცა ისინი აპირებენ მოხუცსა და მის ამაღასთან შეჯახებას.

როცა მოხუცის ბრალდებებს ისმენს ოტელიო — ბორავ ზურგით მაყურებლებსაც დგას, ოდნავ მოხრილად მდგომარედ, შეუბრუნებლად. ეს მოხრილი ზურგი თითქმის მორჩილად იღებს ნაწყენ მამის ყოველ შემოტევას. ოტელიო უსიტყვოდ უმერს ზურგს მას, ვისაც ასეთი ტკივილი მოაყენა.

მაგრამ მის ირველივე მძაფრდებიან. ორივე მხარე იარაღს იშვილებს, იწყება შეჯახება. და ეხლა ჩვენ სულ სხვა ოტელოს ვხედავთ. ის წელში გაიმართება, მისი მოძრაობა სწრაფია, ვადაშეწყვეტ, ენერჯიული. ის ანახებართ ახაეებს. ჯერ კიდევ მძიმედ სუნთქვენ ჩხუბისაგან აღზნებულ მხლებლებში. მათ ჯერ კიდევ არ ჩაუგიათ დაწნები. ოტელიო-ბორავა მიუახლოვდება ერთ მეომართაგანს, გამოართმევს მას დაშნას და ქარქაშში ჩაეგებს. თითქმის ირონიულად გაისმის მისი სიტყვები:

„ეხლა, რომ ეამი იყოს ბრძოლისა, წაქეზება არ დამპირდება“.

ასევე თავმოყრილი, დამშვიდებული და საკუთარ თავში ჩაეტილია ოტელიო სენატის წინაშე, როცა მას ბრახანციო ბრალდებებითა და მეტქართი აეესებს. მის სახეში რაღაც შვიცლება მხოლოდ მაშინ, როცა ის თავის



ბიანა — ე. ლაფაჩი

ვის სიყვარულის ისტორიას მოიგონებს. მას სახე გაუნათდება. სიხარულით აღსავსე ღიმილით ის აუჩქარებლად იწყებს თავის მონოლოგს:

„იმ ქალის მამს ვუყვარდი და მე თავის სახლში მიწვევდა ხშირად, ჩემ ცხოვრებას მათხრობინებდა“.

და აი, ოტელიო უკვე თვით გაიტაცა მისმა თხრობამ იმის შესახებ „თუ რა ხიფათი გამომეცლო ზღვაზედ ან ხმელზედ“. მისი თხრობა უფრო სწრაფი და დალაგებული ხდება. მაგრამ აი, ის უკვე აწყობენ ლაპარაკოს, მასზე, დეზემონაზე. მისი ხმა შენელებდა.

რა დავსრულე ოხერა მოსკდა ზღვირთებს გულიდან, ჩემ შრომის ჯილდოდ და თან ფიციტ მუღნებოდა: უცნაური რამ შეფიტვეყო, გასაოცარი, გულის მომგვლელო, შესაზარი, შესაბარალის!

მან გაათავა. მან ყველაფერი სთქვა. ის ერთის წუთით ჩაუღმდება. და ისე ბუნებრივია ეს გაჩუქება, რომელიც წინ უძღვის ცნობილ მის დასკენით ფორმულას:

„ჩემგან გამოვიღო ქრითათვის მან მე შემიყვარა, მე შევიყვარე ჩემთა ქრითა თანგარმონბისთვის“.

მოგონებებიდან, შინაგან შეფასებებიდან ეს სინამდვილეში ბრუნდება. თითქოს ეხლა მოავანდა, რომ სენატის წინაშე დგას, სენატის, რომლის არსებობა წუთის წინ სრულებით არ ახსოვდა, და დამახასიათებლის გულისხმიერებით და შინაგანის თავმოყრილობით დასკვნის:

სულის პატრონი არიან. ეს სულიერი სიმაღლე უმლის
ოტელოს დაინახოს ის წერილმანი ხრიკები და ინტრიგე-
ბი, რომელშიც მას იავო ახვევს.

„ოტელო არ არის იქვანი, ის მხოლოდ გულუბრ-
ველია“.—სწრაფა პუშკინი. ხორავამ ოტელოს გულუ-
ბრველობა დაუდო საფუძვლად თავის როლის და მისი
იქვანობა უკანა ზღანზე მოაქცია.

მისი ოტელო პირველად თითქმის ყურადღებასაც არ
აქცევს იავოს ორპირიან რეპლიკებს, რომლებითაც ეს
უკანასკნელი იწყებს ინტრიგის ბადის ხლართვას: „ეს მე
არაფრად მომწონს“. ოტელო მოსიძლერე ქალიშვილებით
გარემორტყმული დეზდემონას ცქერით არის გატაცე-
ბული. მთელი ეს სცენა ხორავას ისე მიყავს, რომ ცხა-
დაა, — მას ჯერ არავითარი ეჭვები არ გაღვიძებია. ამ-
თი ის უპირისპირდება ამ როლის მრავალრიცხოვან შემ-
სრულებებს, რომელთა გაგებით ოტელოში ეჭვ იღვი-
ძებს იავოს პირველივე რეპლიკების შემდეგ. რაცა
ოტელო დეზდემონას თხოვნაზე უარს ამბობს, ეს კასიო-
სადმი ექვიანობით კი არ არის გამოწვეული, არამედ
წმინდა საქიან მოსახრებებით. ამიტომაც არის, რომ ის
ასე ჩქარა დაყვება ქალის ნებას: „კარგია, კმარა, დეე
მოვიდეს, როდესაც უნდა, არ შემოძლია უარი გითხრა
შენ რაზედმე“.

დეზდემონა მიდის. ოტელო ოცნებით ისმენს შორით
მოღწილ სიმღერას. იავოს შეკითხვებზე კასიოსა და
და დეზდემონას ნაცნობობის შესახებ ის თითქმის მექა-
ნიკურად უპასუხებს, ისე რომ არც კი უღიქვრდება მათ.
ის კითხულობს და თან შორეულ სიმღერას უსმენს: რო-
ცა იავოს შეკითხვება სულ უფრო მომაბეზრებელი და
პირდაპირი ხდებიან, და ოტელოს გულში პირველი
ეჭვი გაიღვიძებს, იგი ფეხზე წამოიჭრება, იავოც სწრა-
ფად წამოდგება. ოტელო დიღბანს დაეცნება თ ათვალიერ-
რებს იავოს, რომელიც გაქიშული დგას მის წინაშე,
უსაზღვრო და უსიტყვო ერთგულების პოზაში. ამ ეჭვ-
რით ოტელოს თითქოს სურს შეამოწმოს, ეს იგივე იავო
არის თუ არა, — პირდაპირი, უბრალო და ერთგული.

შემდეგ, თითქმის ამაში დარწმუნდაო, ოტელო მკვლავს
გაუყრის იავოს, სცენაზე მიდინების მასთან ერთად. მა-
თი დალოგი ამ მეგობრულ პოზაში მიმდინარეობს.
„მამ შენ დალატობ შენს მეგობარს, თუ კი მის ვინებ
შეუარსკცილობს, და შენს აზრს კი არ ატყობინებ“.
ოტელო (ცდილობს იავოს დეკრებს ჩასწვდეს. საუბარი
მშვიდად მიმდინარეობს და ოტელო ჯერ კიდევ დამწვი-
დებით დაპარაკობს იქვანობაზე. ეს ჯერ კიდევ თით-
ქმის თეატრული და აბსტრაქტული მსჯელობაა იმა-
ზე, თუ რას მოიქმედება ოტელო, რომ დეზდემონას
სიღამაზესა და ხალისიანობის გამო კისმეს ეჭვა შეპ-
როდა მის ერთგულებაში. მაგრამ აი კასიოს სახელი
წარმოითქვა, იავო პირდაპირ და ვადაწყვეტით გაის-
წვრის ინტრიგის ბურთს: „თვლილ გეპიროთ თქვენს ცოლ-
ზედ და კასიოზე“.

ოტელო სწრაფად მოშორდება იავოს. იგი ირგვლივ
მიმოიხედავს. ზიზღით ჩაიქნევს ხელს.

მაგრამ იავო დაკინებით განაგრძობს. მას საბუთი სა-
ბუთზე მოყავს.

„თავის მამა ხომ მოატყუა, როს თქვენ გიოთავდათ“.

ოტელო — ხორავა ხან ერთ მხარეს მიბრუნდება, ხან
მეორეს. მას უნდა თავი დააღწიოს იავოს, დაემალოს



ემილია—თ. თუ შვილი

მის გამემირავ საბუთებს. მაგრამ ეს საბუთები კვლ-
დაკვლად მისდევენ მას. ის გულში ხელს იცემს — სად
არის გამოსავალი? ის ეწინააღმდეგება იავოს ჩიჩინს,
მის რეპლიკებს:

„არა, არა, არა სრულიად!“

იგი ღიმილილ დაითხოვს იავოს, მაგრამ ეს ღიმილი
უეჭვ ძვირად უჯდება მას. როგორც კი იავოს მოიშო-
რებს, იგი მოიღუფება.

შორიდან სიმღერა ისმის. შემოდის დეზდემონა. ეს
განსაკუთრებულ სინაზის სცენაა. შესაძლოა ერთად ერ-
თი სცენა პირველშიც ოტელოს სინაზე გამოსცვივის.

უეცრად მას გაეცინება. ამით ის თავის წინანდელ იქ-
ვებს დასცინის. ეს იავოს შთაგონებისაგან განთავისუფ-
ლებას. თვით გამოჩნა დეზდემონასი ნაყარტულ აქ-
ცივას იმ იქვებს. მისმა აქ ყოფნამ გააჩვიო იავოს მიერ
დახლართული ბადე. ოტელო ხელს ჩაიქნევს იმ მიმარ-
თულებით. საითაც იავო გვიდა.

მაგრამ რადანაც ძნელად ერწმუნება ოტელო იავოს
მიერ მოჩამხულ ამბებს, რამდენადაც ჯიუტად ეწინა-
აღმდეგება იგი მათ, იმდენად მტკიცეა იგი მის შემდეგ,
რაც იავოს დაუჯერა. ხორავა ოტელოს ამ მომენტში
შინაგან ბრძოლაზე არ აგებს თავის მხატვრულ სახეს.
იგი არ გვიჩვენებს ოტელოს შინაგან მერყეობას, მის
ქოქმანს — მართალია თუ არა დეზდემონაო. ოტელო
ფსიქოლოგიზმს არ მისდევს. იგი არ განიცდის ყოყმანს
და რყევას, ოტელოს არ სჩვევია ჰამლეტობაში. მას შეუ-
ძლია სჯეროდეს; ან არ სჯეროდეს. ოტელოსათვის აქ

კარი ინტრიგებისა და ვაჭართა სამყაროში დაემყაროს მხოლოდ მას, რასაც მას ჯარისკაცის პატივით იბარა მიანიჭებს. ასლის დანიშნა იმდენად შეურაცხველი გრძობისა არ უღიძმებს მას, რამდენად ერთხელ კიდევ არწმუნებს მასში, რომ ზოგიერთებს მეტად იოლად და დაუმსახურებლად უფარდებთ ხელში ის, რისკენაც იგი მიიწოდებოდა და ბრძოლით აღსავე წლებს მანიჭებდნენ მისიწოდების. ცხოვრების მთელი გამოცდილება უკარნახებს მას, რომ გამარჯვებისაკენ ქველობასა და დიდსულოვნებასა კი არ მიყავს ადამიანი, არამედ წინასწარ განაგარიშებასა და ინტრიგებს.

მაგრამ თუ წარმატებათა ძირითადი იარაღი განაგარიშებაა, მაშინ იაგო მოერევა ყველას, ვისაც ბედი ასე დაუმსახურებლად ანებიერებს.

—თიხჯერ შეიღწეოდა ქვეყანაზე დავალიანებ და რაც კარგისა და ავის ვარგევა შევიძლო, ერთი კაცი არ შემეხედინა, რომ თავისთვის ყადრი ესმოდეს.

აქ ადამიანის გეიოზმის თვარყოფა კი არ არის, არამედ შეგნება იმისა, რომ მეტი იგი, როგორც გეიოზმის ისტატი, ყველაზე მაღლა დგას.

წინასწარ განაგარიშება — მთელი ცხოვრების საფუძველია. კარგი აზროლოდ ის, რაშიც ხეირს ნახავ, ხეირი — ეს ერთადერთი რეალობაა. ამის წინაშე გმირობაც, ქველობაც, სათნოებაც არარაობაა. ამას ვგასწავლის ცხოვრების მთელი პრაქტიკა. ამ პრაქტიკიდან გამომდინარე იაგო ასკვნის:

„სახლე ფუძე და უმნიშვნელო ჭინება რომელსაც ხშირად უღიწოდებდნენ და უღმარაველოდ კარგავენ“.

ადამიანის მდგომარეობა მისი დამსახურება არ განსაზღვრავს. ქვეყანას სულ სხვა მათეობი მართავენ. იაგოს ცინიკური ფილოსოფია თავისებურად არის გამოთქმული მის უხეშ გონება-მახვილობაში, როცა ის ქალის შესახებ მსჯელობს. ტყუილად ხომ არ ეუბნება მას ღეზღემინა:

„ყველაზე უარესს ყველაზე უკეთესად ამკობ“.

მაგრამ იმ უარესს ლაქს აქებს, რომელიც, თავისი ჭკუის წყალობით ისეთ რამეს მიაღწევს, რასაც სათნო ქალი იყო მისწვდება.

მას ისეთი ქალი მოსწონს, რომ „კარგად გამოარჩენს სილომანეს, ჭკუას ხმარობდეს“. და არა ისეთი, რომელიც ღამაში და მორცხვია, რომელსაც სიყვარული და მიტევება შეუძლია: ასეთი ქალი მხოლოდ იმაში გამოადგება რომ „ძუძუ აწოვოს სულელებს და ლული არიგოს“.

იაგოს სულმდაბლური და მუხანათური მოქმედება შემხვევითი სიტუაციით კი არ არის გამოწვეული. მისი მოქმედება მის ცინიკურ ფილოსოფიიდან გამომდინარეობს მთლიანად. და ეს ფილოსოფია წარმოიშვა მაშინ, როცა ის ხელისუფლება და წარმატებულთა ცხოვრებას ავიკრიბებდა.

ამიტომაც იაგო მთელ თავის თაღლითობას იმ ღრმა შეგნებით სჩადის, რომ ის მართალია. გეჩვენებთ, რომ თუ ეს საქმის წარმატებას არ ემუქრებოდეს, იაგო დაუფარავად და სიამაყითაც კი უამბობდა ყველას თავის ორინებს.

მისთვის უცხობა ეჭვები და ყოყმანი, რადგან ის ღრმად არის დარწმუნებული საკუთარ სიმართლეში: ასეთი ცხოვრება. იაგო იცნობს მას და ამიტომაც შეუძლია მან არ გაიმარჯვოს ცხოვრების დაუსრულებელ

ჭიღელში. ამ ბრძოლის ველზე მისი იარაღი გაცოცხლებული უფრო ძლიერი გამოდგება. ვიდრე ოტელის მთელი საქმე გმირი და სიამაყე. იაგო იცნობს ცხოვრებას ცხოვრებაში ცუდად როდი გრძობს თავს. იგი ილიონით მიემართება ბრაზანციოს სახლისკენ. მაშინ, როდესაც ოტელის უნდა უმუხთილოს. მარტო ჯერ, იაგომ იცის სად არის ახლა დეზღემინა. იგი ვერ არ შემოხელსა სცენაზე, მაგრამ ჩვენ უყვე გვეგმის მისი ხმა. აი ისიც შემოდის. იაგო — ვასაძე, ხანდაზმული, მბრძანებლური გულდაჯერებული. მასში უდრევი ძალია გამოსჭვივია. ის უხეშე ჯარისკაცია, დაქირავებული ძაარისკაცი, რომედაც მთელი სიტუაციის გათვალისწინებით, უხეშე ძალიანობის, გულქვაობის პირობებში გაატარა. ის უხეშია და ეს უხეშია...

...ეს უფრო მოეწონებათ, როგორც ჯარისკაცი, ვიდრე როგორც ენამეტყვობა — ეუბნება დეზღემინას კასიო. ბოლოშობს ის იაგოს უხეშიობის გამო. და კასიოს ეს სიტყვები მოკლებული დამაჯერებლობას, როცა ჩვენს წინაშე წმინდა წყლის იესუთი იაგო დგას, როგორც ასახა იგი მსახიობმა ღებნიკოვმა რადლოვის სტუდიაში, ლენინგრადში, მაგრამ ისინი უღერესად დამაჯერებელნი ხდებიან, როცა ჩვენ იაგო — ვასაძეს ეხედავით. და მაინც პირველ გამოჩენისას იაგო — ვასაძე ჩვენ არ გვევლინება როგორც ბოროტმომქმედი, იგი არც უკეთურ კაცს გავს. პირიქით, ვასაძე გვეგვიტყვობინებს, რომ იაგოს ბევრი კარგი თვისება აქვს — ჭკუა, გამჭრიახობა, ნიჭიც კი. მაგრამ ყველა ამ კარგ თვისებებზე გაბატონებულია უხეშიობა, რომელიც მზად არის ჩემის ქვეშ მოქცევის ყველაფერი, რაც არაუთხელს უშლის მას, არამედ რაც დიდ საჭიროებას არ წარმოადგენს ცხოვრებაში.

როდერიგოს იგი ბრძანებლობის კილოზე ელაპარაკება. მას ამ კაცის წაქეზება, ან დარწმუნება კი არ სჭირდება. აქ საკმაოა უთხრას, უბრძანოს. სამხედროდ გაწვრთნილმა იაგომ იცის, როგორ მოექცეს როდერიგოს, რომ იგი მორჩილ იარაღად გადააქციოს.

მონროლგს, სადაც იგი ოტელისადმი თავისი სიძულვილის მიზეზებს ამჟღავნებს, იაგო-ვასაძე უფრო თავისთვის წარმოსთქვამს, ვიდრე როდერიგოს დასარწმუნებლად, ისე განუთხოვდა მაღლა იგი როდერიგოზე. და რამდენი რწმუნა საკუთარ თავისა მის პოზაში, როცა ის ჩუმად იგვენტს უღვაშს და მოხუც ბრაზანციოს აივანს შესცქერის. ამ სახლში ჯერ გულშიც არავის გაუტარებია ის ამავე, რომ სახლის ბინადართა ბედობობა იაგოს ხელშია, რომ მას არაფრად არ უღირს დაარღვიოს ის სვედენბერგები და სიმშვენი, რომელიც წარჩინებულ სინიორის სახლში გამეფებულია.

მაგრამ როგორ იცვლება მისი სიარული და თავის დაქვერის მანერა მაშინ, როცა ოტელის ელაპარაკება.

მისი კანონიერი თვითდარწმუნება გარეგნულ მოკრძალებით იცვლება. მთელი მისი კორპუსი იხრება, იგი პატარავდება. მის უხადო ეროგულებას ხაზგასმით უერთდება მისი მხედრული მიმოხვრა.

როცა ოტელი ცდილობს ჩაქარის გაჩაღებული ჩხუბი:

— „ჩააგეთ დაშნა, თორემ ღამის ნაში დაეწავას!“
იაგო ჭარქაშში ჩააგებს დაშნას, მაგრამ მხოლოდ მაშინ პირველი ოტელი მისკენ მიბრუნდება და ამ უცესს

დინახავს. მან ოტელოსათვის დაშნა იშიშვლა, — ეს მის ერთგულებას მოწმობს. ოტელოს პირველ ბრძანების-თანვე მან ჩაიჭრა მეომრის გზნება, — ეს მისი მორჩილების ნიშანია.

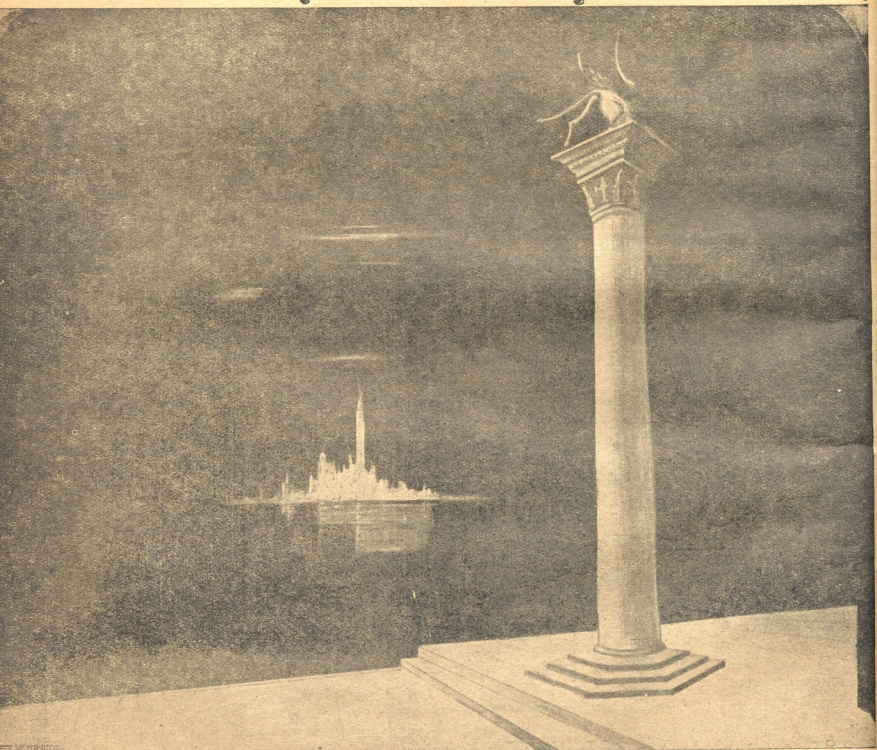
მაგრამ სულ სხვაგვარია იგი კასიოსთან ლაპარაკში. როგორის თვითკმაყოფილებით იღიმება იგი ოტელოს წასვლის შემდეგ და თავისებურ ყარგონით ამცნობს კასიოს, რომ „ამაღამ მაგან ხელთ ჩაიგდო მდიდარი გემი“, ე. ი. ცოლი შეირთო.

სენატის სენაში იაგო-ვასაძე მოკრძალებულ პოზაში დგას და მღუმარედ ადევნებს თვალს ყველაფერს, რაც სენატში ხდება. მისი სამხედრო დისციპლინირება ნებას არ აძლევს მას გამოიჩინოს თუ როგორ ღელავს უფროსისათვის. მაგრამ მისი ფარისევლური დაინტერესება ამ საქმით ნათლად გამოსჭვივის მის მოკრძალებულ პოზაში.

მაგრამ როცა ყველაფერი დალაგდება და კეთილად დამთავრდება, როგორის ცინიკურის ღიმილით უცქერის

იაგო-ვასაძე ბედნიერებით ვაბრწყინვალებულ ოტელოსა და დეზდემონას. მან იცის რამდენად ხანმოკლე მათი ბედნიერება. არა მარტო იმიტომ, რომ მისი თვითგეგმვა უკვე მზად არის მათი დაღუპვის გეგმა, არამედ იმიტომაც, რომ პათიოსნება და პირდაპირობა ოტელოს და დეზდემონას თავდაცვის ეს ძირითადი იარაღები უვარგისნი არიან ცხოვრებასთან ბრძოლაში. იგი ჩაეჭიდება მოხუც ბრახანციოს გაფრთხილებას, — ეს ხომ ის ბანქოა. რომელსაც იგი შემდეგში ასე ბრწყინვალედ გაათამაშებს.

ვასაძე ვასაოცარის ბუნებრივობით იძლევა გადასვლებს იმ გრძნობებიდან, რომლებსაც იაგო ნამდვილად განიცდის მაგრამ ფარავს, იმ ყალბ გრძნობებისაკენ, რომელთაც იგი ირგვლივ მყოფთ უჩვენებს ისე ნატურალურ ფერადებით შეხამებულს, რომ გეგონებით, ეს კაცო მხოლოდ ამ განცდებით სიცოცხლობს და ეს არის მისი ცხოვრების დედა-არსიო. იაგოს ორმაგი როლი ტექნიკურ საშუალებათა განსაკუთრებულ მრავალ-



დგროვებებს მოითხოვს. ვასაძე განაოცარი ოსტატობით ფლობს და იყენებს ამ საშუალებებს.

პირველ ღიმილით ისმენს იაგო ოტელოს განკარგულებას.

— ჩემს დეზდემონს შენ ვაბარებ ჩემი იაგო, ვინც შენი კოლი მიუჩინო თანამდებელად, რომ რომ ჩავდო, შენვე ჩემთან წამოიყვანე“.

იაგო-ვასაძე მორჩილებისა და ბრძანების ზუსტი ასრულების ნიშნად ხელს მალა ასწევს. ასე ხელაწვეული რჩება იგი ოტელოსა და დეზდემონს ვასკლოს შემდეგაც. მერე ხელი თანდათან ძირს აწევს და ასეთივე თანდათანობით შორდება ღიმილი მის სახეს. ეტაპ მხოლოდ მისი ორი თითი არის მთავრის ტახტისაკენ მიპყრობილი. ადგილზე გაყვნილი იაგო ამ თითებით თითქოს სინჯავს ლოქსმავს. სენატის ბრლია მისი დამარცხებე. სენატი იმ ბოროტად ძალის განსახიერებაა, რომელიც იაგოს ბოროტმოქმედებისაკენ უბიძგებს, სენატის წყალობით გაიშლიან ყველა ის ამბები, რომელთა ინიციატივით ვახტება იაგო.

და ისე მძაფრი გადასვლა. წინანდელ მორჩილებასა და უსიტყვო სიმპოლიციან აღარავფერო დარჩა, საქმისაკენ. იაგო ისე მტკიცეა და ენერგიული.

აქ არის რადიკალიზმი, საჭიროა მისი სვითანადოდ განწყობა და წარმართვა.

იაგო-ვასაძე მთავრის საგარეოში ჩაეშვება თვისი დაუღებელი პიროვნებისა. ის თითქოს ხაზს გადაუყვამს ტახტის მთელ მნიშვნელობას. ხელისუფლების საწყისი თვით ადამიანი და ისიც რადიკალიზმს ხელისუფლება კილოვებულაბარება. მის სიტყვებში ადამიანის დედა-არსის შეფხვება:

— „მეგებუნდ არის დამოკიდებული ჩვენი ყოფნაც და შემდეგაც. ჩვენი სხეული ბალია და ჩვენი სურვილი შებაღე. გვიდა ჰინჯის მივიყვანი, გვიდა სალოსი დეფთსაგეთ, ანუ ზირასა და ვაგოს“.

იაგო ამ დროს მარჯვნივ და მარცხნივ სენატორთა საგარეოზე უთითებს.

დამდგმლის უნდადა ამით იმითთვის გაესვა ხაზი, რომ იაგო საგანთა საზომად თავის ნებას და თავის სარგებლობას იყენებს სწორედ ისევე, როგორც ამას ის მაღალი სინთორები სჩადიან, რომელნიც იაგოსა და მის მსგავსთ აიძულებენ მათ ნებასა და მათ სარგებლობას იმსახურონ. ამიტომ არის, რომ დამდგმელს ამ სცენის ბოლოში გადაუტანია სიტყვები:

— „შე ვიცი ვარაღად, ამ ამბისათვის თუმცა დასტუქმევენ, სამსახურთან ვერ ვაბედდენ იმის დათხოვნას: სწორედ ამაჟამად კიბოსისკენ ომიბა თურმე და იქ ვაგანინ მავრსაც მამე მინდობლობით. ამ ქვეყნის გამეტი ვარაღდ ესმით, რომ იმით საქმეს ოტელოსათვის წინ ვერავინ ვერ ვაუღლებს. აი ეს მიშლის და მებრკობებს. და თუმცა იგი მშავს, მავს ისე, როგორც ვაგოგოთვის ცეცხლად და ალი, მივს ცხოვრება ძალს მატანს ვარაგან ნიშნით ჩავგანიო და დავარწმუნო, ვითომც მიყვარდეს.“

ამ სცენის კონტექსტში ეს სიტყვები იმას უნდა ნიშნავდეს, რომ სენატის პირფერობა და სიკატე იაგომ თავის პირფერობისა და ინტერესის საფუძვლად და განსაზღვრებელ საბუთად გამოიყენა. „სტოვრების ძალდატანება“ ყოველ მორალზე მაღლა დგას. მაგრამ ვასაძე არსებითად უარყოფს და ზედმეტად

ხდის დამდგმელის ასეთ გაგება-გახსნას. ეს აშკარად ძალადევი გაგება არაფერის მატებს იაგოს სახეს. იაგოს ფერს განმარტავს მასში. იმისათვის, რომ ჩაიხიროს ყველაფერი ის, რაც ესა. ინტერვიანსა და კარიერისტს, თავის მიზნების განსაზღვრებლად გამოადგება, იაგოს არაფრად სჭირია ამოფაროს მათ. ვინც პირდაპირ და უშუალოდ დაწამავეა ქვეყნის სოციალურ ბოროტებაში. ვასაძეს არ სჭირდება ეს ძალდატანება. იგი არაფერს მატებს იმ დახსოვნივლ ორპირობას, რომელიც ვასაძეს ასე ოსტატურად ვაუტარებია მთელ თავის როლში.

აი ოტელი და დეზდემონა კიბოსზე ზედნიერი გადატანად ხიფათის შემდეგ. იაგო უერთფელის თვალბობით შესტკერის, საითაც ოტელი ვაივლის. მაგრამ სეპარისია როდერიგოსთან მარტო დარჩეს — ამ უკანასკნელს იგი იმდენად არაფრად ავლებს, რომ მის წინაშე თამაში ზედმეტად მინანა — რომ ის წითლზე შეიცვალოს, სულ სხვა სახე მიიღოს. ჩვენს წინაშე ახლა ის იაგოა, რომელიც ადამიანებსა და მოვლენებზე მბრძანებლობს. ის როდერიგოს უზიარებს გეგმას იმისას, თუ როგორ უნდა ააჯანყოს კიბოსის მცხოვრებნი. ამით დამშვიდებისათვის შემდეგ ოტელოს კისრის მობნანა მოუხდება. უკანასკნელ სიტყვიბის წარმოთქმისას ოტელი ვაშლი ხელს აწევს და შემდეგ მუშტს მოკუმშავს. ასე სპობს იგი კასიოს. იგი კიბოსზე ისეთ ლონის მოაწყობს, რომ კასიო ვერ შესძლებს თავი დაიჭიროს და ამ მზიარებლებში არ ჩაეროს. ამ ზეიმზე იაგო ისეთ უბრალო და უდარდელ მომოსხნად გვევლინება, რომ შეუძლებელია მასთან ერთად არ გამოხარულდეს კაცი. რა ოსტატურად თამაშობს შემდეგ იაგო იაგოს. როცა იგი დამწამავის სახით. ხელად დაშვებული ვანრისხებულ ოტელოს წინაშე სტავს. იაგო-ვასაძე თითქოს მთელის თავისის არსებით იმ შეგნებას გამოხატავს, რომ ოტელი მართალია, როცა ამბობს:

— მესმის იაგო, პატრონება, მგობობა შენ მას ვაგონებს, კასიოს ბრალი, შეამოკლო, მკირედ დასაბო.

იგი თითქოს ზარდაცემულია და ვერ მომხედარა, როგორ შეემთხვა კასიოს ეს უბედურება, და თითქოს იმ სურვილით არის აღსავსე, რომ კასიოს როგორმე უშევივლიოს.

კასიო გადაყენებულია. ყველანი წაივლ-წამოვიდნენ. იაგომ ვაკეთა თავისი საქმე. იგი კასიოსთან რჩება. იგი სწრაფად ვაულის ვევერს ზარდაცემულ, თადახრილ კასიოს და კიბოს სავებურებზე არბის. იგი ზედაც არ შეხედავს კასიოს. ამ სწრაფ მოძრაობით ის თითქოს თავს ინთავისუფლებს იმ უზარმაზარ დაძაბულობისაგან, რომელიც მას ამ სცენაში დასტურდა. შემდეგ ის კასიოს დაშნას აიღებს. მიუახლოვდება მას და აშვილებს, რჩევა-დარიგებებს აძლევს. იგი თვის ვულწრულ სიყვარულში არწმუნებს კასიოს, დაშნას მიწოდებს თითქოს თავის სიყვარულს იმით ამტკიცებს, რომ უბრუნებს კასიოს დაშნას, რომლის ტარების უფლება მან თავისი თავაშეგებულ უწყსო სატკიელის გამო, დაკარგა.

კასიო ვადის. იაგო მარტო რჩება. ეს დასვენება. იგი სწრაფად მიმოიხედავს და ქეივის შემდეგ დარჩე-

ხელ კასრებს ერთად შეაქურდეს. დაშნას მიწაში ჩაასობს, ჩაარკებს და ზედ თავის ჩაჩხუტს ჩამოკიდებს, და თვის ჩამოსასხამს კასრებზე გადააფენს. სალაშქრო სიძნელეებს დაწვეული ძველი მეომარი აქ მოიკალათებს და ზურგით კასრს მიეგრძნობა. ეხლა მას შეუძლია დამწვევებით იმსჯელოს ყველაფერზე და თავისი განზრახვა კარგად მოიფიქროს.

დამდგმელს აქედ გადმოუტანია მეორე აქტის პირველ სცენის ბოლოში მოთავსებული მონოლოგი:

— მე ეს მჯერა, რომ დღეებშიან კასიის უყვარს...“

იავო გულლია ლიმილით ამბობს:

— აბა, ამ საშეს ვინ ჩამოვლის მე უკუდ-კაცობად როს ჩემი რჩევა გულწრფელია, პატიოსანი“.

აქ ფარისევლობა თავის უდიდეს გამარჯვებას ზეიმობს: რჩევა, რომელიც იავომ კასიის მისცა, მართლაც გონიერულია — და ამავე დროს ეს ის რჩევაა, რომელიც დალოცავს არა მარტო კასიოს, არამედ მასაც, ვის ნებაზედაც აქ თითქმის ყველაფერია დამოკიდებული.

მაგრამ ვასაძის შესრულებაში იავო მხოლოდ ანგარიშისა და გონიერულობის ადამიანი როდია. იგი დიდი ალგუნების ადამიანიც არის. სხვაგვარად ის თავისი ეპოქის ტიპური ხასიათი არ იქნებოდა. მოხერხებულად მოფიქრებული ინტრიგა შემდეგში მისთვის წარმოატყ თავმად გადაიტყა. მან იცის რა არის გამარჯვებით დათობა. ის წინასწარ განჭკერტს თავის გამარჯვებას. მას ამ ადამიანების განადგურება სწყურია. ის უკვე დამშვიდებით აღარ მსჯელობს. ის უკვე ვეღარ ერევა თავის თავს. ის წამოიჭრება. ის მუშტებს იქნებს.

სცენა ნელნელა ბნელდება. იავო ისევ კასრზე ჩამოვლდება. მან გამოსავალი მისცა თავის ვენებას. იგი მშვიდდება. ის იმ სიმღერას ლიდინებს, რომლითაც ამასწინად კიპროსელ სტუმრებს ათობდა.

სცენა კასრებზე — ეს რეჟისორის ერთ-ერთი გამარჯვებული მონაფიქროთავანია სპექტაკლში. ვასაძე ბრწყინვალედ იყენებს იმ შესაძლებლობას, რომელიც მას რეჟისორმა მისცა. აქ ვასაძე როლის ვასაოცარი სიღრმით და ზუსტ შესრულებას გვაძლევს. ამ სცენაში ყველა მოტივირება და ზრახვა ერთ კვანძში იყვანს თავს. აქ კონცენტრირებული არიან ყველა მისი განგაზრებებიანი. შემდეგში ისინი განადიდებულ იქნებიან.

შემდგომ სცენებში ჩვენ იავოს მოქმედებაში ვხედავთ. ვხედავთ იავოს, რომელსაც სისრულეში მოყავს თავისი (ვიბირობისა და ფარისევლობის) პრეგრამა. ოტელოსთან მას ორი საშუალებით მიყავს თამაში. როგორც ადამიანი, რომელიც „საუცხოვოდ იცნობს ადამიანთა სულს, მოქმედებათა აზრს სწვდება“, იავო აფრთხილებს ოტელოს მთავარებულ ხიფათის შესახებ. როგორც საუკეთესო. უფროსი მეგობარი, იავო თვალს უხრებს ოტელოს მახზე, რაც მის ირგვლივ ხდება. მაგრამ როგორც კი ოტელოში შეინახება პრეტესტა იჩინა თავი, იავო-ვასაძე უსიტყვოდ და უმოჩინოლეს ხელქვეითის სახეს მიიღებს. ხელქვეითის, რომელიც ბევრ მსჯელობას ვერ ზედავს. ის წინ გამოუქვიმება ოტელოს.

მართალია და მართლად მას პირაფერი გაუფიქრია და არც რა დაუნახავს იმაზე მეტი, რაც მისმა უფროსმა დაინახა ვითომ როცა და, მე არაფერი გამიფიქრნია, არც

არაფერი დამინახავს ისეთი, რასაც ჩემი უფროსი ვერ ხედავს. ამ გადასვლებს შეუღარებლად გვაძლევს ვასაძე. იგი სამავალითოდ გადმოგვცემს იავოს. ფარისევლობა უნარს თავი შეაფაროს ჯარისკაცის გულმოდგინელო უხეშობას და პირდაპირობას, თავი მიმოიტყ და ჩვენს „უფროსი თვალბერი ჩაყალბა“. ვითომ როცა და, იქნებ ცდება, მაგრამ მისი ხასიათის უბრალოებისა და უფროსისადმი ერთგულების გამო არ შეუძლია გაჩემდეს:

უმოჩინოვად გვედგებიან მოტყუებას. ბევრს მამედინებს სიყვარული

მაგრამ ამას იგი სიმხდალით კი არ სჩადის, ან გამოძლენების შიშით. პირიქით, იავო გაბედულია და ეს ყველაფერი მხოლოდ მისი ფარისევლობის ოინებაზეა. ის გაბედულია არა მარტო თავის ვეგმებას და მისწრაფებებში, არამედ ფიზიკურადაც, როცა ოტელო ხელს სტაცებს მას და მოკვლას დაუპირებს, მის ფიზიკურ შიშს სიტყვილი სჭარბობს. იგი თავისუფალ ხელს მალა ასწევს მუშტს ულერებს მას, ვინც შეურაცხოვლად მიჩინა.

მაგრამ მას შეუძლია სწრაფად ჩაიხშოს შურისგების წყურვილის გულწრფელი მგზნებარე გამოვლინება. მისი მუშტებიც დაუყოვნებლოდ გაისნებიან. რამოდენიმე წუთის შემდეგ ის წყნად იღებს დახელოვნებულ ფარისევლობა. სიტუაცია და სიყალბის პათოსში დამუხლებული იგი შეიცავს ოტელოს სამუდამო მეგობრობასა და ერთგულებას:

ცის მნათობნო განუჭრობდნო, და სტეპიონო, ადამიანი გარშემომწერნო, დიოწმებით მე თვეენ, რომ იავო ამ დღის იქით მზაა შესწროს თვის გონება, ხელი და გული შეურაცხოვლი ოტელოს სვეს.

იავო იმით არის ასე ძლიერი, რომ იგი თავის სიმპრთლემ არის დარწმუნებული. ეს შეგნება მას ამ ზორდება უკანასკნელ წუთამდე, მაშინაც კი, როცა ხგი უკვე გამოძლენებულია. ეს გამოძლენება მას კატასტროფად კი არ მიჩინა არამედ მარცხად. სულ უკანასკნელს წუთებშიც კი, როცა ემილია ახვლეს მას, იგი იმედს არ კარგავს. ის ბოლთას სცემს სცენაზე, უღვაწებს იგრუნს და აღზად იმაზე ფიქრობს, თუ რა შეიძლება ა შეინარჩუნოს. ან როგორ მოახერხოს, რომ მიელიც ი მდგომარეობა თავის სასარგებლოდ შეტარილოს. როცა ოტელო მას დასტრის, იგი არაჩვეულებრივი გამოძმეტყველებით ამბობს: „დამტკა, მაგრამ მოკვლა ვერ შესძლავ“. ეს სიტყვები არა მარტო ფიზიკურ მდგომარეობას გამოხატავს. იავო არ თვლის თავს მორალურად განადგურებულს, როგორც ალფშფოთებულის მზრუნველობით ცდილობს იგი დატკრილი ფხვი შეიხვიოს და ყურადღებას აქ აქცევს მის ირგვლივ დატრიალებულ ამბავს.

ასე ოტატურად ძერწავს ვასაძე იავოს სახეს და თავად ბოლომდე ამ სახის მთლიანობას ინარჩუნებს. ვასაძე ვაძლევს ქვიან ინტრაგანის გამოკვლელ ფიგურას, ინტრაგანის, რომელიც ანხორციელებს ვესაკუთრეთა საზოგადოების ძირითად კანონს. ყველა საშუალება კარგია.

ჩვენ უკვე ვილაპარაკეთ იმის შესახებ, რომ დღეებ

მონას სახე საინტერესო ვაგებთ არის მოცემული რუს-თაველის სახელობის თეატრში. დამდგმელი ცდილა მოეცა არა გულის ამყენებელი ქალი, რომელიც მთელი ქალღმერთი მომხიბლობით არის დაჯილდოებული. ეს ნაკეთები არ არის მისთვის არსებითი. ისინი უკანა პლანზე ამ ჯერ კიდევ სრულიად ახალგაზრდა ქალის სიამაყისა და სიმტკიცის წინაშე, მისი ლამიანური ღირსების წინაშე. ამ ქალმა ისეთის გამჭრიახობით გააკეთა თავისი სასიცოცხლო არჩევანი, იმის სრული შეგნებით რომ მისი არჩევანი ჭეშმარიტად სრულფასოვანი და მნიშვნელოვანია. იგი ისე აქტიურად იბრძვის თავისი არჩევანისათვის. ამაში სჩანს არა მარტო სიმამაცე, არამედ მისი დიდი ჭკუაც. აქ გასაგები ხდება, თუ რატომ დაუთქვამია ოტელომ თავისი ბედი მხოლოდ მას და რატომ იყო ოტელოსთვის ქვეყნის დასასრული იმის შეგნება, რომ მასში შესცდა.

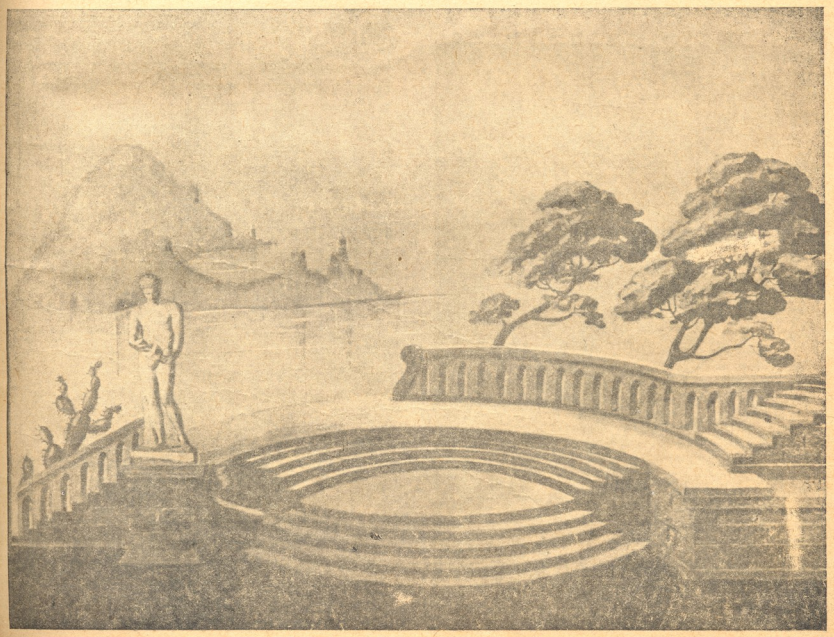
ასეთია როლის მოხაზულობა. ახალგაზრდა მსახიობ ბერიძეს სწორად მიუგნია სახის დედარისისათვის, მაგრამ იგი ვერ გვაძლევს ამ სახის სისლკარბ განსხუელუებას. ასეთ ძნელ როლისათვის მას აქტიორული გამოცდობა აკლია და. შესაძლოა დიდი სცენიური მონაცემებიც. ბერიძეს სწორად მიყავს სცენა მთავართან, აქ იგი ცდილობს მოგვეცეს ცხოვრების ჩვეული ნორმების გადამლაზველი ქალის თავისთავადობა. დამოუკიდებლობა, გამბედაობა მიმართებაში მთავრისადმი, სენატისადმი. მაგრამ იგი მთელი როლის მანძილზე ვერ ატარებს ამ ხას. შედეგომ სცენებში ის უფრო დაუმსა-

ხლებლად შეურაცყოფილ. მოყვარულ ცოლს თამაშობს, ცოლს რომელიც იძულებულია მიიღოს და დაეპირფაროს მორჩილოს ყველაფერს. რასაც მისი ქმარი და მისი ნებელი ინებებს მის მიმართ.

ძალიან მოხდენილად, დიდის ტაქტით არის ვაკეთებული ბიანა. მსახიობი ქალი ცდილობს ჩამორცხოს ამ სახეს მთელი ის უხეშობა და ეულგარობა, რომლითაც მას წარმოგიდგენდნენ ხოლმე ჩვენს სცენებზე. **ნ. ლაფარი** კარგად გვაძლევს იმ სიჯანსაღითა და სიცოცხლით მჩქეფარე სამხრეთელ ქალს. ის ლამაზია, ყველაზე უკეთესად ცეკვავს. ამიტომ არის, რომ იგი ასე სწრაფად მიიზიდავს კასიოს. მეორეს მხრივ, გასაგებია, რომ ასეთ ქალიშვილს გატაცებაც შეუძლია და სიყვარულიც. იგი ყელზე კი არ ეხვევა კასიოს, მხოლოდ ცდილობს მიიზიდოს იგი.

კასიოს სახე, როგორც ეს ხშირად ხდება ჩვენს სცენებზე, მეტათ მკრთალი შეიქმნა. ჩვენს მსახიობებს არ გამოუღისთ ეს ქარაფშუტა ფლორენციელი. რომელშიც შეერთებულია მოხდესალი არზიყი და გულლია ადამიანიც, რომელიც არამზადობასა და ლალატს არ ჩაიდენს.

რუსთაველის თეატრმა მოგვცა მთლიანად კარგი, მართალი რეალისტური სპექტაკლი, რომელსაც ბევრ რამეში სრულიად ახლებურად და ცოცხლად დაჰყავს მაყურებლებამდე გენიალური ტრადიცია. ჩვენს შექპირისკულ დადგებებში ამ სპექტაკლს საპატიო ადგილი მიეკუთვნება.



ქოგა თოფუარიძე

„ფიგაროს ქორწინება“

(მარჯანიშვილის სახ. თეატრი)

მიმდინარე თეატრალურ სეზონში ჩვენი დრამატიული თეატრები იჩენენ განსაკუთრებულ ინტერესს კლასიკოსებისადმი. რუსთაველის თეატრმა სეზონი შექსპირის „ოტელოთი“ დაიწყო კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრმა სეზონის გახსნისათვის აირჩია ფრანგი კლასიკოსის ბომარშეს ბრწყინვალე, მარად ცოცხალი კომედია „ფიგაროს ქორწინება“.



ფიგარო — ვ. გომიასვილი

ბომარშეს (პიერ ლეოპოლტი — კარონი 1732 — 1799) „ფიგაროს ქორწინება“ მნიშვნელოვანი მოვლენაა ფრანგული კომედიოგრაფიის განვითარების ისტორიაში.

ბომარშე — წვრილი მესაათეს შვილი, ეკუთვნოდა რევოლუციურ ბურჟუაზიას ე. ი. იმ აღმავალ „მესამე წოდებას“, რომელიც იმ დროში გავრცელებული აზრით „იყო არაფერი და სურვილი ჰქონდა ყოფილიყო ყველაფერი“. ამ პიესის დადგმამდე ბომარშემ გაითქვასხელი არა იმდენად თავისი ლიტერატურული მოღვაწეობით, რამდენად თავისი სკანდალური პროცესებით სასამართლოებში, სადაც ის გამოდიოდა გამანადგურებელი კრიტიკით უფრო არსებული პოლიტიკური რეჟიმის და განსაკუთრებით მეფის სასამართლოების წინააღმდეგ, ვიდრე თავისი მოპირდაპირების წინააღმდეგ. ამის შესახებ ბომარშეს მიერ დაწერილ „მემუარებმა“ ჰპოვეს საზოგადოებაში დიდი გამოძახილი და აღფრთოვანება თავისი აზრების გამმედლობით, ირონიის შეუბრალებლობით და სატირიკული სიმხველით, რომელნიც მიმართული იყვნენ ფეოდალური ზნე-ჩვეულებების და წესწყობილებების წინააღმდეგ.

„ფიგაროს ქორწინება“ ავტორმა გადასცა Comédie Française-ის თეატრს 1781 წელში. პორთფელში იგი დარჩა უმოძრაოდ სამი წლის განმავლობაში ცენზურის, ხელისუფლების და თვით მეფის წინააღმდეგობის გამო. ბომარშე არ დაიბნა. ის ჩაება ამ ბრძოლაში გატაცებულ მოთამაშესათვის ჩვეულებრივი აზარტით. „მეფეს არ უნდა რომ პიესა წარმოადგინონ, ეს ნიშნავს იმას რომ მას წარმოადგენენ“ ამბობდა ბომარშე.

მართლაც პიესა წარმოადგენილ იქნა 1783 წელს ჯერ გრაფ დე-ვანდრეილის სახლში, ლიბერალურად განწყობილ წარჩინებულ პირთა ვიწრო წრეში, შემდეგ კი Comédie Française-ის თეატრში. კომედიის პირველი წარმოდგენა უდიდესი წარმატებით ჩატარდა, რომელიც გამოწვეული იყო, როგორც პიესის ღირსებებით, აქტივობების თამაშით, აგრეთვე ავტორის სკანდალური რეპუტაციით. სუყველაზე ადრე ეს შეიგნო თვით ბო-

მარშემ, რომელმაც გადასწყვიტა გამოეყენებია მისი პიესის პოპულარიზების გასაძლიერებლად სკანდალის და სენსაციის მომენტები. ბომარშემ ქველმოქმედებაც გამოიყენა რეკლამის სახით: მან დაურგა უფასოდ ბილეთები პარტერის პირველ რიგებში პარიზის მუშათა უბნების ღარიბ ქუმქუმოვარ ბავშვიან ქალებს, რაც იცოდა გალიზიანებმა მათ გვერდში მყოფ არისტოკრატებს. მაგრამ ამ წარმატებაში ყველაფერზე შესანიშნავი იყო ის, რომ ეს ახალი კომედია იწყვედა აღფრთოვანების საზოგადოების იმ ფენებში, რომელთაც ის შოლტავდა: არისტოკრატია და საერთოდ პრივილეგიური კლასები არა ნაკლები ინტენზიანით „უკრადენდნ ტაშს, ვიდრე უბრალო „ბურჟუა“, ან და „სანკიულოტები“. *) ამ ტაშის დაკრებით პრივილეგიური კლასები თითქოს ადასტურებდნენ სამართლიანობას იმ განაჩენისა, რომელიც ბომარშემ მათ გამოუტანა.

„ფიგაროს კორწინები“-ს დადგმა კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში შეძილება ჩაითვალოს როგორც ერთ-ერთი საინტერესო დადგმა ამ თეატრისა უკანასკნელი ორი წლის მანძილზე.

უპირველესად ყოვლისა ჩვენ უნდა აღვნიშნოთ პიესის დამდგმელის რეჟისორ ვასო ყუშიტაშვილის მუშაობა, რომელმაც როგორც ეტყობა დასლო ბევრი ჯაფა, სიყვარული და შემოქმედებითი უნარი, რომ პიესა რაც შეიძლება უეტეთსად და ცოცხლად მისულიყო საბჭოთა მაყურებლებამდის. რეჟისორ ყუშიტაშვილმა დაგვარწმუნა, რომ იგი დიდი კულტურის რეჟისორია და საკმაო უნარი აქვს მსახიობებთან მუშაობისა. მან შესწლო სწორად გაეგო! და გადმოეცა იმ ეპოქის კოლორიტი, ხოლო მსახიობთან მუშაობით კი აღედგინა კოტე მარჯანიშვილის საუკეთესო ტრადიციები — აქტიორულ თამაშის უბრალოება და ბუნებრიობა. და მართლაც, მსახიობები იშვიათად შეუხმატებოდნენ ერთმანეთს და მონახეს ზუსტი კილო და ტემპი კომედიური სახიობისა. ფიგაროს როლს ასრულებს არტისტი ვ. გოდიაშვილი, რომელსაც აქვს ყოველგვარი შესაძლებლობანი ამ როლის განსახიერებისათვის. მას აქვს სწორი მიდგომა ფიგაროს სახის გადმოცემაში: ფიგარო მისი გაგებით არის ერთგული შვილი იმ კლასისა, რომელიც გამოდის საბრძოლველად წინასწარვე დარწმუნებული თავის გამაჩვენებაში. ფიგარო მიიზიზვს ისეთივე უფლებებს ცხოვრებისათვის, როგორც აქვთ მის „ბატონებს“ და ბრძოლაში ამ უფლებების მოსაპოვებლად არ იხევის უკან და არ აჩრქვს საშუალებებს. მისთვის ყველა საშუალება კარგია და უპირველესად ყოვლისა რასაკერძოვლია ისინი, რომლებითაც სარგებლობს მისი მოწინააღმდეგე: ეშმაკობაზე ის უბასუხებს ეშმაკობით, სიცრუეზე — სიცრუით, მუქარაზე — მუქარით, მისი გამბედაობა გადაღობს თავის თავზე. გოდიაშვილი ცდილობს ამ მიმართულებით შექმნას ფიგაროს სახე და მთელი სპექტაკლის განამჯობისაში გვიჩვენებს კომედიურ „ბროის“, ტემპერამენტს, სიმკვიცხლს და ხალისიანობას. მისი მხიარულობა გადაადგმია და ფიგაროს „მკენარე“ ტირილდეს ის ისვრის აუდიტორიაში ლაზნაითინად. მხოლოდ ერთ რამეს ვუსურვებდით, ჩვენ ამ ნიჭიერ მსახიობს —



სიუზონ — ც. თაყაიშვილი

ეს გამოთქმის უფრო მეტ სისადავეს და აქა იქ „შველი ტელიოსის“ ინტონაციისაგან განთავისუფლებას.

კარგია მსახიობი ც. თაყაიშვილი სიუზონის როლში. მის მიერ შექმნილი ტიპი სინამდვილის ცოცხალი პროდუქტია ფიზიკური და სულიერი ჯანსაღობით და სილამაზით. ფიგაროსთან ერთად ის იბრძვის თავისი ბედნიერებისათვის არა ნაკლები ეშმაკობით და მაცდურობით. მისი თამაში უბრალოა, უმუშალო და მოხდენილი.

განსაკუთრებით კარგია რესპუბლიკის დამსახურებული მსახიობი ვ. ანჯაფარიძე. გრავ აღმავიგვას ცოლის როლში იგი იძლევა გულშტრყელი, სუსტი ნებისყოფის, მაღალი წოდების ქალის სახეს, ქმრის მიერ მივიწყებულს, რომელმაც არ იცის რით გაიართოს თავი. მსახიობი კარგად გვაჩვენებს თუ რამდენად მოკლებულია ეს ქალი ენერჯიას და ინიციატივას, რომ დაიბრუნოს თავისი ქმრის ყურადღება მაინც; ის იწყებს თითქოს ამ ბრძოლას, მაგრამ ჩვენ ვრწმუნდებით, რომ ამისთვის მას არა აქვს სათანადო საშუალებები და ფთი ბრძოლა ლებულობს უკვე პატარა „სასახლის ინტრიგის“ ხასიათს. ვ. ანჯაფარიძის თამაში იშვიათათა გამომეტყველია, პლასტიკური, მიღიარია ინტონაციებით და ამასთანავე განსაკუთრებით სადაა. ჩვენ უნდა ველოდოთ, რომ ვ. ანჯაფარიძემ გრავის კოლის როზინას როლში მოგვცა კომედიური თამაშის მაღალი ოსტატობის კარგი ნიმუში.

ექსპრესიით და მხატვრული ზომიერების გრძნობის დაცვით ასრულებს მსახიობი შ. გომელაური გრავ აღ-

* „Sanculotte“ „სანკიულოტი“ ზემდები სახელი ბრბოს წარმოამდგენლისა.

მაივას როლს. მსახიობი სწორად გადმოგვცემს სუსტი და ქალაჩუნა არისტოკრატის სახეს, რომელიც პოელოზს ენერგიას მხოლოდ წერილმანი „საარშიყო ავანტიურებისათვის“.

დიდი იუმორით გადმოგვცემს მარსელინას როლს მსახიობი ც. წუწუნავა. როგორც ყოველთვის უხვი კომიზმით სავსეა რესპუბლიკის სახალხო არტისტის ნიკო გოცირიძის თამაში მოსამართლე ბრიდუაზონის როლში. სასიამოვნოა მსახიობი კვანტალიანის თამაში პატი ქერუბინოს როლში. ეს როლი ძნელია იმით, რომ მის აღმსრულებელს მოელის გაშარების საფრთხე, კვანტალიანმა დასძლია ეს დაბრკოლება და გადმოგვცემს ქერუბინოს სახეს სცენიური ზომიერების გრძნობით.

ვიმეორებთ, რომ სპექტაკლი აქტიორულად უდავოდ დამუშავებული და ანსამბლიანია.

დიდი გემოვნებით და ეპოქის სტილის სწორი გაგებით შესრულებულია კოსტუმები და დეკორაციები. მხატვრები ელენე ახვლედიანი და ნ. ყაზბეგი იძლევიან შესაფერის სცენიურ ჩარჩოს ამ სპექტაკლისათვის.

მაგრამ ამასთანავე უნდა აღვნიშნოთ ის ნაკლი, რომელსაც ამ პიესის დადგმაში ჰქონდა ადგილი.

პირველი ნაკლი — ეს ყოვლად დაუშვებელი ტექსტის შემოკლება, მაგალითად, თითქმის 3/4 შემკირებუ-

ლია მე-IV აქტში ფიგაროს ცნობილი მამხილებელი მონოლოგი, რომელიც თავისი ბრწყინვალეობით, სარკაზმით და სოციალური რეზონანსით წარმოადგენს სპექტის ცენტრალურ ადგილს. ეს არის საბრალმდებლო განაჩენი დამავალი ფეოდალური რეჟიმის და მომავლადევი არისტოკრატისადმი მიმართული. ჩვენთვის გაუგებარია რაით დასჭირდა თეატრს ამ ტექსტის დაქუცმაცება და საფრანგეთის ძველი რეჟიმის კრიტიკის შერბილება. სპექტაკლის ლიტერატურული, მხატვრული და სოციალური ღირსებების დაცვის ინტერესი მოითხოვს ფიგარო მონოლოგის სავსებით აღდგენას.

გემოვნებას მოკლებულია გორსკის მიერ დადგმული ცეკვა, რომელსაც თავის ბანალობით შეაქვს დისონანსი კომედიის დადგმის მაგისტრალურ ხაზში.

არ არის გამართლებული არც მუსიკა, რომელიც შედგენილია კომპილიაციის საშუალებით მოცარტის, ბოკერინის და მოდერნისტი ალბენიცის ნაწარმოებებიდან, რაც არღვევს მთლიანობის შთაბეჭდილებას.

თუ თეატრი ზემოაღნიშნულ დეფექტებს გამოასწორებს იგი მიაწვდის საბჭოთა მყურებლებს სპექტაკლს, რომელსაც უდავოდ დიდი სოციალური და მხატვრული მნიშვნელობა ექნება.



უიბაკოს ქორცინება

კლასიკური მემკვიდრეობის ათვისების გზაზე

საუჩურო ნახევარზე მეტია, რაც ბომარშეს პიესა „ფიგაროს ქორწინება“ დაიწერა და დღესაც დიდი ინტერესით მიდის სცენაზე. ეს აიხსნება იმ გარემოებით, რომ პიესა მხატვრულად მართალი და დამაჯერებელი ფერებით გვიხატავს ფეოდალურ-მონარქიული რეჟიმის დაღმრთის აუცილებლობას და ახალი კლასის, ბურჟუაზიის პოლიტიკურ სისრულეს. ბომარშემ ამ კომედიაში სასტიკად გაამართაბა მომაკვდავი თავადაზნაურობა და გაბედულად უთხრა საზოგადოებას, რომ — მოდის ახალი ძალა, — ბურჟუაზია და პოლიტიკური ასპარეზი მას უნდა დაეთმო. ყურადსაღებია ის გარემოებაც, რომ ამ სოციალური კონფლიქტის ასახვად ბომარშემ აირჩია დრამატურგიის კომედიური ენა. კომედიურ მდგომარეობათა ხლოარში მალალი ინსტატობით მოცემულია ორი კლასის წარმომადგენელთა ბრძოლა — მდამბო ფიგაროსთან ბრძოლა წაგო გრაფ ალმავეიამ. ეს იყო ძირმომბალი არისტოკრატის სასტიკი გაშიშვლება; ისტორიული აუცილებლობის მეცადი კანანი უფლებით მოსახედა ახალ აღმავალ კლას რეველუციურ ბურჟუაზიას და ამით აიხსნება ის მდგომარეობა, რომ მიუხედავად მეფის წინააღმდეგობისა პიესა დიდი წარმატებით დაიდგა.

„ფიგაროს ქორწინება“ უსაყვარლესი სპექტაკლი შეიქნა ბურჟუაზიისათვის. ფეოდალურ საზოგადოებას არ მოსწონდა იგი და აკრიტიკებდა ყოველმხრივ. მაგრამ საინტერესოა ამ მხრივ გოლდონის აზრი; მისი შეფარების მეორე წიგნში ის ამბობს: „ყველაზე მეტი უცნაური ისაა, რომ საზოგადოება, რომელსაც ფიგარო არ მოსწონს და აკრიტიკებს მას განუწყვეტლივ, კვლავ ბრუნდება თეატრში და ერთობა იმით, რასაც აკრიტიკებს.“ ჩვენი აზრით პიესის ღირსებასა და აქტუალობაზე მაშვე უკეთესი შეფასება არც შეიძლება. ამიტომ ეს პიესა დღესაც დიდ ინტერესს იწვევს საბჭოთა მაყურებელშიც და მარჯანიშვილის თეატრის არჩევანი ამ პიესაზე, კლასიკოსებზე მუშაობის დროს უთუოდ მისასაღებელია.

რეჟისორმა კუშიტაშვილმა პიესას გამოუჩინა შესაფერი ფორმა და შექმნა მხატვრულად მაღალი და იოლად ასათვისებელი მზიარული სპექტაკლი. მას საზღვარგარეთული თეატრების საკმაოდ დიდი გამოცდილება აქვს, მაგრამ რეჟისორის სასახლოდ უნდა ითქვას, რომ იგი იქაური თეატრების ატრაქციონებისა და ტრიუკების ტყვეობაში არ იმყოფება და როგორც სამხატვრო თეატრის ძველ მოწვევს სტანისლავსკის სისტემის ყულტურული გამოყენებით შეუქმნია საღი რეალისტური სპექტაკლი. მაყურებლამდე ადვილად აღწევს პიესის

მთავარი ხაზი, რომ აქ ფიგაროსა და გრაფ-ალმავეიას პერსონაჟში მოცემულია ორი წოდება და ამ ორ მხატვრულ სახეთა ბრძოლა — არის ორ მოწინააღმდეგე კლასთა შორის ბრძოლა. აი, ეს არის სპექტაკლის სიმძიმის ცენტრი, მისი ცენტრალური მოქმედება. ამისათვის აქვს გამოყენებული რეჟისორის მთელი სცენიური საშუალებანი და მოქმედებს გარკვეული სცენიური კანონებით. მაგ-



პიესის რეჟისორი — გ. ციციშვილი (რეჟ. დამს. არტისტი)

რამ სპექტაკლს შესამჩნევი ნაკლიც აქვს. არ არის საბოლოოდ დამუშავებული მისი სცენები. სუსტია ცეკვა; მაყურებლამდე ვერ აღწევს რეჟისორის განზრახვა, რომ ცეკვის საშუალებით გადმოეცა ახალი წოდების იდეური სახე.

აქტიორულად სპექტაკლი უთუოდ ჯანსაღია. პარტნიორთა დამოკიდებულება იმდენად ლოლიკურია რომ

კრედილი მხატვრული სახე დამაჯერებლად და ბუნებრივადა მოცემული.

ცალკე შემსრულებელთა შორის პირველი ადგილი უნდა დაეთმოს ვასო გომიაშვილს (ფიგარო). მას კარგაი აქვს გაგებული როლი და შესანიშნავად ასრულებს მას. ჩვენს წინ სდგას ფიგარო მხიარული, ოხუნჯი, სწრაფი მოსაზრების მოხერხებელი და კოველივე ამ თვისებებს ის იყენებს თავის საკეთილდღეოდ. ეს გარემოება ხაზს უსვამს „მესამე წოდებას“ მთავარ დამახასიათებელ თვისებას — უტილიტარიზმს. საერთოდ გომიაშვილი არ თამაშობს შემთხვევით აღმოცენებულ კანდიდ მსახურს; თვითუფლები მისი სიტყვა გვიმტკიცებს, რომ ის არის წარმომადგენელი მთელი კლასის და იბრძვის ამ კლასის საკეთილდღეოდ.

მსახიობი ვერიკო ანჯაფარიძე (გრაფის მეუღლე) უნიჭიერესი მსახიობი ქალია თანამედროვე ქართულ სცენაზე და ჩვენ მას საერთო საზოგადოებრივ მიუღებლობით. ანჯაფარიძეს შესანიშნავად აქვს დამუშავებული როლის ზოგიერთი ადგილი (მთავარი შტრიხები), სადაც აშკარად სჩანს მისი ნიჭი, და ამასთანავე მას რომ გაეღრმავებია ცალკე ნიუანსები, მაშინ მის მიერ შექმნილი სახე ერთერთი უშესანიშნავესი იქნებოდა მის აქტიორულ გალერეაში.

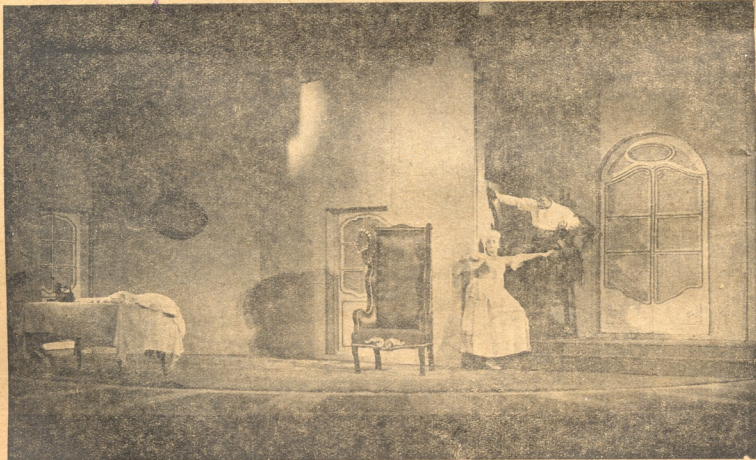
ესელია თაყაიშვილი (სიუზონ). ეს მსახიობი დასაფასებელია, როგორც თავისი ნიჭით ისე კულტურული მუშაობით თვითუფლებ როლზე. ამ შემთხვევაში ის უკეთეს მობილიზაციას თავის ბუნებრივ სახსრებს. ბეჯითად ამუშავებს როლის ყოველივე ნიუანსს და თავიდან ბოლომდე მეტად ორგანიულად გადმოგვცემს სიუზონის სახეს. მისი შესრულებით სიუზონი — ქრიალა, ჭკვიანი, პატოიანი, მკვირცხლი და მოხერხებული ახალგაზრდა

ქალია. მას გულწრფელად უყვარს თავისი კლასის წარმომადგენელი ფიგარო.

მ. გომელაური — გრაფი ალმაიევა. მსახიობი ვერ გეძღვება ალმაიევას სწორ სახეს. მისი გრაფი გარყვნილი, მაგრამ ამავე დროს მეტად სანტიმენტალურია და გულწრფელი, რაც არ ახასიათებს ბომარშეს გრაფს, გრაფი ალმაიევა უქანასკნელი ძლიერი წარმომადგენელია ფეოდალურ კლასის და მას ახასიათებს ამ კლასის ყველა თვისება. ეს არ სჩანს გომელაურის გრაფში.

ა. კვანტალიანი (ქერუბინო) უეჭველად ნიჭიერ მსახიობია, მაგრამ ამ შემთხვევაში ვერ იძლევა ქერუბინოს სწორ სახეს. ქერუბინო პირველად ყოვლისა ახალგაზრდა პაქია (და არა „გარყვნილი ბიჭი“) ის ფეოდალური კლასის ლოლიკური მემკვიდრეა. ამიტომ ის თითქმის დევნერატიული ტიპია. მას გარყვნილების უნარიც არ აქვს. ის „სათამაშო ბურთს“ წარმოადგენს სხვა და სხვა პირების ხელში. ბომარშემ სრულიად განზრახ დააჯილდოვა ქერუბინო ფიგაროს საწინააღმდეგო თვისებებით. ფიგარო მოხერხებული, ჭკვიანი, ენერგიული მოქმედი, ქერუბინო კი უილაჯო უმოქმედო და უშიშნოა. ამით ბომარშემ ხაზს გაუსვა იმ გარემოებას, რომ მომავალი „მესამე წოდებას“ ეკუთვნის. ამ გაგებით უნდა გადმოცემა ჩვენთვის სახე მსახიობ კვანტალიანს. ამას მსახიობი უდავოდ შესძლებდა, მაგრამ ამაში რეჟისორს უნდა ვუსაყვედუროთ.

დასასრულ უნდა აღენიშნოთ, რომ კლასიკოსების დაუფლებავში თეატრმა უთუოდ მნიშვნელოვანი ნაბიჯი გადადგა და ამიტომ მომავალ მუშაობისათვის თეატრის ყურადღებას მივაქცევთ ცალკე დეტალებშიც კრიტიკული ათვისებისათვის საჭირო სიდოთხილის გამოჩენას. ამიტომ აღენიშნეთ აქ ზოგიერთი ნაკლი.





საბავოთა მსახიობის ანოცანაბი*

ხელოვნების მუშავთა პროფესიული კავშირის I საკავშირო ყრილობა, რომელიც მიმდინარეობს ეხლა მოსკოვში, შეიკრება სწორედ იმ მომენტში, როდესაც სსრკ უხუანეს საბავოთ პირველი ისტორიული სესიის გადაწყვეტილებით განახლებულ იქნა ხელოვნების საქმეთა საკავშირო კომიტეტის ხელმძღვანელობა.

ჩვენი ხელოვნების ცხოვრებაში ამ შესანიშნავ მოვლენას წინუძღვოდა სხვა მნიშვნელოვანი ფაქტებიც: როდესაც ხელოვნების ამა თუ იმ მოვლენათა შესახებ პარტია და მთავრობა თავიანთი გადაწყვეტილებებითა და მითითებით მოგვიწოდებდნენ შემოქმედებითი გარდაქმნის გზისკენ.

ეს გადაწყვეტილებანი ნათლად გვიჩვენებენ საბავოთა ხელოვნების განვითარების გზებს, ჩვენს ამოცანებს შემოქმედებითი მუშაობასა და აქტიუროს ახალი ფსიქიკის ფორმირების სფეროში, ისინი გვიჩვენებენ აქტიუროს თავის შრომასთან ახალი დამოკიდებულების ამოცანებს.

„პრავდაში“ მოთავსებული წერილები ე. წ. მხტ-ი-ზე, კამერული თეატრში „დეკემბრებზე“, მუსიკაში ფორმალისმის შესახებ, მეიერხოლდის თეატრზე და ა. შ. ნათლად განსაზღვრავდნენ საბავოთა ხელოვნების შემოგობი ორგანიზაციულ-შემოქმედებითი განვითარებას ზეგზის.

მე ვფიქრობდი, რომ ხელოვნების მუშავთა საკავშირო ყრილობის ყურადღების ცენტრში იქნებოდა სწორედ ეს ძირითადი საკითხები — კარდინალური შემოქმედებითი და ორგანიზაციული პრობლემები, რომლებიც ამომრავებენ საბავოთა ხელოვნების მუშავებს; მეგონა რომ მათი განხილვის საფუძველზე ყრილობა მისცემდა მითითებებს ხელოვნების მუშავებს თავიანთი შემდგომი მუშაობისათვის. სამწუხაროდ, არც ამხ. პარტიისკის მოხუენებაში და არც კამათობაც ამ საკითხებს ჯგჯჯრობით მიქცევა სათანადო და საჭირო ყურადღება. ბევრი ამხანაჟი პროფესიული ორგანიზაციითა მუშაობის იხილავენ განყენებულად ხელოვნების საქმეთა კომიტეტის მოქმედებისაგან. მაგარამ ეს ორგანიზაციები ხომ ერთმანეთს უნდა აესტებდნენ, ერთად უნდა გამოზარდონ ახალი კადრები, მიჰყავთ რა საბავოთა ხელოვნება ახალ გამარჯვებულსაკენ. ისინი უნდა ხელმძღვანელებდნენ მხატვრულ-შემოქმედებით ცხოვრებას. ის რაც ევალება და რასაც ამბობენ ერთ ორგანიზაციაზე, არანაკლებად ეხება მეორეს. ეს უნდა დამეყარონ ისინი თავიანთ მუშაობაში?

არსებობს თუ არა ხელოვნების მუშავთა აქტივი ხელოვნების კომიტეტთან, ხელოვნების მუშავთა პროფკავშირის ცეკასთან?

არც ერთ სახელმწიფოში არ არის და არც შეიძლება იყოს ხელოვნების მუშავთა ისეთი აქტივი, როგორც ჩვენშია. მხოლოდ საჭიროა ცოტა გარჯა, სურვილი და უნარი ამ ხალხის ორგანიზაციული დარაზმვისა, საკუ-

რთა მუშაობის სწორი განაწილების დასახვა. ჩვენ გვაქვს კოლოსალური გამოცდილება, უმდიდრესი შემოქმედებითი ძალა. არის მუშაობის გულწრფელი სურვილი და საბავოთა ქვეყნისა და ხელოვნების საქმისათვის თავდადება. ყველაფერი ამის გამოუყენებლობა — დანაშაულია ჩვენი პროფორგანიზაციისა და ხელოვნების საქმეთა საკავშირო კომიტეტის მხრივ. ჩვენ გვყავს ათასობით ნიკიერი არტისტები, ჩვენ გვყავს დამსახურებული და სახალხო ორდენიანი მოღვაწენი, რომელთაც ეს პატივი დამსახურეს თავიანთი ოსტატობით და მდიდარი გამოცდილებით. თუ ამ ხალხს გამოვიყენებთ რაციონალურად, მაშინ ამ აქტივის დახმარებით ჩვენ შეეძვნით მტკიცე კავშირს ხელოვნების მუშავთა მასასთან და ბოლშევიკურად უხუხლმძღვანელებთ საბავოთა ხელოვნებას საბავოთა კავშირის უახლვგრო ცრცელ ტერიტორიაზე.

ამისათვის არ არის საჭირო დიდი ჭკუის ძალდატენება. საჭიროა მხოლოდ მტკიცედ აითვისო დიდი მასწავლებლის ამხანაჟი სტალინის მითითება მასზე, რომ მასასთან კავშირი — ბოლშევიკური ხელმძღვანელობის გამარჯვების საფუძველია. ხოლო ეს ბრძნული მითითება დააციწყდა ხელოვნების საქმეთა საკავშირო კომიტეტსაც და ხელოვნების მუშავთა პროფკავშირის ცეკასაც.

ხელოვნების საქმეთა კომიტეტს, რომ დროზე შემოეკრეფა თავის გარშემო ხელოვნების სხვა და სხვა დარგის მუშავთა აქტივი და შექმნა მათგან საათობირო ორგანი, — ეს უეჭველად უდიდეს სარგებლობას მოიტანდა და შეიძლება გადაერჩინა კომიტეტის წინანდელი ხელმძღვანელობა ბევრი უხუში პოლიტიკური, შემოქმედებითი და ორგანიზაციული შეცდომებისაგან. და არა მარტო საკავშირო სამმართველოსთან, არამედ ხელოვნების საქმეთა ყველა სამმართველოებთან, პერიფერიაზე უცილებლად უნდა შეიქმნას ისეთი საათობირო ორგანოები, შედგენილი ხელოვნების მუშაკებისაგან. ეს მისცემა შესაძლებლობას უფრო სწორად და მთლიანად გამოაკენებული იქნას მათი გამოცდილება იმ დარგში, რომელშიც ყოველი მათგანი მუშაობს და რომელშიაც ის წარმოადგენს ცნობილ ოსტატს.

არავიანთვის საიდუმლოებას არ შეადგენს თუ რა ხდება ჩვენს ზოგიერთ რაიონსა და ოლქებში. როგორი ადამიანები გვევლინებიან თეატრალური საქმის ხელმძღვანელებად? რას წარმოადგენენ ისინი? როგორი შემოქმედებითი აზრები შეეჭათ მათ მასაში? უმეტეს უხუხევაში ეს ადამიანები კულტურული და შემოქმედებითი მხრივ სრულიად უილოჯონი არიან. ეს უმნიშვნელოვანესი უბანი მხედველობის გარეშე დარჩა ხელოვნების საქმეთა საკავშირო სამმართველოს და ხელოვნების მუშავთა კავშირის ცენტრალურ კომიტეტს. ჩვენ უფლ-

* სიტყვა თქმული ხელოვნების მუშავთა პროფკავშირის I საკავშირო ყრილობაზე.

ნამავე იმაში, რომ ჩვენი ხელმძღვანელი ორგანოები — ხელოვნების სრულიად საკავშირო კომიტეტი და ხელოვნების მუშაკთა კავშირის ცენტრული საკავშირო კომიტეტი ხელმძღვანელობის გვიწვევდნენ ჩვენ? უნდა თქვას, რომ ამაში ჩვენ თვითონ ძლიერ და ძლიერ დამნაშავენი ვართ.

ჩვენი დანაშაული უპირველეს ყოვლისა მდგომარეობს აზრის გაყენებაში, თეატრალურ სამართაოში ჩანერგილ მორალურ-ეთიკური კრუმორწმუნოების დაურღვევლობაში, რომელიც ჩვენ შემეცნობით მძვირდებოდა ჩვენი წინადასრულებული კულკინიდან.

ამს წინათ მე მოვიწვი ვახსილ ორი პასუხისმგებელი მშანავის ასეთი ლაპარაკისა. ერთი ამბობს: „იცი რომ იმან დასა შეკრიბა?“ მეორე უპასუხებს: „ეჰ, ვინ ყავს იმას დასა?“ მეუბნება რომ საქმე გამოვიდეს“. ამაზე მას უპასუხებენ: „იქ ორი დამასხურებელია...“ — „ჰო, ორი დამასხურებელი, მაშინ საქმე გამოვა“...

გამოდის, რომ მხოლოდ სახელწოდებას შეუძლია შექმნას კარგი საბჭოთა ხელოვნება, ხოლო ყოველივე დანაშაუნი არაა ვერა. ეს, ამხანაგებო, მავნე, სასირობო და არა საბჭოთა თვალსაზრისია.

ჩვენ დამასხურებულ და სახალხო არტისტებს მოგვცეს წოდება ან დარდები, მოგვანიჭეს პატივი და პატივისცემა არა იმდრე, რომ ხელი შეუწყოლოთ ახალგაზრდობის ზრდას, რომელიც მოგვეყვება ჩვენ კვალ და კვალ. ჩვენ არ უნდა ვიყოთ დაბრკოლება ნიჭიერ ახალგაზრდობისათვის.

ვიფიქრობ ჩვენს მოვალეობებზე. ჩვენ დავგავილდოვეს ჩვენი ოსტატობისათვის, დამასხურებისათვის საბჭოთა ხელისუფლების წინაშე. ეს ნიშნავს, რომ პარტია და მთავრობა მივლოდებნენ, რომ ჩვენ ვიქნებით მავალითი ახალგაზრდა მსახიობებისათვის; რომ ჩვენ, როგორც ნამდვილი მოქალაქენი საბჭოთა ქვეყნისა, სანიმუშოდ გავხდებით იმათთვის, ვინც ჩვენ შემდგომ მოვალის; რომ ჩვენ ვასწავლით და ვზრდით რა მათ, გაუფხინით შემოქმედების ფარავ გზებს.

მაგრამ ვანა ჩვენ ხალხის ხელისუფლების მიერ დაჯილდოვებული და მისი უმაგალითი მზრუნველობის ქვეშ მყავნი ხელოვნების მსახურნი ისე ვიქცევით, როგორც ამას მოითხოვს ჩვენი მოვალეობა ხალხისა და საბჭოთა ხელისუფლების წინაშე? ვანა ზოგიერთი ჩვენგანი მოხუცდევად პასაკობრივი მდგომარეობისა ამბიციონებისა და ყოყობის გამო, არ იბრძვის მდგომარეობის შენარჩუნებისათვის, წინააღმდეგ საღი ვინიერებისა და შემოქმედებითი კანონისა, წინააღმდეგ საქეტკალის სახმეტკო ინტერესებისა და ახალგაზრდობისათვის საჭირო არსებითი შემოქმედებითი პრობოების შექმნისა? ხომ არ ვიჩინებ ჩვენ ხშირად სისუსტეს პირველობისა და მლიქვნელობის წინაშე? მე მგონია, რომ ჩვენ უდიდესი პასუხისმგებლობა გვეკისრება იმისათვის, რომ საბჭოთა თეატრში ჯერ კიდევ სასებით არ არის აღმოფხვრილი ქედმობრკობა, პატივმოყვარეობა და ჩინის თაყვანისმცემლობა.

არსებობს ხელოვნებაში კარგი ტრადიციები, რომლებიც ათვისებული უნდა იქნას. მაგალითად ზოგი შემოქმედებითი ტრადიციები სახმეტკო და მცირე თეატრებისა. მაგრამ არის ამავე თეატრებისა და სხეებშიც ისეთი „ტრადიციები“, რომლებიც ჩვენ არ გვეპირდება,

არ შეეფერება ჩვენს ეპოქას და აფერხებენ საბჭოთა ხელოვნების და ახალი კადრების ზრდას. მლიქვნელობის, კარიკისტობის, ყოყობის თვითმოყვარეობის მძვირებზე მავნე „ტრადიციები“ ბოლო უნდა მოვიღოთ. დროა თავი დავაღწიოთ იმ ამპარტავულ მოჩვენებით წარმოდგენისა, რომ თითქო ჩვენ შეუცდომლნი ვართ ხელოვნებაში. და უპირველეს ყოვლისა ამას ბოლო უნდა მოვიღონ წამყვანი თეატრების მოწინავე კოლექტივებმა, რომლებიც მოწოდებულნი არიან მაგალითი იყვნენ ხელოვნების მუშაკთა მიელი არიისათვის. ერთხელ და სამუდამოდ ხელი უნდა ავიღოთ ახალგაზრდობის თვალში ჩვენი პიროვნების გაღმერთებაზე, უნდა მოიხოს სასკუთარი „აქტორიტეტის“ ამაღლებით ახალგაზრდობის ინიციატივის ჩაქობისაკენ მისწრაფება. მეტი თავდაბლობა და სისადავე!

უნდა გვახსოვდეს რომ ჩვენ არა პირველი და არც „უქანასკნელი მოპიკანები“ ვართ ხელოვნებაში. ყოველ ჩვენთავანს, დაჯილდოებულ ხელოვნს, უნდა ახსოვდეს, რომ ის სცხოვრობს არა ბურჟუაზიულ ქვეყანაში, არამედ საბჭოთა სინამდვილეში და ეს გვაავსებს ჩვენ, ვზარდით რა მზრუნველობით ახალგაზრდობა, სათუთად მოვუპყრათ მის მოთხოვნებს და ღირსეული მაგალითი მივცეთ მათ თავიანთ უშუაბონსა და ცხოვრებაში. ასეთ მშვენიერ მაგალითს აძლევს ჩვენს ახალგაზრდობას ივანე მიხეილისძე მოსკვინი.

მე მგონია ჩვენს თეატრალურ ფრონტზე კიდევ არის ერთი უფარვის უბანი. დათვიერულა თუ არა ვინმე ხელოვნების მუშაკთა კავშირის ც. კ.-დან და ხელოვნების საქმეთა სრულიად საკავშირო კომიტეტიდან იმის შესახებ, რომ დედა ქალაქის თეატრების ვადატვირთვა აქტიორული კადრებით უდიდეს ბოროტმოქმედებას წარმოადგენს? რადანაც გვეყავს ჩვენ ისეთი აქტიორები, რომლებიც იმედს იძლეოდნენ, ბრწყინვალედ თამაშობდნენ და წლობით სხედან დედა ქალაქის თეატრებში დაუტვირთვად! ვანა ეს ბოროტმოქმედება არ არის? ვინ მისცა უფლება კომიტეტს და კავშირს არ მიიღონ ზომები რომ გამოიყენონ ეს ნიჭიერი ადამიანები საბჭოთა ხელოვნების და ჩვენი სამშობლოს საკეთილდღეოდ? ეს საკითხი კარგად უნდა იქნას განხილული და მოურიტებლად მიემართოთ ვადამწყვეტ ზომებს: ბევრი დედაქალაქისა და არა დედაქალაქის თეატრების აქტიორების „ნამეტებისაგან“ შეიძლება ჩამოყალიბდეს მშვენიერი კოლექტივები პერიფერიების თეატრებისათვის. ოლესტაკი, რეკორდუისი წინა დროებში, აქტიორი იყო დატაკი, ნახევრად მშიერი და უფულებო მოწაწაწა. საბჭოთა ხელისუფლებამ შეუქმნა აქტიორს უმშვენიერეს პირობებში შემოქმედებით ზრდისათვის, საბჭოთა ხელისუფლებამ დაუბრუნა ხალხს ხელოვნება. ხელოვნება შეიქნა უძლიერესი სულიერი საწარმოო იარაღთავანი ახალი სოციალისტური ცხოვრების მშენებლობაში. მას დაეკისრა საბატიო ამოცანა-ემსახურის ხალხს. და ხალხს ისე შეეყავა ხელოვნება, რომ ბევრ აქტიორებს ირჩევს თავის წარმოდგენილად თავისი ღიადი ქვეყნის ხელისუფლების უმაღლეს ორგანოში. ამ ნდობისათვის, ამ დიდი პატივისათვის ჩვენ მოვალენი ვართ ვუპასუხოთ ხალხს ღრმად პრინციპიალური მართალი და ბოლომდეკური ხელოვნებით. ეს არის ჩვენი ამოცანა და პირდაპირი მოვალეობა.



რამდენიმე აზრი აქტიორის ოსვავობაზე

თომაშო სალვინი — ცნობილი იტალიელი ტრაგიკოსი.

ჯერ კიდევ თითხმეტი წლის ზაგშა სალვინიმ გაიცნო სცენა ცნობილი აქტიორის მადონის დასში. 60-ანი წლების მიწურულში სალვინიმ შექმნა საკუთარი დასი და ევროპასა და ამერიკაში ჰქონდა ხშირი საგასტროლო მოგზაურობანი. იყო რუსეთშიაც.

სალვინი უმთავრესად კლასიკური რეპერტუარიდან თამაშობდა როლებს: პამლეტი, ოტელი, რომეო მექსიკის პიესებში და ა. შ.

როლის შესრულებას დროს სალვინი როგორღაც მოიღიანდა შეესისლბორცებოდა ის სახელს, რომელსაც გამოხატავდა იგი. აქტიორულ შემოქმედებაში სალვინი სუბტილურ-ფსიქოლოგიური სკოლის ერთერთი უძლიერესი წარმომადგენელია.

სალვინი არ თამაშობდა იმ სახეებს, რომლებსაც იგი არ თანაფერწნობდა როგორც ადამიანი. იგი ამტკიცებდა, რომ აქტიორისა და გამოსახავ პერსონაჟის მორალური თვისებანი ერთმანეთს უნდა ემთხვეოდეს აუცილებლად. რა თქმა უნდა ეს შეხედულება არ არის სწორი, მაგრამ სალვინის ლიტერატურული მემკვიდრეობა უთუოდ მნიშვნელოვანია, მისმა შემოქმედებამ და აზრებმა მნიშვნელოვანი გავლენა იქონიეს კ. ს. სტანისლავსკიზე.

ჩემს მყუდრო სოფლის სახლში მოაღწია ამერიკულ და ინგლისურ პრესაში გაშლილი პოლემიკის გამოძახილმა ხელოვნების ერთ-ერთი ძირითადი პრინციპის გახმა, რომელსაც მე შეესწორე მთელი ჩემი სიცოცხლე: ამ პოლემიკაში დაპირისპირებული იყო ორი ისეთი ბუბერაზი აქტიორი, როგორც არიან ჰენრი ირვინგი და კონსტან კოკლენი. რამდენადაც მესმის ამ პოლემიკის ძირითად საგანს შეადგენდა მარტივი საკითხი: ნამდვილად ალელებული უნდა იყოს აქტიორი იმ გრძნობებით, რომელსაც ის გადმოსცემს სცენაზე თუ ის სრულიად დამშვიდებული უნდა რჩებოდეს და ნებას არ აძლევდეს თავის გრძნობებს, ხოლო მასურბელს ყი აფიქრებინებდეს, რომ ის ღრმად ალელებულია.

მე დარწმუნებული ვარ, რომ ყოველი დიდი აქტიორი ალელებული უნდა იყოს იმით, რასაც გამოსახავს სცენაზე. მან უნდა ვანიცალოს ეს ალელება არა ერთხელ და ორხელ და არა მარტო მაშინ, როდესაც ის სწავლობს როლს, არამედ კოტად თუ ბევრად ყოველი შესრულების დროს, იქნება ეს პირველად თუ მეათასჯერ და ამის მიხედვით ალელებებს ის მასურბელთა გულს. აქტიორი ისევე გულმოდგინედ უნდა ანეოტარებდეს თავისი გრძნობიერების ნიჟს, როგორც თავისი ხმის თვისებებს ანდა ხერხს მსუბუქედ და კოტად მოძრაობდა. ამ არა ვთვლი და ყოველთვის ვთვლი სწორად და მე მგონია, რომ ჩემ დამოკიდებულებას ამ საკითხისადმი არავისში არ შეუძლია ეჭვი გამოიწვიოს.

კოკლენი კი, თუ მე სწორად მესმის მისი შეხედულება, წინააღმდეგ იმ აზრისაა, რომ აქტიორი სრულიად დამშვიდებული და გულგრილი უნდა რჩებოდეს რაც არ უნდა მჭინვარე იყოს მის მიერ გამოსახული ვნებები, რომ ის მხოლოდ უნდა აჩვენებდეს ნამდვილად ალელებულ ადამიანს და რომ იგი უნდა თამაშობდეს ტვირით და არა გულით. მე ერთი წუთითაც არ დავეჭვებულვარ მასში, რომ კოკლენს გულწრფელად სწამს ეს რამდენიმედ პარადოქსალური თეორია და ცდილობს გამოიყენოს ის პრაქტიკაში. და რა გამოდის? მიუხედავად იმისა, რომ კოკლენი ასე დამთავრებული და მრავალმხრივი აქტიორია და მე ვსტკებში მისი ბრწყინვალე შესრულებით, არა ერთხელ მიგვრძნია, რომ მის მინც რაღაც აკლია. ჩემის აზრით, კოკლენი — ერთი

უნიკიერესი აქტიორთაგანი მსოფლიოში — ცდილობს დაამცროს თავისი თავი და თავისი ხელოვნება, რომელიც ასეთ დიდ სიმალღემედ აიყვანა მან.

აქტიორი, რომელიც არ განიცდის იმას, რასაც ის გამოსახავს. — არსებითად მხოლოდ მარჯვე მექანიკოსია, რომელსაც მოძრაობაში მოჰყავს თვლები და ხრახნები, რომლებმაც ისეთი გამომეტყველება უნდა მისცეს მის, რომ მასურბელმა დაიჯეროს მისი განცდათა გულწრფელობა. მაგრძნობელობის უნარი — აი რა ახასიათებს ჭეშმარიტ მხატვარს. ხომ არიან ბევრი ისეთი ადამიანები, რომლებიც აქტიორებად დაბადებულან არც ერთხელ არ გამოსულან მასურბელის წინაშე, ისე როგორც ბევრი ჭეშმარიტ პოეტია და არც ერთი ლექსი არ დაუწერია, ანდა მხატვარი, რომელიც პოლიტიკას არ მიჰკარებია. მხოლოდ ამიტომაც კაცს ნიჭი არა მარტო იგრძნოს, არამედ გამოიხატოს ალეც თავისი გრძნობა და ისინი ხდებიან არტისტებად.

აქტიორი, — ამბობს კოკლენი, — იმდენად უნდა ფლობდეს თავის თავს, რომ შინაგანად დარჩეს ცივი, როცა ის გამოხატავს ალელებას“. მეც ვამტკიცებ, რომ აქტიორი უნდა ფლობდეს აღუშფოთებლობას, მაგრამ მხოლოდ განსაზღვრული ზომიერებით; ის ვალდებულია იღლავოს. მაგრამ მან უნდა დაიმორჩილოს თავისი გრძნობები და ხელშეზღვევდეს მისი. აქტიორმა ხომ ორმაგი როლი უნდა ითამაშოს: მისთვის არაა საკმაო თვითონ გრძნობდეს, მან უნდა აგრძნობინოს სხვასაც. ხოლო ამას ის ვერ მიადწევს; თუ ვერ ფლობს თავის თავს, დაეყრდნობა რა თვით კოკლენის სიტყვებს, მე ნებას მივეცე ჩემს თავს მოვიყვანო ერთი მაგალითი. როგორღაც კოკლენი მოგვიხსრობდა, რომ დიდილა რა სცენაზე გამოსვლის წინ, მან მართლაც დაიძინა მაშინ, როცა მას უნდა გამოეჩატა ძილი და ნამდვილი ხერხინვა ამოღეს. „ამის შედეგად, — მოვიფიქრე კოკლენი, — მე ისე ცუდად არას დროს არ მიხვრინვია. როგორც ამ შემთხვევაში“. ეს სრულიად ბუნებრივია იმითომ, რომ დაიძინა რა, მან დაჰკარავა კონტროლი თავის გრძნობებზე: ისინი უკვე აღარ ემორჩილებოდნენ მას.

როცა რაფაელი ჰქმნიდა თავის მადონებს ის ნამდვილ ცრემლებს აფრქვევდა. მიქელ ანჯელო სეროიზულად უსაყვედურებდა თავის ქანდაკებას, რომ ის არ

სუნთქავდა. მაგრამ მე არა მგონია, რომ უეროში და ზუგ-
ლენი, კოკლენის ნიჭიერი თნამუშაველენი, რა მშვენიე-
რიც არ უნდა ყოფილიყო მათი ხელოვნება განიცდი-
ნენ და სულ მივლავლებას მაშინ, როცა ისინი ქმნიდნენ
თავიანთ ტექნიკური მხრივ იშვიათ სურათებს, მაგრამ,
ნება მიმოიქმნე გამოეცხადე, მოკლებულს სულსა და
გრძობას.

მე არ შემიძლია არ დავიმოწყო ჩემი საკუთარი გა-
მოცემის, რადგან მხოლოდ მაშინ შეიძლება ავსენსა
მკითხველს ჩემი თეორია როცა ვაჩვენებ, თუ როგორ
იყენებ მას პრაქტიკაზე და როგორია ჩემი მუშაობის
შედეგი.

როცა ვასრულებდი ისეთ როლს, რომელზედაც გუ-
ლი არ მიძლიოდა მე ვერას დროს ვერ ვაძვავთილებ-
დი ვერც მაყურებელს და ვერც თავის თავს, იმიტომ,
რომ ტელემულანეობდები, უმთავრესად გრძობებით.

ჩემი დამოკიდებულება როლის შექმნის მიმართ. მე
მგონია, ცოტად თუ მეტად, არსებობდა უნდა ახასია-
თებდეს ყველა აქტიორს. შეიძლება სიმპატია იგრძნოთ
არაშედიდსდები და ამავე დროს დარჩეთ პატიოსან ადამ-
იანად. ამ გვირგვინს რა აქტიორს თანაურად მოეძინა
მის მიერ შესასწავლ ხასიათს. მე არავითარ შეზღუდვ-
ვში ვინებას არ ვაყენებ მის ზნობას. რაკი დაერწმუნ-
დები, რომ სიმპატიით იტყურობი ჩემს მიერ წარმოსა-
წველ ხასიათს, მე ვუღლებდი მისი შინაგანი რაობის გუ-
ლი-მოტივი შესწავლას და სრულადვე არ ვსწავლობ მის
განმსხვავებელ ნიშნებზე (ფიგურა, ყოფილიყო ან სი-
ტყვა). უღარესად მნიშვნელოვანია შესძლო აღნიშნა
ვათხასასხავი პიროვნების გონებრივი და სულიერი გან-
სხვავებისა მის ვარწმობო ყოველ ადამიანებისაგან. თუ
როგორ ვაღწევ მე ამას, ვამოტივტივებდი, რომ მკაფიოდ
და ნათლად ამის ასხნა ჩემთვის ძნელია, რადგან მე
თვით ვერ ვაძლევ ჩემს თავს სრულ ანგარიშს ამ პი-
როვნის. შეიძლება ჩვენ აქ გვემართებოდეს ის, რასაც
ჩვენი ჩვეულებრივად ვუწოდებთ შთაბრძნობას და რაც
ვანასხვავებს არტისტს ხელოვანისაგან. როცა ამ გზით
ვივარებ ხოლმე გვირის შინაგან თვისებებს, მე თანდა-
თანობით ვიგებ იმას თუ როგორ ილაპარაკებდა და იმო-
ტივებდა ის სხვადასხვა სიტუაციებში, რომელშიცა ჩა-
ყვანა იგი დამატურგმა. აქ უკვე უფრო დარწმუნებუ-
ლი ვარ საკუთარ თავში რამდენადაც შემიძლია ავსენსა
თუ როგორი საშუალებებით ესარგებლობ მე მიზნის მი-
საწვევად. მე უბრალოდ ვცდილობ შეუსისხლოვროცდ
ჩემ მიერ გამოთხატავ პიროვნებას: ვინაშე ვინა მისი ტი-
პი-ნი, ვიგრძნო მისი გრძობებით, ვიტრიო და ვიცინო
მასთან ერთად, ველავდ მისი ადვლებით, მიყვარდეს
მის სიყვარულით, მძულდეს მისი სიძულვილით. როცა
ამ რიგად ჩამოვაქანდაკებ ჩემს ქმნილებას ამ მარბაროლ-
საგან, რომელსაც იძლევა დამატურგმა. მაშინ ვმოსავ
მას სათანადო ტენსიველით ვანიჭებ შესაფერ ხმას, ექს-
ტრავალაციას, სიარულს, მოკლეთ რომ ვიჭავთ, მე ვქმნი
მის გარეგან ფიზიკურ სახეს, ვანსხვავებულს მის შინაგან
სურათს ხასიათს, თუმცა უმეტიველად დამოკიდებულს
ამ უკანასკნელზე. როცა ყოველივე ეს ვაკეთებულება და
ამით მე დამყავთვლებული ვარ, როცა ჩემმა გვირმა
მიიღო ის ვარეგანი და შინაგანი ფორმა, რომელიც მე
მინდოდა მიმეცა მისთვის, მაშინ შემიძლია წარვუღ-

ვინო ის საზოგადოებას და მისი დახმარებით დადამოწმ-
რო სახე.

კოკლენს, რამდენადაც ის მისდევს თავის შექმნა-
ნავად ვაღმოცემულ თეორიას, უტყველად ერთგორი
წარმატებით და ნიჭით შეუძლია თანამშრომლობა
ცარიელ თანაში ისე ვაცხებულ თეატრში. უნდა ვა-
მოცუდეთ, რომ ამას მე ვერ შევძლებდი. მე ვცოცხლობ
აქტიორის სიცოცხლით მხოლოდ რამდის სინათლის
დროს, რადგან მაყურებლის სიმპატია და ელვება მოქმე-
დებენ ჩემზე და ეს ვარეგობება თავის მხრივ საშუალებ-
ბას მაძლევს ვაძლულო საზოგადოება თანამართანის და
იდეოლუს ჩემთან ერთად. ვანსაქუთობით მინდა დაიარ-
წმუნო მაყურებელი იმაში, რომ როცა ვიანამშობ მაშინ
მე ვცოცხლობ ორმაგი სიცოცხლით: ვტრიო და ვიცინო
და, მასთან ერთად, ანალიზს ვუკეთებ ჩემს ცრემლებს
და სიკლს, და იმას რასაც მე ვაჩვიებდი, ვანიციან
ყველა ჩემთვის ცნობილი უდიდესი აქტიორები. მსახიო-
ბი ქალი რისტორი, როგორც თვითონ აღვიარებდა მთე-
ლი საღამოებით, ნამდვილ ცრემლებს აფრქვიდა; ჩემ
ნაცნობთან ერთ უნიჭიერება აქტიორი მარწმუნებ-
და, რომ ის ეთანავადება მის მიერ გამოსახულ პერ-
სონაჟს და სტკებუბა მი-ი იღუმრობთ, როგორც თავისით.

მე ვამტივტივებ, რომ შთაბეჭდილებათა მიღება-ათვი-
სების ასეთი ნიჭი ხელს არ უშლის აქტიორს ერთგვა-
რი სიდიდითი განიხტოს ერთი და იგივე ხასიათს სხვა-
დასხვა დროს. მაგრამ ვიჭიკობ, რომ მექანისტურ სის-
ტემას დაყრდნობილი აქტიორიც შეიძლება ზოგჯერ
შეკრეთეს, რადგან მეტლად დახვლოვრებულ ხარატსაც არ
შეუძლია ყოველდელ საესებით ერთი და იგივე სიდი-
დის და ფორმის რგოლი ვამოთალოს.

არიან, მართლაც, ისეთი აქტიორები რომლებიც ემ-
ლევიან წუთიერ ადვლებას (ერთმა ასეთმა მსახიობმა
ქალმა თავისი გენითი სახელი მოუხვეჭა ამერიკულ სცე-
ნას); მაგრამ მთელი მათი გენიალობის მიუხედავად ისე-
ნი არ არიან მხატვრები ამ სიტყვის ქემშარიტი მნიშე-
ნელობით. ჩვენ თავიდან უნდა ავიცილოთ ეს აულავ-
მავე, დაუშუაწმუნებელი და შეუთანხმომელი ისტორიის
მსგავსი გრძობის სელია და იმავე დროს არ ჩავუვარ-
დეთ ბრჭყალებში ციკს, ნაცოდვილად, მექანისტურ ხე-
ლოვნების ხარობას, რომელიც ვარდალად ვაძლულებს
მეთოდების და ხერხების ერთგვარობას.

მე მჩვიენება თითქმის კოკლენი ნაღვლობს თანამე-
ლოვე ტენდენციასზე დაუმორჩილოს აქტიორი კოსტუ-
მიორს, დეკორატორს და ა. შ. ჩემი ღრმა რწმენით ამ
ტენდენციას დაუსრულებელი ზიანი მოაქვს ხელოვნე-
სათვის და ის წარბოცება რეაქტიონი, რომელიც დაგვა-
ბრუნებს ჩვენ შექსპირის, მოლიერის და ალფიერის ან-
და კიდე უფრო ძველი ეპოქის სოფოკლის და ევრო-
პიდის არქაიკო სისადავესადმი. მე დავტრიო ამას და
ვიჭიკობ რომ, იმ ხელოვნებისათვის, რომელიც ჩვენ
ორთვეს ვეყვარს, ასეთი მოვლენა უფრო სახიფათოა,
ვიდრე კოკლენის შეხედულებების საერთოდ ცნობის შე-
ხედობლობა, ამ შეხედულებების, რომლებიც დაიყიან-
და ხელოვნებას უბრალო მიზანის დონეში და შექმნი-
და მსახიობისაგან მექანისმის ხელოვნურ ნაწილს, შთა-
უვონებელს პრამეთეს ცეცხლის სუნქქისა, რასაც ჩვენ
გენიას ვუწოდებთ, და რომელი შეხედულებებიც ართ-
მეს ხელოვნებას ვაკეთილშობილებების უფლებას.

სიყვიის მუსიკა

პროფ. ი. ბერიძის მიერ დაგროვილი მუსიკის რეპერტუარი

გაზეთ „სოცეტკოე ისტუსტოს“ № 18, (364) 1937 წლ. 17/4; ს. დურილინის წერილში „სიტყვის მუსიკა“, რომელიც მიძღვნილია ს.ს.რ.კ. სახალხო არტისტ ოსტუევისადმი, მოხსენებულია ჩვენი დროის მეტად აქტუალური საკითხი, — საკითხი დრამატული მსახიობის სცენიდან ელერისა — დრამატულ მსახიობის — „bel Canto“ — ვეტორის მხევილა გამოთქმით. ამ, დურილინი ლაპარაკობს ოსტუევის „როლები გადმოცემის ყოველურ სილამაზეზე“, „საუცხოვრო დაყენებული ხმის, საკვირველ, ვერცხლისებურ ელერზე“ ეხლაკ კი როდესაც ოსტუევი 63 წლისაა. ამ საკვირველ ელერამდე რომ მივლეთ, თურმე ოსტუევი „ეკლში უძერებოდა ტენორებსა და ბარიტონებს“. თვით „ბარიტონების მეფე“ მ. ბატისტინსაც, რათა საოპერო „bel Canto“-ს უფიცილად ოსტატის პრაქტიკიდან გამოენახა ხერხები დრამატულ მსახიობის „bel Canto“-სთვის.

შემთხვევით როდია რომ ოსტუევის ეს დაყენებითი ძიება „სრულის გამარჯვებით დავიკრივინდა“.

ცნობილია, რომ ჩვენ ლაპარაკს აქვს თავისი მელოდია; ეს მელოდია შეიძლება სანოტო ნიშნებით იქნეს დაფიქსირებული. (მავალითად, ასე წარმოიშვა მუსორგსკის ოპერა „ქორწინება“, რომელიც კომპოზიტორმა ჩასწერა დრამატულ მსახიობთა ინტონაციიდან, გოგოლის „ქორწინების“ თამაშის დროს).

არა ნაკლებად ცნობილია ის ფაქტი, რომ „bel Canto“-ის აყვავების პერიოდში ვოკალისტები იუფლებოდნენ, არაჩვეულებრივად მკვეთრსა და გამომსახველ სიტყვას, სიმღერისა და ბრწყინვალეთ შესრულებულ რეპერტუარების დროსაც, თვითონ ოპერაც ხომ ანტიურ ტრადიციის აღორძინების ცდილად წარმოიშვა, რათა შეეჭმნათ ლირული დრამის სექტორი, სადაც რა თქმა უნდა სადეკლამაციო ელემენტი სჭარბობდა. „ხმის ნაირნაირი მოდელირება, რომლითაც ყოველგვარი გრძობა და გამოთქმა გადმოიცემა, — აი პირველი ჩანანა მუსიკისა“ (დობროვოი). „სიტყვა, ლექსი, იგივე მუსიკა, იგივე სიმღერა. ხმა უნდა მდებარეობდეს ლაპარაკში; ლექსშიც, ელერდს ჭინაფურსავით და არა ცერცვით რასულობდეს ფიცარზე“ (კ. სტანისლავსკი „ჩემი ცხოვრება ხელფანაში“). ისეთი ოსტატები ხმის დაყენების როგორიცაა მავალითად: პანფევა (L'art de chanter) ევერარდი, ფერნი და სხვანი მოითხოვდნენ, რომ „როგორც ლაპარაკის ისე სიმღერის დროს ხმა ორივე რეგისტრში ელერდეს“.

ეს ერთიანობა ხმის ანუ ბგერის წარმოშობის კანონებისა, რომელიც არსებობს ოსტატური ბგერის ყოველგვარ სახის დროს, ოსტუევის მიერ ინტუიციით იყო დაჭერილი. — აი, რატომ არ არის შემთხვევითი მისი ძიების ბრწყინვალე შედეგები.

ფიზიოლოგიური მხრივ, ბგერა სასიმღერო, თუ ბგერა სალაპარაკო, სულერთია, პრინციპიალურად ერთნაირად წარმოიშობება. ამიტომ ყველაფერი რაც ბგერის წარმოშობასა და მის შემდგომ განვითარებას შეეხება, ერთნაირად უნდა ეყრდნობოდეს თვით ადამიანის ბუნებისაგან გამომდინარე საფუძველს. ექვს გარეშეა, რომ თვითუფლის ინდივიდუალური თავისებურებანი, ნაწილობრივ განსაზღვრავენ ბგერის წარმოშობაში მონაწილე კუნთების ურთიერთ კავშირს, მაგრამ რამდენადაც სქემატიურად, ბგერის აპარატი, ყველას ერთნაირად აქვს აგებული, მისი სქემატიური დაყენებაც, ერთნაირი და ყველასათვის საერთო უნდა იყოს. ამრიგად ბგერის აპარატის სწორ დაყენებას ანუ ხმის დაყენებას, — რაც ერთი და იგივეა, ჩვენ იმას ვუწოდებთ, რომელიც, ბგერის წარმოშობაში მონაწილე ყველა ორგანოს მიზანშეწონილს, ბუნებრივს და შეძლებისამებრ სრულ გამოყენებას შეუწყობს ხელს.

იმისდა მიუხედავად, სასიმღერო იქნება ეს ბგერა თუ სალაპარაკო. მართლაც ერთი და იგივე ბგერის აპარატი, ერთსა და იმავე მოთხოვნების წამოყენების პირობებში, რატომ უნდა იყოს ერთ შემთხვევაში დამორჩილებული ერთ კანონებსა და მეორე შემთხვევაში მეორეს განა ხს „შესაძლებელია? როგორც სასიმღერო ისევე სალაპარაკო ხმაში, ჩვენ ერთნაირად ვაფასებთ მის სილამაზეს, სირბილეს, სითბოს, მოქნილობას, დიაპაზონსა და სხვ. ერთი სიტყვით ყველაფერი იმას რაც ხმის სილამაზეს და მელანობას შეადგენს, ბრწყინვალეთ შესრულებული არიების შემდეგ, მსახიობები, დაუფლებულნი bel Canto-ს, ადვილად გადადიოდნენ არა ნაკლებ ბრწყინვალე დიალოგებზე, ბუნებრივი ელერის სრულის უბრალოებით და სიმსუბუქით. ბგერის წარმოშობის დროს ასეთ მრავალფეროვან მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილება, ბუნებრივ თვისებათა ყოველმხრივ და რაციონალურ განვითარებაზე ლაპარაკობს.

უთუოდ ემპირიკოსებმა, ინტუიტურად იცოდნენ რა იყო საქმე, რომ გარკვეულ ორგანიზმიდან, მიეღოთ მისი ბგერის შესაძლებლობის მაქსიმუმი. მათი აზროვნება მუშაობდა, ბგერის აპარატის გამოყენების აუცილებელ, ბუნებრივ და ყველა ორგანიზმისათვის საერთო მიმართულებების გზით, წინააღმდეგ შემთხვევაში მათი აზროვნება, ინდივიდუალურ განსხვავებათა და წინააღმდეგობის ზღვაში ჩაიხრჩობოდა. მაგრამ ჯერ კიდევ 1864 წელს ფრ. ლამპერტი თავის „სიმღერის სკოლაში“ წინასიტყვაობაში სწერდა:

* საკითხის დაყენების წესით, რედაქცია სთხოვს დაინტერესებულ ამანაგებს გამოსთქვან თავიანთი მოსაზრებანი.

† თუ კი იყარებოდა „bel Canto“, ბუნებრივია დიქციაც იყარებოდა, ეს შემთხვევითობა როდია, ეს ლოლიკური შედეგია.

„სავალალო, მაგრამ უდავო ქეშმარიტება, რომ სიმულერა ჩვენს დროში სრული დაცემის მდგომარეობაში იმყოფება“. 1904 წელს, დადონივიან ეკითხულობთ: „დარსა კიდევ რამოდენიმე უკანასკნელი მოვკიანელი; სიმღერის ძველი კლასიკური სკოლის მოწაფე, მაგრამ ისინი სცენად ჩაეღენ და მათთან ერთად ალბათ წარმოვადგენ კი ვაჭკრება იმისა, რასაც „bel“ Canto ერქვა“. ისინებს რა მის მიერ მოსმენილ ბრწყინვალე კოვალისტების პლადას, ე. ს. სტანისლავსკი ამბობს: „ავალს, ჩემს თვალწინ ეცემოდა ვოკალური ხელოვნება და იკარგებოდა ხმის დაყენების, „bel Canto“-სა და სიმღერაში დიქციის საიდუმლოება“.

ჩვენ, რომელთაც დაეკარგეთ ღიდი ემპირიკოსების ხმის დაყენების საიდუმლო, დაუმტკიცებელ თეორიებისა და წინააღმდეგობათა ზღვაში რომ ვიძირებით და ხშირად თითქმის „მეტაფიზიკურ სკოლებს“ ვივინებთ, ვან ვალდებულნი არა ვართ ჩვენი აზრი, ბუნებრივ თვისება ბუნებრივ გამოყენებისაკენ წარვმართოთ ზუსტ მეცნიერულ საფუძველზე? ხმის დაყენება მხოლოდ მაშინ აღარ იქნება „ხელოვნებაში წყვილიანის სამეფო“ (ნ. გ. რუბინშტეინი), როდესაც მოისპობა ანატომიისა და ფიზიოლოგიის არ ცოდნის საფუძველზე წარმოშობილი გაუფერობანი. მისწავლებლის მიერ ნაჩვენები ყველა მითითება ბგერის აპარატში ამათუბნ ფიზიოლოგიურ მომენტს უნდა აღნიშნავდეს. „შეგრძნობათა ენა“, რომელსაც ასე ხშირად ხმარობენ პედაგოგები, ძალზე სუბიექტურია და ბგერის წარმოშობის მომენტში ქაოსი შეეაქვს. მართალია ამომწურავი, მეცნიერულად დასაბუთებული ხმის დაყენების მეთოდიკა ჯერ კიდევ არა გვაქვს და ბგერი რამ მასწავლებლის „ვოკალურ სემანზე“ არის დამოკიდებული, მაგრამ რამდენადაც ხმის დაყენება ვოკალურ ინსტრუმენტის ფორმირება განა შეიძლება მისი მოწყობილობის, მისი ანატომიისა და ფიზიოლოგიის არ ცოდნა? მიუხედავად ამისა, ვოკალისტების უთანხმოებას, „თეორიების“ „სკოლების“ „სისტემების“ და სხვათა გარშემო, აქვს ერთი, ყველას გამაერთიანებელი თვისება. ეს არის ბგერის აპარატის, მისი ანატომიისა და ფიზიოლოგიის სრული არ ცოდნა¹. მუშაობის მეთოდი მისი მიზანდასახულობით განისაზღვრება: უმჯობესდება რა იგი შემოქმედებით, არ უნდა ვადასცდეს

ბუნებით დადგენილ ელემენტარულ საფუძველს, რომელი ძირითადი კანონები ფიზიოლოგიურ საწყისებზე ყველა ორგანიზმისათვის ერთი და იგივეა, მიუხედავად თვითელ ორგანიზმის კონსტრუქციონალურ თავისებურებისა².

შეგნებულად და ბოლომდე გამოყენებული ორგანიზმი, ამ შემთხვევაში ის ორგანოები რომელნიც ბგერის წარმოშობაში მონაწილეობენ. — ილიევა ყველა შემთხვევაში ყველაზე დამაკმაყოფილებელ შედეგებს. მაშასადამე მსახიობს, რომელიც იცნობს თავის ბგერის აპარატს და იცის ბოლომდე მისი გამოყენება. აქვს, როგორც სალაპარაკოთ აგრეთვე სასიმღეროდ, თანაბრად. დაყენებული ხმა. მართალია, ხშირად ვგვსმის „იმღერებ ბუნებრივად“ ან კიდევ „იმღერებ როგორც ლაპარაკობთ“. მაგრამ ეს რჩევა მხოლოდ მაშინ შეიძლება ჩაითვალოს სასარგებლოდ, როდესაც ჩვენ ვიცით, როგორ უნდა ვილაპარაკოთ, ხოლო ცნება „ბუნებრივი“ პირობითი იქნება მანამდე, სანამ ჩვენ ამ „ბუნებრივის“ „ბუნებას“ არ შევისწავლით. ბუნებრივად უნდა ჩაითვალოს არა ის ვაგრკვეულ ინდივიდუალობას ახასიათებს, არამედ ის, რაც ყოველ ადამიანის ორგანიზმს შეეფარება³.

ინებევა რა გაურკვეველ მითითებებში, ახალგაზრდა მსახიობი, აუცილებლად ძალას ატანს თავის ბუნებას და მაშინ როცა ძველი იტალიური სკოლის წარმომადგენლები თავის ხმას 60—65 წლამდე ინახავდენ. ჩვენი ახალგაზრდობა ხშირად გაჭირვებით ამთავრებს წარმოდგენას და უკანასკნელ ძალას იკრებს, რომ მყოფრებელს „ციცხალი სიტყვა“ მიაწოდოს.

ჩვენს დროში, როდესაც სკენიან წარმოთქმულმა თუ ნამღერმა სიტყვამ, ადამიანის შეგნება უნდა აღზარდოს, როდესაც სიტყვა მქალავრი იარაღია, სოციალიზმის მშენებლობისათვის ბრძოლაში, როდესაც პარტია და ხელისუფლება ამდენ ყურადღებას და მზრუნველობას უწევს ახალგაზრდობის კადრებს. — განა არ არის დროული, რომ მჭიდროდ დაუახლოვდეთ და შევეცადოთ ვაგერკვიით ამ, სიმართლედ უნდა ითქვას, მტკივნეულსა და რთულ საკითხში?

¹ პერი, ცხვირით შესუნთქული, ფილტვებში ჩადის, ხოლო პირით შესუნთქული... კვში (III) პრ. ფ. ზასიდტელი: „ხმის დაყენების მეცნიერული საფუძველი“.

² სოკრია, მაგრამ ხშირად გვესმის კიოხვა: „მართალია, რომ ქალმა უმჯობესია ქალთან ისწავლოს, ხოლო კაცმა — კაცთან, თითქო ძირითადში ქალისა და კაცის ბგერის აპარატის სტრუქტურა ერთი და იგივე არ იყოს. პატრი, არტო, შემგობინი, ალბონი, ნილსონი, ლუკა და მრავალი სხვანი, თავიანთ საკვირ-

ველ ოსტატობას სწავლობდენ, გარჩისათან, ლამპერტისთან, ვარტელისთან, ევსარლისთან და სხ. ასეთი კითხვის წარმოშობის შესაძლებლობა, იმაზე ლაპარაკობს, თუ რამდენად დაშორებული ვართ ჩვენ, ბგერის წარმოშობის სისწორის, ჩვენ ბუნებაში ძიებისადან.

³ ამ ყველასათვის ცნობილ ქეშმარიტებს, ვოკალისტები, სამწუხაროთ ხშირად ედავებიან.

3. სტანისლავსკის სსოვრება და შემოქმედება

(მოკლე ბიოგრაფია)

კონსტანტინე სერგეის-ძე სტანისლავსკი დაიბადა ქ. მოსკოვში 1863 წლის 17 იანვარს, იმ დროს ფაბრიკანტის და მრეწველი სერგეი ვლადიმერის-ძე ალექსეევის ოჯახში. დედა მისი ვასილ აბრამის-ძე იაკოვლევის ასული იყო, ხოლო ბებია (დღის მშობი) ფრანგი ქალი, პარიზელი მსახიობი ვარლერი, რომელიც რუსეთში სავაჭროლოდ ჩამოსული ხსენებულ იაკოვლევს მითხოვდა ბავშვობიდანვე ვასარობებით და სანახაობით გატაცებული კოსტია (სხე ეძახდნენ პატარაობისას სტანისლავსკის) ჯერ საბავშვო წარმოდგენებს მართავს თავის მამის სახლში, შემდეგ ცირკით გატაცებული „კონსტანციო ალექსეევის ცირკსაც“, ცირკის შემდეგ თოჯინების თეატრს, რასაც მთელი სერია საშინაო წარმოდგენების მოჰყვება. მოზრდილი იტალიანური ოპერა იტაცებს, შემდეგ ძველი რუსული თეატრის კორიფეების დროინდელი მცირე თეატრი, რომელსაც იგი საუკეთესო სკოლად აღიარებს, მაგრამ მამინდელი სკოლა დამაკმაყოფილებელ აღზრდას არ აძლევს მას. მისი მორგი თეატრალური გატაცება იყო მსოფლიო გენიოსი მსახიობის, როსის ნახვა, რის შემდეგ ალექსეევის სცენის მოყვარება წრე ჩამოაყალიბა. მხოლოდ ეს წრე რეჟერტებით იყო გატაცებული და ხელოვნების მაშინდელი ერთ-ერთი მეცენატის მამონტოვის წრეს ეჯიბრებოდა. მალე ყმაწვილ-ალექსეევს ბალეტი გაიტაცებს, ბალეტის შემდეგ ოპერა და დასასრულ, მოწიფული, ნავიცი სცენის მოყვარე გახდება და ამ განხრით სისტემატიურ მუშაობას იწყებს „მოსკოვის ხელოვნებისა და ლიტერატურის მოყვარეთა საზოგადოებაში“. აქ მამავალი სტანისლავსკი იწვრთნება იმ დროის ცნობილი რეჟისორის ფელტოვის, შემდეგ თედორე კომისარევესკის (ცნობილი მსახიობი ქალი-ვერა კომისარევესკიას მამის) ხელმძღვანელობით. ახალგაზრდა ალექსეევის მაშინდელი რეჟერტუარია, პუშკინის „ძუნწი რაინდი“, მოლიერის „ჟორჯ-დანდენი“, პისესკის „მწარე ხედიერი“, კვლე პუშკინი („ქვის სტუმარი“), შილოერის „ვერაგობა და სიყვარული“, პისესკის „თვითნებიანი“, „ოსტროვსკის „უშოთი“, ფელტოვის პიესა „მანეთი“, ოსტროვსკის, „ისე ნუ ცხოვრობ, როგორც გინდა“ და კოდევილი „ქალის საიდუმლო“. მთელი ეს პერიოდი სტანისლავსკის შემოქმედებაში არის ძიების პერიოდი, რომელიც ზოგიერთ შემთხვევაში ერთგვარი მიღწევებით ხასიათდება. ამავე დროს სტანისლავსკი იღი მსახიობების პრაქტიკული მიზანმიმართულ დარწმუნდა, რომ „ნიჰის ცოცხალი ნაპერწკლის მხოლოდ მიზანძივთ გაღვივება ყოვლად შეუძლებელია“.

„ამ პერიოდში მე ჩემს მიერ განსახიერებელი როლი კი არ მიყვარდა, ჩემი საკუთარი თავი მიყვარდა როლში“ — ამბობს იგი, ე. ი. როლში საკუთარი თავის გამოჩინებაზე უფრო ფიქრობდა, ვიდრე საკუთარი თავის განხიერებით როლის მხატვრულ განსახიერებაზე, რაც თავისთავად გამოაჩენს ხოლმე არტისტსა და მის შემოქმედებას. „როლის ათვისება უცხო აქტიორული ხერხებით კიდევ არა ქმნის სახეს“. „როლი შინაგანი შინაარსით უნდა აივსოს, როგორც ცარიელი გემი ტვირთითა და მგზავრებით“. „პამლეტის, ოტელოს და მცავის ტრაგული როლების შესრულება ნაადრევია, ვიდრე აქტიორი სათანადო შინაგან ტექნიკას არ დაუფლებია და საზარალი ახალგაზრდა მსახიობისათვის“ — და სხვ. — დასრულის იგი თავის პრაქტიკიდან.

1890-იან წლებში რუსეთს ესტუმრა მერინგელების დასი და ამ ვარემოებამ დიდი გავლენა იქონია სტანისლავსკიზე: „მე დაეფასე ის სიკეთე, რაც მერინგელებმა მოგვიტანეს, ე. ი. მათი ნაწარმოების სულიერი (შინაგანი) არსების გამოვლენების სარეჟისორო ხერხები, რისთვისაც უდიდეს მადლობას ვწირავ მათ. ჩემს სულში მუდამ იცოცხლებს იგი“ — სწერს სტანისლავსკი თავის წიგნში „ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში“ (პირვ. გამოც. გვ. 174).

სტანისლავსკის პირველი სარეჟისორო ცდა ლ. ტოლსტოის პიესა „განათლების ნაყოფი“ — ს დადგმით იწყება. მას მოსდევს მისივე ინსცენირება დოსტოევისკის მოთხრობისა „სოფელი სტეპანიკოვი და მისი მტხოვრები“. ამ პერიოდის მიღწეულ სტანისლავსკი სამართლიანად აღიარებს „გულწრფელობის ცდას, სიმართლის ძიებას, სიყალბის (სიცრუის), განსაკუთრებით თეატრალურის, ხელოვნურის — დევნას“. სტანისლავსკი ილაშქრებს: „იმ უნიკო რეჟისორების წინააღმდეგ, რომლებიც სცენაზე დეკორაციების, კოსტუმების, ბრჭყვიალა ფერების, სტილიზაციის, კუბიზმის, ფუტურისზმის და სხვა „იზმების“ უკან იმალებიან და ამ ხერხებით უნდა განცხადებდნენ გამოუცდიელი და გულმტყუნილი მაყურებლისა“. ამავე დროს სტანისლავსკი პოულობს არტისტის სულთან (შინაგან სამყაროსთან) მისასვლელ გზებს, გარეგანსაგან — შინაგანსაგან, სხეულიდან — სულისკენ, განსხეულებიდან — განცდისაკენ, ფორმისგან — შინაარსისაკენ, რომ გამოამყდენოს ორგანიულად მთლიანი, შიგნიდან ანთებული და გამართლებული არა მარტო ვარეგანი მხარე, არამედ ადამიანის შინაგანი სამყაროც. „ისეთი მიზანსცენების შექმნა ვისწავლე, რომელშიც პიესის

ზინაგანი თესლი თავისთავად ამოდიოდა. იფურჩქნებოდა — სწერის იგი ზემოხსენებულ წიგნის 182 გვერდზე.

ტროლსტის გენერალ და მასთან ნახული სახანაო შემთხვევა, — რომელსაც თვით ტროლსტო ასე ავსებებს: „მე ყოველთვის ასე ვფიქრობდი, რომ მწერალი მაშინ სწერს როცა აქვს რამე სათქმელი, როდესაც მის თავში მომწიფდა ის, რაც მას ქალაქდურ გადასაქვს“ სახელმძღვანელო პრინციპია სტანისლავსკისთვისაც და იგი არასოდეს არ იძლევა მოუფიქრებელსა და დაუშვინებელ პროდუქტებს. ამიტომაც არის, რომ ის წლობით მუშაობდა და მუშაობს ყოველ დადგმაზე. „უროგო-აგოს სტანის“ და „პოლონელ ებრაელზე“ მუშაობა სტანისლავსკის ამდიდრებს ახალი დაკვირვებებით. „უროგო-აგოს“ დადგმაში პირველად იხილა რუსულმა თეატრმა ისეთი მასსტორი სცენა, რომელიც ყველაფერი წინასწარ განხორცილი იყო დიდი თეატრალური წარმატებისთვის“. ამბობს თვით სტანისლავსკი, ხოლო „პოლონელი ებრაელი“ დადგმის იგი ასე ავსებს: „პოლონელი ებრალის ფაბულა რომ გაიშობა — მოსაწყენი იქნება, მაგრამ თვით პიესის საფუძველს თუ ავიღებთ და ამ საფუძველზე, როგორც ქარგაზე — რეისორის მრავალფეროვან ფანტაზიის სახეებს დამკვრავებ. — პიესა გაცილებლად და სანტიტეროსს ვახდენაო“. ამვე დადგმაში გამო სტანისლავსკი ამბობს: „ჩვენ გვეზიზღება თეატრალური თეატრში. მაგრამ გვიყვარს სცენიური სცენაზე, მათში უდიდესი განსხვავებააო“. ეს განსხვავება კი დღემდისაც ვერ გაუგიათ თეატრის თეატრალიზატორებს. როდესაც სტანისლავსკი ახალი მეთოდით მიუღდა პროფესიონალ მსახიობებთან მუშაობას და მთელი მათი დახეობრებული მიზანსცენები და ერთხელ და სამუდამოდ გაკეთებულ ხერხები ყრამადა გადაატრიალა — პირველი ასეთი ცდა მარცხით დამთავრდა, რადანაც ისინი (პროფესიონალი აქტორები) ვერც „წინანდელ (ძველ) ნაპირს მოშორდნენ და ვერც ახალს მიადგნენ“.

ამასობაში რუსეთის ეწვია დიდი ტრაგედიის სახელ-განმარქული იტალიელი **ტომასო სალვინი** (მამა) თავისი ოტელიო. ამ როლში სალვინის ნახვის შემდეგ იტენებალ გადაეჭვა სტანისლავსკის ოტელიოს შესრულება და სახვარ-გარეთ მორიგი მოგზაურობის დროს — ვენეციაში — გონდლებით სიერაობის დროსაც კი ამხედ იჭირობდა. სურვილი შეისრულა, მაგრამ დამაკმაყოფილებელი შედეგი (რასაკვირველია მაღალი ხელოვნების თვალსაზრისით) ვერ მიიღო. მიუხეზი? მოუფსნინოთ უდიდეს ავტორიტეტს — მთორ იტალიელი ბუმებრავ მსახიობ როსსის, რომელიც სხვათა შორის იმეც „წლებში საქართველოსაც ესტუმრა და ჩვენმა დასმა და საზოგადო მოღვაწეებმა (მათ შორის ილია და აკაკიმ) დიდის პატივისცემით მიიღეს.

როსსი და ნიას სტანისლავსკი ოტელიოს როლში და მისივე (სტანისლავსკის) გადმოცემით ასეთი შეფასება მისცა: „დღემთა ყველაფერი მოუთა თქვენთვის სასცენოდ, ოტელიოსთვის, შექაპირის მიელი რეპერტუარისთვის. ესა კი საქმე თქვენზეა დამოკიდებულს. საქარა ხელოვნება, რომელსაც, რასაკვირველია, შეიძენთ... რა შორს ვიყავი ამ ხელოვნად არტისტისაგან, რომელსაც შეუძლიან გამოეყოფილიან, დინჯათ გამოავლინოს მაცუ-რებელთა წინაშე მის მიერ შექმნილი როლის ინტერპრეტაცია. ამისათვის არა კმარა უბრალო ნიჭი და ბუ-

ნებრივი მონაცემები, საქარა კიდევ — უნარისა ^{რეპერტუარისა} ტენჯი და ხელოვნება“, — დასძენს თვითონ. რუსი კი, რაც ამ საუბრის შემდეგ გავიგე, ის უნარისა რა შორს ვიყავი ტრაგიკოსიდან, კრიძოდ, დიდი სალონისაგან — აღიარებს სტანისლავსკი. იტალიაში ერთ-ერთი მოგზაურობის დროს სტანისლავსკი ათავალიერებს ტურინის კოშკს და ამ შობაბედნიელის ქვეშ ის ირჩევს დასაღვდომად შექაპირის „აყალიმაყალს ტყუელ-უბრალოდ“. ამ დადგმაზე მუშაობა ამტკიცებს მასში შჩეპკინის ანდერძს. „ნომუშები ცხოვრებისაგან აიღონ“. შემდგომი მუშაობა სტანისლავსკისა სწარმოებს პალტუბანის „დაძირული ზარის“ გარშემო. ამ დადგმასთან დაკავშირებით ის ივანებს, თუ რამდენ ხანს შეუძლიან მსახიობს თვითონ, საკუთარი სავალდებუთი შეინარჩუნოს აუდიტორიის ყურადღება. ირკვევა, რომ გენიოს აქტიორს შეუძლიან მაქსიმუმ 7 წუთი, მინიმუმ კი ერთ-ერთი წუთი დაუქვემდებაროს თავის ნებისყოფას მსმენელის ყურადღება.

ამასობაში მოაღწევს 1897 წელი და ამ წლის ივნისში ხდება ლისნესიანისწავი შეხვედრა თეატრის ორი მოღვაწისა. ესენი არიან კონსტანტინე სტანისლავსკი და ვლადიმერ ნემიროვიჩ-დანენკო. მეორე მათგანი იმ დროს ცნობილი დრამატურგი იყო და ფილარმონიის დრამატულ კლასს ხელმძღვანელობდა. ორივე ახალი თეატრის შექმნის იდეა აწუხებდა. ეს საკითხი — ახალი თეატრის შექმნისა — დღემდე მომწიფებელი იყო. ლიბერალურად მოაზროვნე რუსეთის ბურჟუაზიული ინტელიგენცია საკუთარ ხელოვნებას იყო მოწყურებული და ამ წყურვილმა დაუახლოვა ერთმანეთს ეს ორი ადამიანი. სტანისლავსკი და ნემიროვიჩი განუწყვეტელი 18 საათიან საუბრის შედეგად დასაკენიან შექმნან ახალი, მხატვრული, მშრომელთათვის ხელმისაწვდენი თეატრი სრულიად ახალ საფუძველზე. დირექტორი-განმარქული იტალიის ფუნქციებს კისრულობს ნემიროვიჩი, ხოლო მხატვრო-ნაწილის ხელმძღვანელი-დირექტორისას — სტანისლავსკი. შემდგომ წელიწადს სახელდობრ 1898 წლის 14 ოქტომბერს ეს ახალი თეატრი კიდევ მოვილინება მაშინდელ მოსკოვს. დღეს ამ თეატრის ისტორიის მოთხრობის დრო არ არის, მაგრამ მისი წინამძღოლივი ეტაპები მაინც უნდა იყოს აღნიშნული, რადანაც ერთ-ესი და იმევე დროს ეს თეატრის და მისი ერთ-ერთი უდიდესი ხელმძღვანელის მოღვაწეობის და შემოქმედების ეტაპებია. სტანისლავსკის ამ თეატრთან ერთად მუშაობა შემდეგი გზებით მიემართება. თეატრი თავის მოღვაწეობას ისტორიულ-ყოფაცხოვრებითი ხასიათის დადგენით იწყებს. ეს არის ალ. ტროლსტოის „მევე იდილორ იანდისე“, რომელიც 40 წელიწადს რაც იმევე სახით შიღის ამ თეატრში, როგორც ეს მაშინ თეატრის განსნის დღეს დაიდგა. ისტორიულ-ყოფაცხოვრებითი რეპერტუარის გარდა თეატრი და მასთან ერთად სტანისლავსკი ანზორცილებს ისეთ ფანტასტორ დადგმებს, როგორც იყო ოსტროვისკის „სნეგუროვკა“ და „ლურჯი ჩიტ“ — მეტერლინკისა. ეს უკანასკნელი დღესაც არის მხატვის რეპერტუარში. მას მოსდევს სიმბოლიზმითა და იმპროვიზირებით გატაცება თეატრისა და თვით სტანისლავსკის. ამ დროს ვკუთვნის იმხანისა და ჰამსნის პიესების სტილიზებული დადგმანი, რომელ

შემდეგ მოსკოვის სამხატვრო თეატრი ხდება ჩხოვის თეატრად.

ტოლსტოის პიესა „სიბნელის ძალა“—სთან დაკავშირებით სტანისლავსკი და თეატრი ნატურალისტურად დადგამენ, ხოლო შექსპირის „იულიუს კეისარის“ დადგმით ისტორიულ-ეპოქურ-ცხოვრებით ხაზს უბრუნდებიან. ამავე დროს სტანისლავსკის დაუღვარაობა ფანტაზია სასცენო ხელოვნების ახალ გზებს ეძიებს და მეიერჰოლდთან ერთად ქმნის სასცენო ლაბორატორიის პაეარსკიაზე (მოსკოვის ერთერთი ქუჩის სახელია), მხოლოდ, როდესაც სტანისლავსკიმ დაინახა, რომ მისმა თანამშრომელმა — ეს, მეიერჰოლდმა ეს სტუდია — სიმბოლოზმისა და ულტრაფორმალიზმის ჩიხში შეიყვანა — იგი დახურა, მიუხედავად დიდი პირადი მატერიალური ზარალისა.

სტანისლავსკის ეს ნაბიჯი მისმაც თეატრმა ასე შეაფასა — „სტანისლავსკიმ სცადა მოეწყო ახალი საქმე, მაგრამ ფეხი დაუცდა და შეიგნო, რომ უჩვენოდ, უებრებოდ ფონს ვერ გაეყო“.

ნამდვილად კი სტანისლავსკი და ნემიროვიჩი გრძნობდნენ, რომ ახალი გზების ძიება იყო საქმე. ეს იყო 1905 წელს, როდესაც დიდი ოქტომბრის გენერალური რეპეტრკია დაიწყო. სტანისლავსკი და მთელი სამხ. თეატრი იმ დროს პოლიტიკურად იმდენად გათვითცნობიერებული არ იყვნენ, რომ რევოლუციის გვერდში ამოღებოდნენ და მათ გაცლა არჩიეს. ამ დროს ეკუთვნის პირველი მოგზაურობა სამხ. თეატრის საზღვარგარეთ სტანისლავსკისა და ნემიროვიჩის ხელმძღვანელობით. ეს მოგზაურობა თეატრს ბრწყინვალე გამარჯვებით დამთავრდა. მოგზაურობიდან სტანისლავსკი გამობრძმდილი დაბრუნდა, მაგრამ განცხრომის იგი არ მისცემია — წარმატებისაგან თავბრუ არ დასხვია. ამ დროს ეკუთვნის სტანისლავსკის ძირითადი ფორმულა: „ჩვენს ენაზე გაგება — შეგრძნობას ნიშნავს“; მაგრამ ეს შეგრძნობა ჯერ კიდევ გადახრას იძლევა ჰამსუნის „ცხოვრების დრამისა“ და ლეონიდ ანტონოვის „ადამიანის სიკაცობა“—ში. ეს გადახრა უსათუოდ იმ დროინდელი რეპეტრკის გაველნით უნდა აიხსნას. ტურგენევის ლირია („ერთი თვე სოფლად“), აისლერა ღუნკანი და მისი ცეკვის ხელოვნება, გორდონ კრეგი და მისი „ჰამლეტის“ დადგმის პროექტი ს. ვოლკონსკის მიერ გერმანიიდან ჩამოტანილი ახალი სისტემა ფაკ ლალკროზის რიტმიული გიმნასტიკისა, თეატრში პრაქტიკული მუშაობა და მრავალწლოვანი ძიება, განუწყვეტელი განახლებისა, წინსვლისა და სისრულის წყურვილი 1912 წლისათვის წარმოშობენ სტანისლავსკის ამ უმაღლეს საყოველთაოდ ცნობილსა და მიღებულს, მაგრამ მაშინ, ირონიულ ქვეშექვეშა ღიმილით შეხვედრილ „სისტემას“.

სტანისლავსკის სისტემა, რომელსაც მხატვრულ-მეცნიერულ ნიადაგზე იძლევა მსახიობის შემოქმედებით მეთოდს არის უღიღესი მოღწევა სტანისლავსკისა. ამ შე-

თხვევაში იგი მთელი წარსლის სასცენო კულტურის ცოდნას, თანამედროვე დიდი მსახიობების გამოცდილებას და საკუთარ კვლევა-ძიებას ემყარება. სისტემა ისეთი ნაყოფიერი შეიქმნა, რომ ჯერ სამხატვრო-თეატრის



წილშივე წარმოიშვა პირველი სტუდია, რომელსაც 3-4 წელიწადში სამი სხვა კიდევ მიემატა. ამ სტუდიებისგან წარმოიშვა ამ უმაღლესი ცნობილი ვახტანგოვის სახელობის თეატრი და მხატვის ფილიალი. სისტემა, რომლის განმარტება ცალკე წერილს მოითხოვს, მოკლე ხანში გახდა საყოველთაოდ აღიარებული. ამ სისტემით საზღვარგარეთე დანიტრესდა. ამ სისტემით მუშაობენ დღეს საბჭოთა თეატრების უმრავლესობა. მხოლოდ მომემარცხენო მოლაყებთა პარაზის დროს შეებრძოლენ სტა-

51 გვერდზე კ. ს. სტანისლავსკი მხტ-ის სპექტაკლებში—ვერშინინი („სამი, 1901 წ.), შტოკმანი („უკიში შტოკმანი“, 1900 წ.), სულატურა ა. ნ. სტუბინინისა) გაევი („აულბლის ბალი 1904 წ.), ასტროფი („ბიძია ვანო“, 1899 წ.) და დაუსოვი („უკი ჰკივისა, განა“, 1906 წ.)



ნისლავესი და მის სისტემას, მაგრამ სტანისლავესი ბრწყინვალეთ გამარჯვებული გამოვიდა ამ ბრძოლიდან. ოქტომბრის რევოლუციის ფხიზლად შესვლა სტანისლავესი. ის მოხარული იყო ხალხის მოზღვაეების, ეწინააღმდეგებოდა მხოლოდ შესძლებდა თუ არა თეატრი კველას დაეპყროფილებას, მაგრამ ახალ აუდიტორიასა და სტანისლავესის დიდ ხელოვნების შორის მაღელვარებით დაეძვრა კონტაქტი. მხოლოდ სამოქალაქო ომის პერიოდში თეატრი ტერიტორიალურად გაითიშა 2 ნაწილად. ერთი ნაწილი მოსკოვის ორბიტრაში დარჩა, მეორე ვერ სამხრეთ რუსეთში, შემდეგ მენშევიკურ საქართველოში და დასასრულ საზღვარგარეთ მოექცა, მაგრამ 3 წლის შემდეგ ორივე ფრთა კვლავ გაერთიანდა. სტანისლავესი კვლავ მოწინავე რიგებშია და ჩივის: „ისტორიული მომენტის მიერ თეატრის წინაშე დამსუფთავებული ამოცანების დაძველებისათვის კვლავ უძლეური აღმოჩნდა ჩვენი აქტიური უკანაშიდი ხელოვნებაო“, (ჩ. ც. ხ. გვ. 517), მაგრამ არც იაფი საშუალებებით გატაცების გზას ადგება სტანისლავესი. რევოლუციის პერიოდში შობილი, ახალი გიგანტური ცხოვრებისათვის ახალ დრამატურგს მოუწოდებს იგი და ახალი დრამატურგის მიერ ასახული ახალი ცხოვრების სათანადო სასცენო განსახიერებისათვის მოსამზადებლად ეძახის ყველას.

მხოლოდ სტანისლავესი ხედავს, რომ „დიდი სულის სიცოცხლეს ვერ გადასცემ მხოლოდ ფორმის გარეგანი სიმბოლოებით მას ვერ განასახიერებ ვერც აკრომატიზმით, ვერც კონსტრუქტივიზმით, ვერც დადგმის მეყრატულა ფუფუნებითა და სიმდიდრით, ვერც პლაკატური მხატვრობით, ვერც ფუტურისტული გამგებლობით, ან, პირიქით, უზარალოებით, რომელიც დეკორაციების სრულ გაუქმებამდის მიდის, ვერც დაწვრილებული ცხვირით, ვერც სახეზე მოხატული წრეებით, ვერც ყველა გარეგანი ახალი ხერხებით და მსახიობთა გადამლაშვებული თამაშით, რომელსაც ახალი მოდის სიტყვა „გროტესკით“ ამარაობენ“ (ჩ. ც. ხ. გვ. 518). ვინც იმ დროს (1920-25 წლებს) გაიხსენებს უნდა აღიაროს, რომ ასეთი დიავნოზი მაშინ დიდი შორისმკვრეტელობა და არა მარტო ხელოვნების, არამედ ადამიანის — ღრმა ცოდნას წარმოადგენს.

1922 წლის ოქტომბრიდან 1924 წლის აგვისტომდე სტანისლავესიმ მოიარა ტრიუმფით ევროპა და აფრიკა სამხატვრო თეატრის დასით. 1924-დან კი — მან განაახლა მოსკოვში კვლავინდობური ინტენსიური მუშაობა. სტანისლავესიმ შეიტანა განახლება არა მარტო დრამის თეატრში, არამედ თეატრში: ჯერ მოსკოვის დიდი თეატრის საოპერო სტუდიამში მუშაობით, შემდეგ საკუთარი საო-

პერო სტუდიის შექმნით, რომლისგან მისი სახეობის ოპერის თეატრი ჩამოყალიბდა. დასასრულ მან შექმნა გაერთიანებული საოპერო და დრამატული თეატრი, რომელშიც ჩვენი ახალგაზრდობა დღესაც დღეულობს უმაღლეს კვალიფიკაციას. ყველაზე უდიდესი მიღწევა სტანისლავესისა არის გორკის სახელობის მოსკოვის სახატვრო თეატრის შექმნა ვლ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოსთან ერთად და ჩამოყალიბება მსახიობის შემოქმედებით „სისტემისა“, რომელსაც თვითონ სტანისლავესი „მედი თვის სიცოცხლის შედეგად“ აღიარებს და რომელიც „შეგლის სახიობო როლის ათვისებასა და ადამიანის სულის სიცოცხლის გახსნასა და სცენაზე მხატვრულ ფორმებში მის ბუნებრივ განსახიერებაში“. სტანისლავესიმ მოგვცა კაპიტალური ლიტერატურული ნაშრომი: „ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში“ 600 გვერდიანი წიგნი, რომელიც 3-ჯერ უკვე გამოცემა და მისი 45 წლის ასაკენო მოღვაწეობის და ძიების იშვიათი გულწრფელობით, სისადავით და სიმართლით მოთხრობას წარმოადგენს — ფსადაუდებელი სახელმძღვანელოა ყველა სცენის მოღვაწისათვის. მეორე მისი კაპიტალური შრომა, რომელიც ახლო ხანში გამოვა შეიცავს მისი ასაკენო მოძღვრების სისტემატიზირებულ და დაზუსტებულ განხილვას. ხალხისა და ხელოვნების წინაშე განსაკუთრებული დამსახურებისათვის პარტიისა და ხელისუფლების მიერ კ. სტანისლავესი დაჯილდოებულია უმაღლესი ხარისხის ორდენებით 1933 წელს შრომის წითელი დროშის ორდენით, ხოლო 1937 წელს — ლენინის ორდენით და როგორც რუსეთის — (1929 წელს) ის საკავშირო სახალხო არტისტის სახელწოდებით 1936 წელს.

ოქტომბრის რევოლუციის ოცი წლისთავანდაკავშირებით სტანისლავესი სწერს: „რა სასიამოვნოა მეუზობლე შენი ხალხისათვის მასთან მკიდრო ურთიერთობაში. ეს გრძნობა იმ აზრდის შედეგია, რომელიც მოგვცა კომუნისტურმა პარტიამ ძვირფასი და საყვარელი იოხზე ბესარიონის-ძას მეთაურობით. იგი ესოდენ სადა, ესოდენ გულწრფელად უდგება ცხოვრების ყველა საკითხს და პირდაპირ სწევებს მათ. ამხანაგი ტალინი ჰემარტი მზრუნველი მეგობარია ყოველივე იმისა, რაც ცოცხალი და პროგრესულია, ყოველთვის ყველფერს თვალისწინებს და გვაფრთხილებს. რამდენი კარგი რამ გააკეთა მან ჩვენითვის, აქტივობისათვის; მადლობა მას ყოველივე ამისთვის!“

ასე გრძნობს და ასე აფასებს დიდზე დიდი ადამიანის დიად ზნახებს და საქმეებს სცენის იშვიათი და დიდი ხელოვანი — კონსტანტინე სტანისლავესი.

საქართველოს
საზოგადოებრივი
მოძრაობის
ცენტრის
განცხადება

სსრ კავშირის სახკომსაბჭოსთან არსებულმა ხელოვნების საქმეთა კომიტეტმა განცხადება ბრძანება გასცა. მეიერხოლის სახელობის თეატრის ლიკვიდაციის შესახებ.

სსრ კავშირის სახკომსაბჭოსთან არსებულმა ხელოვნების საქმეთა კომიტეტმა სცნო, რომ მეიერხოლის სახელობის თეატრი საზოგადოებრივად დღევნა საბჭოთა ხელოვნებისათვის უცხო პოზიციებზე და უცხო ვაზდა საბჭოთა მათეურებლასთვის. ეს გამოიხატა იმით, რომ:

1) მეიერხოლის სახელობის თეატრმა მთელი თავისი არსებობის განმავლობაში ვერ შესძლო განთავისუფლებულიყო საბჭოთა ხელოვნებისათვის უცხო, თავიდან ბოლომდე ბურჟუაზიული, ფორმალისტური პოზიციებისაგან. ამის შედეგად, მომემარცხნო გამაზობისა და ფორმალისტური მანკვა-გრების გულისთვის, რუსული ლიტერატურის კლასიკურ ნაწარმოებს ეკ თეატრში იძლეოდნენ დამახინჯებული, ანტიმხატვრო სხით, აყალბებდნენ მათს იდეურ დედარსს („რევიზორი“, „ვაი ჯეკოსავან“, „ტარეჯინის სიკვდილი“ და სხ.).

2) მეიერხოლის სახელობის თეატრი სრული ბანკოტი აღმოჩნდა საბჭოთა დრამატურების პიესების დადგაში. ამ პიესების დადგმა იძლეოდა დამახინჯებულ, ცილისმწამებლურ წარმოდგენას საბჭოთა სინამდვილეზე და გაუძენილი იყო ორარსოვნებისა და პირდაპირი ანტისაბჭოთა ლინდვ-გინებით („თეიმოკვლევი“, „ფანჯარა სოფლისაკენ“, „არბის სარდალი“ და სხ.).

3) უკანასკნელ წლებში საბჭოთა პიესები სრულიად გამკრა თეატრის რეპერტუარიდან. მთელი რიგი საუკეთესო არტისტები წვაიდან თეატრიდან, ხოლო საბჭოთა დრამატურებმა ზურგი შეაქციეს თეატრს, რომელიც ჩამოშორდა კავშირის მთელ საზოგადოებრივსა და სამხატვრო ცხოვრებას.

ოქტომბრის რევოლუციის ოცი წლისთავისათვის მეიერხოლის სახელობის თეატრმა არაფერ არ მოაწვდინა არცერთი დადგმა, არამედ მახინჯა პოლიტიკურად მტრული ცდა დაეძგა გაბრილოვიჩის პიესა („ერთი სიცოცხლე“), რომელიც ანტისაბჭოურად ამახინჯებს ნ. ოსტროვსკის ცნობილ მხატვრულ ნაწარმოებს „როგორ იწითებოდა ფოლადი“.

სხვას რომ თავი დავანებოთ, და დავმა იყო სახელმწიფო სახსრების ბოროტად გამოყენება მეიერხოლის სახელობის თეატრის მხრივ, რომელიც შეერვა სახელმწიფო ფულადი სუბსიდიებით ცხოვრებას.

ყოველივე ამის გამო, სსრ კავშირის სახკომსაბჭოსთან არსებულმა ხელოვნების საქმეთა კომიტეტმა დაადგინა:

- ა) ლიკვიდირებულ იქნას მეიერხოლის სახელობის თეატრი, როგორც საბჭოთა ხელოვნებისათვის უცხო;
- ბ) თეატრის ჯგუფი გამოყენებულ იქნას სხვა თეატრებში;
- გ) ცალკე იქნას გახილული თეატრის დარგში ეს. მეიერხოლის შემდგომი მუშაობის შესაძლებლობის საკითხი.

სსრკ სახკომსაბჭოსთან არსებულ ხელოვნების საქმეთა კომიტეტს ეს ბრძანება მეიერხოლის სახელობის თეატრის ლიკვიდაციის შესახებ, მოუწოდებს ყველა თეატრს და ცალკე თეატრალურ მუშაკს განსაზღვროს თავიანთი შემოქმედებითი გზები და გაკვირილად მიიღოს ეს კანონიერი გადაწყვეტილება.

საბჭოთა კავშირში, იმ ქვეყანაში სადღეს-სოციალიზმმა საბოლოოდ გაიმარჯვა, არ მოიხერხებდა ხელოვნების არც ერთი მუშაკი რომელიც არ უარყოფდეს ამ თეატრის მიერ გატარებულ მანერბლურ ხაზს და არ ესაღმებოდეს ზემოდაღნიშნულ დროულ დადგენილებას ამ თეატრის შესახებ.

მეიერხოლის სახ. თეატრის ლიკვიდაციის შესახებ გადაწყვეტილების საბჭოთა საზოგადოება დიდის კმაყოფილებით შეხვდა. საერთო კრებებსა და პრესაში ფართო საზოგადოებრიობა, ჯერ კიდევ რამდენიმე კვირის განმავლობაში, ეიდრე ბრძანება გამოიკვმოდა თეატრის ლიკვიდაციის შესახებ, ერთსულვანად გამოთქვამდა იმ აზრს, რომ მეიერხოლის თეატრის შემდგომი არსებობა მიზანშეუწონელია.

მეიერხოლმა ვერ შესძლო საბჭოთა სინამდვილის გაგება და არც უყვარდა მას ეს სინამდვილე. სწორედ ამიტომ იყო რომ მას არ შეუქმნია არც ერთი სრულქმნილი სპექტაკლი, სპექტაკლი ამსახველი ჩვენი ნათელი, მრავალფეროვანი ცხოვრებისა.

რუსული კლასიკური დრამატურების უდიდესი ნაწარმოებში მის დადგებში მახინჯებოდა და უხამსი ხდებოდა. ღრმა იდეურ შინაარსის გახსნის ნაცვლად, მეიერხოლი ავლავარებდა და ამახინჯებდა ამ ნაწარმოებს, შესანიშნავი რეალისტური კომედიები მის ხელში იქცეოდა რაღაც მისტიკურ გროტესკად. ასე დემართა გოგოლის „რევიზორს“, გრიბოედოვის „ვაი ჯეკოსავან“ და რუს კლასიკოსების სხვა დრამატურგიულ ნაწარმოებთ.

„მემარცხენელი“ ნახტომები და ფორმალისტური უზიაკობა თინ ახლდა ყოველ დადგმას მეიერხოლის თეატრში. თვითონ მეიერხოლმა, როგორც ხელოვანმა გასწყვიტა კავშირი საბჭოთა ხელოვნებისთან, საბჭოთა საზოგადოებრიობასთან, საბჭოთა დრამატურგიასთან.

საბჭოთა დრამატურგები უკვე ადარ ეყარებოდნენ ამ თეატრს, ბოტოტეს ეს თეატრი საუკეთესო მსახიობებმაც და მათურებელმა. თეატრი მიდიდა აუცილებელი დაღუბვის გზით.

ქვევით ჩვენ მოვიყვანთ რამდენიმე ეპიზოდს მეიერხოლის თეატრის მუშაობის თაღხით შემოხსილ „შემოქმედებით“ მუშაობიდან. მოგონებანი ეკუთვნის თბილისის გრიბოედოვის სახ. თეატრის მსახიობს ი. ნ. ბოდროვს.

ამხ. ბოდროვი, რომელიც წლების განმავლობაში მუშაობდა მეიერხოლის სახ. თეატრში, იძლეულბო შეიქნა წასულყო იქიდან, რადგან ვერ აიტანა ის შემოქმედებითი უსუსურობა და ფსევდო-რეველუციური

ფრაზეოლოგია, რაც გამეფებული იყო ამ თეატრში.

„ხელოვნების მუშაეთა აზრთა ვაცვლა-გამოცვლა“ პრესაში მეიერხოლდის თეატრისა და თვით მეიერხოლდის შესახებ, რომელმაც თეატრი მიიყვანა პოლიტიკურ და მხატვრულ ბანკროტობამდის, ბოლოს, დადგინდებამა ამ თეატრის ლიკვიდაციის შესახებ — სწორია და ერთად ერთი დასკვნაა, რომელიც ჯამს უყვებებს ესეკოლოდ მეიერხოლდის „შემოქმედებით“ მუშაობას.

ჩემთვის, მსახიობისათვის, რომელმაც მთელი რიგი წლები ვიმუშაე ამ თეატრში, მეიერხოლდის სახ. თეატრის ლიკვიდაცია არ წარმოადგენს „სიურპრიზს“. ეს ამბავი განზომიერია.

პრინციპიალური რეპერტუარული ხაზისა და მთელი კოლექტივითავე ზუსტად შემუშავებულ მხატვრული სამუშაო გეგმის უქონლობა დამახასიათებელი იყო არა მარტო უკანასკნელი წლებისათვის; ასე იყო ყოველთვის რადგან ამ თეატრს სათავეში უდგა და ხელმძღვანელობდა ვაცივლოდ მეიერხოლდი.

ჩვენ მსახიობები, რომლებსაც მასთან გვიხდებოდა მუშაობა, ყოველივე ამას მტკივნეულად ვგრძნობდით, და ისინი, ვინც ვერ იცანდა თეატრის უბერსპექტივობას, სტრეგედენდ მას, ისინი კი, ვინც ცდილობდა ასეთ მდგომარეობას შერიგებოდა, ეფლებოდნენ თეატრის უხალისო ცხოვრებაში, ანდა, ოდნავ მაინც თავი რომ დაეღწიათ სულსაშემზუთველ აბრმადგომად, მიმართავდნენ პენდავლიურ სამუშაოს, კინოს და სხვ.

უნდა ითქვას, რომ მეგობრ ჩვენგანი ხშირად ცდილობდა ებოძოლა თეატრის აბრმადგომის გასაჯანსაღებლად. მაგრამ მეიერხოლდი მაგრად იღვას თავის პოზიციებზე, ყოველ პრინციპიალურ გამოსვლას მეიერხოლდი წინააღმდეგობას, როგორც მასთან პირად ანგარიშების გასწორებას და, რასაკვირველია, ასეთ ფონზე იფურჩქნებოდა და ჰყვიოდა მოქექებლობა, ოჯახურობა და ფეხის ხმის ამყოლობა. რაც არ უნდა ვაკეთებოდა მეიერხოლდს, ყველადფირ გენიალურ საქმედ ითვლებოდა.

ალსანიშნავია აგრეთვე, რომ კოლექტივთან თავისი ყოველდღიური მუშაობის პრაქტიკაში მეიერხოლდი ნუნება აძლევდა თავის თავს არ მხოლოდოჯა ყოველ საზიზარ საცეცხლს (კალკულმობისათვის მიმართ, რომლებსაც იგი რატომღაც ათვალწუნებდა ხოლმე.

მე მოწვევ ვარ ასეთი ფაქტების.

საქმარისი იყო ერთ მსახიობ ქალს, რომელიც მეიერხოლდის თეატრის დასახლების დღიან მუშაობდა მასში, კვლის გაზეთში დაეწერა წერილი რეჟისორული აპარატის მუშაობის კრიტიკული ვარჩევით, და მას რისხვა დაატყდა თავს. მას უყვია ვარი აძლევდნენ როლებს, რომლებსაც იგი მთელი რიგი წლების განმავლობაში თამაშობდა. ერთი თუ ორი თვე ეს „უბრა“ მსახიობი ქალი, ფაქტიურად მოწყვეტილი იყო სცენას.

მაგონდება კიდევ ერთი შემთხვევა არანაკლებ საზიზარო 1931-32 წლის ვასტარობების დროს მსახიობმა ქალმა ითხოვა საწარმოო თათობიზე გამოთქვა მეიერხოლდს თავისი აზრი იმ როლზე, რომელსაც იგი ასრულებდა თეატრის რეპერტუარში უკვე შეტანილ ერთ პეისაში. ამავ დროს მოაგონებ მან რომ ასეთივე საკითხზე მეიერხოლდმა ამასწინათ კვლისებში უკვე უპასუხა მას: „კი, კარგია“.

და აი, მთელი კოლექტივი გაციდა, როდესაც მან

მოსმინა ამაზე უხეში პასუხი მეიერხოლდისაგან.

— იმ მომენტში მე ვფიქრობდი „ჰამლეტის“ დადგმაზე და პასუხი „კი, კარგია“ შეეხებოდა მხოლოდ მისასამის ნათქვამს რომლებსაც კარგად უნდა ეთამაშათ იმ დროს, როდესაც ჰამლეტი გადადის კიბეზე. თქვენ მე ვიპასუხებ ანგარიშს მიუცვლილად.

კიდევ მაგალითი. როდესაც ავად გახდა ზინაიდა რაიხ, სპექტაკლი „Дама с камелиями“ ჩაშლის საფრთხის წინაშე დადგა, რადგან რაიხს დუბლიორი არ ჰყავდა. ნაცვლად იმისა, რომ ეს როლი მიეცა მეორე, შესაფერის მსახიობ ქალისათვის, მეიერხოლდის განკარგულებით, როლი გადაეცა მეორე კურსის სტუდენტ ქალს. რასაკვირველია, ეს მოიბოჰმედა მეიერხოლდმა არა ახალი კადრების წამოყვების მოსაზრებით, არამედ მთლიანად და სავსებით პირადი ხასიათის მოსაზრებით.

მევენიერ მსახიობი ს.-ს, რომელიც მუშაობდა მეტად რთული სახის ვახსნაზე ი. გერმანის პეისაში „Вступление“ მეიერხოლდმა სიცოცხლე გაუმწარა რეპეტიციებზე; მართლაც რომ რკინის ნერვები იყო საჭირო ყოველივე ამის მოსათმენად.

თეატრმა, რომელმაც ვარს შემოვიღო „ჩინური კედელი“ და მოუყდა ჩენი დაღი ქვეყნის ნათელ და მრავალფეროვან ცხოვრებას, თეატრი რომელმაც თავისი პრაქტიკიდან სრულიად გამოიტყდა ჩენი სინამდვილის თანამედროვე თემები, რასაკვირველია, ვერავითარი შემთხვევაში ვერ გაამართლებს თავის არსებობას.

ასეთი თეატრი არ სჭირდება აკც ჩვენს საშუაისა მყურებელს, არც საბჭოთა მსახიობს.

თავისთავად ცხადია, რომ მუშაობა თეატრში, რომლის ორგანიზში ჩემს თვალწინ იხრწნებოდა, შეიქმნა აბსოლუტურად უმიზნო და აღარ იძლეოდა შემოქმედებითი დაკმაყოფილებას. აქედან დასკვნა: „საჭიროა ასეთი თეატრიდან წასვლა. და მე ასედაც მოვიქეცი 1936 წ.“.

ამას მოვივითხოვს გრობოლოვის საქმელობის თეატრის მსახიობი ი. ბოდროვი.

საქართველოს თეატრალური საზოგადოებრივობა მთელი საბჭოთა კავშირის თეატრალურ საზოგადოებრივობასთან ერთად მიესალმა მეიერხოლდის თეატრის ლიკვიდაციას:

ხელოვნ. საქმ. საკავმ. კომიტე. დადგინილება სერიოზულ ვაფრთხილებად უნდა გამოაქცეს ხელოვნების ბევრ მუშაკისათვის, რომელთაც დღემდე არ უნდადნ ვაგონ. რომ ფორმალიზმი მტრული მოვლენა საბჭოთა ხელოვნებისათვის. ეს მუშაკები ვარგუნული ეფექტებითა და „ფორმის“ ზინილ-პიპილებით ვარაგუნდნ და ვარაგუნ თავის მინავან სიცოცხლეთა, თავიანთივერ უსუსურობას.

მხოლოდ სოციალისტური რეალიზმის მეთოდების დაუფლების საფუძველზე, მხოლოდ მუდმივ და ორგანიულ უთორიოებაშია ამ უმსანიშნავ სინამდვილესთან, რომელთაც ცხოვრებათ დაღი საბჭოთა ხალხი შეიძლება შეიქმნას ხელოვნება, ლირსეული იმ ხალხის, რომელიც დედამიწის 1/6-ზე სტალინური კონსტიტუციის მზის სხივით გასხივონებულ ჰქმნის დღნიერ ცხოვრებას და გვირ აღმიაინებს.

მეიერხოლდის თეატრი ლიკვიდირებულია; საბჭოთა ხელოვნებაში ადგილი არა აქვს მეიერხოლოდოვშინის, როგორც მვენს, უცხოს და მტრულს.

ალ. სულავე

ქართული საბჭოთა ღრამაგურგბია

თითქმის ყოველ ქართველ მწერალს უცდია წარსულში თავისი კალამი ღრამატურგიაში. ამ მხრივ ქართულ ღრამატურგიას საკმაო ისტორია აქვს. როგორც მწერლობის განსაკუთრებული ენის ქართულ ღრამატურგიას არა ერთხელ ვაუმართლებია ბრწყინვალეუ თავისი დანიშნულება.

რა დანიშნულება იყო ეს? ა. ლუნაჩარსკის აზრით: „ყოველ ღრაში, როცა კლასობრივი ბრძოლა მწვედებოდა, ღრამატურგია დგებოდა პირველ რიგში და ეს იბრძოდა, რომ თუ მთელი ლიტერატურა ემსახურება კლასობრივ ბრძოლას, ყველაზე აქტუალურად ამას აქეთებს ღრამატურგია თეატრის საშუალებით“. რუსეთის გამოჩენილი მწერალი პუბლიცისტი ა. გერცენი თავის ღრამის ერთ-ერთ თეატრს უწოდებდა უმაღლეს ინსტანციას ცხოვრების საკითხების გადასაწყვეტად მოწოდებულს. ასეთი ინსტანციის როლს ასრულებდა წარსული ცხოვრების სინამდვილეში ქართული თეატრი. მაგრამ თეატრს ყოველთვის ღრამატურგია ასულდამგებულს და ამიტომაც იყო, რომ ასე დიდ ყურადღებას აქცევდნენ ქართველი მწერლები ღრამატურგიას და თავიანთი წვლილი შეჰქონდად მწერლობის ამ დარგში.

ქართული ღრამატურგია წარსულში სუსტი იყო. მიუხედავად იმისა, რომ მთელ რიგ ქართველ მწერლებს ჰქონდად ღრამატურგიათა ცდები.

თუ რა უმწეო მდგომარეობა სუფევდა წარსულში ქართული თეატრის საქმეში, ამას ნათლად ადასტურებს თუნდაც გ. ორბელიანის წერილი ილია ჭავჭავაძისა და გ. გაგუნიანის (1879 წ.). სადაც იგი არ ეთანხმება ილიას, რომ ქართულმა ბანკმა გაიღოს ფულები ქართული სცენისათვის, „მე არ მესმის სწერდა გ. ორბელიანი — როგორ უნდა დაემყაროს თეატრი, რომელსაც არა აქვს თავისი შენობა, რომელსაც არა ჰყავს განსწავლული აქტიორები, რომელსაც არ შეუძლიან შენახვა თავისი თავისა“ და სხვ. ამას უნდა დამემატოს ისიც, რომ არ არსებობდა გარკვეული სახით ღრამატურგია.

ქართულ თეატრს ფაქტურად 80 წელში ჩაეყარა საფუძველი, როცა დაარსდა მუდმივი დასი, მაგრამ ამ დასს ხერხებილი ვაუმეგრა ამავე წლებში მკლავად ამოქმედდებულმა ქართულმა ღრამატურგიათა (კავარცილი და სხვა). ეს ბუნებრივია, რადგან თეატრი ღრამატურგიაში ნახულობს იმ წყაროს, რომლითაც მისი შემოქმედლები ვა უნდა წარიმართოს, ღრამატურგია განსაზღვრავს თეატრის სოციალურ-იდეურ შინაარსს, მის მიმართულებას, მის სიტყვიერ კულტურას. ღრამატურგია თეატრის ტენია, მაგრამ თეატრიც ის ასაბრუნია, სადაც ღრამატურგია ხორცი ისახს და მტკვებულს.

ქართული ღრამატურგიათა ოქროს ფინის ამშვენებს მრავალი შესანიშნავი ღრამატურგიათა შედეგები, ასეთია გ. ერისთავის „გაყარა“, ა. წერეთლის „პატარა კახი“,

ი. ჭავჭავაძის ორიოდ მიესა, დ. კლდიაშვილის „ღარისპანის გასაქირი“, ა. ცაგარელის „რაც გინახავს ვეღარ ნახავ“, ზ. ანტონოვის „მზის დაბნელება საქართველოში“ და სხვ. მიუხედავად ამისა ქართული ლიტერატურის სინამდვილეში ღრამატურგია წარმოადგენდა მის სუსტ ადგილს.

ქართულ ღრამატურგიათა ჰქონდა აყვავების რამდენიმე ეტაპი, მაგრამ მასვე ჰქონდა დაცემის მომენტებიც. ამ მხრივ განსაკუთრებით მძლავრ გავლენას ახდენდა მასზედ მაზინდელი ცხოვრების სოციალურ-პოლიტიკური ვითარება. იყო წლები, როცა მისი აქტიუზაცია იმდენად სუსტდებოდა, რომ ის სოცოცლის ნიშან წყალსაც არ ატარებდა. ასეთი დაქვეითების წლებია 90 წლები, შემდეგ შავი რეაქციის და იმპერიალისტური ომის წლები.

კარხიზის საწინააღმდეგო მოძრაობა ქართულ ღრამატურგიაში ხშირად აცოცლებდა ეროვნულ-ისტორიული ხასიათის ისეთ სიუჟეტებს, რომელთა საფუძველზე აღმოცენდებოდა ღრამატურგიათა ნაწარმოებები დიდი წარმატებით სარგებლობდნენ. ასეთი წარმატება ჰქონდა სწორედ თავის დროზე, როგორც დ. ერისთავის „სამშობლოს“ ისე ა. სუმბათაშვილი-იუჟინის „ღალატს“. მაგრამ ეროვნულ თემებზე არა ნაკლებ გამოძახილს პოულობდა ქართულ ღრამატურგიაში სოციალურ-კლასობრივ ბრძოლის სხვა შინაგნული პრაბლემები. განსაკუთრებით დიდ გავლენას ახდენდა მასზე მუშათა კლასის რევოლუციური მოძრაობაც. ამისი დამამტკიცებელია 1905 წლის რევოლუციური პერიოდი. პირველმა რევოლუციურმა ქარიშხალმა უსათუოდ გამაცოცხლებელი სული შთაბერა მას.

მართალია ამ წლებში არ შექმნილა ბრწყინვალე ღრამატურგიათა ნიმუშები, მაგრამ ღრამატურგიათა გვერდი არ აუვლია ამ დიდ მნიშვნელოვან დროისათვის, უფრო მეტიც; ამ პერიოდში წამოიწია ქართულ ღრამატურგიაში ახალი ძალები, ახალი სიტყვიერ ალაპარაკდნენ უკვე ცნობილი ღრამატურგიათა; ასეთი გავლენა განიცადა სწორედ ა. ცაგარელის სკოლის ნიჭიერმა ღრამატურგიათა ნ. ახანაშვილმა („ხან ისე და ხან ასე“), ამოქმედდებში დაიწერა შ. დადიანის „როს ნადიმობდნენ“, ნ. ნაკაშიძის „გინ არის დამნაშავე“, ვ. შალივაშვილის „გადატორილი მუხა“, „წინადაგონი“, ი. გუდგენიშვილის „მსხვერპლი“, „გამეკვი“, პ. ირეთელის „დამარცხდულნი“, ტ. რამიშვილის „მეზობლები“, ი. კვალაძის „№-21 ჯვრით“ და სხვ.

მაგრამ იმპერიალისტური ომის პერიოდში ქართული ღრამატურგია ისევ დაეცა, გაუმეფდა იაფ-ფასიანი ვოდევილები, სოციალური დამოცილი კომედიები, რევოლუციური აზროვნებისა და განწყობილების შემცველი ნაწარმოებები — შესცვალა ობივატელურმა მელ-

დრამატულ ყალბ პატრიოტულმა და მისტიურმა პიესებმა.

სრული დაქვეითება განიცადა ქართულმა დრამატურ-გამ მენშევიკების ბატონობის დროს. ამ პერიოდში არ დაწერილა არც ერთი მნიშვნელოვანი ნაწარმოები, მიუხედავად იმისა, რომ დრამატულ მწერლობას ჰყავდა მნიშვნელოვანი სახელები ნ. აზნაური, ი. გედევანიშვილი, ნ. შუტაშვილი, შ. დადიანი, ს. შანშიაშვილი, ნ. ნაკაშიძე და სხვ: ერთი სიტყვით ამ პერიოდში ისეთი მდგომარეობა იყო, რომლის შესახებ როგორც ბელნისკი იტყუება, იყენენ დრამატურგები, მაგრამ არც იყო დრამატურგია.

ამჟამად მენშევიზმის ბატონობის სინამდვილეში ქართული დრამატურგიის არ შეიძლება ჰქონოდა წარმატება, რადგან ეს იყო წლები ქართული კულტურის დარღვევისა და დაქვეითების, სად ჰქონდა მწერლობას ნიადაგი სერობოლოში შემოქმედებითი მუშაობისათვის, როცა საქართველო მენშევიკების წვრილფეხა პოლიტიკისგან მძარცველი ინტერვენტების სათარგუო მოედნად გადაქცეის და თავიანთი ავანტიურისტული პოლიტიკით ქართული ხალხი უბედურებამდე და საშინელ უფსკურულამდე მიიყვანეს.

რასაკვირველია ამ პერიოდში ქართულ თეატრალურ კულტურას და დრამატურგიას ვერ იხსნიდა ტრ. რამაშვილის „სტუმარ-მისამხილობა“, კ. გერგესელის „გზა ჯვარედინზე“ ანდა ა. პაპავას მოწაფური „ფიქრები თეატრის კრიზისზე“ უფრონაღ „ქარაბეგობიდან“. ეს იყო უნიადაგო ინტელიგენტის ფიქრები უნიადაგო ხელისუფლების პერიოდში. ამის მეტი კი არაფერი დაწერილა და გაკეთებულა მენშევიკურ საქართველოში, პირიქით ის, რაც მოპოებული ჰქონდა, ის რაც შეადგენდა მის საუკეთესო თეატრალურ ტრადიციას — ისიც დაიწვეებამდე იქნა მიყვანილი.

მხოლოდ იმ დიდი ისტორიული ბედნიერების პირობებში, რომელიც მოუტანა ქართველ ხალხს საბჭოთა ხელისუფლების გამარჯვებამ შექმნა შესაძლებელი დაწყებულიყო ახალი ეტაპი ჩვენი თეატრალური და დრამატურგიული კულტურის განვითარებისა.

ქართული დრამატურგიის ისტორიაში საბჭოთა პერიოდი მესულაა როგორც უბრაუნივალესი ფურცელი, როცა ქართული დრამატურგია, როგორც არა დროს, ადგა თავის სიმაღლეს, მიაღწია განვითარების ისეთ დიდ მნიშვნელოვან დონეს, რომელსაც იგი მოკლებული იყო თავისი არსებობის მთელი ისტორიის მანძილზე.

ის მიღწევები, რომელიც საბჭოთა დრამატურგიის მოეპოვება რასაკვირველია ნაყოფია იმ რთული და ხანგრძლივი ბრძოლისა, რომელსაც საბჭოთა საზოგადოებრივობა, საბჭოთა პრესა და ლიტერატურული კრიტიკა აწარმოებდა მის იდეურ და ხარისხობრივ სიწმინდისათვის.

საქართველოს ოქტომბრის ბრველ წლებში კოდის იყო ისეთი მდგომარეობა, რომ დრამატურგოს უფრონი მთლიანად საბჭოთა ხელისუფლების მხარეზე გადავიდა. ეს არც შეიძლება ასე ყოველიყო, რადგან სოციალისტური რევოლუციის გამარჯვებით დამარცხებული კაპიტალისტური კლასები და მათი პარტიების ნარჩენები ჯერ კიდევ განაგრძობდნენ ბრძოლას. ეს ბრძოლა იდეოლოგიის სფეროშიაც ნახულობდა გამოძახილს და რა ვასაკვირია, რომ მას დრამატურგიაშიაც გამოეხატა. ელენებში თავი.

ახლა უკვე ნათელია, რომ მწერალთა ის ფენები რომლებიც საბჭოთა ხელისუფლებას თავიდანვე მეგობრულად და ნაკლებად მტრულად შეხედნენ — შემდეგში ნამდვილად გარდაიქმნენ საბჭოთა მწერლებად. მტრების ბანაკში კი მოხვდნენ ისეთები, რომლებიც თავიდანვე ჯიუტურად და გაბოროტებით გაემიჯნენ იმ დიდ ისტორიულ მივლენას, რომელსაც ქართული ოქტომბრის ჰქვია.

მტრების ბანაკში ძნელი იყო მოხვედროდა ისეთი მწერალი, რომელიც ცარიზმის შავნელ პირობებში პრაქტიკულად განწყობილებებს ამჟღავნებდა. ძველი თაობის დრამატურგებიდან მტრების ბანაკში არ შეიძლება მოხვედრილიყვნენ „გეგეკორისა“ და „გუშინდელის“, „ვინ არის დამნაშავეს“, „მსხვერპლისა“ და „უგვირგვინო მეფენის“ — ავტორები, მაგრამ ერთბაშად თავიანთი შემოქმედებაში ახალი გარდატეხის შეტანა — რასაკვირველია ამათაც გაუქრდათ. ისინი თავიდანვე შეხედნენ მომხადებულად საქართველოს ცხოვრებაში მომხადარ დიდ რევოლუციურ გარდატეხას.

შემოქმედებითი გარდატეხა მათში თანდათან მომწიფდა. მისტიური ნაციონალისტური იდეოლოგიის მომწიფე მწერალ ს. შანშიაშვილმა ჯერ კიდევ 1922 წელს შეიქმნა „სპარაკი“. ეს იყო რევოლუციის გამოძახილი და მის შემოქმედებაში გარდატეხის დასაწყისი. ამ გზით წავიდა შემდეგში არა ერთი და ორი მწერლისა და დრამატურგის შემოქმედება.

ნ. შუტაშვილის „გასასპოვებელი“ ამერიკელი მისაბჭოთა ხელისუფლების დამყარების პირველი წლების საბჭოთა ცხოვრების ზოგიერთი მხარეების ისეთ ყალბ განზოგადობას წარმოადგენდა, რომლის მიხედვით გამოვიდა სინამდვილის ფალსიფიკაცია.

ამ უკანასკნელ წლებში ისევ აქტიური მხატვარი შეიქმნა მისი „სულელი“, რომელიც იდგმება რუსთაველის თეატრში, ეს სრულიად ახალი პიესა ნამდვილად საბჭოთა მწერლის მიერ დაწერილია.

იმ პერიოდში, როცა საბჭოთა დრამატურგია მხოლოდ ფეხს დგამდა, საბჭოთა თეატრებში გამეფებული იყო გერმანული ექსპრესიონისტების პიესები, ამიტომ საბჭოთა თეატრზე დაწერილ ორიგინალურ პიესას არ შეიძლება დრამატურგული ინტერესი არ გამოეწვივა. სწორედ ასეთი ინტერესი გამოიწვია მაშინ დრამატურგმა ნ. აზნაურმა თავისი „დეზერტირკით“. ეს პიესა უფრო პოლიტიკურ

სუფიზად წარმოადგენდა, ეიდრე მალა ხარისხიან მხატვრულ ნაწარმოებს, მაგრამ მას ჰქონდა ისეთი სატირული სინაზილე რაც მას აქტუალობას აძლევდა. პიესა წარმოადგენდა სატირას იმ ხალხზე, ვინც წინად მუქ-თხიროულ ცხოვრებას ეწეოდა — საბჭოთა პირობებში კი ზემოთ აღვინახებდ ვადაიქცნენ. აზიანის პიესა პირ-წარმოადგენდა ზედმეტრ ადამიანების აპოლოგიას — პირ-წიქით მათი უბრალოდ ადამიანებს და არაბობის ჩვენებას, მაგრამ ამასთან ერთად ავტორმა ვერ აჩვენა საბჭოთა სინამდვილის ახალი მოვლენები. ეს იყო „დეზერტირის“ დიდი ნაკლოვანება.

რასაკვირველია ნ. აზიანის „დეზერტირის“ წარ-ოადგენდა იმ სატირულ ხალხს ვაგრილებს, რაც აზიანის დრამატურგიისათვის დამახასიათებელი იყო. სატირის სწავლებით წარსულში აზიანი ნიღბს ხეი-და ქართულ პურეუთაზულ ფენებს — ჩარჩ — მეგან-შეებს, აჩვენებდა სოციალისტების სწიბობრივ გახარებას და მსუნიავობას. თუ წარსულში პიესა „ფული და ხარისხში“ ნ. აზიანი ამტკიცებდა, რომ დავით, ლევან და კონა-ლანჩაძეები — ისტორიულად განწირული და უბრალოდ უკეთეს კლასის წარმომადგენლები, „დეზერტირის“ გესილის სატირით ასახა ამ ყოფილი ხალხის დევნეზა-სა და აჩვენა მათი დაღუპვის სურათი.

ნ. აზიანის „დეზერტირის“ თეატრალურად განსა-ხივრებულ თეატრალური კრიტიკა უარყოფითად შეხე-და, ამ პიესას არავითარი ვაგრიცა არ მოუვლენია საბ-ჭოთა დრამატურგიის განვითარებაზე. აშკარაა, ასეთი ხასიათის პიესა ვერ გაარლევდა მისტიციზმსა და რეაქ-ციული სტლისცივებით. გამსწავალ დრამატურგიის იმ ფორმას, რომელიც ამ პერიოდში წარმოადგენდა გერმანული ექსპრესიონიზმისაგან ვადმოვლული რეაქ-ციულ შიორს ქართული ზოლოგიური ნაციონა-ლიზმით.

ექსპრესიონისტიული პიესების ხანა როგორც საბჭოთა თეატრისათვის, ისე დრამატურგიისათვის წარმოადგენდა შეზღუდვებულ მოვლენას. საბჭოთა საზოგადოებრივობამ ამ მოვლენას რასაკვირველია თავიდანვე ბრძოლა გამო-უცხადა, რომლის შემდეგ თანდათან გაჩნდა და გამტკი-და სოციალისტური მშენებლობისა და სინამდვილის ამ-სახეული ახალი დრამატურგიული ნაწარმოებები. ამ პროცესს რასაკვირველია ხელი შეუწყო ქვეყნის აღდგე-ნითი პერიოდის დასრულებამ და სახალხო მუერნების სოციალისტური რეკონსტრუქციის ნაყოფიერმა მსვლე-ლობამ. ინტელექციონის ფართო მასების სოციალიზმი-სათვის ბრძოლაში ჩაბმამ.

დრამატურგიაში ეს პროცესი იმით გამოიხატა, რომ მოხდა ძველი ოსტატების შემობრუნება აქტუალური თე-მატიკისკენ, მეორე მხრივ დრამატურგიის ასპარეზზე გამოვიდნენ ახალი ავტორები, რომლებმაც საგრძნობლად ამაღლეს საბჭოთა დრამატურგიის ავტორიტეტი, დააყ-ენს თანადროული პრობლემები, ასახეს ცოცხლად და აქტუალურად საბჭოთა სინამდვილის ღირსშესანიშნავი პროცესები, კლასობრივი ბრძოლა, ახალი საყოფაცხოვ-რებო ურთიერთობა, საკომუნურენო მოძრაობა, რევო-ლუციური წარსულის ამბები.

განსაკუთრებულად გამახვილდა ეს თემატიკა „მე-მდეგ რაც დრამატურგიაში მოახილეს თავიანთი ცდე-ბი პოეტებმა კ. კალაძემ, ა. მანაშვილმა, ვ. თაყაიშვილმა, სონიძემ, და სხვ. მაგრამ ამ დრამატურგების გვერ-დით განახლებული შემოქმედებითი ძალით დადგნე-ძველი ოსტატებიც შ. დადიანი, ს. შანშიაშვილი, პ. კაკა-ბაძე და სხ. ამ დრამატურგთა შემოქმედებითმა აქტივო-ბამ თვალსაჩინოდ გახარდა“ და გამაღიერა საბჭოთა დრამატურგიული მწერლობა. შესძინა მას მდიდარი და მრავალფეროვანი საბჭოთა ცხოვრებისა და მისი მოვლე-ნების გამომსახველი ღირსშესანიშნავი მხატვრული ტი-ლოები.

ისმება კითხვა, რა მხატვრული ტილოებია ეს? რო-მელი დრამატურგია შ. დადიანის შემოქმედებითი გზით მოვიდა საბ-ჭოთა სინამდვილესთან. რა გზა გაიარეს მავალითად ქარ-თული დრამატურგიის ხანდაზმულმა ისეთმა ოსტატებმა როგორცაა შ. დადიანი, ს. შანშიაშვილი და სხვები?

3

ქართულ მწერლობაში შ. დადიანი ცნობილია უპირ-ველეს ყოვლისა, როგორც ნიჭიერი ბელეტრისტი და დრამატურგი. შ. დადიანმა მწერლობა მეტწილად საუ-კუნის დასასრულს დაიწყო, მან ბავშობიდანვე შესდგა ფენი ქართულ სცენაზე და იმ თავითვე მიიქცია ყურად-ღებმა, როგორც ნიჭიერმა ახალმწიფად. თუ როგორ გა-მოვიდა შ. დადიანი ამ ასპარეზზე ამის შესახებ შესანიშ-ნავად სწერს ფეშია მესხი თავის წერილში „სამი შეხ-ვედრა“ — „ვაშაღვდებით „მარჯარტა გოტიეს“ დადგ-მას ჩემს საბუნდვისოდ“ სწერს ი. მესხი. მაგრამ დასს არ ყოლია გრავდ ეთრივის როლის შემსრულებელი. ამ როლის შემსრულებლად მოუწვევიათ ახალგაზრდა შ. დადიანი. მის ისე კარგათ შესრულებიბა ეს როლი, რომ იმის შემდეგ არც გაუშვიათ იგი სცენიდან „ამ დღიდან შალვა არ მოშორებია ქართულ სცენას და მას-ზედ ზრუნვას, ამბობს თავის მოგონებაში ი. მესხი. მე-ო-ნი საქართველოში არ არის არც ერთი ქალაქი, არც ერ-თი დამა და სოფელიც კი სადაც შალვას არ იცნობდნენ, როგორც ნიჭიერ მწერალს, მსახიობს და რეჟისორს („ლომისი“ 1923 წ.).

მხატვრულ მწერლობაშიც უცებ მიიქცია ყურადღება შ. დადიანმა, როგორც ნიჭიერად დაწერილი მინიატურე-ბის ავტორმა. ეს მინიატურები იმეცდებოდა „ცნობის ფურცლის“ დამატებებში და მოქნილი ენით, იმპრესიო-ნისტიული მანერით, ორიგინალური სათაურებით თავისე-ბურ ინტერესს იწვევდა. შ. დადიანის ბელეტრისტიული შესაძლებლობანი განსაკუთრებულ ძალით გამოჩვენდა მის დიდ ისტორიულ რომანში — „უბედური რუსი“.

ზოგიერთების აზრით შ. დადიანი ამ მხრივ ისტო-რიული რომანის პირველი შემოქმედი, რომ ის თავისი მხატვრულობით და ფანტაზიით ჰენრიხ სენკევიჩის და ალექსანდრე დიუმბა — მამას ოსტატობისა და დიპაზო-ნის სიმალეზე სდგას. „ორი მონადირეს“ ავტორმა ი. ელევთერიძემ შ. დადიანს „საამური მწერალი“ უწო-და. ეს სახელწოდება საცხებით შეეფარებდა შ. დადიანის დრამატურგიასაც და გამოიხატავს მისი შემოქმედების

თვისებებს: საუცხოვო ენას, ტიპების სხარტულად მოხაზვის უნარს, კოლონატულ დიალოგს, დრამატულ პათოსს, ლირიულ სიბოძს.

ამ მხრივ შ. დადიანი აუცილებლად სიტყვის ოსტატია. მაგრამ მას არ აკლია ის თვისებაც, რაც შემოქმედელ ეპოქის ღირსეულ მწერლის სახელს ანიჭებს, ცხოვრების მოვლენების კლანა, სოციალურ პროცესებში ჩაწვრთნისა და მისი გამოტანის უნარი და რაც მთავარია ხალხისადმი სიყვარული. ამ მხრივ შ. დადიანი მოწინავე მწერალი იყო მაშინაც, როცა დასწერა (1906 წ.) „როს ნალიზობდნენ“ „მღვიმეში“, „გუმინდელნი“ და სხვ.

ეს პიესები შ. დადიანის რევოლუციამდელი შემოქმედების ნაყოფია. მაგრამ მათში ისეთი რეალისტური ხედვა რამაც საბჭოთა ნოყიერ ნიადაგზე შესაძლებლობა მისცა შ. დადიანს შესანიშნავი საბჭოთა დრამატურგიული ნაწარმოებები შეექმნა. ამ მხრივ შ. დადიანის საბჭოთა პერიოდის შემოქმედება დიდი ნაყოფიერებით ხასიათდება, მაშინ როცა მას ამისი საშუალება არ ჰქონდა წარსულში.

ქართული ლიტერატურის გულშემატიკივანი ყოველთვის წყვეთს აღნიშნულს შ. დადიანის ნიჭისა და ძალის დატყუებების წინაშე. „სხვა და სხვა ასპარეზზე მუშაობით“ (ი. გრიშაშვილი და სხ.), მაგრამ საბჭოთა პირობებში პირიქით შ. დადიანი უმთავრესად შემოქმედებით მუშაობაზე გადავიდა. რის შესახებ შ. დადიანი თითოერთეულს წერდა. დიდმა პროლეტარულმა რევოლუციამ საშუალება მოძეცა სათანადოდ გამეშალა ჩემი შემოქმედებითი მუშაობა.

საბჭოთა პირობებში ვახდა შ. დადიანი ნამდვილი პროფესიული მწერალი, ამ პერიოდში დასრულა მისი თავისი რომანი „უბედური რუსი“ და შექმნა მთელი რიგი დრამატურგიული ნაწარმოებები. შ. დადიანს შესანიშნავად ესმის თუ რა მისცა მის შემოქმედებას საბჭოთა ხელისუფლებამ, როცა წერს: „სად იყო საქართველოში პროფესიული მწერალი მოკლირი მხოლოდ თავის შემოქმედებით. ვინ უვლიდა, ვინ პატრონობდა მწერალს, ვინ ზრუნავდა მის შემოქმედებით უნარის ვაღვივებაზე ან მის საყოფაცხოვრებო გაუმჯობესებაზე. მხოლოდ დღეს პარტია და ხელისუფლება ყოველგვარ საშუალებას აძლევს მწერალს, რომ იგი მხოლოდ მწერლობდეს, მწერლის სახელი კიდევ უფრო შეიმოსა შარავანდელით. როცა იგი რუსულის ინვიზირად არის გამოცხადებული („შარავანდელით მოსილინი“).

საბჭოთა ხელისუფლებამ შ. დადიანს შემოქმედება თავიდანვე შეშოხა შარავანდელით, რადგან როგორც მწერალი იგი არ შეხვედრია რევოლუციის მტრულად განწყობილი პირიქით იგი თავიდანვე შეეცადა თავისი წვლილი შეეტანა საბჭოთა მწერლობაში ამაში რასაკვირველია მას ზღვს უწყობდა მისი მწერალური წარსული.

ცარიან საპერიოდში შ. დადიანის შემოქმედება, მიუხედავად ცალკეული ნაციონალისტური და იდეალისტური მხარეებისა ძირითადად მოწინავეობის ფარგლებში ტრიალებდა. ერთი რომ მან განიცადა 1905 წ. რევოლუციური ზეგავლენა, მეორე მხრივ რეაქციის, პერიოდში

არ აყოლია დეკადენტურ მიმდინარეობებს, არ ჩაძირულა მაშინდელი წვრთნებურთავიული მწერლების სხვაგვარ და ცემულობისა და მისტიციზმის წინაშე. შ. დადიანი იმ პერიოდში ხშირად ბუნდოვანდ. მაგრამ მისი ექსპერიმენტების გზაში იმდენად დახარბდა საზოგადოებრივ კლასს წინააღმდეგობას და ამ წინააღმდეგობებში მოქმედი ყნასების როლს.

მართალია შ. დადიანი პრდაპირ და მკვეთრად ვერ გამოხატავდა და ვერ ასურათებდა მუშათა კლასის ბრძოლს, მაგრამ ამ კლასის როლი მას შეუცნობელი არ ჩებოდა და რაც მთავარია მტრულად არ ყოფილა მასთან განწყობილი. ამას ადასტურებს მისი იმ დროინდელი პიესები „როს ნალიზობდნენ“ „მღვიმეში“ და სხვ.

როგორც ზოგიერთ კრიტიკოსს ჰგონია შ. დადიანის პიესა „როს ნალიზობდნენ“ თითქოს სქემატიური იყო, რომ მასში აშკარად სწინად ავტორის პუბლიცისტური ზრახვა, მაგრამ პიესის იდეა და ავტორის პუბლიცისტურობა, ხომ მუშათა კლასისადმი სიმპათიის გამოხატავდა? თავისი მსოფლმხედველობრივი შეზღუდულობის გამო შ. დადიანს არ შეეძლო მაშინ რასაკვირველია მარქსისტულ-ლენინური ანალიზით გადაეტკრა კლასობრივი ბრძოლის საკითხები, მაგრამ, როგორც მისი პიესა „როს ნალიზობდნენ“ ამტკიცებს მისი მსოფლმხედველობა არც ისე შეზღუდული ყოფილა, რომ ვერ დაენახა მუშათა კლასის პროგრესიული როლი.

ტყველა ჰგონია ზოგიერთ კრიტიკოსს თითქოს „როს ნალიზობდნენ“ არ გამოხატავდეს მაშინდელი საზოგადოებრივი კლასების უპირიქითობის სწორ ვაგებას. ამ უპირიქითობაში სხვა და სხვა სოციალური ფენის მდგომარეობას. მეოსანი, რომელიც მონაწილეა იმ ნალიზობისა. სადაც შეკრებილან ექსპლოატატორთა წარმომადგენლები — მოხსიერიად განწყობილი და როცა დადინზე მოდის მუშა, რომელიც მიმართავს ექსპლოატატორებს: „ეძრა რაც ინადიმეთ — ახლა დადვა დრო, ჩვენ მოვედით უკვე შეგნებულნი და მოვიხიბოვ ჩვენს სუფრასო“ — მეოსანი ესალმება მუშებს და გაიძახის „უკვე დადვა ქარიშხალი განთიადის მოკიჭელი“. მაშინდელი დროის რევოლუციური პოეტის ირ. ევდოშვილის ცნობილ ლექსის „სიძლიერის“. ამ სტიქიონებს ტყველია არ ჩააქვდა თავის პიესაში შ. დადიანი, რომ თვითონაც არ ყოფილიყო განთიადისა და ქარიშხლის მოგრაფი.

კიდევ უფრო მკვეთრად გამოხატულია 1905 წ. რევოლუციური ზეგავლენა შ. დადიანის მეორე პიესა „მღვიმეში“. მართალია ეს პიესა თავისი შინაარსით — გითქვამთ ფანტასტიკური სანახაობა — ისტორიული დროისა და სივრცის გარეშე, მაგრამ ფაქტურად მასში სიმბოლური ხერხით უაღრესად პოლიტიკური მოვლენებია გამოხატული. ეზოპის ენით დრამატურგის მიერ გამოხატული უმეო ბნელ ხაყისამდღიეში მომწყვედელი სახელმწიფო მეფის რუსეთია — ხაყის მოტრფიალი — მეფის დასაყრდენი სტრუქტურა, — ბნელი ვიკრია ჩამომგრევილინი კი მუშებია. აღსანიშნავია, რომ ქართულ დრამატურგიაში მუშა მალაროვნი ამ პიესაში პირველად გამოხატული. პიესის ნაკლოვანება ისა, რომ ცხრასხუთი წლის

მამოძრავებელ ძალთა შორის მუშათა კლასის როლი გერაა მთელი სიმძაფრით გამოხატული, მაგრამ მაინც აშკარად სხანს პიესის იდეა თვითმპყრობლობის დამხობისა და თავისუფლებისათვის ბრძოლის უცილებლობის შესახებ.

უფრო გვიან დაწერილ პიესა „შენი ჰირიმეში“ (1912) შ. დადიანი პირველი რევოლუციის მიერ წამოყენებულ სოციალური პრობლემების გადაჭრას ცილობს. მაგრამ უკან ახევს კლასობრივობის თვალსაზრისს და წოდებთა შორის კომპრომისისაკენ. კიდევ უფრო უკან დახვევად უნდა ჩაითვალოს მისი „ვაჩაში“, სადაც მოკემული თამარ მეფის დროის დიდობაა. მაგრამ უკან სხვაა მისი ისტორიული პიესა „გეგეპკორი“. აქ ავტორი ისევ უბრუნდება რეალიზმს. დრამატული ხელოვნების თვალსაზრისით „გეგეპკორი“ რთული მხატვრული საშვალბებით გაკეთებული პიესაა. იგი ფართოდ და ღრმად ხატავს ქართული საშუალო საუკუნეების სამეფო კარის ყოფა-ცხოვრებას. მაგრამ ამავე დროს სამეგრელოს გაქვალტყავებული გლეხობის ბრძოლას ბატონყმობის წინააღმდეგ. ხალხის ბრძოლას თავისუფლებისათვის. ამიტომ მოიპოვა სწორედ ამ პიესამ დიდი პოპულარობა.

შ. დადიანის რევოლუციამდელი შემოქმედების ერთ-ერთ უძლიერეს დრამატურგიულ ნაწარმოებად სამართლიანად ითვლება მისი „გუშინდელნი“. პიესა დაწერილია 1917 წ. მაგრამ ავტორი მასში ისევ 1905 წლის დროინდელ ამბებს უბრუნდება და რეალისტური სურათებით ხატავს რევოლუციას და მისი შავი ძალების მიერ აპარტახებული სოფლის სინამდვილეს.

იმ დროინდელი ცხოვრებისა, ადამიანებისა და მოვლენების საფუძვლიანმა ცოდნამ საშუალება მისცა ღრმად მატერეს დამაჯერებლად გამოეხატა სინამდვილე. ამ მხრივ „გუშინდელნი“ მის ნაწარმოებს შორის ყველაზე რეალისტური და შესანიშნავი დრამატული ქმნილებაა.

სამართლიანად უწოდა ა. სუმბათაშვილ — იუენიმა ამ პიესას „საუცხოვო ტალანტით დაწერილი კომედია“ და მას შემდგენიარს შეფასება მისცა: „საუცხოვო იუენი, კვანძი, დიალოგი და სიუჟეტი. საკვირველი მხატვრული შერგნება, აცილებულია მოუფიქრებელი და ფული იდეები. სიუჟეტი ტაბუების პირდაპირ საკვირველია“ (გაზ. „ლომისი“ 1923 წ.).

ასეთი წარსულის საგზალით და შემოქმედებით გზებით მოვიდა შ. დადიანი საბჭოთა დრამატურგიაში, მაგრამ ახალმა ცხოვრებამ და სინამდვილემ მოითხოვა მისგან მეტი რეალისტური სიჯანსაღე. მოვლენების რევოლუციური აფეთქების სიმახვილე და უნარი. შ. დადიანმა საკმაოდ გამოიჩინა ასეთი უნარი. საბჭოთა თემბუკასთან მისვლის ისეთ ცდათ უნდა ჩაითვალოს მისი პირველი საბჭოთა კომედია „კაკალ ვულში“.

შ. დადიანს ეკუთვნის საბჭოთა ტრაგედიის შექმნის პირველი ცდა — ესაა პიესა „თეთნულდი“ — ამ პიესის თემაა სენაეთის პატრიარქალური ყოფა-ცხოვრების რღვევა. პიესის დრამატული კოლიზიები იწვლება ძველი და ახალი სამყაროს ტრაგიული შეჯახების ფონზე,

მაგრამ ეს ფონი იმდენად არა რეალისტურია, იმდენად ყალბად მოფიქრებული, რომ პიესაში მომქმედი პერსონაჟები უფრო გამოჩინული ლეგენდარული ტიპებივით სენაეთისათვის არა დამახასიათებელი სოციალური ძვრების მიხედვებით. „თეთნულდი“ სამართლიანად უარყოფითი შეფასება მიიღო.

„თეთნულდი“ შემდეგ შ. დადიანის ყველაზე დიდ ნაწარმოებად უნდა ჩაითვალოს ქართველი კლასიკოსების ე. ნინოშვილისა და ი. ჭავჭავაძის ნაწარმოებთა თეატრალიზაცია. ეს თითქმის თეატრალურ სფეროში უჩვეულო ცდა შ. დადიანის გამარჯვებით დამთავრდა. როგორც „ნინოშვილის გურიაში“ ისე „ჩატეხილი ხილი“ საკმაოდ განიხიმაურება გამოიწვია ჩვენს თეატრალურ ცხოვრებაში.

შ. დადიანი საცხებით მართალი იყო, როცა „ნინოშვილის გურიაში“ შესახებ სწერდა რომ ეს არ არის უბრალო ლიტერატურული მონტაჟი, არამედ ნინოშვილის შემოქმედებისა და მისი დროის საფუძვლიანი შესწავლის და თვითმპყრობლობის პირობებში გურის ხალხის ჩავგვის ეპოპეია. ამ პიესაში საკმაოდ ნახევრები გურიის ხალხის სულისკვეთება პიესის პერსონაჟში გამოვანილია გურის ხალხის მისი იდეალური — ე. ნინოშვილი.

ავტორმა ამ პიესით გადადგა გაბედული ნაბიჯი სოციალისტური რეალიზმისაკენ და არც უშედეგოდ, მან შესანიშნავად გამოხატა ნინოშვილის შემოქმედების სოციალური რაობა. სპექტაკლმა ისეთი პაპულიარობა მოიპოვა, რომ მას სრულიად სამართლიანად საბჭოთა სცენის საამაჟო სპექტაკლი უწოდეს. თეატრმა ამ პიესას დადებითი დიდი ნაბიჯი გადასდგა წინ სოციალისტური რეალიზმისაკენ.

პირველ ცდას მოჰყვა მეორე ცდაც „ნინოშვილის გურიაში“ შემდეგ შ. დადიანმა დასწერა მეორე პიესა „ჩატეხილი ხილი“. პიესის მასალად გამოყენებულ იქნა ილია ჭავჭავაძის შემოქმედება. ამ პიესამაც თეატრალურად განსხვავებულმა დიდი ინტერესი გამოიწვია. ავტორმა სწორედ გაიგო ი. ჭავჭავაძის შემოქმედება და შესწლო რეალისათვის შესაფერისი ინტერპრეტაციით მისი გასცენიურება.

როგორც „ნინოშვილის გურიაში“ ისე „ჩატეხილი ხილი“ შ. დადიანის შემოქმედებაში წარმოადგენდა იმ ნაბიჯს, რამაც მიიყვანა იგი ისეთი დიდ მნიშვნელოვან თემამდე — როგორცაა მისი ახალი ორიგინალური პიესა „ნაპერწყლიდან“. შ. დადიანმა ამ პიესით გაბედულათ სცადა ჩვენი ქვეყნის რევოლუციური წარსულის ერთი უმნიშვნელოვანესი პერიოდის დრამატურგიული განსახიერება, კერძოდ დიდი სტალინის რევოლუციური მუშაობის ჩვენება. პიესა ლიტერატურულად შესანიშნავად დაწერილია.

ეს პიესა ცოცხალი გამოძახილია ამხანაგი **ლ. ბერიას** უშესანიშნავესი მოხსენების „ამიერ-კავკასიის ბოლშევიკური ორგანიზაციის ისტორიის საკითხებისათვის“. პიესაში გამოცდილი დრამატურგის კალმით დიდი უშუალოდ და ოსტატობით მოკემულია ჩვენი ქვეყნის რე-

ვილეთიური წარსულის ეპიზოდები კერძოდ, დიდი სტალინის ქ. ბათუმში 1901-2 წ. რევოლუციური მუშაობის ჩვენებას. შ. დადიანს შესანიშნავად შეუწყვლია ის ეპოქა, როცა, ჩვენში ყალიბდებოდა ნამდვილი რევოლუციური პარტია, რომელსაც ხელმძღვანელობდა ახალგაზრდა სტალინი. პიესა „ნაბერწყლიდან“ შთაგონებული ამ დიდი ადამიანის შესანიშნავი ცხოვრებისა და ბრძოლის ისტორიით. პიესა ლიტერატურულად დაწერილია ისე, როგორც ეს შეშვენდა ძველ დრამატურგ შ. დადიანს. ამ პიესამ უბრაწინაღუესი გამარჯვება მოიპოვა ჩვენს თეატრებში. სპექტაკლი „ნაბერწყლიდან“ რუსეთველისა და მარჯანიშვილის სახელობის თეატრებში ბელადისადმი უსაზღვრო სიყვარულისა და აღტაცების გამოწვევ დემონსტრაციით გადაიქცა.

„ნაბერწყლიდან“ სოციალისტური რეალიზმის პრინციპის ბრწყინვალე გამარჯვებაა. „ნაბერწყლიდან“ ქართული დრამატურგიის გმირულ-სოციალური დრამის გამოხატულებაა.

შ. დადიანი ნაყოფიერი და პოპულარული დრამატურგია; ავტორი მრავალი პიესებისა, რომლებიც დიდი წარმატებით იდგმება ჩვენი ქვეყნის ყოველ კუთხეში. დრამატურგული მუშაობის გარდა შ. დადიანი ეწევა მუშაობას ბელეტრისტიკაში, განსაკუთრებით ისტორიული ხასიათის თემაზე.

4

თუ შ. დადიანი დრამატურგია და ბელეტრისტიკა, მეორე ჩვენი სახელოვანი დრამატურგია ს. შანშიაშვილი პოეტია და ბელეტრისტიკა. შ. დადიანის მსგავსად ს. შანშიაშვილის რევოლუციამდელი შემოქმედებაში მკლავდება ისეთი ნაბერწყალი, რომელიც საბჭოთა სინამდვილის პირობებში თანდათან გარდევდა შესანიშნავ შემოქმედებითი ცუცხლით.

ს. შანშიაშვილი 1905 წლის პერიოდიდან იწყებს მუშაობას მწერლობაში, იგი მწერალია იმ პლუადას ეკუთვნის, ვინც საგრძნობლად განიცადა პირველ რევოლუციის ზეგავლენა. ს. შანშიაშვილს პირველი სადებიუტო ლექსია „ზღვა“ (დაიბეჭდა ვაზ. „ისარში“ 1906 წ.) ეს ლექსი რევოლუციური სულისკვეთითაა გატენილი, მაგრამ რეაქციის გაძლიერების წლებში ს. შანშიაშვილმა ვერ შეინარჩუნა პირველ რევოლუციის გავლენა და როცა „ყბობის გიჟური გატაცება და სიამე წაიშალა“, იგი დაექანა წვირალ ბურჟუაზიული ესთეტიზმისა და ციწრო ნაციონალიზმისავე; გაკვეა ინტელიგენციის იმ ზგას, რომელიც რევოლუციის დამარცხების შემდეგ პესიმიზმში მოექცა, დაკარგა სოციალური მრწამსი, მიეცა უიმედო და უსახო ოცნებას.

წერალ ბურჟუაზიული ილუზიების ვაკოტრებამ გამოიწვია მწერლის სინამდვილიდან გაქცევა. რეალიზმის ნაცვლად ან ხნიდან მის შემოქმედებაში ფეხს იკიდებ დიდალიზმი, განყენებული აზროვნება, ლტლავა წარსულსაკენ. ქლასიციზმისა და ნიქშანური იდეებით გატაცება — აი ს. შანშიაშვილის შემოქმედებითი გზა, აქედან დასტმება ს. შანშიაშვილს ბუნდოვანი არა ნათელი აზროვნება, რომელიც ვარდა იმისა, რომ მისი პოეზიაში გამოიხატა, მიმედ კვლილ დასტკავა მის დრამატურგიაშიც. მართალია ს. შანშიაშვილის რევოლუციამდელი პოეზია

უიმედობასა და პესიმიზმს გამოხატავდა, მაგრამ ლიტერგიაში იგი არ იყო მოკლებული ძიებასაც. ვ. სწორედ ძიებისა და ბრძოლის ასეთი ტენდენციის გამოხატულებითი ს. შანშიაშვილის მთელი რიგი პიესა.

ს. შანშიაშვილის პირველი დრამატული ნაწარმოებია „შეგების თავილი“, როგორც პირველი ცდა ეს არ იყო მისი პირველი და უკანასკნელი გატაცება. მან შეშედგეზოვაც სცადა ამ იდეების დრამატული განსახიერება „ბერდო ზმანისა“ და „ლატავიაში“.

ამ პიესებში ავტორს სურდა გამოეხატა ხალხის ბრძოლა იდეალური „საოცნებო წაღკოტის“ მზგავსი წამეფოს დასამყარებლად. მაგრამ რამდენად ავტორის სურვილი პროგრესული იყო იმდენად ამ იდეის გამოსახვის საშუალება — მიუღებელი. როგორც „ბერდო ზმანისა“ ისე „ლატავია“ დაწერილია მისტაქტულ მეტაფიზიკური ფორმით.

პიესა „ბერდო ზმანისა“ დაწერილია მსოფლიო იმპერიალისტური ომის პერიოდში (1916 წ.) და გამოხატავს ავტორის ტილოსოფური ძიებისა და წუხილს საერთოდ ხალხის ბედის შესახებ, შეურავებლობის ვარძობის გაღვიძებას ძალადობის წინააღმდეგ. ლიტერატურულად „ბერდო ზმანისა“ დაწერილია ს. შანშიაშვილისათვის დამახასიათებელი ლირიკული პათოსით და დრამატურგიული ისტატობით. მართალია ს. შანშიაშვილის „ბერდო ზმანისაში“ ადამიანების მაგიერ გამოხატულია ბუნების სტიქიური ძალები, რაც პიესას ძალზე აცილებს რეალბას, მაგრამ ეს მოვლენები იმდენად გასულიერებულია, რომ ღრმა ჩაკვირების შემდეგ მისი დიდაზრის გამოცნობა შესაძლებელი ხდება. ამ მხრივ ეს დრამა უსათუთო გამოხატავს გამანთავისუფლებელი მოძრაობის იდეას. ასეთივე რომანტიული ხასიათის დრამაა ს. შანშიაშვილის „ლატავია“, დრო და სტრკის ვარეშე ადებული მოქმედება პიესას დამაჯერებლობას უკარავს თელტა მწერლის იდეაა — აჩვენის ხალხს ბრძოლა იდეალთის, თავისუფალი სახელმწიფოებრივი წყობილებებისათვის.

პიესა „ბერდო ზმანისაზე“ ვაკილებით ადრეა დაწერილი ს. შანშიაშვილის მიერ მისი ისტორიული დრამა „უფერავგინო შეგენი“. პიესას საფუძვლად უღედეს საქართველოს ისტორიული წარსულის მნიშვნელოვანი ეპიზოდ გიორგი სააკაძის ბრძოლის ისტორია. ეს პიესა ფეოდალური ნაციონალიზმის აპოლოგიაა, მაგრამ არა მხოლოდ ისტორიული წარსულის იდეალიზაციის მიზნით, როგორც ზოგიერთებს ჰვინიათ, არამედ ცარიზმის ნაციონალური ჩაგვის პირობებში მოყვნი საქართველოს განმთავისუფლებელი მოძრაობის გასაღვიძებლად.

ს. შანშიაშვილის რევოლუციამდელი დრამატურგიულ მწერლობას მრავალი შეცდომა და უარყოფითი მხარე ახასიათებს, მაგრამ მასვე აქვს ისეთი დადებითი ილუმენტები, რამაც შემდეგ საბჭოთა პირობებში საშუალება

მისკა მას ვადასულები რევოლუციური თემატიკაზე და მოკა ღირსეული საბჭოთა დრამატურგული ნაწარმოებები. მართალია ს. შანშაშვილის როგორც მისი თაობის ზოგ მწერალს საგრძნობლად ვაუჭირდა ახალი, სოციალისტური იდეოლოგიის შეთვისება — განსაზღვრებით პოეზიის დარგში, მაგრამ დრამატურგიაში მან ფრიალდ დასრულად ვადასუდა ასეთი ნაბეჭდი, როცა დასწერა პიესა „სპარტაკი“. ეს პიესა ს. შანშაშვილის დრამატურგიაში ვადასულების თარიღად უნდა ჩაითვალოს. ყოველგვარი, რომანტიკული, მეტაფიზიკური ბუნდრებანების გარეშე ს. შანშაშვილმა ამ პიესაში პირდაპირ და ნათლად აჩვენა მონათა უძლიერესი აჯანყების სურათი ძველ რომში — მხავეცილებისა და ტრანების წინააღმდეგ.

ავტორი რასაკვირველია ვერ დასწერდა ასეთ პიესას, რომ მასზედ არ მოხებლია თავისებური ვაგუნენა ჰიკტომბის რევოლუციის ძღვენამოსილობას. „სპარტაკი“ ფართო სოციალური დრამაა. იგი დაწერილია საბჭოთა ხელისუფლების ორი წლის თავზე და ს. შანშაშვილის შემოქმედებაში წარმოადგენს საყურადღებო ნაწარმოებებს. ამ პიესის მთავარი მიზანია ასახოს მონათმფლობელურ რომის ბრძანებულთა აღვირ-ახსნილი ცხოვრება. მონების ბრძოლა თავისუფლებისათვის და მათი რევოლუციური თავისებურება. პიესაში გამოყვანილია სხვათა შორის კოლხილი უჭაბუკი.

პიესა „სპარტაკი“ იდეური ხაზის თავისებურ ვაგუნელების წარმოადგენდა მისი მეორე პიესა „ჰეროის გმირები“ აქაც ხალხის ბრძოლა მხავეცილების წინააღმდეგ, ხალხი ხარბების თავადებს. შველის მეფედან მოულის, მაგრამ რწმუნდება, რომ მეფეც მისი მტერია. ესის თემად აღებულია ცფოდალური საქართველო, შემტავილად იგი მოძველებულია. მაგრამ ავტორის იდეოლოგიური განვითარებაში პროგრესიულობისა და დრამატურგის რევოლუციური თანამდროებობისაკენ სწორი გზით მსულებლობის მარეინებელი. ამ გზით წარმოიშვა ს. შანშაშვილის საბჭოთა დრამატურგიალი ნიმუშები „ანზორი“, „სამინი“, „არსენა“ და „ფოლადაური“.

განსაკუთრებით დიდი სახელი მოიხვეჭა ს. შანშაშვილმა პიესა „ანზორით“, ეს პიესა პოპულარული ვახდა, იგი სამოქალაქო ომის შესანიშნავი გმირული ეპოპეიაა, „ანზორი“ ვადმოკეთებულ პიესაა. მაგრამ ავტორის ისტატობა ორიგინალბამდე მიდის. სამოქალაქო ომის ეპიზოდი ვადმოკეთებულა დალისტანში და ვაშლილია მთლილების ვანმათავსებულგემლი ბრძოლის ფონზე. დალისტანის ჩაგული ხალხი პროლეტარულ რევოლუციონში პოულობს თავდასახსნა და სამოქალაქო ომში ბოლშევიკების მხარეზე სდგება. ანზორი ამ ხალხის ნებისყოფისა და სულისკეთების გამომხატველი ტიპია. პიესაში შესანიშნავადა გამოხატული ვანმათავსებულგემლი ბრძოლის ინტერნაციონალური მნიშვნელობა.

პიესა „ანზორმა“ დიდი როლი ითამაშა როგორც რუსთაველის თეატრის ვარევილუციონერობაში სადაც ეს პიესა დაიდა; ისე თვით ს. შანშაშვილის შემდგომი ზრდისად და განვითარების საქმეში. „ანზორი“ ის ეტაპი იყო, რომლის შემდეგ ის ურყევად წაიდა წინ რევოლუციური თემატიკის დაუფლებისაკენ. „ანზორის“ შემდეგ ს. შანშაშვილის პიესა „სამინი“. დრამატურგიულად პიესა სუსტი ვამოვიდა. მაგრამ შინაარსობრივად მეტად აქტუალური, მასში ვამოიხატა ამიერ-კავკასიის ხალხთა

ინტერნაციონალური მეგობრობის გრძნობა. ამ საყურადღებო იყო ისიც, რომ ოდესღაც ნაციონალიზმით ვაგუნე/თლი მწერალი თვითონ რომ ვამოვიდა ნაციონალიზმის მოწინააღმდეგედ. ამ მხრივ ეს პიესა საყურადღებო მოქლენას წარმოადგენდა. ს. შანშაშვილის ეს დრამატურგიული პოპიკია უფრო ვამაგრდა და ვააღრმავა მისმა ახალმა პიესამ „არსენამ“. ავტორმა ამ პიესით მოიხვეჭა დიდი პოპულარიობა და სიყვარული. ეს პიესა შედგენილია საბჭოთა დრამატურგიაში. მასში მოხსანს ავტორის დიდი ოსტატობა და იდეური დაევაყვება. ტრადიციულ თემას — მანის ვაიმარჯვა. „უნიადან მან ამ თემას მისკა ვაშუქება სოციალისტური რეალიზმის პრინციპით. — „არსენამ“ ვადაშალა გლეხური აჯანყების ერთი უშესანიშნავესი ეპოპეია.

„არსენა“ თავისი სიუჟეტური სიტუაცია, სცენიური მოტეგებით და ვამოკვეთილი ტიპებით, დრამატული ტექნიკის თვალსაზრისით ოსტატურად შეკრული ნაწარმოებია, მაგრამ მას თეატრალური მნიშვნელობის ვარდა დიდი ლიტერატურული ღირებულება აქვს. „არსენაში“ განსახიერებელია სოციალური დღევის ის მძაფრი სურათი, რომელსაც ქართველი გლეხობის მონური მდგომარეობა იწვევდა ბატონ-ყმობის პირობებში. ავტორი ამ საკითხს არ იღებს დროისა და სივრცის ვარეშე, როგორც ვაგალითად ის მას იღებდა „ლატავრაში“, არამედ მოქმედებს ვარკვეული ისტორიული ხანის ვარგლებში.

ეს ხანა ვასული საუკუნის 20-30 — იანი წლებია, როცა ცარაზმა საქართველო ვადააქცია დრამატურგის სიტყვებითე რომ ვთქვათ: „ახლის პოლიტიკის ინტრესების ასპარეზად და სახედრო შინა ვზად“ და ბატონ-ყმობით სულშეხუთული გლეხობა კიდევ უფრო შეხუთდა ვადასახადებით. სახედრო ბეგარაზე სიარულით, სოფლების დაბევიით. სოციალურ ჩაგვრას დაემტა ნაციონალური ჩაგვრა, მაგრამ ყველაფერ ამას ვერ შეურიგდა გლეხობა და იარაღი მოჰკიდა ხელი. გლეხობის ბრძოლის ასეთ ეპიზოდზეა აგებული სწორედ ს. შანშაშვილის „არსენა“. პიესაში მოძრაობის მეთაურად ვამოყვანილია ქართველი ხალხისათვის დიდათ საყვარელი გმირი არსენა. არსენა პიესაში აღტურვილია მეგობრის ცეცხლოვანი ვზნებით. თუ რადა არსენა პიესაში აღტურვილი ასეთი თვისებებით ამის შესახებ თვით ავტორი ვალაპარაკით: „წერის დროს მე ვაშუხებდა ერთი აზრი: არსენა დამეხატა, როგორც ეპოქალური მოვლენა და ვამეშალა ფართოდ. თუ შევშუღდვა ვიწრო ფარგლებში; ბოლოს ვარჩიე ერთეული ვზა და არსენა წარმოვიდგა როგორც აუცილებელი პიროვნება, რომელიც მასის დაუგებულმა ბოლშემ და ვაქირეებამ წინ წამოწა და ვახდა აჯანყების მეთაურად. ამიტომ არის რომ ჩემს დრამატულ პიესაში ხომთავრება ვამირი თვითონ ხალხია — შრომელი მასსა. თვითონ არსენა მათი სურვილების ვამომხატველია“ („ჩემი მუშაობა არსენაზე“).

ასეთი სწორი ტრაქტევიკითა და მონუმენტულობითა ვამომხატული ამ პიესაში არსენას სახე, იგი ხალხის გმირია, მისი სულისკეთების ვამომხატველია. ავტორი არსენას ხატავს თანდათანობითი განვითარებაში. ახალ-ვაზრდა არსენა პირველ ხანებში ებრძვის სოციალური უკუღმართობის წერილმანებს. მაგრამ რამდენად ძლიერდება კონფლიქტი გლეხობასა და მპრობელთა შორის

იღნებლად გამოდის ბრძოლის სარბიელზე და თანდათან ყალიბდება წინამძღოლად.

პიესაში მძაფრადია ასახული სოციალურ ძალთა წინააღმდეგობანი. მასში: მრავალი დამახასიათებელი დეტალია, მრავალი დაუეჭვყარი ტიპი; ასეთია მებრძოლი გლეხი ონიკე, ასეთია გაძევრა ფარსადანი, გატარებული მოურავი, ბაიანი — როზენი და სხ. ავტორი სწორ ტრაქტიკას აძლევს ამ პიესაში ნაციონალური სოლიდარობის საკითხსაც, რუსი ჯარისკაცი მიტროხინის გადმოსვლა გლეხების მხარეზე. იმის მაჩვენებელია, რომ ნაციონალური მომენტე კლასობრივი ექვემდებარება, რომ ქართული და რუსი თავადი ორივე გლეხობის მტერია: რომ ქართველი და რუსი გლეხი — ორივე ძმებია.

პიესაში არსენა მარცხდება, მაგრამ მისი ბრძოლა ხალხის გამოღვივებას და ისტორიული პერსპექტივის საწყისია. „არსენა“ საბჭოთა გმირული პიესის შესანიშნავი ნიმუშია. „არსენა“ როგორც დრამატურგიისათვის ისე, რუსთაველის თეატრისათვის დიდი გამარჯვება იყო. ოქტომბრის რევოლუციის ოცი წლისთავისათვის ს. შანშიაშვილმა დასწერა ახალი პიესა „ფოლადათერი“ ახალი სოფლის საკომუნურნიო მშენებლობის თემაზე, რითაც საბოლოოდ დამკვიდრდა საბჭოთა მტკიცე ნიადაგზე.

5

ქართული საბჭოთა დრამატურგიის განვითარებაში თავიდანვე გამომუშავდა ტენდენცია დრამისა და კომედიისაყენ. განსაკუთრებით განვითარდა კომედიური ჟანრი, რომელიც უარყოფდა დიდ მნიშვნელოვან სოციალურ ფუნქციას ასრულებს. იგი დასკინის ჩვენი ცხოვრების ურავიოების მოვლენებს, ეპოქის ისინი საზიზღებლად როგორც სოციალიზმის შემადგენელი მოვლენები. ამ მხრივ კომედია — მებრძოლი ჟანრია, ამავე დროს რთული ხელოვნება. იგი საჭიროებს დრმა ცოდნას. პოლიტიკურ სიმახვილეს, კრიტიკულ დამოკიდებულებას მოვლენებისადმი.

ქართულ საბჭოთა დრამატურგიაში კომედიის შექმნის მრავალ საინტერესო ცდას ჰქონდა ადგილი, რომელთა შორის უპირველეს ყოვლისა აღსანიშნავია პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“. პ. კაკაბაძეს წინადაც ჰქონდა დრამატული ცდები („სამი ასული“, „ლისაბონის ტუსაღები“), მაგრამ, როგორც ნამდვილი დრამატურგი იგი „ყვარყვარე თუთაბერი“ გამოიწვია. საბჭოთა საზოგადოებრივობამ „ყვარყვარე თუთაბერი“ თავიდანვე შეაფასა როგორც შესანიშნავი ნაწარმოები და ეს შეფასება დღემდე ძალაში რჩება.

კომედია „ყვარყვარე თუთაბერი“-ს თავისებურება იმაში მდგომარეობს, რომ მასში დატულია კლასიკური კომედიის ერთი შესანიშნავი პრინციპი „ადამიანი არა თავის ადგილზე“, რისთვისაც ავტორის მიერ ოსტატურად გამოყენებულია ხალხური რიტაბები. ყვარყვარე ხალხის მიერ შექმნილი ურავიოვითი ტიპის — ნაცარქექიას მსგავსი გმირია. მხოლოდ რეალური ცხოვრებისა და სიტუაციების პირობებში ამოქმედებული. ამ პიესის დრამატურგმა კომედიურად აშხილა მიფის დროის მონებლების სირვენი, რევოლუციონერის მაგარი შეცდომების ნაცარქექია — ყვარყვარე დაბატობრება და შემდეგ

მის წინაშე ქედის მოხრა ამ კომედიისაში ქმნის არა მარტო მდგომარეობათა კომიზმს, არამედ ხასიათებსაც, ამ მხრივ პიესაში შესანიშნავი კვანძებით იხსნება ყვარყვარეს რევოლუციონერად გამოცხადების მომენტი, რევოლუციის ეტმანება შემთხვევითი ავანტიურისტი, მაგრამ ამ ავანტიურისტზე ამაყებენ თავინთ პოლიტიკას მენშევიკები. ამ მხრივ დაუეჭვყარია მაზრის კომისრის ტიტე ნაცეტარის ტიპი. იგი ტიპური მენშევიკია. მშინაშარა, მერყევი და ფილისტერი.

პიესა „ყვარყვარე თუთაბერიში“ — შესანიშნავადია ნაჩვენები მენშევიკების ტრალი-კომედია. ამ პოლიტიკური ნაცარქექიებისა და დინკობების — „დემოკრატიულ რესპუბლიკაში“ ყვარყვარე დიდი ეცია. „ყვარყვარემ დროებითი მთავრობა იცნა“. დიდკაცობს ყვარყვარე საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების პირველ დღეებშიც, მაგრამ აქ მას უკვე ნილაბს ხლიან და შესაფერის ადგილს უჩვენს.

კომედია „ყვარყვარე თუთაბერი“ — მახვილი სოციალისტი სატირა, დიდი ოსტატობით გაკეთებული, განსაკუთრებით ძლიერია კომედიის პირველი მოქმედება წისქვილში. პიესას აქვს ნაკლოვანებაც. ზოგიერთი ისტორიული დეტალი არაა სწორად გადმოცემული, ასე მაგალითად ბოლშევიკური მიტინგის დახურეტის ამბავი. პიესაში ვერაა სწორად მოხასხული ბოლშევიკი ქალი გულთამაზე და რაც მთავარია არაა ნათლად წარმოადგენილი რევოლუციური ჯარისკაცთა როლი, ხალხთა რევოლუციური ბრძოლა და სხ.

პ. კაკაბაძის მიერ პიესა „მახტიონი“. ავტორმა ამ პიესაში უფრო ფართოდ სცადა ხალხური ფოლკლორის გამოყენება და ხალხის მიერ შექმნილი ტიპები (ქოსტატყელა, დოყალაია, მუსუსელა და სხვ.) გამოხატა, როგორც რეალური ცხოვრების წარმომადგენლები, მაგრამ ავტორის რეალიზმის მაგიერ გამოვიდა ისტორიული სინამდვილის დამახინჯება, ამან დაუყარა ამ პიესას მნიშვნელობა.

ამემდეგ პ. კაკაბაძე მუშაობს ორ ახალ პიესაზე: „ახალი კოლხიდა“ და „ცხოვრება საამურია“. ორივე პიესა სოციალისტური მშენებლობის თემას ეხება და დრამატურგის ზრდას და წინვლას გამოხატავს.

დაახლოებით იმ პერიოდში, როცა დაიწერა „ყვარყვარე თუთაბერი“ ხელმოვიდა სცადა თავისი კალამი დრამატურგიაში ქ. კალაძემ. ამ ცდის შედეგად გამოქვეყნდა მისი ორგანალური პიესა „როგორ“. ეს პიესა საბჭოთა პირობებში წარმოადგენს „პირველ ცდას მხატვრულად კომედიული ნაჩვენები რევოლუციური ბრძოლის წარსული. ამ პიესამ საკმაო ინტერესი გამოიწვია, მასში მოხსნადა დრამატურგის ნიჭი და უნარი. ქ. კალაძის პირველი დრამატული ცდა მარცხით დამთავრდა. ეს იყო პიესა „ტრალიდა ოხ“ (1925 წ.) პიესა დაწერილი იყო ექსპრესიონიზმის გავლენით და შინაარსობრივად მიუღებელი.

რას წარმოადგენს „როგორ“, როგორც პიესა? იგი ლიტერატურულად პოემასავით დაწერილი პიესაა. პიესას ახასიათებს ლირიზმი და სიტყვიერი მასალის სიზუსტე. „როგორ“ ეფექტიანი პიესაა. მართალია „როგორში“ დრამატურგი ვერ იღევა რელიგიურ ტიპაჟს, მაგრამ მთავარი გმირები, როგორცაა ბეგლარი და გელა საკმაოთ ცოცხლად გამოიყურებიან. პიესა აცოცხლებს 1905



წლის რევოლუციური ბრძოლის ერთ საყურადღებო ეპიზოდს.

განთავსებულ სოფელ იცვენ წითელი რაზმებში, მაგრამ მოსალოდნელია ყაზახების თავდასხმა და მათთან შეტაკება. სოფელში მუშაობას ეწყვიან რევკეის ძალებიც; განსაკუთრებით აქტიურობს ბოქაუელი ქარუმიძე. წითელ რაზმელებს შორის არიან თავდადებული მებრძოლები ბეგლარი, გელა, კობა. ავტორი პაპიული ქარუმიძე გამოყვანილი ყავს, როგორც გაიმძვრა და მოხერხებულ მტერი, რომელიც არავითარ საშუალებას არ დაზოგავს მიზნის მისახვედრად. იგი საერთო დასაც კი არ ინდობს. სწორება ნაჩვენები პიენაში წითელი რაზმელების ბრძოლის ტაქტიკა. ეს რაზმი ნამდვილი რევოლუციური რაზმი, რაზმელებს შორის მართალია არიან ისეთებიც როგორც სოციალ-რევოლუციონერი ლეო, რომელიც წინააღმდეგა ყაზახებთან შეტაკებისა, მაგრამ მას უპირდაპირდებ ბოლშევიკური სიმტკიცის გამომატებელი რაზმელი ბეგლარი.

ავტორი ბეგლარს აჩვენებს სხვა კუთხიდანაც, მაგალითად სიყვარულისა და წუხილის თვისებებში. ბეგლარს უყვარს ფარულად ქარუმიძის და ლოლა, მაგრამ კლასობრივი ბრძოლის გამწვავებულ პირობებში სიყვარული კლასობრივი ბრძოლის ლოლიკას ექვემდებარება.

კ. კალაძის მეორე პიესა — „ხატჯიგე“. თუ „როგორში“ ავტორმა გამოიჩინა წარსულისადმი სიყვარული — „ხატჯიგეში“ თანამედროვე თემის ათვისების ცდაა. ამ პიესაში პირველად იქნა გამოხატული ძველსა და ახალ შორის სამკვიდრო-სასიცოცხლო ბრძოლის საკითხი. ამითავის კ. კალაძემ აიღო თემად აჭარის სოფელი. სადაც ეს ბრძოლა შიშფრ ხასიათს ატარებდა. მან უქუადგორ ეგზოტიკურობა და კლასობრივი ბრძოლის რეალური სინამდვილის ჩვენება სცადა.

აჭარის მეორე ბრძოლაში შენდება ელსადგური. ამ უკანასკნელმა გამოიწვია აჭარელი კულაკის, პატარაქალაქური ოჯახის რღვევა. შვილები მშენებლობაში ჩაებნენ, ხატჯიგე ჩადრის წინააღმდეგ დაიწყო ბრძოლა. ოჯახის მამა გულმბათი ცდილობს ელსადგურის აფეთქებას, მაგრამ დამარცხების შედეგად ხატჯიგე მოჰკლავს. ხატჯიგე ძველი ქვეყნის მსხვერპლია. პიესაში ხატჯიგე ტბი ვერას სრულქმნილი, მიუხედავად ამისა პიესას ჰქონდა წარმატება და მან მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა სამშოთა დრამატურგიაში კლასობრივი ბრძოლის აქტუალური თემატიკის შემოტანისა და გამახვილების.

კ. კალაძის მესამე პიესა კომედია „სახლი მტკვრის პიესა“. კომედიის თემაა ინტელიგენციის დამოკიდებულება სამშოთა ხელისუფლებასთან, მაგრამ ეს მეტად აქტუალური საკითხი ავტორმა ვერ გადასჭარა სწორად. კომედიის მაგერი გამოვიდა პასქვილი ინტელიგენციანუ. ავტორი არ მიუღდა ინტელიგენციის სატილს დიდებურ-სოცლის თვალსაზრისით, ამიტომ ამ პიესამ მარცხი განიცადა სცენაზე. კრიტიკამაც უარყოფითი შეფასება მისცა მას.

კ. კალაძის მხად აქვს ახალი პიესა „ბნელი ღამის სტუმარი“, მაგრამ პიესა გამოუქვეყნებელია და საზოგადოებისთვის უცნობია. კ. კალაძე უსათუოდ ნიჭიერი დრამატურგია და ის უამველად კიდევ იტყვის თავის სიტყვას ჩვენს დრამატულ მწერლობაში.

სავსებით სწორი იყო შ. დლიანი, რომელმაც უკანათვის წერილში ქათული სამშოთა დრამატურგის შესახებ (გაზ. „კომუნისტი“ 5/XI) აღნიშნა, რომ სამშოთა დრამატურგიაში აქტუალურ თემებთან ნამდვილი მისვლა პროლეტარულ პოეტებმა კ. კალაძემ, ა. მაშაშვილმა. პ. სამსონიძემ მოახერხეს, რომ ამ მხრივ ისინი არიან პირველი მერცხლები. ამ ფაქტს ნამდვილად ადასტურებს კ. კალაძის დრამატული ცდები, მაგრამ კ. კალაძის, „როგორისა“ და „ხატჯიგეს“ შემდეგ ქართულ სამშოთა სცენას შეემატა ისეთი აქტუალური და შესანიშნავი პიესები, როგორცაა ა. მაშაშვილის „განგაში“ და პ. სამსონიძის „სალტე“.

ამ პიესებით იწყება ერთგვარი ახალი ეტაპი ქართული სამშოთა დრამატურგიაში. ამ პიესებმა გამოიყვანეს პირველად ქართულ სამშოთა სცენაზე 1905 წლის რევოლუციური გმირები, ოქტომბრის რევოლუციით ჩადრ-ახდილი ქალები, ქართველი კომუნურენ გლეხები, კომკავშირელები. სამშოთა სოფლის ახალი სინამდვილე და მის შიგინდ მომხდარი სოციალური ძვრები.

ამ მხრივ განსაკუთრებულად აღსანიშნავია ა. მაშაშვილის პიესა „განგაში“. პიესის თემაა გამწვავებული კლასობრივი ბრძოლა სოფლად. პიესაში გამოხატულია კომუნურენობად კულაკებისა და სხვა უცხო ელემენტების განდევნის პროცესი. ეს პერიოდი ეტაპობის, როგორც კლასის ლიკვიდაციაზე გადასვლის წინა პერიოდი. ეტაპობა კომუნურენობას შიგინდ დაშლას უქადის. მაგრამ მათ წინააღმდეგ ირანშემა კომუნურენობის ჯანსაღი ნაწილი და შეტევან გადადის, ამ ბრძოლას დიდი სიმძაფრე და სირთულე ახლავს. ა. მაშაშვილის პიესაც სწორედ ასეთი სიტუაციების ფარგლებში ტრიალებს. პიესაში გამოიყვანილია სოციალური ტიპების მიერ გალერეცია.

ტიპაის სოციალურ გაგებაში ა. მაშაშვილი სწორ მიდგომას იჩენს. განსაკუთრებით კარგათაა მოხაზული კომუნურენობის ბონდის ტიპი — იგი ახალი ადამიანის განსახიერებაა, რომელსაც ბრძოლაში არ აცლია გამბედაობა და გამარჯვების რწმენა. დამაჯერებლათაა მოხაზული ა. მაშაშვილის პიესაში კულაკი ზურაბის ტიპი, იგი ველური ექსპლოატატორია, რომელსაც მოგებისად ეკრძობ აკუთვნის გრძობა ძვალი-ბილში აქვს გამაჯდარი. ტყვილა არ ამბობს იგი, რომ „ჩემს აკვანზე მიწაში ვახვეული უზალოუნე ცეიდა, დღის ნანინა განდიდობდა იყო ჩემი, წვევლა სილატაე, მიწა საფლავისათვისაც მშურდა. მიწის ხორკსა და სისხლს შევეზარდე. ღრმად ჩაძირულ ხის ფესვებს შეენატროდი, რომ ჩემივე სხეულის ძარღვებიც ხის ფესვებით მიწაში ვამაჯდარიყო, სიმდიდრეს ვიღებდი სიმდიდრეს“ ეს კულაკური გაუმძაბრობის ფილოსოფიაა, ზურაბის ამ ისტერიულ კვილეში დამარცხებული კლასის ბოლოა.

პიესის ერთ-ერთი პერსონაჟი სიმონა — კომეჯიოჩიან ვარიცხვის შემდეგ თავს იკლავს, ეს პირად ტრადილია რუსულებით არა ტიპურია და დამახასიათებელი ისეთი სახის მტრისათვის, როგორც სიმონა, ავტორმა აჩვენა კომკავშირი, მაგრამ ვერ აჩვენა დადებითი ტიპები. პიესა „განგაში“ საყურადღებო მოვლენას წარმოადგენდა ჩვენს დრამატურგიაში, რადგან მან პირ-

ველია ქართულ სცენაზე კლასობრივი ბრძოლის სინამდვილი ალაბარაკი ღარიბი და საშუალო გლეხის ბრძოლა კულაკების წინააღმდეგ.

არა ნაკლები მხატვრული სიმკვეთრითა და რეალობით ამტყვევდა ქართულ საბჭოთა დრამატურგიაში პოეტმა პ. სამსონიძემ — ახალი სოციალისტური სოფლის სინამდვილე. „სალტე“ მისი პირველი დრამატული ნაწარმოებია. მან პიესის შინაარსად აიღო ისეთი საინტერესო მასალა და ისე ოსტატურად და კარგად შეკრა იგი დრამატურგიულად, რომ სრულიად სამართლიანად ღირსეული ყურადღება მიიქცია. „სალტე“ ტიპური რეალისტური ნაწარმოებია დრამატისშობითა და ფსიქოლოგიური მომენტებით აღსავსე.

3. სამსონიძის „სალტე“ მთავარი ამოცანაა — საშუალო გლეხის პრობლემა. პიესაში ასახულია საშუალო გლეხის გარსევანის პოლიტიკური მერყეობისა და ოჯახური ტრაგედიის სურათი. კოლმეურნეობა, რომელიც შესულია გარსევან თავისი ოჯახით ჯერ კიდევ განმტკიცების მდგომარეობაშია, კოლმეურნეობის მრავალი დამარჯობა ახლავს, არ ისვენებენ კოლმეურნეობის მტრებიც, ისინი გზაკეცის უზნევენ ზოგიერთ საშუალო გლეხს. გარსევანი ისეთი გლეხის ტიპია, რომელიც ჯერ კიდევ ვერ განთავისუფლებულა ეკრძო მესაკონთის ფსიქოლოგიიდან და თუ ეკონომიკური აგიტაციის გავლენით გამოდის კოლმეურნეობიდან და თავის შვილს — კომკავშირულ ამირანსაც აიძულებს გამოვიდეს კოლმეურნეობიდან, მაგრამ ამ ნიადაგზე იწყება ახალი ამირანი, ჩაღვება ბრძოლა მამასა და შვილს შორის. ამირანი ნამდვილი კომკავშირელია, მას არ შეუძლია უღალატოს თავის რწმენას, ამიტომ ის იძულებულია წინააღმდეგობა გაუწიოს მამას.

ამირანის ოჯახიდან წასვლის მომენტი დრამატურგს ალწერილი აქვს იშვიათი დრამატულობით. ამირანს ეხებურება და თან ემუქურება მამა, ემუდარება ბაბუა და დედა. განსაკუთრებით ძალზე გრძობობირათაა აღნიშნული დედის მუდარა „შვილო ამირან, ნუ აგვიფორიაქებ ოჯახს, ნუ დაგვინგრავ, ხომ ხედავ ბაბუა შენი როგორი ღრმა მოხუცია, მას რჩენა უნდა, მამაშენიც გატყუა და უკეი შვილო, ძველებურად არ მოსწესეს ძალღონე. ცრუსაც ხომ გამოხრდა უნდა სწავლა და მერე გათხოვება. ამიტომ ნუ დაგვლუპავ, გვევდრები, აი ჩემი ძუძუები გვევდრება“ და სხვ.

მტკიცეა ამირანის გადაწყვეტილება, მას ვერ არყევს ვერავითარი მუდარა, მაგრამ საქმეში ისევ კულაკები ერევიან. მათი იმედი, რომ ამირანი „მამის გზას დაადგებოდა“ ვარუდებდა, მაშინ გარსევანს სხვა საშუალება უჩრჩის „მამინ სხვა გზას უნდა დაეგდებოთ ეუბნება გარსევანს სოლომონი — მოგაწყობთ ისე, რომ ამირანი გამოადონ კომკავშირიდან და შემდეგ ჩვენზე არა ნაკლებ გამოაოტებულნი შეებრძოლებათ მათ“. გარსევანი ამ რჩევას ხედავს „დალუბისაგან ოჯახის გადარჩენას“ და კულაკებთან ერთად აწყობს ამირანის წინააღმდეგ ცოლისწამებისა და დისკრეტიზაციის აქტს. ეწყობა რიტუალური ხასიათის ინსცენირება, რომლის შემდეგ მხას

აგრცელებენ ამირანის ღვთის მორწმუნეობის შესახებ. ამასთან ერთად აწყობენ მეორე საძვალეობას, კომკავშირის საღაროდან მიმართულ ფულს ამირანს დასაქმებენ ჯიბეში.

ყველა ამის შემდეგ კომკავშირის უჯრედში შედის განცხადება „გაცნობებთ, რომ წუხელის 4 მარტს 1930 წელს ბიურის წევრმა ამირანა ბადრიძემ, რომ თავის დაშლა დატყვეული მამა გაეყურნა, თავის დედისა და ბაბუას თხოვნით იმის მაგიერ, რომ ექიმი მიეყვანა: წავიდა ეკლესიაში და წმ. კვირიკეს ხატს კაცის სიძგრესანთელი აუნთო. გაცნობებთ რა ამას, ვიძლევი წინადადებას ამირანის საკითხი დაისყვას და გაირჩეს უჯრედის სხდომაზე“. კომკავშირის უჯრედმა ვერ აუღო აღლო კულაკურ მანებლობას და ამირანი გააძევა კომკავშირის რიგებდან. მიუხედავად იმისა, რომ ამირანს არც სანთელი აუნთია და არც ფული მოუბარავს ის გარყული დარჩა, ამიტომ მან გადაწყვიტა თვითმკვლელობა. თვითმკვლელობა არ მოხდა, მაგრამ ამან გამოარკვია საქმის ნამდვილი გარემოება, ზოგიერთი კრიტიკისის აზრით, ამირანის თვითმკვლელობამდე მიყვანა თითქოს სინამდვილის დამახინჯებაა.

პიესის ამ მდგომარეობიდან სრულებით არ გამოდის ის რომ ამირანისათვის თითქოს დასშული იყო გამარტების სხვა საშუალებანი, არამედ უპირველეს ყოვლისა ის, თუ რა სიმძაფრე და დაუნდობლობა ახლავს კერძო საკუთრებისათვის ბრძოლას, თუ რა გვარ მდგომარეობამდე შეუძლია ადამიანის მიყვანა კულაკურ მანებლობას, როცა არ არსებობს სათანოდ სიღვიძლე. დრამატურგი უსათუოდ შეგნებულად ამახვილებს პიესაში ამ მომენტს, მით უმეტეს, რომ მტრები დამარცხდენ, არ განხორციელდა მათი იმედები კოლმეურნეობის დაშლის შესახებ. დაშლის მაგიერ კოლმეურნეობას კიდევ უფრო მიუმტენ ახალი ოჯახები, ზარმაცები გამოსწორების გეგმა დააყენეს, ტრაქტორები მოიყვანეს. ყველაფერს ამან გარსევანიც გარდატეხა გამოიწყია, ის დაუბრუნდა კოლმეურნეობას.

„სალტეში“ დამაჯერებლადა მოცემული საშუალო გლეხის მერყეობისა და ფსიქოლოგიური გარდაქმნის ეს სიტუარია. ბუნებრივ მრავალ შესანიშნავი და დამახასიათებელი დეტალია — ახალი ოჯახის და ფსიქოლოგიის გამოშხატელობა. ამ დეტალების გასუქებისას ავტორი ხშირად მიმართავს იუმორს, მაგრამ ეს იუმორი ჯანსაღია და მხოლოდ ღიმილს იწვევს. ასეთია მაგალითად კომკავშირელის საქციელი. ოთხეული კოლმეურნი „ბაბუა ხარებს უღელს, მაგრამ განსაკუთრებულად მიიყვანს თავის ყოფილ ხარებს მზრუნველობას, როცა ამის შესახებ მას უსაკუდებურებენ ის გულუბრყვილოდ აცხადებს „რა ვიცი კოლმეურნისა თუ სხვა ვინმესი, მაგრამ ჩემი ჯოტია და კოცია ყველა ხარებს მირჩევნია მეო“ და სხ.

3. სამსონიძის „სალტე“ უსათუოდ ერთი უშესანიშნავესი პიესაა. „სალტეში“ ავტორმა არ შეიძლება არ შემატოს ჩვენს საბჭოთა მწერლობას კიდევ ახალი დრამატურგიული ნაწარმოებები.

ქართულ საბჭოთა დრამატურგიაში რევოლუციამ დღემო სოფელამც ნახა გამოხატულება, მაგრამ არა ორი-ნიწამალი ნაწარმოებების სახით, არამედ კლასიკურების შემოქმედებითი გაცნინებების გზით. ასე დაიბადა საბჭოთა სცენაზე „ნინოშვილის გურია“ და „ნატეხილი ხიდი“ ამავე გზით ჰპოვა გამოხატულება თეატრში და-ეით კლდიაშვილის იმერეთმა.

დღით კლდიაშვილი თვითონ ქართული დრამატურ-გის უკანასკნელი მოპოვებელი იყო, ავტორი შესანიშნა-ვი პიესებისა „დარისპანის ვასაქირისა“ და „ირინეს ბედ-ნიერებისა“. ამ პიესების მნიშვნელობა განუზომელად დიდა ქართული დრამატურგიული მწერლობისათვის. საბჭო საცქიო სიღრმითა და ძალით მოქანს ანერეთის სურათების დ. კლდიაშვილის შემოქმედებისათვის და-მხასიათებელი თვისებები, მიუხედავად ამისა, საბჭოთა თეატრმა საჭიროდ სცნო დ. კლდიაშვილის მიევი შე-მოქმედების საფუძველზე ერთი კონცერტირებული პიე-სის შექმნა.

ეს მოვალეობა ყველაზე უკეთ რასაკვირველია შე-ეწო შეესრულება დიდი მწერლის შვილს ნიჭიერ მწე-რალს ს. კლდიაშვილს. ს. კლდიაშვილმა ეს ამოცანა დიდი გემოვნებით და ოსტატობით შეასრულა. პიესა „შემოდგო-მის აზნაურები“ მის მიერ გაკეთებულია თითქმის, როგო-რც დამოუკიდებელი პიესა. „შემოდგომის აზნაურებე-მა“ ხელშეორედ გააცოცხლა უმძაფრესი სატირით დ. კლდიაშვილის აზნაურთა იმერეთი, რომ მათი სასაცილო მდგომარეობისა და არარაობის მაგალითზე ერთხელ კი-დე ესენებია იმერეთის ძველი ოფელი.

მდგომარეობათა კომიზმის პრინციპით პიესაში სა-უტყობად გამოყვანილია ოდესღაც ბრწყინვალე წოდების ტრაიკომედია, „შემილისაგან ქუქიმოწვარი“ აზნაუ-რების სასაცილო პერსონაჟები.

ს. კლდიაშვილის მეორე ორიგინალური პიესა „გმირ-თა თაობა“ ეს პიესა უღირსად აქტუალურ თემაზეა — იგი გამოხატავს პარტიის გმირულ ბრძოლას ტრიცკისტ-დევრისანტების წინააღმდეგ — სოციალიზმისათვის ბრძო-ლისა და გამარჯვების სინამდვილეს. პიესაში ერთი მხრივ ცოცხლდაა ასახული კაპიტალიზმის საზიზღარი რესტრუ-არატორების ჯაშუშურ-მავნებლური მუშაობა, მეორე მხრივ პარტიის უერთგულესი შვილების — გმირთა თოე-ბის თავდადებულ ბრძოლა ამ მტრების წინააღმდეგ. პიესაში გამოხატულია ჩვენი დღევანდლობის მკვეთრი სინამდვილე — ცოცხალი ადამიანების ტიპები.

„გმირთა თაობა“ რეალისტური ნაწარმოებია. მარ-თალია მასში არის სქემატიზმის ელემენტებიც; მაგრამ პიესის სუეტური კვანძები და ინტრიგები დიდი ეფექ-ტიანობას აძლევს მას. პიესის მომქმედ პერსონაჟებს შო-რის დამაჯერებელია მანებლობის ინიციატორის ანდრო კახიანის სახე, ეს ტიპი მწერლის მიერ გამოხატულია, როგორც მოხერხებული ნიღაბისანი, მაგრამ შინაგანად როგორც მერტლ საზიზღარი ადამიანი. დინჯი, მოთონ-ნიებით აღსავსე ტიპია პარტიკომის მდივანი თელი, იგი ქვეანურად, და ოსტატურად ხსნის მანებელთა ხლარ-თებს და მათ პაროლს „ვინმე ყარობის“ შესახებ, ნამ-

დელი საბჭოთა ადამიანის სახე ექიმი, ბოლშევიკური სიმტკიცის გამომხატველი დიმიტრის ტიპი, რომელიც მიუხედავად მძიმე ლიართებში ჩავარდნისა თავს შეიწყე-არ იკლავს. პიესა „გმირთა თაობა“ იმის თავდებია, რომ ს. კლდიაშვილი დასრულებული დრამატურგია, რომ-ლისგანაც უნდა მოველოდეთ კიდევ უფრო მაგარ დრა-მატურგიულ ნიმუშებს.

პოლიტიკურად აქტუალური და დროული თემების წამოყენების თვალსაზრისით საინტერესოა გ. მდიენის დრამატურგიული მუშაობა, ის ჯერ რამოდენიმე პიესის ავტორია, რომელთა შორის განსაკუთრებულად საინ-ტერესოა „ალჯაზარი“. ეს პიესა წარმოადგენს ესპანეთის ხალხისადმი ინტერნაციონალური სოლიდარობის ცოც-ხალ გამოძახილს, პიესაში მოხერხებულაა გამოყენე-ბული და დრამატიზირებული ესპანეთის სამოქალაქო ომის საგაზეთო მასალები, მაგრამ იგი დაწერილია ისე-თი დამაჯერებელი სიტუაციებისა და ამბების გაშლით, რომ იძლევა სახალხო გმირობის რომანტიკას.

კარგათაა პიესაში გამოსახული მთლიანი ფრონტის იდეით ასულმდებლური ადამიანთა ტიპები. ბრძო-ლის ცეცხლით ანთებულია ასტურელი მუშა, მალარინ-ელი პედრო-კორალიო, ბასეი გლეხი ტომას მანსი, მად-რიდის თეატრის მსახიობი — რეგინო დე მარანია, სა-ხალხო პოეტ გარსია ლორკა და სხ. დამაჯერებლათაა ნაჩვენები ხალხის მტრების ბანაიცი — პირისსხლიანი ფაშისტე გენერლები, ინტერვენტი ოფიცრები და სა-ზიზღარი ჯაშუშები.

„ალჯაზარში“ ასახულია გმირობის მაჩვენებელი ები-ზოდებიც; სადაც მამაკაცებთან ერთად გმირულად იბრ-ძვიან ქალებიც. ტყველა არ იმეორებს ერთი მთვანი ესპანეთის სახალხო ტიპუნის დლორეს იბარურის სი-ტყვებს „ჩვენ გვიჩვენია ვიყოთ გმირთა ქვერები, ვი-დრე ლაჩართა ცოლებიო“. განსაკუთრებით კარგია ამ პიესაში ის ადგილი, სადაც საუბარია დიდი სტალინის შესახებ. სტალინი მათი რწმენისა და გამარჯვების სიმ-პოლია. ბასეი გლეხი ტომასი გაკვირვებულია თუ სი-ადა იცის ასე ზედმიწევნით მისი ცხოვრება, არა ესპა-ნელმა სტალინმა, ამაზე მას ამომწურავ პასუხს აძლევს კომუნისტი პედრო „ჩემო ტომას სტალინი მით არის გენიოსი, რომ მისი აზრები, ნაწერები და სიტყვები მითე-ლი მსოფლიოს ყველა ქვეყნის, ყველა ხალხისა და ყვე-ლა ეროვნების ჩაგრულთათვის შენისთანა გლეხისათვის და ჩემისთანა მუშისათვის ერთნაირად გასაგები და მშო-ბლიურია“.

რუსთაველის თეატრმა, რომელმაც პირველად განა-სახიერა სცენაზე „ალჯაზარი“ უსათუოდ შესანიშნავად გამოხატა ესპანეთის ხალხისადმი ინტერნაციონალური სოლიდარობის გრძნობა. ამ პიესამ მოიარა თითქმის საბჭოთა კავშირის თეატრები.

„ალჯაზარის“ შემდეგ გ. მდიენის ახალი პიესა „სამ-შობლო“ ამ პიესის თემა საბჭოთა პარტიოტიზმი, სამ-შობლოსადმი ერთგულების გრძნობა. პიესა გაკეთებუ-ლია არა საესენით დამაჯერებლად გამოჩენებულ სუ-ეტურ სიტუაციებით, არც გამოც პერსონაჟებიც სქე-მატურია.

გ. მდივანს, როგორც დრამატურგს ახასიათებს სიმახელივ, პოლიტიკურად აქტუალური თემების ათვისების უნარი, მაგრამ მასვე ახასიათებს პიესის კომპოზიციური იაფფასიანი კინემატოგრაფიული ხერხების გამოყენების ცდები.

ხალხის წარსულისა და ისტორიული სიმართლის დრამატურგიულ ასახვის ცდას წარმოადგენს პოეტი ი. ვაკელი „შამილი“ და ს. მთავარძის „სურამის ციხე“. ი. ვაკელი ავტორია აგრეთვე კომედია „აპრაკუნე ჰიმ-ჭიმელისა“ ამ კომედიას ჰქონდა სათანადო გამომხატურება, მაგრამ ი. ვაკელმა ყურადღება მიიქცია უმთავრესად „შამილით“.

ამ პიესაში ავტორმა გამოამჟღავნა თავისი პოეტური შესაძლებლობანიც. პიესა დაწერილია კარგი ლიტერატურული ენით, მდიდარი მხატვრული ემოციურობით. მართალია პიესაში იგნორირება ერთგვარად გადაჭარბებული გაცაცება კლასიკური დრამატურგიით, მაგრამ იგი მაინც ერთი შესანიშნავი პიესათაგანია ამ დიდ ისტორიულ მემკვიდრეობაში — როგორც იყო შეიძლება. პიესის მიზანია აჩვენოს შამილის ბრძოლები, როგორც განმათვისფლებელი მოძრაობისა. ამ მხრივ პიესა საკმაო სიძლიერით ასახავს მთის ხალხის დიდ და ტრაგიულ ბრძოლებს სოციალისტური შინაარსის, მაგრამ ავტორის მიერ არჩეული გზაც — არავითარ შემთხვევაში არაა შეცდომა. მართალია პიესაში განსაკუთრებულად დამუქებულია პირადი ურთიერთ შორის ინტერაქციები, მაგრამ ფაქტია ისიც, რომ შამილის დამარცხებას ეს გარემოებაც უწყობდა ხელს. ამას უნდა დავამატოთ ეს შეცდომა, რომელიც მოუვიდა თვით შამილს, როცა მოინდომა იმამატის მემკვიდრეობითი მონარქიათი გადაქცევა, ამაზედ მას არ დაეთანხმა ზოგი ნაიბი და განზე გაუღდა კიდევ; მაგალითად ჰაჯი მურადი. პიესაში ჰაჯი მურადის სახე მონახულია მეტად ტრაგიულ ფერებში თუმცა მარჯანი-შვილის თეატრში ვერ გახსნა სპექტაკლში ამ პიროვნების სახე.

„შამილი“ არაა გამოყენებული მრავალი საყურადღებო ისტორიული ფაქტი იმ დროის ბრძოლებისა, რომელიც კიდევ მეტი სიმხატვრობით გახსნა შამილის ბრძოლას თავისუფლებისათვის.

„შამილი“ უმთავრესად ყოფითი ფონია მოცემული და ამ ფონზე მომქმედ ზოგი პერსონაჟი ოსტატურად ანაგვივითი. ასეთია უპირველეს ყოვლისა შამილის სახე, რომლის ცხოვრებაში მისი ერის გამოუღი ტრადიციას ადებულობს. ასეთივე სიმძაფრითაა მოხაზული ამ ტრაგედიის გმირები — ერთი მხრივ შამილის ერთგული მიუზიდი იანუსი, მეორე მხრივ ჰაჯი მურადი.

დრამატულად პიესაში ერთი მეტად მძაფრი მომენტია გამოყენებული უმწვენიერესი თქმულების — შამილის მიერ საყურადღებო დედის გარდაცვალების შესახებ. შამილი უბრძანებს გარდაცმულ დედა მისი იმის გამო, რომ მან უჩინა მას „თეთრი ხელმწიფისთან“ შერიგება. ასეთივე უძლიერესი ადგილია პიესაში მთელთა სხვა და სხვა კუთხის შვილთა ფიცი მტრის წინააღმდეგ საერთო ძალით

ბრძოლის შესახებ. ამ ეპიკა ი. ვაკელმა დასწერა „ახალი პიესა“ „შური“.

ს. მთავარძე ავტორია რამოდენიმე პიესისა, რომელთა უმეტესობა დაწერილია მოზარდ მაყურებელთა ათვისებისათვის. ეს პიესებია „შორაქის ვულში“, „ჩვენც, ჩვენც“, „სურამის ციხე“ და სხ. განსაკუთრებით საყურადღებოა „სურამის ციხე“. პიესის მასალად ავტორს გამოყენებული აქვს დ. ჭონქაძის მოთხრობა, მაგრამ იმდენად ორიგინალურად და თავისებურად, რომ ის უფრო დამოუკიდებელი პიესაა, ვიდრე გადაცემებული. ს. მთავარძეს როგორც დრამატურგს ახასიათებს სიტყვიერი მასალის სიხვე და რთული დრამატურგიული სიტუაციების შექმნა. ამ მხრივ იგი სამივე დრამატურგია, რომლისგანაც უნდა მოველოდეთ კიდევ ახალ საინტერესო პიესებს.

მცირე ფორმის დრამატურგიაში აღსანიშნავია დრამატურგი გ. ბუნნიკაშვილის მუშაობა. მის პოპულიარულ პიესათა შორის აღსანიშნავია „შემწინებელი ანთიმოზი“. ეს ცოცხალი — იუმორისტული პიესაა იმის შესახებ თუ როგორ „შეიშინა“ მენშევიკურმა ჰორმა საშუალო გლეხი ანთიმოზი საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებისას. გ. ბუნნიკაშვილის პიესებში იკვებება ჩვენს სოფლის სცენები. მას როგორც დრამატურგს ახასიათებს პოლიტიკურად მნიშვნელოვანი თემების აქტუალიზაცია.

სხვა და სხვა რევოლუციური თემების და ეპიზოდების მოტრფილედ დრამატურგია ს. ერთაშინდელი. ავტორია უამრავი პიესებისა, რომელთა შორის ბევრნი დღესაც იღებება ჩვენს სოფლის თეატრებში და კლუბებში. ამ მხრივ განსაკუთრებით აღსანიშნავია „ცეკვა ბებუთით“, „აჯანყებული სული“ და სხ. როგორც დრამატურგს ახასიათებს რომანტიულობა, და ზშირად ყალბი პათოსიც.

საბავშვო დრამატურგიაში აღსანიშნავია ნახუცრი-შვილისა და გამრეკელის პიესა „ნაცარქეჩია“, ამ პიესაში გამოყენებულია ხალხური ფოლკლორი, და დაწერილია ისეთი ოსტატობით და ნიჭიერებით, რომ ნამდვილ შედევრად შეიძლება ჩაითვალოს.

უკანასკნელ დროს დრამატურგიაში სცადეს გამოსვლა მთელ რიგ ახალგაზრდებმა. დაიწერა საინტერესო პიესები (დაიბასანაშვილის, გორდამის და სხ.), რომელთა შორის აღსანიშნავია ვ. გაბესკიანის პიესა „ურთა“ სამხატვრო გლეხურ მოძრაობიდან. ქართული საბჭოთა დრამატურგია არაჩვეულებრივად გაიზარდა. მას ამშვენებს მრავალი შესანიშნავი ნაწარმოები, სადაც საკმაო სიღრმითა და მხატვრულობით გადმოშლილია ჩვენს ცხოვრების უმნიშვნელოვანესი მხარეები. ამ პიესებში ამტკველებულთა ჩვენს ბედნიერი ცხოვრების აღდამიანი გამორობა და ყოფა. ჩვენს ხალხის რევოლუციური წარსული. საბჭოთა დრამატურგიაში მიღწევები იმის თავდება, რომ იგი კიდევ მოაპოვებს ბრწყინვალე გამარჯვებებს, კიდევ უკეთ შესაძლებს ჩვენს დიდი სტალინური ეპოქის ბედნიერი ცხოვრების მხატვრულად ასახვას.



ქართული საბჭოთა მხატვრობა

ორდენოსანი საბჭოთა საქართველო დღეს საბჭოთა კავშირის მოწინავე რესპუბლიკათა რიგებში სდგას. თვალწარმოქმნილი და მომხიბლავი საქართველოს ბარაქიანი მინდერები, საბჭოთა და კულტურული მეურვეობის აფერხებულ-ამღვრეთელი მხატვრობების, ჩანს, ცენტრების და სხვა კულტურათა ტერასებით და ლანდშაფტებით ავსებული სოციალისტურ შრომის დოვლათით. აყვავდა საქართველო, გაჩაღდა ბედნიერი ცხოვრება, რამაც უდიდესი იმპულსი მისცა ქართული საბჭოთა ხელოვნების განვითარებას.

ქართულმა საბჭოთა მხატვრობამ უდიდეს შემოქმედებით წარმატებებს მიაღწია.

ქართული მხატვრობის ისტორიის განახლებების პერიოდში მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრიდან იწყება, როდესაც სამხატვრო ასპარეზზედ გამოდის ცნობილი მხატვარი **გ. ვაზაშვილი**, რომანოზ **გველეხიანი** და სხვები. გვიან განვითარდა ქართული მხატვრობის მეოცნისა როგორც ნაწარმი მხატვარი, რომელიც სცილილბდა ფართო მასებში აემილლებინა მხატვრობის ავტორიტეტი და მისწვენლობა.

განაშვილი იყო პირველი მხატვარი, რომელმაც მოუხუთა სამოქალაქო უფლებები ქართულ სახვითი ხელოვნებას. მანვე დაიწყო და განამტკიცა სურათების საზოგადო გამოფენები და მათი პოპულარიზაცია. მეცხრამეტე საუკუნის მეორე ნახევარში რუსეთის სინამდვილეში ჩასახლებულ ხალხისურმა მოძრაობამ, რომლის სულის ჩამდგმელი იყო დიდი მოაზროვნე **ნ. ჩერნიშევი**, ქართული მხატვრობაზედაც იქონია გავლენა. ეს გავლენა გამოხატულბდა პოულობა და „რეტაიათა მორტავილ“ მხატვრის **ა. მრევლშვილის** შემოქმედებაში. ამავთობას ეკუთვნის მოქანდაკე **ი. ნიკოლაძე** და მხატვ. **მისე თოძე**: 900-იან წლებში ვალეივებული რევოლუციონერი მღვდლებმა მუშათა კლასისა. მათი პოლიტიკური ეკონომიური იდეები ქართული მხატვრების იბიექტად არ გამხდარა. ქართული მხატვრობა „ნაროდნიკი“ ტენდენციებს არ ვასცილებია, ხოლო უკეთეს შემთხვევაში მისი იდეოლოგია გამატრინებული კლასების სამსახურში ითქვივებოდა.

მეწვევიერ ბატონობის პერიოდში კი ხელოვნება მისწვდა სინამდვილეს, მას გამოეცალა უნარი გამხდარი უძლიერეს იარაღად მებრძოლი მუშათა კლასისა.

საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ 1922 წელში ჩამოყალიბებულმა სამხატვრო აკადემიამ უდიდესი როლი ითამაშა ახალი ქართული მხატვრობის ნიჭური თავისი აღზრდისა და გამოყვინის საქმეში. აკადემიის კედლებში აღიზარდნენ დღეს უკვე საკმაოდ ცნობილი მხატვრები—**ა. აბაქელია**, **კ. სანაძე**, **ლ. ლენვაჯია**, **ს. ნაღარავილი**, **ა. ქუთათელაძე**, **ს. მაისაძე**, **კ. კლი**, **მ. ვაშაშვილი**, **ვ. ჯავახიძე**, **კ. გრმელიშვილი**, **კ. გორგაძე**, **ა. წერეთელი**, მოქანდაკენი — **ს. კვაბაძე**, **რ. თავა**

ძე, **კ. მერაბიშვილი**, **ვ. თოფურაძე**, **რ. ამიროვი**, **ვ. სენიაშვილი** და სხვები. საქ. კ. პ. (ბ) ცენტრალური კომიტეტის 1932 წლის 23 აპრილის ისტორიულმა დადგენილებამ სამხატვრო-სალიტერატურო ორგანიზაციათა განახალისების შესახებ, რომლის საფუძველზედაც შეიქმნა საქ. საბჭოთა მხატვრების კავშირიც, ფრთები შეასხა და დაკანონებულ შტამპოდან გამოიყვანა ჩიხში მომწყვდეული შემოქმედება.

საბჭოთა მხატვრების კავშირმა აღმოგვჩნა ქართველ მხატვართა საზოგადოების მეთოდოლოგიური შეცდომები და სოციალისტური რეალიზმის მეთოდოლოგიის დაუფლების გზით შეუღდა ბძძოლის შემოქმედებაში უმაღლეს გწვერვლებს დასაპყრობად. საქ. საბჭ. მხატვრების კავშირმა თავისი არსებობის ხუთიოდ წლის მანძილზე თითქმის 20-დე შემოქმედებით გამოფენა მოაწყო, სადაც მოცემული იყო მხატვრობის, ქანდაკებისა და გრაფიკის დაახლოვებით 3000-დე ექსპონატი. 1936 წელი ქართული მხატვრობის ისტორიაში განსაკუთრებულ ზოლად დარჩება, როგორც უდიდესი შემოქმედებითი გამარჯვების პერიოდი. გამოფენაზე „აქ. და საქართველოს ბოლშევიკური ორგანიზაციების ისტორიის საკითხისათვის“, რომელიც მოწყობილ იქნა პირადად ამხანაგ **ლ. ბერესი** ინიციატივით, უდიდესი სოციალური გადაულზა მთელი საბჭოთა კავშირის მშრომელ მასებს მხატვრულ სახეებში ის ვგამოვლი პერიოდში არალეგალური რევოლუციონური მუშაობისა, რომელსაც ეწეოდა საქართველოსა და ამიერ-კავკასიაში ხალხთა დიდი ბელადი ამხანაგ **სტალინი** დ. კეცხოველი და ს. წულუკიძესთან ერთად.

აღნიშნულმა გამოფენამ გამოავლინა კიდევ უფრო ახალი თაობა ახალგაზრდა მხატვრებისა — **უჩა ჯავახიძე**, **კ. კიკნაძე**, **ა. ვიგოლაშვილი**, **გ. ვაშაძე**, **ნ. ყაზბეგი** და სხვები. ამ გამოფენამ მასში მონაწილე მხატვრებს მისცა უდიდესი შემოქმედებითი გამოცილებლა და შრომის მოყვარებობა; რაც შეიქნა თავდები მეორე დიდი გამოფენისა, რომელიც მოწყობილ იქნა 1937 წლის იანვარში „ორდენოსანი საქართველო პიზაჟურ მხატვრობაში“ და სურათები „ზოგიერთი მოქმენტები საქ. კ. პ. (ბ) ისტორიიდან“. აღნიშნული გამოფენები ახალი ეტაპებია ქართული მხატვრობის ისტორიაში. საბჭოთა პიზაჟი დღეს უკვე მოწინავე ისტორიულბდა მხატვრობაში. საბჭოთა პიზაჟი, ეს არ არის ბუნების ფოტოგრაფიული მიბძევა, არამედ მასში მოსჩანს განათვისუფლებული ადამიანის ნებისყოფისაგან დამოჩილებული ბუნება. როდესაც უყურებთ შიშკინის პიზაჟებს, ან აიგაზოვისკის რუგებს, ძალაუნებურად თავს უძლურად იგრძნობთ ბუნების სტიქიის სიძლიერის წინაშე. თუ შეადარებთ საბჭოთა პიზაჟებს, მ.გ. მ. თომის „შემდებლური ცხოვრება“, ირ. თოძე „ოიჩის ლამპა“, კ. გემლიშვილის — „ციტრუსების ქვეყანა“, შ. მაყაშვილის — „შემოდგომა“ და სხვები, თქვენ აშკარად დაინა-

ხეი დაპირისპირებას, რომ ბუნება ადამიანის მონა-მორჩილი ვახდა, ის დღევანდებარა საბჭოთა ადამიანის ინტენსიურობა და სურველობა. ასეთია ქართული საბჭოთა პეიზაჟების ნიმუშები აღნიშნულ გამოფენებზედ. ამ გამოფენაზედ ძლიერადაა წარმოდგენილი მხატვრები კ. სანაძე, ვ. კროტკოვი, მ. მისაშვილი, დ. ვოლგინი, პ. ბლიოტკინი, ცნობილი მხატვარი ლ. გულიაშვილი, ვლ. ახლოვდანი, გ. ჯავახიძე, ვლ. ზაგარდონი, პროფ. ი. შარლემანი და სხვები.

გამოფენაზე წარმოდგენილ სურათებში დანახავით საქართველოს სოციალისტური შვენიერობის ცალკეულ სახეებს, სოფლის მეურნეობისა და მრეწველობის გიგანტებს, შექმნილს საბჭოთა სტალინური ეპოქის ღრსეულ შვილთა ნებისყოფით. აქვე დანახავთ ჩვენს ქვეყნის მოწინავე ადამიანთა პორტრეტებს და ბიუსტებს, ავსებ შეხედებით სოციალისტური დოკუმენტის სიუხვით ვახვიოს-ნებულ ადამიანთა სახეებს, რომლებიც საკუთარი მარჯვენით ქმნიან თვალწარმეტ, ზედნიერ და შეძლებულ ცხოვრებას. ქართული საბჭოთა მხატვრობა თავისი შემოქმედებით მიღწევებს საღმრთო-სიყვარულით უკვე წარსვდა საბჭოთა კავშირის დედა-ქალაქში, მოსკოვში. ქართული მხატვრობის გამოფენა, რომელზედაც წარმოდგენილია 400-დე ფერწერის, ქანდაკების და გრაფიკის ნიმუშები, უდიდესი შემოქმედებით გამოცდა ქართველი მხატვრებისა. ამ გამოფენაზედ ნაჩვენებია ქართული მხატვრობის განვითარების ძირითადი ეტაპები ისტორიულ თვალსაზრისით. აქ ნაჩვენებია მე-XI, მე-XII საუკუნის მხატვრობა (ფრესკები) მე-XVII-ს. მინიატურები, მე-XVIII, XIX საუკუნეების პორტრეტული მხატვრობა და საბჭოთა ეტაპი ქართული მხატვრობისა. ისტორიული რელიუციური თემატიკა მიღწერადა წარმოდგენილი, აქ მონაწილეობენ მხატვრები ა. ქუთათელაძე, „აშხანავი სტალინი ორგანიზატორი ბათუმის მუშათა დემონსტრაციისა ქ. ბათუმში 1902 წ.“ მ. თოძე, „აშხანავი სტალინის საუბარი კომმუნურ ვაგონებში წაქაფებულში 1931 წ.“ ამ სურათში მხატვარი დიდა განწყობილებით იძლევა იმ ურთიერთობის ხალხთა დიდი ბელადის აშხანავი სტალინისა მშრომელ კოლმურენე გლეხებისადმი, რომელიც უდიდეს უზრალოებისა და სიყვარულის განსახიერებაში მოცემული. აგრეთვე დიდი სიყვარულითაა ნამუშევარი კ. ველიშვილისა და დ. ვოლგინის სურათები „აშხანავი სტალინი ახალგაზრდობის წლებში“, ვ. კროტკოვი „სტალინური მუშათა მარქსისტული წრეები თბილისში“. ირ. შტენდერგის ოსტატურად შესრულებული პორტრეტები აშხანავი სტალინისა და ლ. კეცხოველის. სანაძის „აშხანავი სტალინის დაბატმრება ბათუმში 1902 წელს“, ალ. ციმაკურიძე — „აშხანავი სტალინის ჩამოსვლა თბილისში ციმბირიდან გამოპარვის მიხედვებ 1904 წელს“.

მაღალი ოსტატობითაა მოცემული მხატვარ უჩა ჯავახიძის მიერ შესრულებული აშხანავი სტალინის დიდი პორტრეტი. შესანიშნავია მხატვარ პ. ბლიოტკინის სურათი „ქარანავაში“. თაბორი“ და მთელი რიგი სხვა ფურტორების სურათები, რომლებშიც ცოცხალი მატინის სახით გადაშლილია აშხანავი სტალინის ცხოვრება და მოღვაწეობა, რაც ამავე დროს აქ. და საქართველოს ბოლშევიკურ ორგანიზაციითა ისტორიისა წარმოადგენს.

გამოფენაზე მიღწერადა წარმოდგენილი ქართული

ქანდაკებიც, ქართული ქანდაკების ისტორიის განსაკუთრებულ-მე-20 საუკუნის მიჯნაზედ დაიწყო და ამისი მამამთავარი ცნობილი მოქანდაკე იაკობ ნიკოლაძე. იაკობ ნიკოლაძის შემოქმედება ქართულ ქანდაკებაში ძირითადი პორტრეტული ენობით განისაზღვრება.

მას რამოდენიმე საუკეთესოდ შესრულებული მარმარილოს ბიუსტები მოეპოება, რომელთაგან გამოფენაზედ წარმოდგენილია ლენინის, სტალინის (1905 წ. პერიოდისა), ი. ჯავახიძის და სხვათა ბიუსტები.

ი. ნიკოლაძემ სამხატვრო აკადემიაში მისი პედაგოგიური მოღვაწეობით შექმნა ასაღვარდა მოქანდაკეთა მთელი პლეადა — კაკაბაძის, რ. თავაძის, მიქაძის, აშიროვის, მერაბიშვილის, თოფურიძის, აბაკელიას და სხვათა სახით. აღნიშნული მოქანდაკეები გარდა პორტრეტული ენობისა მუშაობენ ქართულ მონუმენტალურ ქანდაკებებზეც, რომლის წარმომადგენლობა ცნობილი მოქანდაკე ნ. კანდელაკი ივლებდა. მხატვრებსა და მოქანდაკეებს არ ჩამოუყარებდათ ქართული გრაფიკოსი მხატვრებიც, რომელთა შორის განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევთ თ. აბაკელია, ლ. ქუთათელაძე, ვ. ახლოვდანი, მ. თარიშვილი, ს. ვახაშვილი, ს. კეცხოველი, ლ. გრაგოლია, ლ. კეშელავა შ. შერაბაძიანი, ი. შტენდერგი, ა. კოჯაიანი, ა. ხახიძე და სხვები. ქართულ ხელოვნებათა შემოქმედება სოციალისტურ ჰანგებზედ ამეყველდა და მთელს საბჭოთა კავშირის მშრომელებს უშლის უდიდეს მიღწევებს, რომელსაც მიაღწია ჩვენმა ქვეყანამ ლენინ-სტალინის დიდი პარტიის ხელმძღვანელობით.

საქ. საბჭოთა მხატვრების კავშირში თბილისში, სურათების გალერიაში გახსნა მეორე მორიგი გამოფენა, სადა აგრეთვე წარმოდგენილია 170-დე საუკეთესო ნამუშევრები.

ამ გამოფენებს გარდა მხატვრობა კავშირი აწყობს წითელი არმიის 20 წლისთავის აღსანიშნავ გამოფენას. რისთვისაც შემოქმედებითი დავალებანი ატეხული აქვთ მთელ რიგ მოწინავე მხატვრებს. მიმდინარე წელს განზრახულია მოწყობილ იქნეს ცნობილი ქართველი მხატვრის, გ. ვახაშვილის შემოქმედების სრულ გამოფენა, აგრეთვე მიმდინარე წლის შემოდგომაზედ ეწყობა გამოფენა „სოციალისტური შემოდგომა ქართულ მხატვრობაში“.

საქართველოს საბჭოთა მხატვრები უკვე აქედანვე უღებდა სამხედროს საქართველოს საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების 20 წლისთავის აღსანიშნავად გრანდიოზული გამოფენის მოსაწყობად; რისთვისაც პრაქტიკული ღონისძიებანი უკვე მიღებულია.

მხატვართა კავშირის მეორე გადადგმული სათანადო ნამუშევარი ქართული მხატვრობის კლასიკური მეტევიდრობის შესასწავლად, იწერება მონოგრაფიები მთელ რიგ ოსტატებზედ, როგორც მაგ., გ. ვახაშვილი, ალ. მრედიშვილი, რომანოზ გველსიანი, ა. კოჯაიშვილი, ალ. ბერიძე, მომცემლობი, მ. თოძე, ი. ნიკოლაძე და სხვები. საბჭოთა მხატვრების კავშირის განახლებულმა ხელმძღვანელობამ უკვე თავიდანვე გამოაცოცხლა მუშაობის თეორიულ და პრაქტიკულ შემოქმედებით მუშაობის დარგში პარტიულად და უფრო ამკიდრობებს საბჭოთა მხატვრებს — და მოქანდაკეების კოლექტივს შემდგომი მუშაობის წარმატებისათვის ბრძოლის საქმეში.

„ფილის დაბაღა“

როდესაც საათის ისარი ვადასცილდება შუალემს და მიწყნარდება დიდი ქალაქის ხმაური, სწორედ მაშინ საქართველოს სახკინმრეწვის კინო-სტუდიის ტერიტორიაზე ცხოვრება იწყება ჩქეფვას.

ეზოსა და პავილიონში დაძვრებიან მსახიობები ჯარისკაცთა მაზარებით, ფაფახებითა და მეზღვურთა კულებით, წვერულვაშიანი, გრიმიანი სახეებით. დრო და დრო, აქა-იქ გამოჩნდება ოფიცრების ეპოლეტები, უფრო წვედება კოპწია ქალების კაბების შრიალი, მოსჩანს მათი განუყურელო ლორწებები სადაფის ჩარჩოში ჩასმული.

კინო პავილიონში მიმდინარეობს ფილმ „დიადი ალონის“ მოროვი ეპიზოდის გადაღება. ფილმი მოიცავს პერიოდს 1917 წლის გაზაფხულიდან დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის გამარჯვებამდე.

თეთმყრობელობა ახალი დამობილია. ფრონტებზე დიწყუთ ჯარისკაცთა დამობილება. ისინი ოცნებობენ ზაფხე, მათ აღარ უნდათ ომი. მილიონი ლატაკი გლეხი ოცნებობს მიწაზე. მგრამ... ძალაუფლება ისევ მემამულეთა, ბანკირებისა და მსხვილ მრეწველთა ხელშია. ისინი მართავენ ქვეყანას ერთგული მილიოკოეების, გუჩკოეების, ტერეშჩენკოეების, კონოვალოეებისა და სხვ. საშუალებით.

დროებითი მთავრობა თანდათან, ყოველ ნაბიჯზე ამკლავებს თავის ნამდვილ პოლიტიკას ომისადმი დამოკიდებულებაში. ჯარისკაცები კვლავ მილიონობით იგზავნიებიან ფრონტებზე „დიადი შეტევისათვის“, კვლავ გრძელდება მჭიდრო კავშირი ინგლისისა და საფრანგეთის კაპიტალისტებთან.

ელადიმერ ილიჩი დროებითი მთავრობის ამ თავხედურ უზმაგალითო ქცევაზე ასე სწერდა:

„და აი დროებითი მთავრობა მთელი სიაშკარავით დაადგა იმავე გზას.

— იომე, რადგან ჩვენ გვინდა ვსარკვეთ.

— დაისოცეთ ათეული ათასობით ყოველ დღე: რადგან ჩვენ ჯერ კიდევ ვერ დავასრულეთ ბრძოლა, რადგან ჩვენ ჯერ კიდევ ვერ მივიღეთ ნადავლის ჩვენი წილი“ (ლენინი, ტ. XX).

სინხლით შეიღება პეტროგრადის მუშათა გამოსვლა ივლისში. იტაკევეშ მიღის ბოლშევიკური პარტია, ნილუარსკით მოღის ათასეულ ჯარისკაცთა და მუშათა აღშფოთება. მათ დროშას აწერია ბოლშევიკური ლოზუნგი: — ისინი მოითხოვენ: იმპერიალისტურ ომის სამოქალაქო ომად გადაქცევის.

აი ფონი, რომელზედაც მოქმედებენ ფილმის გმირები: ქართველი გლეხი ღუღუშაური, პეტროგრადელი მუშა ერშოვი, უკრაინელი გლეხი პანასიუკი.

დიადი ალონის



რეჟ. მ. ჭიათურელი



დიადი ალერონი

რეგ. მ. ქიაურელი

პავლე მიჰაყეთ ჯარში

ესენი წინათ მრავალრიან მეფის რუსეთში ერთმანეთს არც კი იცნობდნენ, შეიძლება აღმაცერადაც უტყერდნენ ერთმანეთს. ეხლა კი ლენინ-სტალინის დიადი პარტიის ხელმძღვანელობით აქტიურად იბრძვიან საპოკების ხელისუფლებისათვის, პროლეტარიატის დიქტატურისათვის და იმარჯვებენ.

რევოლუციის მონაწილენი — ფილმის გმირები — ავრცელებენ კომუნისმის დიად იდეებს ქალაქებსა და სოფლებში, მთელი ქვეყნის ყოველ კუთხეში.

სტენარი, დაწერილი გ. ცაგარელისა და მ. ქიაურელის მიერ, ნათელ, დამაჯერებელ სახეებით გვიხატავს 1917 წლის ისტორიულ დღეებს, პარტიისა და მისი ბელადების ლენინისა და სტალინის ხელმძღვანელობას. ოქტომბრის რევოლუციის მზადების საქმეში.

დაუბრუნდეთ ისევ პავლიონს, სადაც ახლა შექმნილია მენშევიკის სასახლის უზარმაზარი დარბაზი.

უხვად აფრქვევს ცისფერ სინათლეს პროექტორები. ვასასვლელებში სკამებზე მოსაჩანს თამბაქოს კვამლით შებურული მუშების, ჯარისკაცთა და მეზღვაურთა სახეები. „წმინდა სასოვალოებს“ თავი მოუყრია ტრიბუნასთან ახლოს.

მიხეილ ედიშერის-ძე ქიაურელი — რეჟისორი ორდენოსანი, სსრკ უხვნას საბჭოს დეპუტატი — აძლევს უკანასკნელ მითითებებს მსახიობებს. ოპერატორი დილმელოვი ნელა იწყებს კინო აპარატის ამოძრავებას. ერთი მერორეზე აღიბეჭდა აფსკაზე ეპიზოდები, რომელთაც ადგილი ჰქონდა ამ ოცი წლის წინათ მენშევიკის სასახლეში.

დღე დარბაზში ვნებათა ღელევაა. თამაჯდომარე ჩხეიძის ზარის ხმა იკარგება მძლავრ გუგუნში, ტრიბუ-

ნაზე ისტერიულად გაჰყვის წერეთელი. იგი ლაპარაკობს ანარქიაზე, ქვეყნისათვის დალუბვა რომ მოაქვს, იგი წუწუნებს, რომ ფრონტი აღარ არსებობს.

— ბოლშევიკების დემაგოგიური პროპაგანდა ქვეყანას დალუბავს უქადის! ჩვენ მივეჭებით უფსკრულისაკენ — გაიძახის წერეთელი, და პასუხად მეზღვაურთა ჯგუფიდან გაისმის რეპლიკა:

— გზაც იქეთვე გაქვთ!

წერეთელი არ ცბრება, იგი განაგრძობს:

— ბოლშევიკების ლოზუნგს ხალხთა თვითგამორკვევის შესახებ სახელმწიფო დარღვევისაკენ მიჰყავს! ერთად ერთი გზა ქვეყნის ხსნისათვის კოალიცია! არ არის და არც შეიძლება იყოს, მე ამახს სრული ნებული ვამბობ, ისეთი პარტია, რომელსაც პარტო შეეძლოს ახლა, ამჟამად აიღოს ძალაუფლება თავის ხელში და იხსნას ქვეყანა ანარქიისაგან!

— არის ისეთი პარტია!!! — გაისმა მკვეთრი ხმა.

ყველამ იჩითენ გაიხედა, საიდანაც გაისმა ეს გაბედული ძახილი. ფილმის გმირები — გიორგი და მისი ამხანაგი შედგებიან სკამებზე და ეძებენ თვალებით ამ სიტყვების მოქმელს. აი, იქ დგას ტანდაბალი, მალაშუბლიანი ადამიანი, წინ ხელგაშევილი.

ერშოვაბა ბენო:

— ლენინი!

წერეთელმა იბრუნა პირი ლენინისაკენ და შეეკითხა ირონიულად.

— ნება მიბოძეთ გკითხოთ, რომელი პარტიაა ისეთი?

— პარტია ბოლშევიკებისა — გარკვევით უპასუხებს ილიჩი, და როდესაც წინა სკამებიდან, სადაც ზის



დიადი ალიონი

კადრი ფილმიდან

გერმანელ და რუს ჯარისკაცთა დაშობილება ფრონტზე



დიადი ალიონი

კადრი ფილმიდან

„კითხულობენ პრავდას“

ჯგუფი სოციალდემოკრატებისა, გაისმის სიცილი, დიდი ლენინი უპასუხებს მათ:

— იცინის ის, ვინც ბოლოს იცინის!

გადაღება დამთავრდა. გამოითიშა სინათლე, რამდენიმე წუთით შესვენება.

აელვარებული სახეებით გამოდიან დერეფნებში ზამთრის ცივი ჰაერის ჩასასუნთქავად გიორგი, პანასიუკი, ლენინი...

ელადიმერ ილიჩის როლში გამოდის გრიბოედოვის სახელობის თეატრის არტისტი ამხ. მიუფკე.

მიუფკეს წილად ხვდა დიდი და საპასუხისმგებლო ამოცანა — ხორცი შეასხას ეკრანზე დიდი ლენინის სახეს. გადასინჯული და შესწავლილი იყო ლენინის ათეული ფოტოგრაფია და პორტრეტი სხვადასხვა გარემოში, კინო-ლენტები. წაკითხულ იქნა ათეული მოვონებანი ლენინზე, დაწერილი მისი მეგობრებისა და თანამებრძოლების მიერ, აგრეთვე მუშების მიერ, რომელთაც შეხვედრია დიდი ლენინი.

ამხ. მიუფკეს ყოველთვის თან აქვს სქელკანიანი რვეული, რომელშიაც ჩაწერილი და ჩაწებებულია გაზეთებიდან, წიგნებიდან და ბროშურებიდან ამონაჭრები; ეს მას ეხმარება დაუახლოვდეს დიადი სახის შექმნას.

ძიება ამით არ დასრულებულა. ძიება გრძელდება ახლაც, როდესაც კინოაპარატი სცენარის ეპიზოდების ფიქსაციას ზედინზედ ახდენს.

პარიკის ოდნავად შეცვლამ კიდევ უფრო მეტ

ძლიერებით გამოკვეთა ლენინის შესანიშნავი ^{შედეგი} შედეგი, ოდნავად შესამჩნევ შეწებვამ ქუთუთოებთან შესაძლებელი გახადა ლენინის თვალების თითქმის ^{ფოტოგრაფიული} სურათის მოცემა.

ამჟამად მიუფკე ბევრს მუშაობს ხმაზე: იგი ცდილობს გადმოსცეს გრამაფონის ჩანაწერებით (სამწუხაროდ არასრულქმნილი ჩანაწერებით) ლენინის ინტონაცია, ლენინის ხმის ტემბრი.

პავილიონის შესასვლელზე კვლავ განათდა მაუწყნათურა. შესვენება გათავდა. კვლავ დაიწყება ეპიზოდების გადაღება.

ფილმის მოქმედება იწყება საქართველოში, შემდეგ გადადის დასავლეთის ფრონტზე, პეტროგრადში და ისევ საქართველოში. თუმცა ფილმის მოქმედება, მეტწილად, მიმდინარეობს საქართველოს გარეშე, მიუხედავად ამისა თბილისი და მისი მიდამოები საესეებით შესაფერისი შეიქნა ფილმის ეპიზოდების გადასაღებადაც.

ასე, მაგალითად, შექმნილი იქნა „დასავლეთის ფრონტი“, ჩელიუსკინელების ხიდი გადაიქცა ტროიკის ხიდათ, ფართო დეკორატიულმა ტილოებმა შექმნეს საზოგადო ბიბლიოთეკა და ა. შ.

მეტად საპატიო და ამავე დროს მეტად ძნელი ამოცანა დგას დამდგემოი კოლექტივის წინაშე, რომელიც მუშაობს ფილმზე „დიადი ალიონი“. ეს ამოცანაა — შეიქმნას მონუმენტალური რეალისტური ფილმი დიად ოქტომბერზე.

პაპე კანდელაკი

საქმიანობის ღირებულება

საქმიანობით ახალი ამოცანების წინაშე

ფილარმონიის, ესტრადის და საგასტროლო-სათეატრო ბიუროს სახელმწიფო გაერთიანებას საქართველოში არსებობის საკმაოდ დრო აქვს. მაგრამ მისი სახელმწიფოებრივი მნიშვნელობა არასწორი ხელმძღვანელობის გამო უკანა პლანზე იქნა მოქცეული, ან უკეთ რომ ესთქათა, სახელმწიფოებრივის საპატიო სახელის ქვეშ ფართო ვასაქანი ჰქონდა ბურჟუაზიული კერძომსაკუთრული ანტრეპრიზის პრინციპებით მოქმედებას. ამიტომ ხელოვნების ეს ძლიერი ორგანიზაცია თავის მიზანდა-



პ. კანდელაკი

წინულებას განსაზღვრავდა კომერციულ-საკულტურული ხასიათი. რეპერტუარის შედგენას ჰქონდა პარტიზანული ხასიათი და მთლიანად დაყრდნობილი იყო მოწვეული ესტრადელებისა და უცხოეთის იდეოლოგიურად გამოფიტულ საატრაქციონო ნომრებზე. არავინ ზრუნავდა მტკიცე სარეპერტუარო თემატური გეგმის შექმნაზე, რომელშიაც დასახული იქნებოდა ნაციონალური საბჭოთა საესტრადო ხელოვნების განვითარება. ან ვინ იფიქრებდა საესტრადო ხელოვნების მხატვრულ-შემოქმედებითი მხარეზე მაშინ, როდესაც ვაჭრულ-კომერციული საქმიანობით ვატყვებამ საქმიანობის ყოფილი ხელმძღვანელობა იქამდეც კი მიიყვანა რომ მოსკოვში ნაყიდი საესტრადო ნომერი მოსკოვშივე გაყიდა.

ცხადია, ამის შემდეგ ქართულ ესტრადას საკუთარი

კადრები არ ეყოლებოდა. თვით საქმიანობისაც არავითარი საშაბტერო კოლექტივი და ცალკე მსახიობიც არ ჰყოლია. საესტრადო დრამატურგიის არსებობაზე ხომ ლაპარაკიც ზედმეტია, და როგორც წესი, სრულიად მიწვეული იყო საშაბტერო-სახელოვნო ორგანიზაციები, როგორც არის სახელმწიფო მუსიკალური უმაღლესი სასწავლებელი, კომპოზიტორთა კავშირი, მწერალთა კავშირის დრამსექცია.

საბჭოთა ხელოვნებისადმი, კერძოდ საბჭოთა საესტრადო ხელოვნებისადმი ასეთმა არა საბჭოთა დამოკიდებულებამ უარესად ცუდი გავლენა იქონია ნაციონალური კადრების ზრდაზე და ნაციონალური საესტრადო დრამატურგიის შექმნაზე. გამოხატვის შემთხვევებს ჰქონდა ადგილი, როგორც „მედნიერი“ მოვლენა, თუ გამოჩნდებოდა თითო ოროლა ქართული ესტრადელი, მაგრამ ისინი მთლიანად მინდობილი იყვნენ საკუთარ თავს და არავითარი ხელმძღვანელობა არც ორგანიზაციული, არც შემოქმედებითი არავისგან არ ჰქონიათ.

საბჭოთა ხელოვნების ასე არაჩვეულებრივად აყვავების პერიოდში, რა თქმა უნდა, მოუთმენელი იყო ქართული საბჭოთა საესტრადო ხელოვნების ეს საველალო მდგომარეობა. პარტიამ და მთავრობამ მოახდინა საქმიანობის რეორგანიზაცია და დაუსახა გარკვეული ამოცანები.

ახალი ხელმძღვანელობა შეუდგა მუშაობას იმ დირექტივებით და უშუალო მითითებებით, რომლებიც საბჭოთა ხელოვნების უდიდესმა მეგობარმა ამხანაგ ~~საბჭოთა~~ მისცა საქმიანობის თავისი მუშაობის მტკიცე საბჭოთა ნიადაგზე დაყენებისა და გარდაქმნის მიზნით.

უპირველეს ყოვლისა საქმიანობის მუშაობის გარდაქმნის დროს პრინციპად მიღებული იქნა ის რომ იგი წარმოადგენს ხელოვნების მხატვრულ-შემოქმედებითი კოლექტივს, რომელიც თავისი შემოქმედებითი მუშაობით უნდა იღვწოს მშრომელი მასების ვაზრდით კულტურული ღონის სიმაღლეზე.

ამ მიზნით დირექციასთან ჩამოყალიბებულ იქნა საშაბტერო კოლექტივი, რომელიც განსაზღვრავს საქმიანობის მხატვრულ-შემოქმედებითი სახეს. კოლექტივის შემადგენლობაში შედის რეჟისორი, კომპოზიტორი, სალიტერატურო ნაწილის გამგე, რომლებიც აწარმოებენ ლაბორატორიულ მუშაობას ყოველ ცალკე მსახიობთან და ან-

სამბლთან. კოლეგია ადგენს მტკიცე რეპერტუარს და ხელმძღვანელობს გვეგის შესრულებას. კოლეგიის კონტროლს ქვეშ ტარდება ყოველი ცალკე მხატვრული კოლექტივის რეპერტუარი.

სამხატვრო კოლეგიის მიერ შემოწმებულია და აღრიცხვაზე აყვანილია ყველა საესტრადო მსახიობი, ამთავან 35 კაცი აყვანილია შტატში. ამათ გარდა თვიური ხელფასზე აყვანილია 5 აკომპანიატორი, რომლებიც საღამო-კონცერტების ჩატარების გარდა ყოველდღიურად ორი საათის განმავლობაში ამეცადინებენ შტატში აყვანილ მსახიობებს. ხოლო აკომპანიატორთა მსახიობებთან მეცადინეობას ხელმძღვანელობას უწევს კონცერტების ტერი, რომელიც ემსახურება ესტრადის თეატრს.

ამრიგად საქვლეგეთი, რომელსაც არავითარი მხატვრული კოლექტივი არ ჰყოლია დღეს იტებს ისეთ შემოქმედებით ერთეულებს, როგორცაა სიმფონიური ორკესტრი კამერული განხრით, ბავშთა კაპელა, აღმ. საქ. სახ. ეთნ. გუნდი დას. საქ. სახ. ეთნ. გუნდი თარხნიშვილის გუნდი, ფოცხერაშვილის ანსამბლი.

ამ ერთეულებში ხალხური შემოქმედების ძვირფასი ნიმუშების შესრულების გარდა, სიმფონიურ ორკესტრში გაწვლილია მუშაობა კამერულ შესრულებებელთა ნაციონალური კადრების ზრდისა და შექმნის განხრით.

ამას გარდა საქვლეგეთთან ჩამოყალიბებულია სტუდია ცალკე პროფილებით. სტუდიაში სწარმოებს თეორიული და პრაქტიკული მეცადინეობა ცალკე კანრების მიხედვით.

ამგვარად საქვლეგეთის შიდა საწარმოო შემოქმედებითი მეცადინეობას თვეში ორჯერ ამოწმებს სამხატვრო კოლეგია. მაგრამ საქვლეგეთის მუშაობის ძირითადი და მთავარი ადგილია ესტრადის თეატრი, სადაც გამოვლინდება თეორიული და პრაქტიკული მეცადინეობის მხატვრული შედეგები.

ესტრადის თეატრი სტაციონალურია და მუშაობს მთელი წლის განმავლობაში გარკვეული ყოველთვიური გეგმით. წინა დესტრადის თეატრი განკუთვნილი იყო მხოლოდ მოწვეულ და უცხოეთის ანსამბლებისათვის. ეხლა კი ალებულია კურსი ნაციონალური საესტრადო ხელოვნების შექმნისაკენ, რისი საუკეთესო ბაზაა სწორედ ეს თეატრი. ამიტომ თვიურ პროგრამაში ადგილობრივი ძალეის დათმობილი აქვთ 20 დღე, ხოლო მოწვეულებს—10. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ მოწვეულთაგან უმრავლეს შემთხვევაში მხატვრულად მდარე ხარისხის ან და ყოვლად მოუმზადებელ კოლექტივებს ჰქონდათ გასტროლები ესტრადის თეატრის სცენაზე. ეხლა კი მთელი ცდა მიმართულია იქითკენ, რომ მოციწვითი მაღალმხატვრული კოლექტივები რუსეთისა და მოძვე რესპუბლიკათა საესტრადო ხელოვნების მუშაკებიდან, რათა ურთიერთ გაცნობისა და გამოცდილების განხარებით ხელი შეუწყული საბჭოთა საესტრადო ხელოვნების ზრდა-განვითარებას.

ამასთანავე ისმის საკითხი ქართული საბჭოთა საესტრადო დრამატურგიის შექმნაზე. ესტრადის თეატრი ამისთვისაც წარმოადგენს საუკეთესო ბაზას. ამ მიზნით მტკიცედ დაუყვამრდით მწერალთა კავშირის დრამატუკისა და კომპოზიტორთა კავშირის. დასაწყისისთვის თებერვალში ჩატარებულ იქნა ძველი ვოდევლების სალა-

მო, რისთვისაც სამხატვრო კოლეგიის მიერ შეიკრებულ იყო „ოინბანი“ და „მშვენიერი ელენის მშობიარეობა“. საღამოს სამხატვრო ხელმძღვანელი იყო მსახიობი **ვასო გოძიაშვილი**, ხოლო მონაწილეობას იღებდნენ ისეთი კვალიფიციური მსახიობები, როგორიც არიან **ალ. იმედაშვილი**, **ვ. ანჯაფაძე**, **თ. ჭავჭავაძე** და სხვ.

პარალელურად დრამატურგებთან წინასწარი შეთანხმებით მიმდინარეობს საშხადისი ახალი, საბჭოთა ვოდევლების შექმნისათვის. ამ მხრივ შეკვეთილი აქვთ დედევლები და სკეტჩები **ბ. მთავარძეს**, **ა. ზელაშვილს**. **ფ. აშაღიშვილს** და **ვ. პატარაიას**.

ამრიგად ესტრადის თეატრი იქცა უძლიერეს ბაზად ქართული საბჭოთა საესტრადო დრამატურგიის განვითარებისათვის.

ამასთანავე მუშაობა დაგეგმილია იმ მიმართულებით, რომ შერეულ პროგრამასთან ერთად მიცემულ იქნას თეატრუმინობრივი საღამოები. ამ მხრივ გამართული იყო რუსთაველისადმი მიძღვნილი საღამო, რომელშიაც შედიოდა: „ვეფხისტყაოსნის“ მონტაჟი, პოემის ადგილების მხატვრული კითხვა, რუსთაველისადმი მიძღვნილი ლექსების კითხვა, პოემის ტექსტზე და მოტივებზე დაწერილი მუსიკალური ნაწარმოების შესრულება.

ასევე საცეცალური საღამოები ჩავატარეთ წითელი არმიისა და სამხედრო-საზღვაო ფლოტის 20 წლისთავისა და საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების 17 წლისთავის აღსანიშნავად. განზრახული გვაქვს ჯაზორკესტრის საშუალებით ქართული მუსიკის საღამოს ჩატარება. ამას გარდა პარიოდისათვის განზრახულია თანამედროვე სიმღერების საღამოს მოწყობა. ამ მიზნით შეკვეთილი აქვთ მწერლებს სათანადო ლექსების დაწერა, რისთვისაც კომპოზიტორები შექმნიან საცეცალურ მუსიკას. თემატურულ ეს სიმღერები ასახავს: საბჭოთა პატრიოტიზმს—სამშობლოს სიყვარულს, ჩვენი ყოფის გამირულობა, ახალი ტფილისი, კოლხიდა და სხვ. აგრეთვე გეგმაშია **ალ. ყაზბეგის**ადმი მიძღვნილი თემატურის საღამო.

ხოლო ამრილის ბოლო რიცხვებისათვის განზრახულია პარიოდებისა და იუმორის საღამოს მომზადება. თეატრტიკის საფუძველზე სალი იუმორის საშუალებით ხელმძღვანელებული იქნება ჩვენი ხელოვნების ფრონის ზოგიერთი ნაკლოვანებანი და ჩვენი ყოფა-ცხოვრებითი უარყოფითი მოვლენანი.

ასეთია დაახლოვებით საქვლეგეთის მუშაობის თემატურ-შემოქმედებითი მხარე.

ამრიგად ასეთი მეთოდურ-პრაქტიკული მუშაობის შედეგად დაზადებული მხატვრული პროდუქციით გამოვდივართ საბჭოთა საზოგადოებრიობის წინაშე. მაგრამ ჩვენი მაყურებელი პარტა დედაქალაქით არ განისაზღვრება და ამტოვებს პარიოდურად ვაწარმოებთ მუშაობას რესპუბლიკის რაიონებში.

ამ მხრივ ორგანიზაციული მუშაობის სურათი ასეთია:

ქუთაისში უკვე მუშაობს საქვლეგეთის ფილიალი, რომელსაც აქვს თავისი თეატრი. მხატვრული საღამოების პროგრამა ტარდება ისეთივე წინარისით როგორც ტფილისში. შედგენილია გარკვეული ყოველთვიური გეგმა. ტფილისის თეატრების მსახიობთა და მომდერალ-

თა გუნდებს გარდა თავიანთი რეპერტუარით გამოდიან მოწვეული ესტრადელები და ანსამბლები. ამას გარდა ქუთაისშივე ეწყობა ფოთის, ჭიათურის და ბათუმის თეატრების ვასტროლები შენაცვლებით.

საქვილეგს აქვს ორი საზაფხულო თეატრი, ერთი სოხუმში და ერთი გავრაში. სისტემატურად სწარმოებს მომსახურება მხატვრული ჯგუფებით სანატორიუმებისა და დასასვენებელ სახლების. ზაფხულის პერიოდში სიმფონიური ორკესტრი 2 თვით გადასროლილი იქნება სოხუმსა და გავრაში.

სოხუმის და გავრის მომსახურების დროს მომსახურებელი იქნება გულდაუთო, ფსირცხა და დიდი საბჭოთა მეურნეობები.

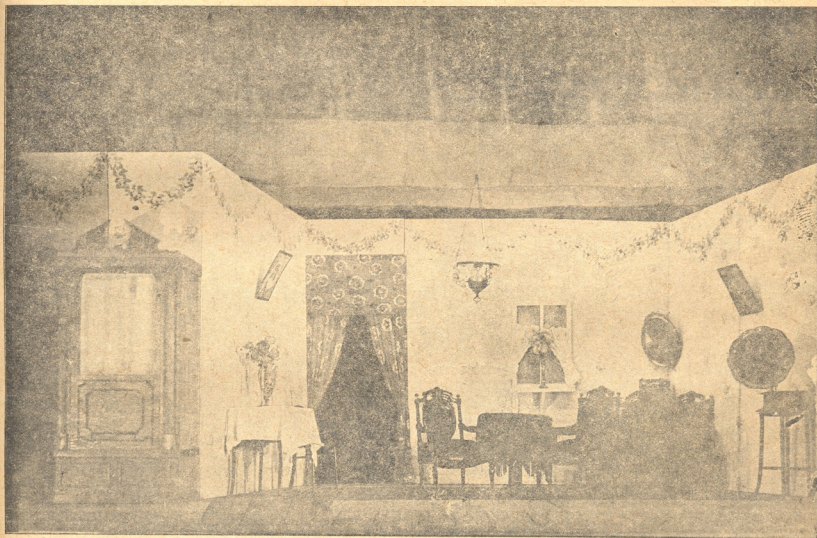
ზამთრის პერიოდში გარდა სანატორიუმებისა და დასასვენებელი სახლებისა საქვილეგს საშვალება არ ეძლევა აწარმოოს მომსახურება ისე, როგორც ტფილისში და ქუთაისში თეატრის უქონლობის გამო. ამიტომ სოხუმის ხელოვნების სამმართველომ გაიღო დოტაცია. განზრახულია გაიხსნას ბათომშიც ისეთივე ფილიალი

როგორც ქუთაისში და სოხუმშია. ასეთივე ფილიალი ვგულისხმობთ ფოთშიაც.

უმთავრესად ხელშეკრულება დავსდეთ ქალაქებში მოსაზრებით, რომ ამ ქალაქებთან იწარმოებს კავშირის გაბმა სარაიონო კლუბებთან და კოლმეურნეობებთან.

ყველა ფილიალში საქვილეგს მოწყობილი აქვს ტრანსპორტი, მანქანებით მიმოსვლა, მსახიობთა გადაყვანა კოლმეურნეობებში და სხვ.

ამრიგად პარტიისა და მთავრობის დახმარებით ქართული საბჭოთა საესტრადო ხელოვნების განვითარებას შექმნილი აქვს მტკიცე ბაზა და ჩვენი ამოცანაა თანმიმდევრულად და განუხრელად ვიმუშავოთ ძლიერი საბჭოთა საესტრადო ხელოვნების შექმნისათვის და საქვილეგით, როგორც მშრომელ მასებთან კულტურული კავშირის დიდი და ფართო ორგანიზაცია, თავისი მხატვრული შემოქმედებითი ღირსებით ავიყვანოთ დღევანდელ საბჭოთა მაყურებლის გაზდილი მოთხოვნების სიმაღლეზე.



ბელი ვოდეილი „ონნაზი“

დადგმა ვ. გოძიასვილის

დ. ჯანალიძე

ქართული დრამატული მხარე და თეატრი მე-19 საუკუნის პირველ ნახევარში

დრამატული მხარე

პროფესიული თეატრი მე-19 საუკ. პირველ ნახევარში არ არსებობს, მაგრამ სასცენო მუშაობა დროვამოშვებით მაინც თავს იჩენდა ხოლმე. მე-18 საუკ. შიშურულიდან დრამატული მწერლობის განვითარება არ შეჩერებულა. თავდაზნაურული ახალგაზრდობა, რუსეთში გადასახლდებულ ბატონიშვილების სალონებში იზრდებოდა, აქ იმენდა მწერლობის სიყვარულს, აქ ყალიბდებოდა მისი მსოფლმხედველობა და ესთეტიკური გემოვნება. რუსეთის თეატრებში ახალგაზრდობა ეცნობოდა რასინისა და კორნელის, ოზეროვის, კრიუკოვის და ვისკოვატის ტრაგედიებს, აქ ისმენდა ის საუკეთესო ევროპელი კომპოზიტორების მუსიკას, და ბატონიშვილების სალონებში ხშირად ისმოდა სახედები: მოცარტის, ვებერისა და როსინისა, რომელთა მუსიკით მიზობულად გვიგოლდ ორბელიანს თავის დღიურში 1832 წელს ჩაუწერია:

„15-სა (ნოემბერს) საღამოზე ვიყავ ფარნაოზ ბატონიშვილთან, სადაც მ-დ სხუა და სხუათა უბნობათა დიმიტრი ბატონიშვილთან ლაპარაკი გუქონდა პოლინელ მუხიკანტებზე: მოცარტზე, რომელმაც დაწერა: შექმნა სიკვდილისა და არს საკვირველი მისი თხზულება ხაოსი და იქმნას ნათელი: დაბადებულამ. ვებერზე, რ-ლიცა მოკუდა 38 წლისა. ამისა არს ფრეიშოკი, ფრიად საქებელი მუხიკა, როსინზე, რომელმანცა ყმაწვილობის წლისამ დაწერა სილვერსკის ცირულნიკი და სხვანი მრავალი უტხო მუხიკანი: ბერუბინზე, რომლის მწამს ერთი ღმერთი, ფრიად საქებელ არს და უფრო და ეგვო, და დაეფლა და აღსდგა სასაფლა-დე და ვით, არს ფრიად საქუბეელი მუხიკა.“

მოსკოვსა და პეტერბურგში თავად აზნაურული ახალგაზრდობა თეატრსაც ეტანება და ამ დროინდელი დიდი

რუსი აქტიორების თამაშით არის მოხიბლული. გრ. ორბელიანის დღიურში მოჩალოვის სახელიც არის - შემონახული:

„წავიდი თეატრში, ხალხი არ იყო ისე მრავალ, ვითა უწინარეს. წარმოდგენა იყო ქალადის მოთამაშის ცხოვრება. საუცხოოდ ითამაშეს უფრო მაჩალოვმა, ასე რომ დავსწყვეულ ყოველი მორამაშე. თეატრის შემდეგ წავალ ავლოვთან ვახშამად“.

აქ ამ სალონებში ეწყობა გემებში საქართველოში პოლიტიკურ და კულტურული მოღვაწეობისათვის, და როცა რუსეთის სატაქტო ქალაქებში აღზრდილი ახალგაზრდობა საქართველოში ბრუნდება და მშობლიური კულტურის სარბიელზე მოღვაწეობას იწყებს, ის იმ თავითვე ყურნალის დაარსებისათვისაც ზრუნავს და თეატრის შექმნისათვისაც.

რუსეთში სწავლა მიღებული და სამშობლოში დაბრუნებული თავდაზნაურული ახალგაზრდობა უკმაყოფილო იყო: ის უჩიოდა მშობელი წოდების მოღონებულ და უფერულ ცხოვრებას — „უშეკოლინი“ და უბიბლიოთაიკონი ვერთო“ 1832 წ. შეთქმულების ერთ-ერთი მონაწილის, ზაალ ავთანდილიშვილის მიერ საგამომიქებლო კომისისათვის მიცემულ ჩვენებაში კარგად სჩანს ახალი თაობის სულის კვეთება.

„რადგან ვახტანგ ორბელიანს ვიცნობდი, ამიტომ ზოგჯერ დავიარებოდი ხოლმე მასთან დროს გასატარებლად სადაც ჩვენ ერთად ხშირად ვკითხულობდით ხოლმე მის მიერს პეტერბურგიდან ჩამოტანილ საუკეთესო წაწარმოებს, რომელთა შესახებაც მსჯელობას ვმართავდით ხოლმე; ის ხშირად ჩიოდა ხოლმე, რომ ისეთი ქალაქის შემდეგ, როგორც არის პეტერბურგი, სადაც ადამიანს ადვილად შეუძლია ყოველგვარი კმაყოფილება მიიღოს, ის ტფილისში მოწყენილობას ვერძნობს და ამიტომ სურს გაიჩინოს ახალგაზრდა ნაცნობები, რომლებთანაც შეიძლება ტკბილად დროს გაატარება“¹⁾.

ბელინსკი ამ აქტიორს დიდად აფასებდა. გრ. ორბელიანს უნახავს მაჩალოვი მელიორამაში: „30. წელი ახუ ქალადის მოთამაშის ცხოვრება“, რომელშიაც იგი შესანიშნავად ასრულებდა ალფრედის როლს.

¹⁾ გ. გოხალიშვილი — 1832 წ. შეთქმულება ტ. I. გვ. 152.

¹⁾ გრ. ორბელიანი — „წერილები“ 1936 წ. გვ. 219.

²⁾ იქვე. გვ. 219. პავლე მაჩალოვი (1800—1848) ყმა-აქტიორის შვილი 1817 წლიდან თამაშობდა მოსკოვის თეატრის სცენაზე. მაღალ ნიჭიერ აქტიორს აქლდა განათლება და სასცენო მომზადებაც, მაგრამ მისმა დიდმა ნიჭმა, ტემპერამენტმა, მომხიბლავი პათოსით თამაშმა მას მოუშოვა დიდი აქტიორის სახელწოდება.

ახლაგზრდობა ორთაქალის ბაღებში ლხინით, ტიგებზე ქეთით დიარ კმაყოფილება, მას საკუთარი წოდების საზოგადოებრივი ცხოვრება სურს გამოაცოცხლოს. — აზრისანი ცხოვრების სწორედა მისწრაფებამ, გამოფხიზლებულთა განზრდივ „აღებ-მიცემობამ“, ნიჟისა და ძალის გამოჩენის სურველმა თბილისის არსტოკრატული სალონები წარმოშობა. თეკულ ბატონიშვილის, პოეტი ალ. ჰავეაძისა, მანანა ორბელიანის და სხვათა ოჯახებში ლიტერატურულ სალონებად იქცენ, სადაც თავადაზნაურობა და მეფის სამსახურში წარჩინებული ოფიცრობა და მოხუკები თავს იყრიდნენ იმ დროინდელ თბილისის „შუქურვარსკვლევათა“ მანანა ორბელიანისა, ნინო, ეკატერინე და სოფიო ჰავეაძეების გარშემო. აქ ხლებდა ლიტერატურულ ნაწარმოებთა წაითხება, დაკეთა თარგმნებისა (მირზანოვ ერისთავის ასულმა მანანამ დაუყვეთა ვრ. ორბელიანს სუჟისის პოემის „რუსლან და ლიუდმილა“. ს თარგმანი.)¹⁾ ამ სალონებში ჩაისახა სურვილი წარმოდგენების განართვისა, ამ ატმოსფეროში გაჩნდა მე-19 საუკ. პირველი ნახევრის თარგმნილი და ორიგინალური დრამატურგია და აქვე, საშინაო საექტაქლების სახით წარმოდგენილ იქნა შემამულეთა, წარჩინებულ მოხელეთა და ოფიცერთა აუდიტორიის წინაშე.

თარგმნილი პიესები:

1. ვოლტერი — „ალათოკლე“, ტრაგედია, ლექსად თარგმნა პეტრე ლორციემ;
2. ვოლტერი — „აღზირა ანუ ამერიკელნი“, ტრაგედია, თარგმნა ა. ჰავეაძემ;
3. ვოლტერი — „ხაიზა“, ტრაგედია, თარგმნა ა. ჰავეაძემ;
4. კორნელი — „ედიპი“, ტრაგედია, თარგმნა ა. ჰავეაძემ;
5. კორნელი — „სინა“, ტრაგედია, თარგმნა ა. ჰავეაძემ.
6. კორნელი — „სიდი“, ტრაგედია, თარგმნა ა. ჰავეაძემ;
7. რასინი — „ესთერი“, ტრაგედია, თარგმნა ა. ჰავეაძემ;
8. უცნობი ავტორის — „ჰერაკლე“, ტრაგედია, თარგმნა ა. ჰავეაძემ;
9. შექსპირი — „რომეო და ჯულიეტა“, ტრაგედია, თარგმნა დიმიტრი ყიფიანმა;
10. ლეიხევიცი — „ოულიოს ტერენტიელი“, ტრაგედია, თარგმნა ნიკო ბარათაშვილმა²⁾.

11. გრიბოედოვი — „ვაი ჰეისიანა“ კომედია, (მთარგმნილი უცნობია);
12. გაბაზოვი — „Грузины 19-века“ удачное сватовство“, ვოდეილი, თარგმნა დიმიტრი ყიფიანმა³⁾;
13. უცნობი ავტორის „Знакомый незнакомец“, თარგმნა ვახტ. ჯამბაყურ ორბელიანმა⁴⁾.

ორიგინალური

1. გოდერძი ფირალიშვილი „ვეფხისტყაოსანი“, ხუთმოქმედებანი ტრაგედია.⁵⁾
დიმიტრი ბაგრატიონი — დრამა სახელწოდება არ ვიცით.⁶⁾
 3. გიორგი (დიდი) ერისთავი — დრამა სახელწოდება არ ვიცით.⁷⁾
 4. გიორგი გლუხარჩი ერისთავი — „ვეფხისტყაოსანი“⁸⁾
 5. ოქროპირ ბატონიშვილი — „ვეფხისტყაოსანი“, ტრაგედია გინა მოთხრობითი წარმოდგინება.⁹⁾
 6. ალექსანდრე ჯამბაყურ ორბელიანი — „მეფე დავით აღმაშენებელი ანუ უკანასკნელი ყაბი საქართველოსი“.¹²⁾
 7. ოქროპირ წერეთელი — „ქორწილი იმერეთის თავადისა“.¹³⁾
- ამას უნდა დავუმატოვო მე-18 საუკუნის მეორე ნახევრის დრამატურგია, რომელიც მზარებრტუარს მისცემდა თეატრს მე-19 საუკუნის პირველ ნახევარში.

თარგმნილი

1. სუმაროკოვი — „რქის მატარებლის მიერ გამოსახვა კომედიისა“ („Роговец“) თარგმანი გიორგი ავალიშვილისა.
2. ა. სუმაროკოვი — „დედა რაყიფი ქალი-სა“ („Мать совмещница дочери“) თარგმანი ავალიშვილისა;
3. ა. სუმაროკოვი — „საჩუბარკო კომედია“ „Пустая ссора“ თარგმანი გ. ავალიშვილისა.¹⁴⁾
4. რასინი — „ვეფილინა“, ტრაგედია, ქართულად ვადმოკეთებელი დავით ჩოლოყაშვილის მიერ.¹⁵⁾

1) ვრ. ორბელიანი — „წერილები“, გვ. 288.
 2) კ. კვეციანი — „ქართული ლიტერატურის ისტორია“. ტ. II გვ. 500—3.
 3) ნ. ბარათაშვილი ნაწერების სრული კრებული, 1930 წ. გვ. 94.
 4) „Театр в Тифлисе. 1888 წ., გვ. 124, გრიბოედოვის კომედია „ვაი ჰეისიანა“ ხელიდან ხელში გადადიოდა და იკითხებოდა ქართლსა და კახეთის წარჩინებულ მუშაუღეთა ოჯახებში, საექტაქლებოდა რომ კომედია ამ დროს უკვე თარგმნილიც იყო და სცენაზედაც ნათამაშავი.
 5) დ. ყიფიანი — მემუარები, გვ. 137.
 6) გ. გოზალოვილი — 1832 წ. შუქმუღლა“ გვ. 153. დ ყიფიანის მემუარებში ამ კომედიის სახელწოდება სხვაგვარად იკითხება — „Знакомые незнакомцы“.
 7) მოსწენებული აქვს ოქროპირ ბატონიშვილს. იხ. „ვეფხისტყაოსანი“.

ტყაოსანი“. ტრაგედია თქმული მეფის ძის ოქროპირისაჲან. მოსკოვი 1853 წ.
 8) — ვ. დ. ბაგრატიონისა და გიორგი ერისთავის დრამები კი წარმოდგენილია, მაგრამ ამ პიესებს არ მოუღწევია ჩვენამდე და არც მათი სახელწოდება ვიცით. იხ. „დროება“ 1879 წ. № 237.
 9) მოსწენებულ აქვს ოქროპირ ბატონიშვილს თავისი ტრაგედიის წინასიტყვაობაში, დაცულია საქ. თეატრალურ მუზეუმში.
 11) „ვეფხისტყაოსანი“ ტრაგედია თქმული მესის ძის ოქროპირისაჲან. მოსკოვი, 1853 წ.
 12) გამოსცა ხ. ჰეიზინდემ თბილისში 1879.
 13) დ. ჯანდიემ — „კამარჩინილი“ — ლტ. გახეთი. 1935 წ. № 3 საქ. მუზეუმის საისტორიო — საეთ. საწ-ბის ფონდი № 232.
 14) საქ. მუზეუმის წ. კ. კ. ს. ფონდი № 11.
 15) კ. კვეციანი — „ქართული ლიტერატურის ისტორია“. ტომი II, გვ. 459.

1. გიორგი ავალიშვილი „მეფე თეიმურაზი“; ჩვენამდე არ მოღწეულა.)

2. გიორგი ავალიშვილი — „უზნობანი“ (ა) „ძვირი და უხვი“; ბ) „მაღალ ხარისხისა და დაბალ ხარისხისა“; გ) „უფალი და მონა“; დ) „ჯვარი, აქიჩი და ლექსის მიქცევა“.)¹⁾

ასეთი იყო სარებრტუარო რკალი, რომლიდანაც მე-19 საუკ. პირველ ნახევარში სალიონური თეატრის სცენის მოყვარეებს შეიძლოთ დრამატული მასალა გასცნენურეკრისათვის შერჩაიათ. აღსანიშნავია ამ დროინდელი დრამატული მწერლობის ძარნული სხვადასხვაობა; აქ ვხვდებით ყველა თანრს მოყოლებული ფრანგული კლასიკური ტრაგედიიდან და გათავიზებული რუსული ვოდევილით. თანრსობა სხვადასხვაობამ რუსეთის დრამატული მწერლობის ზეგავლენით იჩინა თავი, მაგრამ იგი გამოწვეული იყო ერთი მხრით თავადანაწარული წოდების წინაშე სოციალური დიფერენციაციისაგან და მეორე მხრით იმ მოთხოვნაზე დაკმაყოფილების აუცილებლობით რომელიც ახლად მომხაერებულ სოციალურ ფენებს მოჰქონდათ.

შემთხვევითი მოვლენა არ არის, რომ დიმიტრი ყიფიანი, რომელიც ქართული თეატრისათვის შესხაა-შემოხლაში არისტოკრატიის მოწინააღმდეგე „შუათანაზა“ ბელადად იყო გამოცხადებული,²⁾ გვევლინება უმთავრესად ვოდევილებისა, კომედიებისა და შექსპირის რეალისტური ტრაგედიების მთარგმნელად³⁾, ხოლო რეპობრის ბუტინიშვილი, აღექსანდრე შავკაიძე და ალ. ჯამბაკურიბელიანი კი, ყოველნაირად ცდილობდნენ ფრანგული კლასიკური ტრაგედიის თანრი განმტკიცებინათ ქართულ დრამატულ მწერლობაში, და მით შეეზადებინათ ნიანდაკა ფოვალდური არისტოკრატიული თეატრის მსოფმხედველობის მატარებელ კლასიკური თეატრის აღდგენისათვის.

1832 წ. შეთქმულების მონაწილეთა სოციალური დიფერენცირება შესანიშნავად გამოავლინა განსვენებულმა მკვლევარმა სიმონ ხუნდაძემ,⁴⁾ შეთქმულთა ცალკეული ჯგუფების სოციალ ეკონომიური და პოლიტიკური გეზი, მათი განსხვავებული მსოფმხედველობა, ცხადია, თავის გამოხატულების პოულობდა მათ სათეატრო მოღვაწეობაშიაც. ბაღნიშვილების წაქეზებით, შეიარაღებული აჯანყებისათვის შეთქმული არისტოკრატია ფრანგულ კლასიკურ ტრაგედიებს ეტანებოდა, რადგან ძველი საქართველის აღდგენის იდეის უფრო ეს თანრი შეეფერებოდა. ფრანგული კლასიკური შესანიშნავ წარმომადგენლთა ტრაგედიების ენა, იდეები, სული, ფორმა, კარგად

ეგუებოდა არისტოკრატიული ინტელიგენციის იმ დროინდელ განწყობილებებს. კორნელის ტრაგედიების არისტოკრატიული, სოციალ-პოლიტიკური თემატიკა, პერსონაჟების დაძაბული ნებისყოფა, ნაციონალურ-მონარქიული იდეებისათვის თავგამოდებული მებრძოლთა ტიპები⁵⁾, ამაღლებული შტილი, გმირული პათოსი მიმხედველად ხდიდა მის ტრაგედიებს შეთქმულთა არისტოკრატიული ფენისათვის. ტრაგედია მათ მიანდათ საუკეთესო დრამატურ გოულ ენადაც, რადგან ფრანგ კლასიკოსების ტრაგედიებში ისინი ხედავდნენ ქართულ-კახეთის სამეფოს დამოუკიდებლობის დაღუპვის ანალოგიებს. ალ. ჯამბაკურიბელიანის და მარკობრი ბატონიშვილის იორგინალური ტრაგედიები იმის მიყენებულნი არი ქართულ მასალაზე შეიქმნა პატრიოტულ-რომანტიული რებრტუარი წარსულის საიდგებლად ისევე, როგორც რუსეთში ვლადისლავ იობრევის (1769—1816) ტრაგედია „დმიტრი დანსკოი“ მოღვირებული იყო აღექსანდრე პირაილის მეფობის განსაიდგებლად და რუსული პატრიოტიზმის გასაღვივებლად. იმ დროინდელ ქართულ მწერლობაშიც ალ. ჯამბაკურიბელიანის ტრაგედია: „მეფე დავით ამოაშენებელი ანუ ჟუანსეველი ეამი საქართველოსი“ მოწოდებულნი იყო ქართული მეფეების დამოზობლ ტახტისადმი ერთგულმად განმტკიცებინა.

სულ სხვა მიმართულებით მუშაობდა დრამატულ მწერლობაში შეთქმულთა აზნარული ფენა. დ. ყიფიანის მიერ თარგმნილი კომედიები და ვოდევილები, სხვას არას ისახავენ მიზნად, თუ არა არსებული პირობების გაუმჯობესებას, ზოგიერთ ნაკლზე მითითებით და მათი ვაკილ ვით.

ამისდამიხედვით შეგუზავდა ორი ურთიერთის საწინააღმდეგო ენობრივი შეზედულენი, რომელთაც გარკვეული გამოხატულება შექმდებოდა ჰოვის, მაგრამ ამ დროინდელი პერიოდისათვისაც ძალაში იყვნენ, როგორც მათი სამწერლო მუშაობის სახელმძღვანელო პრინციპები: უმაღლეს არისტოკრატას, რომლისთვისაც ანტონ ქათალიკოსის დრამატიკის მიხედვით შეუშუავეულებლი საწერლობო ენა ურყევი იყო, ენის ვახაზებრებით დასინებულს, მწერლობაში შემოაქვს სათავადანაწარუო სალიონებში შეგუზავებული ენა, რომლის მიზანშეწონილობასაც შეუღვეუში აღექსანდრე ჯამბაკურიბელიანი ამგვარად ასახულებდა:

„ქართული ენის თვისებას, რომ ერთიც ზედ დაუმტატოთ, სამათ გაიყოფება პირველ საღმრრო წერილად, ეკლესიურად, მეორე მდებარეობად ანუ დარბაიელ უზნობად და მესამე გლენტიკების ენად. ეკლესიური წერისთვის ზევით ითქვა: ძნელი შემოსაღებია მეთქი. ახლა თუ მეორეს ჩემზედ მოავდებთ

1), ხ. მონაწინდელი ქართული წარმოდგენები მე-18 საუკუნეში — დროება“, 1879 წ. № 236.
2) საქ. მუხეშების წ. გ. ს. ფონდი № 11; პირფ. კეკელიძის ავალიშვილის „უზნობანი“ ორიგინალურად არა აქვს მიჩნეული, (იხ. ა. კეკელიძე ქართული ლიტერატურის ისტორია“, ტომი II გვ. 497).
3) დ. ჯანელიძე — ერთი სპექტალის ისტორიისათვის“, გვ. 2—5.
4) დ. ყიფიანა თარგმნი 1832 წ. ვახაზოვის — „Груэини 19-го века или ударные сватовство“; 1841 წ. შექსპირის — „Ромео და ჯულიეტა“; 1861 წ. მოლოვის“ ცალის შერთვენება“, 1872

წ. შექსპირის „ვენციელი ვაჟარი“. გ. წერეთელი დიდად აფასებდა დ. ყიფიანს, როგორც შექსპირის მთარგმნელს: „დმიტრი ყიფიანი დიდი ხანია დასრულებულია ჩვენს ლატუაჟუაში, ოვორც სამაჟალითი ერთ მწერალი და დათავიკენებულ მთარგმნელი შექსპირისა. აი, ამისთანა საქვეყნო მოძღვრას თხუხულებდა პირველად დმიტრი ყიფიანამა წავაგვიკითხა ქართულ ენაზე“. „კრებულ“ 1872 წ. № 8—9). თუ რამდენად კიდი პასუხისმგებლობის გრძობით, სფეროთობით თუ რამდენად ცოდნით უღვავებოდა ის შექსპირის თარგმანს ამახსოვრებდნენ მის მიერ ი. ჰავაჟაშვილსადმი მიწერილი წერილი „მეფე ლიონს“ თარგმნის შესახებ (იხ. ვახ. „საბჭოთა ხელფენებაში“ 1925 წ. № 32
5) ს. ხუნდაძე, დ. ყიფიანი“, გვ. 49—77.

და ამოპარჩევინებთ მე საშუალო ენას ამოვირჩევ დარბასიელთ ენას, ამისთვის რომ უფროსი ერთი უწინდელი საერო წიგნები, დარბასიელთ ენაზე უწერიათ და იმათის გნითვე ულაპარაკებინ... ჩვენს საშუალო ქართულ ენას როგორც გინდათ ისე მოიხმართ, ისე მიმეჭკვეთ და გამოთქმას ხო ისე რიბოლდ გაიგონებთ ყოფი, მეტი საშაშირ იყოს სმენისათვის, მაშინ ჩრდესაც ვლუპაკის ენაზე ეს არ შეიძლება. მართალია გლუპაკების ენა მარტივი ენა არის და ადვილად გასაგონი, მაგრამ მაღალი საგანდ ვერ გამოვა რიგინად, არა ყურის საშაშირ, რადგან მოშვიებული ენა არა გულებების ლაპარაკი. 1)

ფრანგულ კლასიკურ ტრაგედიებს ან მათ ყაიდაზე შექმნილი ორიგინალურ ბიესებს, ცხადია, ეს საშუალო თვალი დივილიური ენა მიუღებოდა, ხოლო მარტივი და ადვილად გასაგონი გლუპაკური ენა, ვერც მათი ბრწყინვალეობის ყურის საშაშირ ამტკველებოდა, და ვერც მათი უფალსობის მაღალ საგანს გამოსთქმავდა რიგინად. სულ სხვა, საწინააღმდეგო აზრს ადვა დიმიტრი ყიფიანი, რომელიც დრამატულ მწერლობაში ვერ იტანს ამ მაღალი საგნებს — გამოშატეველ შტილს და ბიესებისათვის, და ტრაგედიებისათვისაც კი, თხრობით კილის მოთხოვს. და ყიფიანი მოწინააღმდეგელია ხალხურ ენას დაუახლოვოს სამწერლობო ენა. და ყიფიანი სწერდა ილიას მეფე ლისამ თარგმანის შესახებ:

„შრომა ვაგიწევიათ დიდი; ნიჭი გამოვიჩინაოთ შესანიშნავი. ერთი შევიცომა მხოლოდ ერთი კილო. შექსპირის თხულებებში, რა-ლიც კარგა ძველი ბევრი იბოგება დაძლეული სიტყვები, რომელსაც დიდი ხანია აღარ ხმარობენ, მაგრამ კილო არის სასაუბრო; კილო, რომელსაც სასაუბრო ყრილობაში ლაპარაკობდნენ და ლაპარაკობენ. თქვენ უფრო სამწიგნობო კილის ვაპყობინათ. შევინებრება არის თქვენი თარგმანი, ეს ყოვლად უტყველია, მაგრამ ამ კილოზე არც სად ულაპარაკებიათ არც სად ლაპარაკობენ. 2)

სრულიად ვსაგებია თუ რატომ მოხდა, რომ არც ალ. ჰავაიკამე და არც მასზე ადრე დავით ჩოლოყაშვილი ხელიც არ მოჰკიდეს შექსპირის თარგმანს. შექსპირის ტრაგედიები ხომ ფრანგული კლასიკური ტრაგედიის რეცეპტი არ არის დაწერილი. ხოლო ეს შევცდება კი, თით დაუცხრომელ რომანტიკოსს, დიდ ბაირონსაც კი ვერ ევატიებინა შექსპირისათვის და მის ტრაგედიებს. დრამატულ ფორმას შორის ყველა შესაძლებელ უფარგისობათა შორის უფარგისად“ აცხადებდა; „სარდ ანაპასის“ წინასიტყვაობაში ბაირონი აცხადებდა ცრუ-კლასიკური პოეტისადმი სრულ ერთგულებას: „ყოველი ნაწარმოები, რომელშიდაც არ არის სამი ერთიანობის კანონი შეიძლება მიღებულ იქნას პოემადა და არა დრამადა“. 3) მიუხედავად ამისა ამ კანონებში ზოგიერთი თავის შესწორება მაინც უშკვნინდა ბაირონს. ფრანგული კლასიციზმის პოეტისადმი ასეთსავე ერთგულებას იჩენენ ქართული

დრამატული მწერლობის იმ დროინდელი წარმომადგენლებიც: ალ. ჰავაიკამე და სხვ. თუ რამდენად ვარაუდობდა მიაჩნდათ ბუალის პოეტკით დაკანონებული ერთ ადგილს, ერთ დღეში, მხოლოდ ერთმა ამავემა მიყვანოს ბილომდე ასევეული თეატრი“ — ეს იქიდან სჩანს, რომ როდესაც ოპრაპირ ბატონიშვილი იძულებული გახდა დაერღვია ვანტკიცებულო კანონი სამი ერთიანობის ის ცილითის თავი იმართლოს, რადგან დარწმუნებულია რომ მან დანაშაული ჩაიდინა მწერლობის წინაშე.

„ამ მოთხრობისა წარმოდგინებაში ეცადე რომ, დამეცა წესი, შესაბამი ტრაგედიისა რაკამ ახალი გვერს შეეფიქროდა: მხოლოდამ მოქმედებისა დაცულია, ვინიდან დათერაკი, რომელი წაჰკიდებია უპრატესისა ვემათა მხოლოდ, ივივიკოა ა დ გ ი ლ ს ი ა არ შევქმლო დამეცვა, რადგან თვით ამბავი ნესტან დარეჯანის ძებნა მოქმედებანი თუ ცა სხვა და სხვა ადგილს აღსრულებინ, ესეც ერთა მეორეზე დამოკიდებულ არიან, პირველის მოქმედებისაგან წარმოვებს მეორე, ვინათგან პირველში ნაძლეობთ დასკენის ნადირაზა; მეორედგან წარიგზავნება ავთანოლო ძებნად ტარიელისა და მესამეში პოეზებს; მესამეს შეუდგება ფათმანის ამბავი, და მეხუთე შეუდგება მეოთხეს, ვინაიდან მეოთხეში სცნებოი ადგლის სავა ნესტან დარეჯან იმყოფება და წველენ იმის გამოსახსნელად. აგრეთვე ყოველი სცენა, ვინა წარმოდგება, ერთი მეორეზე დამოკიდებული არიან და უზიზებოდ არც ერთი არ არის ნახებოი, იქნებამ დამსრულოს ვინმემ, რომ უპირატესნი არა ყოველსა მოქმედებაში იხილვებიან, ესე ბრალი, თუ კი ბრალია, ამისა და არა ჩემი, თუ ნესტან დარეჯან და ტარიელ ერთად იხილდებოდნენ, ვაყრილი აღარ იქმნებოდენ და ამბავიც მათი მოზორებისა და ძებნისა აღარ იხსენებოდა.“ 4)

ამაირად ეს „ახალი გავანი“ მწერლობის ფრანგული კლასიციზმის მიერ დაკანონებულ პოეტკით დამკვიდრდა ჩვენს დრამატულ მწერლობაში. არისტოტარტული ინტელიგენციის სოციალურ წონას, მის ხელმძღვანელ როლს კულტურული საქმიანობის სარბიელზე, სრულიად შეეფერებოდა ის თვალსაჩინო და უპრატესი იდეალი რომელიც უკლასიციზმის წარმომადგენელად მათ მიმბაძველ ქართველ მწერალთა ტრაგედიებმა დაიჭირეს მე-19-ტე საუკუნეში, პირველ ნახევრის რევოლუციურში.

(ცხადია, რომ გრიბოეფის კომედია „ვეი კუყისაგან“, უცნობი ავტორის „Взвѣдомый незнакомый“, გაბაზოვის ვოდევილი და სხვ. ნაყოფია სხვა სოციალური წრის მწერლობისა და სათეატრო საქმიანობისა, რომელსაც დიმიტრი ყიფიანი თამბდროგორც „შუათანთა“ ბელადი. იმ დროინდელი არისტოტარტის მისწრაფებს ტრაგედიის ძანრი უფრო შეეფერებოდა. ჯერ კიდევ ჩვენში არ არის მომწიფებული პირობები, არ არიან მომძლავრებული სოციალური ძალები, რომელიც გამოიწვევდნენ

1) უფრ. „ცისკარი“, 1860 წ. № 6. აღ. ჯ. ორბელიანი — ქართული უბნობა ანუ წერა.
2) გახ. „საბჭოთა ხელფენება“ 1935 წ. № 1 (32) დ. ჯანეიძე — ქართული თეატრის ისტორიისათვის“.

3) А. Виноградов — „Баирон“, 1936 წ. გვ. 203.
4) „ფფფის ტყალსანი“. ტარდელია თქმული მფის მის თქორპირისაგან. მოსკოვი 1853 წ. № 1. წინასიტყვაობა.

კამელოური ჯანრის ძალემ მოახოხნილუბას ამიტომაც კო-
დეცილი და კომედია დრამატული მწერლობაში ჯერ კიდევ
ერვატარტინდობდა, მხოლოდ ვასლო საუკუნის ორობე-
დაათიან წლებში იპყრობს კომედია ქართულ სცენას (გ. ერ-
ისთავი, ზ. ანტონოვი, გ. დენაძე, შეიფარაინი გ. ჯაფარიძე);
გასული საუკუნის ორომოკიან წლებამდე კი ტრაგედია უნდა
მიეჩინოთ გაბატონებულ ჟანრად. თავადაზნაურობას,
რომელიც ისევ ოცნებობს საძველ ტახტის აღივსონის-თე-
ვის, რომელსაც გმირობისათვის ერჩის გული სასაცილო
ამბებისათვის არა სცალია, ის უნდა გააზნენოს, მას ძა-
ლა უნდა შემატოს, აზრი გაუღვივოს, გმირული მოქმედე-
ბისათვის აღაღრთოს ტრაგედიაში. ამითი აისინება
რომ მე-19 საუკუნის პირველ ნახევარში ტრაგედია დრა-
მატული ჟანრთა შორის ჯერ კიდევ უპირატესობით
სარგებლობდა, მაგრამ კომედია და ვოდევილიც თავი
ჩინა, როდვან სამოქმედო ასპარეზზე უკვე გამოვიდნენ
ახალი ძალები, რომელთა, მისწრაფებებს და იდეებს ეს
დრამატული ფორმები უკეთ გამოხატავენ.

თ ე ა ტ რ ი

XIX საუკ. პირველ ნახევარში თარგმნილი და ორიგი-
ნალური ტრაგედიები, დრამები, კომედიები და ვოდევი-
ლები, ცხადია, რომ მარტო საკიხაზე მასალად არ შეიძ-
ლებოდა დარჩენილიყო. და მართლაც ბევრი ამ ნაწარმო-
ებთაგან სცენაზე აღწევდა, სპექტაკლად გარდაქმნილი
თავის მაყურებელს პოულობდა. მეფის ჯარების კავკასია-
ში შემოსვლისთანავე სპექტაკლები რუსულ ენაზე იმართე-
ბოდა. მსახიობს კოტე ყიფიანს ერთ-ერთ თავის საგაზე-
თო წერილში შემდეგი ცნობა აქვს მოყვანილი:

„ტფილისში გამართა სათეატრო წარმოდგენები
იმ დროს, როდესაც საქართველოში იყო მშართვე-
ლად კოვალენსკი. წარმოდგენები იმართებოდა რუ-
სებისათვის... შემდეგ კოვალენსკისა კერძო თეატ-
რები ბევრი ყოფილა თბილისში: ხანდახან მთავარ-
მართებელის ერთმოლოვის სასახლეში არდგენდნენ
ხოლმე; ბარონ როზენის სასახლეშიაც და თავად
რამან ბაგრატიონის სახლში წარმოადგინეს რუსუ-
ლად გრიბოედოვის კომედია „ვია ჭკუისაგან“ 1830-ს
თუ 31-ს წელში.“)

3. ი. კოვალენკი რუსეთის სრულუფლებიან მინისტრად
ითვლებოდა საქართველოში 1800—1801 წლებში, 1802
წლიდან კი სამოქალაქო მმართველად. კოვალენკო მოახ-
სენებდა 1903 წლის 10 თებერვლის ახსნა-განმარტებში
ციციანოვს:

„შემოლება თეატრისა ტფილისში მოხდა შემდგომად
ჩემი წინადადებისა და ჩემნი საერთო შეთანხმებისა
გრაფ მუსინ-პუშკინთან, სახელდრო გენერალიტეტსა
და რუსეთის სხვა ჩინოვნიკებთან, აგრეთვე სამეფო
სახლის წევრებსა და ადგილობრივ საპატრიო თავა-
დებთან. მოეწყო თეატრი ფსონით (Екатерина) და
თვითელის ძალისებრ მათისა ხელის მომართით.

და თამაშობდნენ მასხედა სცენისმოყვარეობა-
ლათა კეთილშობილ მოხელეთა წრიდან, რომელნიც
უმეტეს წილად უკვე მაგარჯიმუშენი ფეოქსენო-
ერმოლოვის მთავარმმართველის დროსაც (1817-
1827 წ.) არსებობს თეატრი თბილისში. ვაზ „კავკას“
შემდეგ საგულღისში ცნობას ვკითხულობთ.

„ერმოლოვი ხშირად მართავდა ბალეტს, მოაწყო
„საშიშარ თეატრი, რომელშიაც ოფიცრები თამაშობ-
დნენ და დაარსა კეთილშობილთა საკრებულო“. 2)
როგორც სჩანს რუსული წარმოდგენები შედგებო-
ბარ შეწყვეტილია:

ბარონ როზენის დროს, შემდეგაც გოლოვინის და
ნეიდგარტის მმართველობის ხანაში, მთავარმმარ-
თებლებთან დაახლოებულ პირთაგან იქმნებოდა კე-
თილშობილი სცენის მოყვარეობა წრეები, რომელნიც
საქველმოქმედო მანათი წყლიწინი რამდენჯერმე
შინაურ სცენაზე თამაშობდნენ სხვა და სხვა პიესებს
მათ შორის „ვია ჭკუისაგან“. ბევრს ახსოვთ წარ-
მოდგენები პეტრე ბაგრატიონის, გრიბოედოვის სა-
ძის აღექსანდრე ჭავჭავაძის სახლებში და სომხურ
ნერესეულ სემინარიის დარბაზში მუხრანის ქუჩის
მახლობლად.“ 3)

ყველა ეს სპექტაკლი რუსულ ენაზე არ იდგებოდა
ცხადია, ამ დროისათვის უკვე განვითარებული ქართუ-
ლი თარგმნილი და ორიგინალური დრამატურგია სცენა-
ზედაც იქნებოდა ვატანლი. საქ. მუზეუმში ინახება
აღ. ჭავჭავაძის მიერ თარგმნილი რასინის ტრაგედია „ესთ-
ერი“ და ამ მოქმედილი როლები: არტაქსარის, ესთე-
რის, მარდუხის, ამინის, ზოსარისი და ელისაბედის
როლები ამოწერილია შემსრულებელთათვის სასცენო მე-
შობაში მიღებული წესის დაცვით, ამოწერილია წინ
მოქმედ პირის რეგია—უჯანსაგნლო სიტყვები და
შემდეგ თვით მისი, ვისთვისაც როლია ამოწერილი.

როლების ამოწერა აუცილებელი ელემენტია პიესის
სპექტაკლად მომზადებისათვის „ესთერი“ დადგმა ეტყო-
ბა ვანზრახული ყოფიდა, როლებიც ვანაწილებული. რა-
კი ტრაგედიადან როლები ამოუწერიათ. უქმად და უბე-
ზეზოდ ცხადია ამ შრომის არ გასწევდნენ. შეიძლება დად-
გებული იყო კიდევ, მაგრამ ჯერჯერობით ჩვენ ამის შე-
საძებ არავითარი ცნობები არ მოგვეპოვებ.

1832 წ. შეთქმულების მონაწილის ზ. ავათანდილოვი-
ლის მიერ საგამომძიებლო კომისიისათვის მოცემულ ჩეყ-
ნებაში ვკითხულობთ:

„ამ წლის (1832 წ.) დასაწყისში თავად ვახტანგ ორ-
ბელიანმა გვთხოვა მე და მასწოდებელ კუკიანიანს
ავგდომო როლი მის მიერ რუსულიდან ქართულად
გადათარგმნილი კომედია „Знакомый незнакомец“
ილან: მაშინ, ჩვენ ხშირად დავიარებოდით რეპერტ-
ოლებზე, რომლებიც შეუწყდა იმის გამო, რომ არ
აღმოჩნდა თანხა მის დასადგმელად.“ 4)

ამასვე აღსატურებს დ. ყიფიანი თავის მემუარებში:
„ავთანდილოვმა წამოყვანა მე აღექსანდრე ორბე-
ლიანის სახლში და გამაცნო როგორც ის, ისე მისი

*) აქტები ტ. III გვ. 17.

1) გ. ყიფიანი — „თეატრის მნიშვნელობა“ — „იფერია“

2) „კავკას“, № 4681 1846 წ. № 2

3) გ. გოვალდივილი — 1832 წ. შეთქმულება“ გვ. 153.

მა ვახტანგი, ამრიგად ნოემბრის დამლევამდე ვაგვეცანი დასახლებულ სამ პირს რომელთაც განიხრახნავს ყველიერში ერთამათი კომედია—ვოლდევილი „Въ знакомые незнакомцы“ ქართულ ენაზე გადმოთარგმნილი ვახტანგ ორბელიანის მიერ. დაიწყეთ რეპერტიციები და მით ჩვენ დავახლოვდით თუმა ალარ დადგმულა“¹⁾.

ამ კომედიის დადგმის შესახებ პეტერბურგშიაც სკოლანით. ქართული წარმოდგენის ამბავი ვახმუთებულა. დიმიტრი ბატონიშვილი ეკითხება თბილისში მცხოვრებ თამარ ბატონიშვილს:

„რას აეთვლებენ ჩვენი ჯოჯოები ე. ი. ელიზბარი, ვახტანგი, ივანე და სხვა. თიამაშეს თუ არა კომედია, რომელსათვისაც ვახტანგი ასე დიდად ლელავს.“²⁾

მართალია, ამ შემთხვევაშიაც ეს წამოწყება განუხორციელებელი დარჩა, მაგრამ ფაქტი კი თავის თავად მეტად საინტერესოა. სპექტაკლის დადგმა წინ უსწრებდა ხშირი რეპერტიციები; ეს იმის მიჩვენებელია, თუ რამდენად სერიოზულად ეკიდებოდნენ სათეატრო საქმეს. საინტერესოა ცნობა სპექტაკლის მზადების შეწყვეტის შესახებ: „რეპერტიციები შეწყდა იმის გამო რომ არ აღმოჩნდა თანხა მის დასადგმელად“. სწინს, იმ დროინდელ დადგმებს საკმაო თანხა სჭირდებოდა თუ კი მისი გაღება, იმ დროსთვის კარგად შეძლებულ თავადიშვილს ვახტანგ ორბელიანსაც კი არ შეეძლო. საინტერესოა, რომ სპექტაკლის დადგმა დიდი პასუხისმგებლობის გრძობით ეკიდებოდა. ამ წამოწყების მეთაური და როგორც სწინს რეჟისორიც, ვახტანგ ორბელიანი ყოფილა. ეტყობა თეატრი თავდასახურებულ ინტელიგენციის ერთ-ერთი სასულიერო წევრად, რომ მისთვის ევროს ვიღაც ლელავენ და წამოწყებული სპექტაკლის შესახებ ბატონიშვილებს პეტერბურგში მოახსენებენ. დ. ბატონიშვილის ინტერესი თბილისის ქართული თეატრისადმი სრულიად გასაგებია. თვით დიმიტრი დრამატურგი იყო და მისი დრამა უნდა დადგმულიყო თბილისის ქართული თეატრის სცენის მოყვარეთა მიერ.

ჩვენ გვაქვს იმის ცნობებიც, რომ პიეტეტი სცენაზე განხორციელებასაც აღწევდნენ. 1932 წ. დასაწყისში ქართული წარმოდგენა მიიღო და დიდგამით და ამ სპექტაკლზე ჩვენ ვნახულობთ პირველ ბექვლით რეცენზიას, რომელიც დოდაშვილის ჟურნალშია დაბეჭდილი:

„აწ შედმიწვენი სცენეს ემამულეთა ჩვენთა, რომელ უეუთ ვანათებულ იყვენ, მიადწვენ უმაღლეს ხარისხამდე ბედნიერებისა, ამის გამო მოიქცენენ მის საშუალებისადმი, რომელიცა აწარმოებს აყვავებას სამშობლოსა ჩვენისას დასასრულ გაცნობამ, რომელ ჩვენს ქალაქში წარსულს კვირას იყო თეატრი ერთსა ჩინებულსა სახლსა შინა საკრვლად წარმოადგინეს, მრწმუნე უეუთესად არდა შეიძლებოდა, გარნა რა წარმოადგინეს და ვითარ, ამას ყოველსავე საკუთრად მოწერა.“³⁾

აქ საინტერესო ის არის, რომ ცნობას თეატრის ნათლები იარაღად, მოხრევი ანაშუალებადი ჩრმელს ი აწარმოებს აყვავებასა სამშობლოსა ჩუენისა“. ცხადია, რაკი თეატრის მნიშვნელობა ამდენად იყო ვაგებული და დაფასებული, ამის შესაფერი პასუხისმგებლობის გრძნობაც უნდა ვაჩინოიყო. საინტერესოა, რომ ჟურნალში რეცენზიების აუცილებლობაც ვაგებულია. ჟურნალი გვპირდება: „გარნა რა წარმოადგინეს და ვითარ, ამას ყოველსავე საკუთრად მოწერა“. — აქ რეცენზიის აზრი და დანიშნულებაც ვარკვეულია, იგი უნდა შეიცავდეს ერთი მხრივ აღწერას იმისას თუ „რა წარმოადგინეს“ და მეორე მხრივ „ვითარ“ წარმოადგინეს. ჟურნალმა დაპირება ვერ შეასრულა და ამწარიად ლემდე აუხსენილა რა წარმოადგინეს, სად და „ვითარ“.

ამდროინდელი სპექტაკლების შესახებ ზაქარია ჭიჭინაძე შემდეგ ცნობას ვაწვდის:

„1830 წ. რომ ქალაქში სოლომონ დოდაევის ქართული სალიტერატურო ჟურნალის გამოცემა გამოცხადდა, მაშინ წარმოუდგენიათ მაშინდელი დრამები დიდ გიორგი ერისთავისა და დიმიტრი ბაგრატიონისა. ამბობენ ეს კამედიები იმ ჟურნალში უნდა დაბეჭდილიყვენ მაგრამ სხვა და სხვა შემთხვევებისა გამო 1832 წ. ჟურნალი დაიხურა და ვერც ის პიესები დაბეჭდილა.“⁴⁾

საქ. მუზეუმში ინახება ერთი მეტად საინტერესო აფიშა 1818 წლისა:

გ ა მ ო ც ხ ა დ ე ბ ა

ნების დართეთა შეაჯამისათა... შავირდი უფლისა პინტესა ფრიდრიხი კრაუსი, აქვს პატივი აწარმოვოს პატიცემულსა საზოგადოებასა შინა.

ბუნებისთის სწავლის ფიზიჩესკის და მხინჩისკის და მაღანთიჩესკის გამოცდილებანი ქვემოთ ამისა აღწერილინი... თამაშობა დაიწყება შვიდ საათზე. მიღება ბილეთებისა შესაძლო არის კანცელარიასა შინა გორის ოკრუჟენის ნაჩაღნისა“.

დაზახსიათებელია, რომ ამ დროს კრაუსების „ფიზიჩესკი, მხინჩისკი და მაღანთიჩესკის“ სანახაობანი თბილისიდან პროვინციის ქალაქებშიც ვადადის, მაგრამ პროვინციის სანახაობანი მარტო ამით არ იფარვლება. საქართველოში მუზეუმშიც დაცულია ერთი მეტად საინტერესო ხელნაწერი, რომლის თავფურცელზედაც ვკითხულობთ:

„ქორწილი იმერთის თავადისა კამედია ქმნილი ახანურის ოქროზირ წერეთლისგან და წარმოდგენილი თავის საკუთარ სოფელში 1 აპრილს 1845-სა წელს“⁵⁾

ამრიგად მეცხრამეტე საუკუნის პირველ ნახევარში უკვე სოფლად, ხალხური თეატრის-ბერეკაობისა და ყვენობის გვერდით ჩნდებიან დრამატურგიული ტექსტით გამართული სპექტაკლებიც.

¹⁾ დ. ყიფიანის ნემუარები. გვ. 137 — 138.

²⁾ გ. გოხალიშვილი. „1832 წ. შეთქმულება“ გვ. 108.

³⁾ „სალიტერატურო ნაწილი“ ტფ. გუყუბათიანი — № 2 „პასუხი“

⁴⁾ „ქართული წარმოდგენები მე 18-საუკუნეში“, გახ. „დროება“ 1879 წ. № 237.

⁵⁾ „სალიტერატურო ნაწილი ტფილისის უწყებათანი“, 1832 წ. № 4, გვ. 90.

⁶⁾ საქ. საისტორიო-საენოგრაფიო საზ-ბის ფონდი. № 232.



კახური მკავალეშიერი

— ეს, კუქს ხომ ბოძი შევედგით! — დაიძახა ამოქმენით მალხაზმა. — აბა, ახლა დასახი, ვანო, ნარიშანთუელი, ბძის ძირი ჩაეუბრლიოთ, რომ ნიადაგში გამაგრდეს!...

მალხაზს ლინო დაუსხეს. — აბა, ჩემო რძალო! — მიმართა პირობილიმარე მალხაზმა კიქით ხელის ვლისაბედს. — ეს, იდეგერძეულე და იცოცხლე დიდხანს, იმტომ რომ ჩემისთანა მზხუცის პატეიისცემა იცი.

— გმადლობ, ჩემო მალხაზ, გმადლობ. — უპასუხა ღიმილითვე ვლისაბედმა.

ყველამ დაღლით დიასახლისის სადღეგრძელო. მალხაზმა ერთი ისუნთქა და ნარიშანთუელი ხახაში გადაუძახა. მერე დასველებული ტუჩები ერთი გაილოკა. უღვაშებზე ხელი გადისვა და ზალიყის გადასძახა:

— აბა, ჩემო ძმისწულო, მომყევი შენებურად!

აქ მალხაზმა ჩაახველა, ყანყარტო ჩააწმინდა და შემოსძახა გრძილი მრავალეშიერი. დანარჩენმა ჩხობს-ნება ბანი ააღვენეს. მაგრამ მოძახილი არსად იყო და ყველანი ერთბაშად გახუმდნენ.

— ზალიყო, რა დაგემართა?! — მიძახეს აქეთ-იქიდან ყმაწვილებმა.

— კაცო, თა თეიბი ჩამოგტარის? ხმა ამოიღო! — შეუძახა ვანომ ზალიყს.

ზალიყო ვარუმებული იყო და ოდნავ თედახრილი.

— ბიკო, არა გრცხენინა? — მიმართა მალხაზმა ზალიყს, და მის ხმაში რაღაც ღმობიერი კილო გაისმა. — თუ მე მემდური, ძმაო, ამ პატონასნმა ხალხმა რაღა დავშავა?... ბოღიში მომიხიდა, შვილო! მეტი რაღა გინდა? იოზნდ ერთი შენებურად მოძახე... ახლა, ქეიდს სუ ვა-ჩიფუქებ, მამაშვილობას!... კარგ გუწეხებზე ვარ.

ზალიყო ხმას არ იღებდა. გაქვავებულივით იჯდა. ატყდა საერთო ხმაურობა. ზალიყისადმი მიმართული, ქალიშვილით თუ ყმაწვილი კაცები, მანდილოსნები თუ მღებულები — ყველანი ერთხმად ეხვეწებოდნენ — იმერყო. ზალიყო თავისმართლება დაწყო — ხმა წასული მაქვს, წუხელის ბევრი ესეთი და ვიღრიალებო.

— ზალიყო! როგორც ვეცხერხოს, ისე სთქვი! — მოისმა წყნარი, მაგრამ მბრძანებელი ხმა თამრასი, რომელიც აქამდე ვარუმებული იჯდა. მერე მე მომობრუნდა: — მშვენიერი ხმა აქვს. ნამეტნავად ქართული სიმღერებისათვის — სთქვა მან.

თამრას მოწოდებაზე ზალიყომ თავი მალა ასწია. ერთხანს შეიერდა. თითქო ცდლობს ამ მბრძანებელ ხმას გაუძლიანდესო, მაგრამ ბოლოს თავი გააქენია და, პირზე ღიმილმომიდგარმა, შესძახა მალხაზს:

— აბა, დაიწყე!

— უპ. შენ კი გენაცვალე მაგ დარდიმანდ გუშეში! — დაიძახა მალხაზმა, ზალიყის თანხმობით გულმოკლებლმა.

— აბა, პა! ეი! წმინდა ბანი მითხარით. — მიმართა მალხაზმა ღიმილით ბანის მთქმელ ყმაწვილებს და კვლავ შემოსძახა.

გრძელი მრავალეშიერი რაზნეჯერემ მომესმინა ტფილისში ქართული პროფესიონალური გუნდებისაგან და ისედაც, სადილ-ვახამზე, სიმღერის მოყვარულთაგან. მაგრამ ახლა რომ ყურს ვუვადებდი. — კახური მრავალეშიერი, კახელებისაგან თქმული, კახურ სუფრაზე, მერე ნადიმის დასაწყისშივე, როდესაც მომღერალთა ხმას ჯერ კიდევ დადლილობა არ დასტყობოდა, სმენადამატყვევებელ ბეგარათა ნაკადამ ჩამემსოდა ყურში, როგორც სადღესასწაულო რამ **მიწნი**. მართლაც და... იგი დარბაისლურ, გრძნობათა ზეაღმფრენ ჰიმნს უფრო ჰგავს, ვიდრე მხიარულ სასიმღერო ჰანგს. იგი მსმენელზე ისე მოქმედებს, ვით თვალუწვდენელი ხელის ტრღებებს წყნარი, მაგრამ მედიდური ჩქევა. რომელიც თანდათან მატულობს და ზავითანდება.

პირველი ხანა — თითქო რომელიღაც უძველესი წარმართული კულტის, — ალბათ, სუფრის ან, საერთოდ, ნაღობის მისახველია — დინჯი, სეპაუკიდებელი და ზენარული ხასიათისა. მხოლოდ ჰეიურ ხანრიან იწყება ასამღლებელი, როდესაც მოძახილი, ჩამოართმევს რაპირველ ხმას ჰანგს, რამდენსამე მისახვევ-მოსახვევს აკეთებს და მოედანს კვლავ პირველ ხმას უთმობს.

როგორც, საერთოდ, ყველა ქართულ სიმღერაში, მრავალეშიერიშიაც მოძახილი, თავისთავადი ნაწილია მთელი სხეულისა და პირველ ხმას. — ე. ი. მუსიკალურ სიტუეტს, მთავარ მელოდიას. — მონურად როდი ეკილოყვება. პირიქით, სწორედ მრავალეშიერიში მოძახილის „დამოუკიდებლობა“ ზენიტამდე მიღწეული. არის ამ სიმღერაში ისეთი მომენტები, როდესაც პირველი ხმა პირველობას მოძახილს უთმობს და თითონ კი ერთ ამოძახილს შეეჩილება. და სწორედ ამ მოძახილს ჰქმნის მრავალეშიერის მთელ მშვენიებას, როგორც ბეგარათა მრავალეშიერიანი შეხამებით, ისე მთლიან სიმღერის შინაარსის გამოთქვანებით. საუკუნისხმოა, რომ მრავალეშიერიში სიტუეტის მოსთქვემს მხოლოდ მოძახილი, პირველი ხმა კი მარტო ერთ სიტუეტს იმეორებს ყველგან: „მრავალეშიერის“. ამ სიტუეტითვე ადის იგი უმწვერვავლეს საფეხურზე და ამ სიტუეტითვე ათავებს მთელ სიმღერას. მხოლოდ ბოლოში „დასტალუღივებს“ რამდენსამე მელიზმურ, ჩუქურთმოვან მუხლს აკეთებს უსიტუეტად და დაბლა ეშვება.

მრავალეშიერი სრული სურათია ნადიმისა ან, საერთოდ, სხვა რამ ზეიმისა. როგორც ზეივათც ვთქვი, პირ-

ველი ხანა თითქო საკულტო იეოსაა — მონადიმენი ღინჯი ვმავოვლებთ აღნიშნვად სუფრის სიუხვეს. მეორე ხანა ვეჩვენებს, რომ ნადიმე ვიშალა, ვაიფურჩხა... შეინახეთა სისხლმა ძალუმად იწყო ჩქეფა, ნაპერწყლობა, თვალწინ სივრცე ათამაშდა, გული ლაღობს, სული აღმავრენას ეძლევა და ადამიანი მხად არის ავამბროს საქმისათვის.

ზიდა-მამასული შე-ანინწავი მთქმელნი იყენენ ქართული ჰანგისა. მოხუცის, სულ ოდნავ, ხრინწმორეული, მაგრამ ამასთანვე მეტად მაღალი და მუხან ხმა თამაშად ამბავდა პაერს და თითქო ფერადებთ აღნიშნავდა მორთოლოგარე სივრცეში ჰანგის ზოლს. ზალიკოს ტბელი და მოქნილი ხმა სეისავით ეტმანებოდა ამ ზოლს. ევრისებოდა და საამურის ვზნებით ჩაესმოდა მქმენლის ყურს.

და, როდესაც მოხუცმა პირველ ასაკიებელს მიადეწა და სულმოუთქმელად ოქროს ლარავით ვაავლო ერთიდაიგივე ამოხხილი, ზალიკომ იწყო სიტყვების მოთქმა.

„ვისაც მოუვლავს — ის მოკლავს
ნადირსა შევის ტვისასა,
ვისც დახვდა — იგივე დახვდება
კარზე რაზმს მომდგარს მტრისასა!“

მოხუცის ომიხან და ერთიანად ვამბოდ დაძახილსა და ბანის მდორე გუგუნში ზალიკო თითქო სიტყვებით ავგირსტება ჰანგის მელოდას. შთანბრებულა ისეთი იყო, გეგონებოდათ ბგერები შენითდნენ, სიტყვებმა სხეული შეისხეს და ცხოველ სახეებად ავიზგეხნენო. უღრანი ტყე, მოკლული ნადირი, კარზე მომდგარი მტერი და ვაკაცური დახვდარი — ფერადოვან სურათად ვადაიშალა მქმენლთა წინაშე. ისინი არა მართო ისმენდნენ სიმღერას, არამედ თითქო თვალითაც სჭერტდნენ ამ სიმღერით შექმნილ სანახაობას.

აი, მოძახილმა ვაკეთო უკანასკნელი ხეული, თითქო კბებზე ჩამოიხანავრდაო, და პირველი ხმა შეუდგა უკანასკნელ ასაკიებელს სიტყვაზე „მრავალგამიერ“. და, როდესაც თანდათან აზადვით „ველო“ ბგერამდე ავიდა, მოხუცმა ისეთი მახვილი დაჰკრა ამ ბგერას, რომ მისი ხმა უკანასკნელთა ვაისმა. მოძახილი კი ამ დროს, როგორც თავდადებული თანამებრძოლი, მხარდახარ მისდევდა პირველ ხმას და აქეთ-იქით უვლიდა. გეგონებოდათ, ნეაღმავლობას უადვილებსო.

სიტყვა „გამიერიდან“ პირველი ხმა მოძახილივით ხეულ-ხევილებით ქვევით დაეშვა და, ვაუკეთა რა ჰანგს უსიტყვო გრეხილოვანი ბოლოკაზმულობა, დინჯად ჩატბორდა.

ჰანგი ვათავდა, მაგრამ მომღერალნი შეშოავონებამ ვაიტაცა, ეშხში შევიდნენ და მათ ჰანგი კვლავ მოატრიალეს, ხოლო უპირველნაწყოლოდ.

მობრუნებაში პირველ დაძახილს აღარ იმეორებენ ხოლმე. ასეთ შემთხვევაში თითქმის არავითარი პაუზა არა სუნება და სიმღერა გრძელდება. თითქო ჰანგი არც კი დამთარებულეოს, მობრუნებისას პირველი ხმა იწყებს უსიტყვო გრეხილოვან ზეადმაველ კლანკილ, მელოზმურ ფიგურას „ჰე-ჰე-ჰე-ჰეეეეე“. აქ მოძახილი ჩამოართმევს მელოდას და ვაკეთებებს მოკლე-მოკლე, ცუ-

ლბად ბგერათა უსიტყვო ჩუქურთმან მუხლებს ქვეშა-მავალი მელოზმის სახისა. ამას მიჰყვება პირველი ანაკიდებელი.

საქმისათვის
შეხვედრისათვის

ჰანგის თვითველ მობრუნებაზე ხმის რეგისტრი ერთი ტონით მაღლა იწევს და ამიტომ სიმღერა უფრო და უფრო ზავითანდება და ხმოვანდება. და, რადგანაც ახლა იგი თავდადნევე საკმაოდ მაღალ ფარდებში იყო დაწვებული, მომღერლების ხმებმა ჰანგის იწყებს, ბანის გუგუნიც ვამოიერდა. თითქო ვარდიგარდმო ვაიშალა ფართო არედ პირველისა და მოძახილისათვის...

ვაევირდა მოხუცის ხმა სიმღერით და, როგორც მოქმედი შეუქ, ისე ავიდალად საღი ვიზრაციით, ხმა თითქო სივრცეში ელვასავით იხვლანჭებოდა. სამავიგროდ, ზალიკოს ხმა შემცვირედა ცეცხლში ვამოკვერნილი ღიოთონივით და მგზნებარედ ავიღოდა. პირველი მე ზალიკო შესახიშნავ ბარიტონად მიჩენვა. ახლა კი, როდესაც მეტად მაღალ ფარდებში ავიდა სრულიად თავი სუფლად, იგი უტბრო ტენორი ვამოვდა, ნამდვილი დრამატული ტენორი. მოხუცის ვამოვანზე ზალიკოს ხმა ვერცხლის ზარავით ჰრეკავდა რუსთველის სიტყვებს:

„ვერ დაიჭირავს სიცილისა
გზა ვიწრო, ვერცა ვლდობანი,
მისგან ყოველი ვასწორდეს
სუსტი და ძალ-გაღლივანი!“

უენებლად ვანცლო მოხუცმა ბუწვის ხდი — მეორე ასაკიებელი ჰანგისა „ველოთზე“. თუმცა პირვანდელი ჰანგის ამ ბგერისა უფრო ძლიერი იყო, მაგრამ მისიც მალხაზმა პირნათლად და უზადოდ ვაკეთა ფერმატო და უმწვერვალეს საფეხურზე და ზოგერთი პროფესიონალი მომღერალივით როდი მიავუტენა ასამაღლებელი. სამავიგროდ, ზალიკომ, რომელიც მხოლოდ ერთი ტონით დაბლა მისდევდა მას, ჰპოვა სრული ვასაქანი თავისი მშვენიერი ხმისათვის და ისეთი სიმკვეთრით და ავზნებით აუკიდა ხმა ამ ასამაღლებელში, რომ იგი სხივივით ალაღალადა საერთო გუგუნში.

ყურს ეუფლებოდა სიმღერას და თანდათან მღელვარებას მუფულებოდა. მივლ სხეულში რაღაც სითბო ვიგრძენ. თითქო ელექტროდენმა დამიარაო, მაგისტრმა ვამიხშირდა. „შუბლი მომინება. საამო ყრუნტრებს ამიტბანა. პირზე, აღბათ, ნეტარებას ღიმილი ამითამაშდა, აღბათ-მეჭით, იმიტომ რომ ყველა სხვა იქ მყოფს ასეთვე ღიმილი უკრთოდა სახეზე. ვგრძნობდი, რომ ჩემს არსებაში ევლარ ეტეოდა აღტყინება და თითქო მის დასოკებლად თვალზე მომდგომდა ნეტარების უნებური ცრემლი და მე, წვერულვამან ვეჯაცს, როდი მრცხვენოდა ამ უნებური ცრემლისა.

ამ უღერესად ვაყორულმა სიმღერამ, მგზნებარებით და მზნებით სავესმ, ყველანი ერთის გრძობით შეგვაკვეთრა, ერთმანეთს დავეამიკავსა. მილიან ერთეულად შეგვკრა. დარწმუნებულა ვარ, საქირო რომ ყოფილიყო იმ დროს რაიმე საგმობო საქმის ჩადენა, არცერთი იქ მყოფთავანი — დიდი თუ პატრო, ქალი თუ ვაკი — უნარ და დიხვებად თვით სიცოცხლის ვანწრვის წინაშეც კი.

სხეებას არ ვციც და პირად მე, ამავე დროს, უამრავი აზრი და წარმოდგენა ამიფორაქდა თავში. ერთი მეორეს ანაზღუდულად სცვილიდა, ხოლო ყველა ერთად

და თვითელი ცალკე მართოდენ ერთ რამეს დასტრია-
ლებდა გარს. ამ ფიქრისა და წარმოდგენის საგანი იყო
ხალხი. რომელმაც ეს დიდებული სიმღერა შექმნა. და
უცრად გამახსენდა ილიას სიტყვები — ჩვენს ისტორია-
ში ხალხი არა სჩანს, ჩვენი ისტორია მხოლოდ მეფეების
ისტორიააო. და, თითქო ამ დიდი ადამიანის გულსწუ-
ხილით ნათქვამი სიტყვების პასუხი — ის სიმღერა იყო,
რომელსაც ახლა ვისმენდი.

თუ სამეფო კარის ნაფიცი მემატრიანენი თავიანთი
სათაყვანებელი მეფეების „საგმირო საქმეთ“ აგვიწერ-
დნენ. სამავეიეროდ, ხალხი თვით სწერდა თავისი გმირო-
ბის მატრიანეს.

იგი სწერდა უფრო ნათლად, უფრო ძლიერად, უფ-
რო ხელშესახებად, უფრო მიუდგომლად, უფრო მხა-
ტერულადაც. იგი სწერდა ამ მატრიანეს „მრავალყამიერ-
რით“, „სუფრულით“, „ხელხევაით“, „ნაღურით“, „ურ-
მულით“, „ლილეთი“, „ლეკურით“, „ბაღდაღურით“,
„ხორუმით“.

იგი სწერდა გრძობა-გონებით და სიბრძნით ^{ჩვენი}
ლეგენდებით, ლექსებით, ანდაზებით, გამოცენებით.

იგი სწერდა თვის მიერ ნაშენი საკვირველთა ^{მეფის}
კოშკებით, ტაძრებით, არხებით. იგი სწერდა ვაზის ვან-
საკვიფრებელი კულტურით, იმ ვაზისა, რომლის წვე-
ნიც სიხარულით ავსებს ადამიანის არსებას. იგი სწერ-
და დიკის ხორბლის გამოყვანით, რომლის შოთიც
ღვერთკეცივით მაჯაზე დაიხვევა და გემრიელია ნახუ-
ქვით.

იგი სწერდა... და რა იყო ქვეყნად ისეთი რაპ,
ადამიანის გონებით მოგონილი, რომლითაც ხალხს თა-
ვისი გმირობის მატრიანე არ ეწეროს!

ყურს ეუფლებდი სიმღერას და მის მიერ აღძრული
ოცნება გონების თვალწინ მიშლიდა ამ დიადი მატრი-
ანის კაბადონებს. ჩემ წინ ვიღოდნენ საუკუნენი, რომელ-
თა განმავლობაშიაც ჩვენი ხალხი სწერდა ამ თვალ-
უწვედნ მატრიანეს თავისი სისხლით და ოფლით თავისი
ტანჯვით და სიხარულით...

რაიონულ თეატრებში



ხობის თეატრი

ხობში 1936 წლამდე სცენის მოყვარეთაგან შემდგარი დრამ-წრე მუშაობდა, დრამ-წრეში ბევრი ნიჭიერი ახალგაზრდა კომპაგშირული იყო. მაგრამ სათანადო

და რამდენიმე მსახიობი, დასი შევესებულ იქნა ნიჭიერ ადგილობრივი ახალგაზრდებით და 1936-37 წლის სეზონი წარმატებით დაიწყო.



პიესა „შამშიანი გველსები“ ალაგაძის და გორდაძის ლიახელი მსახ. გ. ტყეშელაშვილი

დაღდა 6 ახალი პიესა: ს. ერთაწმინდელის „რენადა“, ნ. ნაკაშიძის „ვინ არის დამნაშავე“, ზაიცკის „რობინ გუდი“, ცაგარლის „ხანუმა“ და სხვა. ხობის მშრომელებმა 1936-37 წლის სეზონში პირველად ნახეს „ხანუმა“-ს როლში რესპუბლიკის სახალხო მსახიობი ელისაბედ ჩერქეზიშვილი, რომელსაც მხურვალე თვაცია გაუმართეს.

1936-37 წლის სეზონში თეატრი სავსატროლოდ გაემგზავრა ქ. ცხაქაისა და ჩხოროწყუში. სადაც წარმოდგენებს დიდძალი ხალხი ესწრებოდა.

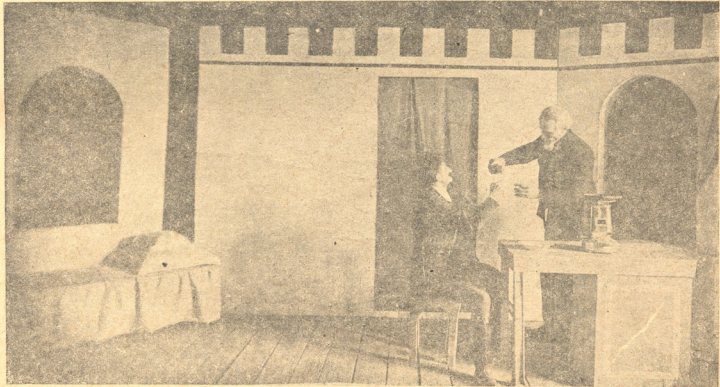
1937-38 წლის სეზონს ხობის თეატრი უფრო მომზადებული შეხვდა. გაზრდილი იქნა დასი პროფესიული მსახიობებით. ვადაცთდა სცენა და შექმნილი იქნა მტკიცე რეპერტუარი. 1937-38 წლის სეზონში შეტანილი იქნა უმთავრესად ორიგინალური პიესები, როგორც არის ერთაწმინდელის „უკანასკნელი ვაჟა“, „არსენა ჯორჯიაშვილი“, გორდაძის — „შამშიანი გველები“, მდივანის „სამშობლო“, გ. ვაბუნიას „ქრისტიანე“, ცაგარლის „რაც გინახავს ვეღარ ნახავ“.

1937-38 წლის სეზონის სამზადისი თეატრმა წარსული წლის სექტემბერში დაიწყო. I ინერამდე გაშვებული იქნა სამი პრემიერა „უკანასკნელი ვაჟა“, „სამშობლო“, „შამშიანი გველები“.

თეატრი კიდევ მოამზადებს 6 პრემიერას და აპრილში გაიმგზავრება სავსატროლოდ ახლობელ რაიონებში. სეზონი დაიხურება იენისის ბოლო რიცხვებში.

ეალიფიკაციის მქონე მუშაკთა უყოლობისა და უსახსრობის გამო დრამ-წრის მუშაობა არ იყო დამაკმაყოფილებელი.

1936 წელს რაიონის ხელისუფლებამ შექმნა ნახევრად პროფესიონალური საკოლმეურნეო თეატრი. მოწვეულ იქნა ხელმძღვანელად რეჟისორი შ. მთავანაძე



„უკანასკნელი ვაჟა“ ს. ერთაწმინდელის სცენა პიკაშვილი აბტილან

დაღდა შ. მთავანაძის მხატვარი გ. აბაშიძე.

ბორჯომის თეატრი

ბორჯომის სახელმწიფო თეატრმა წელს საგრძობლად გააცხოველა და გახარდა მუშაობა. დასი შეყვებულა, როგორც მოწვეული, აგრეთვე ადგილობრივი თანამშრომელთა ძალეებით.

თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელად მოწვეულა პატუ ლოლაძე. მხატვრად — ა. გოგიჩაიშვილი. თეატრის 1937—38 წლის რეპერტუარში შედის შემდეგი პიესები, გ. მდივანის „ბრმა“ და „სამშობლო“. ლავრენიევის „რღვევა“ და „მტრები“. ნ. ნაკაშიძის „ვინ არის დამნაშავე?“ მ. ტურ და შეინინის „პირისპირ“. შ. დიდიანის „გუშინდელი“, ს. კლდიაშვილის „გმირთა თაობა“, მოლიერის „სკაპენის ოინები“, ნ. შაუკაშვილის „სულელი“ და ს. ერუაწმინდელის „რენადა“.

აღნიშნული პიესებიდან უკვე დაიდგა: „სამშობლო“, „ბრმა“, „რღვევა“ და „მტრები“. წაჭმოღვენებს მყე-

რებელი დიდის რაოდენობით ესწრება. განსაკუთრებით შეიყვარა მყურებელმა „სამშობლო“. რომელიც ჩვენ ქვეყნის საზღვრების საგუშავოთა გმირულ და თავგანწირულ დაცვას ასახავს. ეწყობა მიზნობრივი (დახურული) წარმოდგენები, რასაც ორგანიზებულად და კოლექტიურად ესწრებიან მუშები და მოწაფეობა.

და.მა გამოკყო რაიონში გამსვლელი ბრიგადა, რომელიც შესაფერი პროგრამით კულტომოსახურებას უწყეს სოფლებს. სხვადასხვა სასოფლო-სამეურნეო კამპანიებთან დაკავშირებით. აღნიშნულმა ბრიგადამ უკვე 14 წარმოდგენა მისცა კოლმეურნეობებს და ქარხნებს.

ამჟამად თეატრს დასადგმელად მზადა აქვს ი. გედევანიშვილის „მხვეგრბლი“ და მუშაობს „სულელსა“ და „პირისპირზე“.



ბორჯომის თეატრი

გ. მდივანის „სამშობლო“.

1 სურათი



ფრანსუა რაბლე

(გარდაცვალებიდან 385 წლისთავის აღსანიშნავად)

ცნობილია, რომ ევროპული რენესანსი დაიწყო საფრანგეთში. მარქსი და ენგელსი ამის შესახებ ნათლად ამბობენ: „სამხრეთი — საფრანგეთის — ანუ უკეთ რომ ესტეკათ პროვანსალური ნაიკა, იდგა ევროპული განვითარების სათავეში... მან აღადგინა საშველი საუკუნეების უღრმესი ხანაში ძველი ელინების ბრწყინვალეობა. სამხრეთ — საფრანგეთის ნაიკას, ამ რვაღ მთუღღის არა მარტო დიდი, არამედ პირდაპირ უსაზღვრო დამსახურება ევროპულ ხალხთა ოჯახს წინაშე“ (ტომი მე-6, გვ. 406—407). საფრანგეთიდან რენესანსი გადავიდა იტალიაში, სადაც ახალი მსოფლმხედველობისათვის უფრო უკეთესი სოციალ-ეკონომიური პირობები იყო შექმნილი. მე-14 — 15 საუკუნეები, ეს იტალიური რენესანსის ბრწყინვალე ხანაა. ამ დროს საფრანგეთი ასწლებენ ომში იყო ჩაბმული ინგლისთან. ეს ომი 1453 წელს გათავდა და ლუი მე-9 წყალობით საფრანგეთი ისევ დამებრთობი აღსდგა. სამაგიეროთ იტალიაში დაიწყო კათოლიკური რეაქცია და ცნობილ ჰუმანისტის არგიროპოლოს თქმით „საბერძნეთი გადადგინდა ალბების იქით“. ე. ი. „რენესანსის ისტორია თავდება საფრანგეთში, მას შემდეგობით იტალიიდან ლუარის მშვენიერ ნაპირებისაკენ“ (უალტერ პატერ). და სწორედ აქ ლუარის მახლობლად ტურენის ქალაქ შინონში 1494 წელს დაიწდა ფრანსუა რაბლე.

ფრანსუა რაბლე — ფრანგული რენესანსის უდიდესი წარმომადგენელია. შექპარი, სერვანტესი და რაბლე — ეს სამი ფიგურა დგას ევროპულ რენესანსის დამთავრების და ევრედ წოდებულ, ახალი დროები მიჯნაზე, რაბლე უგარებობით ჟეფრო მტკიცე და აქტიური მებრძოლია იმ დროინდელ ჰუმანისტთა რიგებში. იმ დროს კი ყველა „იბრძოდა ზოგი სიტყვით და აღმით, ზოგი ხბლით, ზოგი კი ერთითაც და მეორითაც“ (ენგელსი). რაბლე იბრძოდა სიტყვით და კალმით. რეფორმაციის და კათოლიციზმის სასტიკი ბრძოლების დროს რაბლემ გამოუშვა ყველაზე რევოლუციონური, ყველაზე „უღმერთო“ და ყველაზე „წარმოართული“ წიგნი — „გარგანტუა და პანტაგრუელი“ (1532 წ.). სადაც ძლიერი სატირული სურათების შექმნით რაბლე შეებრძოდა და დასაყინა როგორც კათოლიციზმს, ისე რეფორმაციის მომხრებს.

1526 წლამდე ახალგაზრდა ფრანსუა, როგორც სხვა ახალგაზრდები, სამონასტრო სკოლაში სწავლობდა. მაგრამ ამ სკოლის კედლებამც ვერ გაუძღეს აღივლებულ ცხოვრების ტალღებს და რაბლემ ჰუმანისტური წრეებში გაება გატოვებულული კავშირი. 31 წლის ფრანსუა გაეცა კათოლიკურ ეკლესიას. მაგრამ არც რეფორმაციის და არც პროტესტანტიზმს მიეკედლი, როგორც ზოგიერთი მისი სკოლის მეგობარი, რაბლე წავიდა მონაქოლეში 1530 წ. იქ საექიმო ფაკულტეტზე შევიდა. შემდეგ ლიონში (1532 წ.), სადაც სტამბის საქმეში ჩაება ცნობილ ჰუმანისტ ეტენ დოლესთან ერთად, დაუ-

დგარი და მოუხსენარი იყო რაბლეს ცხოვრება, ის ერთ ქალაქში ვერ ჩერდებოდა: სანჯერ იყო რომში, სადაც უშუალოდ გაეცნო იმდროინდელ პაპიზმის უარყოფით მხარეებს. დანარჩენ დროს ცხოვრობდა ხან მონპელიეში, სადაც 1537 წელს დაიწყო ლექციების კითხვა ანატომიის შესახებ, ხან ექ-ჰობდა ჰიემონტში, ლიონში, მეცში და სხვ. 1552 წელს დასახლდა პარიზში, სადაც გარდაიცვალა 9 აპრილს 1553 წელს.

რაბლე სწერდა თავის რომანს 20 წლის განმავლობაში (1532 — 1552). ეს იყო მისი ცხოვრების საქმე, მიუხედავად იმ იუმორის და ხარხარის, რომელიც ამ რომანში გამოიწვია; ამის კარგად გრძნობდა კიდევაც სორბონა (პარიზის უნივერსიტეტის ღვთის მეტყველების და ულ. ეტი), რომელმაც ორჯერ აკრძალა „გარგანტუა“. მიუხედავად ამისა მე 16 საუკუნეში „გარგანტუა“ 60 ჯერ გამოიცა; ასეთი პოპულარობით სარგებლობდა რაბლეს რომანი ხალხში, ღრმა გავლენა და დიდი კვალი დააჩნია შოკოლიო ლიტერატურაში რაბლემ; მოლოიერი („სტრტიფი“, „სკაპენის ოინები“ და სხვ.), ლაფონტენი („ზლაბრები“, „ბომარზე“ („ფეგარო“), ლ. სტერნი, სვეტიცი („გულივური“), ლესაიე („ეილ — ბლანზ“), ბერანე, ბალზაკი, ფან პოლ — რიხტერი, და უკანასკნელ დროს ანატოლ ფრანსი და რომენ როლანი („კოლა ბრენსონი“) — ყველა განიცდიდა რაბლეს შესანიშნავ რომანის გავლენას.

რაბლეს რომანში მოცემულია მკვეთრი, უღმობელი, გელსიანი სატრა მიუღ მისდროინდელ საფრანგეთის ცხოვრებაზე. „გარგანტუა და პანტაგრუელი“ ეს დიდი სატირული რომანია, სადაც ატორი სიცილის და ზუმბრობის სამოსელში მრავალ გაბედულ და მწარე ქეშმარიტებას ღაღადებს. ვის არ მოხვედა რაბლეს შოლტი: სამღვდელოებას, დაწყებული რომის პაპიდან, გათავებულ უკანასკნელ კლერიკამდე, მეფეს, სარღლებს, მოსამართლეებს, ადვოკატებს, პროკესორებს.

ჩვენ აქ არ მოვეყვებით რაბლეს რომანის ხუთი წიგნის შინაარსის გადმოცემას, მიუხედავად იმისა, რომ ქართულ ენაზე არ არსებობს მისი თარგმანი, რაც უფოლდ დიდ ნაკლად უნდა ჩაითვალოს. მით უფრო რომ მოსკოვში საბჭოთა გამომცემლობამ უკვე ორჯერ გამოსცა ეს დიდებული რომანი 1929 წელს და 1936 წ. (საბავშო გამოცემა). ჩვენი გამომცემლობანი კი არ აქცევენ ამას ყურადღებას. ეს ნაკლი უნდა საჩქაროდ იქნეს აღმოფხვრილი, რათა მივაწოდოთ ჩვენს ქართველ საბჭოთა მკითველს მსოფლიო ლიტერატურის ერთ-ერთი უდიდესი ნაწარმოები.

როგორც ევროპული რენესანსის უდიდესი ფიგურა, რაბლეს არ შეეძლო, თვითონ ხალხის ფენებში გამოსულს, თავის რომანში არ გამოეხატა ხალხის ცხოვრების ღრმა პროგრესიული ტენდენციები. რაბლე იმით არის ჩიენთვის საინტერესო და დასაფასებელი, რომ მან არ შესწყიეტა კავშირი თავის საუკუნის ხალხურ ძალებთან,

აზროვნების დიდი რევოლუციონერი, რაბლე თავის რომანში გამოხატავს, როგორც რეფორმაციის მომხრეებს — პროტესტანტებს, რომლებიც რომანში გამოყვანილი ჰყავს „პაეფიგების“ სახელწოდებით. ისე კათოლიკების მომხრეებს, იეზუიტებს და ინკვიზიციას. (რომანში „პაპიმანები“). რაბლემ სწორედ გამოხატა მასების ღრმა ინდიფერენტობა კათოლიკეთა და პროტესტანტების რელიგიურ ბრძოლისადმი. რაბლეს ხარხარი — გამარჯვების ხარხარი. ფეოდალიზმის დროშიმკვლე იდეოლოგიაზე და ახლად შემოჭრილ ბურჟუაზიის პურტიტანზე და კალვინიზმზე. „რელიგიურ და პოლიტიკური ილუზიებით დაღარული ექსპლუატატორ მან (ე. ი. ბურჟუაზიამ) შესვალა ღია, პარადაიზი, უსირცხვილო და მშრალი ექსპლუატაციით“ (ენგელსი). ფეოდალიზმი ექსპლუატაციის ადგილს მე-16 საუკუნეში იჭერდა ბურჟუაზიული ექსპლუატაცია. უფრო სასტიკი და უფრო უარესი. მხოლოდ მასების მოსატყუებლად ბურჟუაზიამ გაითამაშა „რელიგიური მასკარა“ (ფ. ენგელსი). ეგრედ წოდებული, რეფორმაცია.

ხალხურია თვითონ ფორმაც რომანის, ხალხური ზღაპრების გვირგვინი არიან რაბლეს რომანის გვირგვინი: გრანგუზი, მისი ცოლი გარგამელი. მათი შვილი გარგანტუა. ხალხური ტიპია აგრეთვე პანურგი, პანტაგრუელის მხიარული, ჭკვიანი მასხარა-თანამგზავერი (ეს სეპანის და ფიგაროს პოტოტები). ხალხის ფენებიდან არის წარმომადგენელი აგრეთვე უანი, რაბლეს უყვარს ხალხის წარმომადგენლების სიმპატიურად და დადებითად გამოყვანა თავის რომანში. ამით რაბლე უსათუოდ განჩივებდა მკვლელ სხვა მსიღბრობილელ ჰუმანისტებისადგან. რაბლემ ღრმად შეისწავლა თავის საუკუნის სოციალური ცხოვრება. დიდი სატირული ძლიერებით არის მოკემული გაგრანტუს ალზრდის საშუალოსაუკუნოებრივი ეპიზოდები. ძველი სისტემის უნიადაგობა, გამოყვანილია ერთის მხრივ ტუტაზ — ოლოფერნი, რომელიც რელიგიური, ცხოვრებისთვის გამოუსადეგარ ალზრდის ძველი სისტემის წარმომადგენელია და მეორეს მხრივ პონორატო. ჰუმანიზმის დროინდელი ახალი პედაგოგი, რომელიც ქადაგებს სულის და სხეულის პარმონიულ განვითარებას, ფიზიკურ და გონებრივი შრომის აუცილებლობას, ალზრდის საკითხებში რაბლემ იძლი გავლენა მოახდინა მონტენეს, ლოკეს, რუსოსე („ემილი“) და მიუღ ახალ პედაგოგიკაზე. მაგისტრი იანტროისის სიტყვის მოკემით რაბლე იძლივა საშუალო საუკუნეების სქოლასტიკის და ღვთისმეტყველების მეტაფიზიკის სატრის. ამ მხრივ საინტერესოა პაროლია სობოინის დისპუტებზე (პანურგის და ტოუმასტის დისპუტის ეპიზოდი). სატრა სამღვდლოებაზე და რომის პაპზე (კუნძული „ხმოიანი“ — პაპის რეზიდენცია, სადაც ვალიებში ჩამოშდარი ფრინველების სახით მოკემულია სამღვდლოების მთელი იერარქია, სატრა სასამართლოზე და პარლამენტზე, (პარლამენტის წევრები: „ბეწვიანი კატები“) და რაც მეტად საინტერესოა — გრანგუზის და პიკროლიის ომების ეპიზოდები. უკანასკნელს უსათუოდ ღრმა მნიშვნელობა აქვს, საკვი იმიაში, რომ რაბლეს ცხოვრების დროს საფრანგის მიეფ ფრანსუა პირ-

ველს ოთხჯერ მოუხდა ომის წარმოება გერმანია — ესპანეთის იმპერატორ კარლოს მეხუთესთან. რაბლეს დიდი „იმპერიალისტი“ კარლოს მეხუთე დაპყრობით პოლიტიკას აწარმოებდა, იგი ოცნებებდა მსოფლიო მონარქიის შექმნაზე. მან ჩაიღო კიდევაც ხელში გერმანია, ნიდერლანდები, ესპანეთი, იტალია და ლამობდა საფრანგეთის დაპყრობასაც. ცხადია, რომ ეს „ლოკისოტური“ პოლიტიკა ნაციონალური სახელმწიფოების ორგანიზაციების ისეთი გეგმაში, როგორც იყო მე — 16 საუკუნე მიზანს ვერ მიადრწევდა და აგრეც მოხდა. ამ სატირულ ფონზე ფრანსუა პირველის მიერ ფრანგი ხალხის ნაციონალური დამოუკიდებლობის შენარჩუნებისათვის წარმოებული ომები უთუოდ პროგრესული და დადებითი იყო. ამიტომ რაბლე ფრანსუა პირველის მხარეზე და პოკივებას. დასცინის პიკროლიის (კარლოს მეხუთეს). რაბლე ერთ-ერთ თავის წერილში ფრანგისადმი სწერს: „ვევლავერი იმოსთვის, რაც მე გავხდი და რასაც მივალეფი, მარტოვრეფი თქვენგნით დიდათ დავალეფი ვარო“ (1535 წ.) პედაგოგის საკითხებსა და რელიგიისთან დამოკიდებულებაში ფრანგი და რაბლე ერთ პოზიციანზე იდგნენ. მაგრამ რაბლე უფრო შორს წაივდა. რაბლე უფრო აქტიურია და ძლიერი, ვიდრე ფრანგი, რომელმაც თავის ნაწერებით გამოიწვია ევროპაში რეფორმაცია, შემდეგ კი ვანზე დაღვა უბრალო მაცურებელივით.

აკადემიკოსი ა. ვესელსკი რაბლეს რომანს უწოდებს „ფრანგული რენესანსის ვახვფხულის ავტობიოგრაფიას“, და მართლაც 20 წლის განმავლობაში სანამ ეს ეპოპია იწერებოდა რაბლეს მიერ, ცხოვრება იცვლებოდა. 1535 წლიდან დაიწყო დენვა „ერეტისებისა“. კათოლიკეთა ინკვიზიცია ამუშავდა: 1546 წ. პარიზში დასწესდა რაბლეს მეგობარი ეტრენ ოლეკ რაბლეს სიკვდილის შემდეგ 1572 წელს პარიზში ბართლომეს ღამის ცეცხლში. იგი ათასამდე პროტესტანტი გამოუსალმა ცხოვრებას. არც პროტესტანტები აკლებდნენ: ინგლისში 1535 წელს დასწესდა ჰუმანიზტი თომას მორი. „უტოპიის“ ცნობილი ავტორი, 1553 წელს სწორედ რაბლეს სიკვდილის წელს, ენეეის „პაპიშ“ კალივმა დასწვა მიხილ სერვეტი. ცნობილი ჰუმანიტი რელიგიური მასკარადის“ წარმოება და მიუღ მსოფლიოს წინაშე ჩამოხიდა და ნიღბი და უწვენა თავისი: „უსირცხვილო“. მხეცური სახე. შეიძლება თამამდ ითქვას, რომ რაბლე სრულიად შემთხვევით გადაიარა: მაგრამ რაბლეს მაინც ებრძოდენ როგორც მის ცხოვრების დროს (კალვინი და სობოინა). ისე შემდეგ რადესაც ბურჟუაზიულ ლიტერატურულ კრიტიკამ გაიავტო რაბლე (ავტორი რომანის) მის გვირგვინ პანტაგრუელთან და რაბლეს უწოდდა „ლოთი და ლოსოფოსი“ რომელიც სიმთვარის დროს სწერდაო“ (ვოლტერი) და „ელტაცებული ლოთი“ (ლამარტინი). რაბლეს ღღესაც ებრძვიან ფაშისტურ ქვეყნებში: მისი რომანი ფაშისტებმა არქაულ წიგნთა სიაში მოათავსეს.

ხელოვნების კალენდარი

16 იანვარს 1795 წელს დაიბადა ცნობილი რუსი დრამატურგი, ავტორი სახელგანთქმული კომედიისა „ვაი ჭკუისაგან“. **ალექსანდრე სერგეის-ძე გრიბოედოვი**. გრიბოედოვმა კარგი ვანათლება მიიღო. მან იცოდა ოთხი უცხო ენა (ფრანგული, გერმანული, ინგლისური, იტალიური), 1808 წელს მიიღო სიტყვიერების მეცნიერებათა კანდიდატის ხარისხი, 1810 წელს — იურიდიულ მეცნიერებათა კანდიდატის, 1812 წელს — მათემატიკის და მუნიციპალური მმართველობისა და სასახურის რუსეთში შექრისას შევიდა სამხედრო სამსახურში. 1816 წელს სამხედრო სამსახურის თავი დაინება, ხოლო 1817 წელს დაიწყო სამსახური საგარეო საქმეთა კოლეგიაში. 1818 წელს დუელში მონაწილეობის გამო იძულებული იყო წასულიყო პეტერბურგიდან. განწესდა მაშინდელ სპარსეთში რუსეთის საელჩოს მდივნად. სპარსეთში გამგზავრებისას ჩავიდა თბილისში, სადაც დარჩა 1819 წლის ივნისის ბოლომდე. თბილისში გაეცნო საქართველოს საზოგადო მოღვაწეებს. თავიანთი საელოში მუშაობდა 1821 წლამდე, როცა დაბრუნდა თბილისში ერმოლოვისათვის მოხსენების გასაკეთებლად მგზავრობის დროს მოიტეხა ფეხი და ამიტომ დანიშნეს თბილისში ერმოლოვთან საგარეო საქმეთა ნაწილის მდივნად. ამ თანამდებობაზე მუშაობდა 1821-23 წლებში. 1823-24 წლებში ცხოვრობდა მოსკოვსა და პეტერბურგში, 1825 წელს გენია და ეიროში გავლით გაემგზავრა კავკასიაში. გროზნაიაში დააპატიმრეს დეკაბრისტებთან კავშირისათვის, მაგრამ ბრალდება ვერ დაუმტკიცეს, 1826 წელს განათავსდნენ და გაემგზავრა თბილისს. სპარსეთიდან თურქმანჩაის ხელშეკრულების დადების შემდეგ დაინიშნა სპარსეთში მინისტრ-რეზიდენტად. 1828 წელს ჩავიდა თბილისში, სადაც ცოლად შეირთო პოეტის ალექსანდრე ჰავკავაძის ქალიშვილი ნინა. იმავე წლის 9 სექტემბერს გაემგზავრა სპარსეთში. თეირანში, შაჰთან მოლაპარაკების პერიოდში მუსლიმანურმა სამღვდლოებამ ააშხედრა რუსეთის ელჩის წინააღმდეგ ფანატიკოსები. 30 იანვარს 1829 წელს საელოის თავს დაესხნენ და სხვა თანამშრომლებთან ერთად მოკლეს გრიბოედოვიც. მისი ცხედარი ჩამოასვენეს თბილისში, დასაფლავებულია დავითის მთაზე.

გრიბოედოვმა წერა ადრე დაიწყო. 1815 წელს დასწერა პიესა „ახალგაზრდა კოლქმარი“, 1817 წელს — „ჩვენი ოჯახი“. მის კალამს ეკუთვნის მთელი რიგი სხვა პიესებისა (მაგ: „ვინ არის ძმა და ვინ და“), მაგრამ სახელი გაითქვა უკუდავი კომედიით „ვაი ჭკუისაგან“, რომელიც დღესაც ამშვენებს საბჭოთა თეატრის რეპერტუარს.

22 იანვარს შესრულდა 90 წელი ცნობილი ქართველი პელებრისტის და დრამატურგის **ალექსანდრე ყაზბეგის** დაბადებიდან. ალ. ყაზბეგი დაიბადა სოფელ სტეფანწმინდაში 22 იანვარს 1848 წელს. ალექსანდრე სწავლობდა თბილისის გიმნაზიაში. იცოდა ფრანგული ენა. მამის სკევილის შემდეგ 1867 წელს შევიდა მოსკოვის სამედიცინო აკადემიაში თავისუფალი მსმენელად. მოსკოვში ალექსანდრე ერთხანს მუყათად სწავლობდა, შემდეგ ხელი მიყო ქიეფს. განიაცადდის ქონება და მალე ოჯახი სიღარიბეში ჩავარდა. 1870 წელს ალექსანდრე უკვე დაავადებული იყო. როცა სამშობლოში დაბრუნდა. შერყეულ მატერიალურ მდგომარეობის გასაუმჯობესებლად ალექსანდრე მრავალ საქმეს მოკიდა ხელი: ხან ვაჭრობდა, ხან სოფლის მეურნეობას ეწეოდა, მთაწიცი კი იყო მეცხვარედ, მაგრამ უშედეგოდ. 1879 წელს გადასახლდა თბილისში, სადაც მოხევეს ფსევდონიმით დაიწყო მუშაობა ქართულ თეატრში. წერა ალ. ყაზბეგმა ბავშობიდანვე დაიწყო. 14 წლისა იყო, როცა დასწერა კომედია „ალმზრდელეობი“, სთარგმნა ნაწილებები შექსპირიდან და გრიბოედოვის პიესიდან „ვაი ჭკუისაგან“. ქართული თეატრისათვის ალ. ყაზბეგმა დასწერა 21 პიესა. ეს პიესები არ წარმოადგენს დიდ მხატვრულ ღირსებებს. სცენას მისი პიესებიდან შერჩა მხოლოდ „არსენა“. ალ. ყაზბეგი უმთავრესად ცნობილია მისი შესანიშნავი მოთხრობებით.

1885 წელს მწერალს გამოაჩნდა ფსიქიური დაავადება. 1890 წელს მწერალს ფსიქიურ საავადმყოფოში. მალე თითქოს გამოჯანსაღდა, მაგრამ 1891 წლის 7 თებერვალს ისევ საავადმყოფოში მოათესეს და 1893 წლის დეკემბერსა დასაფლავდა. დასაფლავებულია სტეფანწმინდაში.

24 იანვარს შესრულდა 90 წელი გამოჩენილი მხატვარის სურიაკოვის დაბადებიდან, ვასილ ივანეს ძე სურიაკოვი დაიბადა 24 იანვარს 1848 წელს (გარდაიცვალა 1916 წ.) ქ. კრასნოიარსკში, კახაკის ოჯახში. მას ბავშობიდანვე უყვარდა მხატვრობა. პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიის დასრულების შემდეგ გადასახლდა მოსკოვში, სადაც დასაბა თავისი შესანიშნავი სურათები. სურიაკოვის კალამს ეკუთვნის ახლა ტრეტიაკოვის გალერეაში გამოფენილი სურათები: „მსროლელთა (სტრელცი) დასჯა“, „მოიარინია მოროზოვა“, „ციმბირის დაპყრობა“, „სურიაკოვის მიერ აღბების გადაღობვა“, „თოვლის ქალაქის აღება“, და სხვ. სულ სურიაკოვის მხატვრული შემეკიდრეობა შესდგება 739 სურათისა და ესკიზისაგან. სურიაკოვი სიცოცხლეში ვერ მოეწერა თავის სურათების გამოფენას. მისი შესანიშნავი სურათების გამოფენა პირველად მოეწყო 1937 წელს მოსკოვში. სურიაკოვი „პერედვიენიკების“ მოძრაობის მონაწილე იყო. პერედვიენიკები“ რევოლუციურ-ხალხოსნურ ინტელიგენციის მისწრაფებითა გამომხატველნი იყვნენ. ისინი ცდილობდნენ არსებული წესწყობილებით ხალხის უმეყოფილებს გადმოემას მხატვრობაში ხალხის ბეჩავი ცხოვრების ჩვენებით. „პერედვიენიკების“ სურათებში არ არის მოცემული მეტაფორული ხალხი, გმირის სახე. სურიაკოვი „პერედვიენიკების“ რიგებში განცალკევებით იღვა. მათი სურათები არა მარტო გვიჩვენებს ხალხის მძიმე მდგომარეობას, ჩავვრას, არამედ ხალხის პროტესტსაც. სურიაკოვი ხალხს უყურებდა, როგორც მძლავრს, შემოქმედ მასას, რომელიც თვით იბრძვის თავის მდგომარეობის გასაუმჯობესებლად. ამიტომ სურიაკოვის უაღრესად რეალისტულ ნაწარმოებებს სურათულად შეხვდა მისი დროის კრიტიკა. სურიაკოვმა ნამდვილი დაფასება მხოლოდ ახლა პპოვეა.

10 თებერვალს შესრულდა 40 წელი, რაც უგზოუკვლოდ დაიკარგა დიდი ქართველი მოღვაწე ივანე გიორგის ძე მაჩაბელი. იგი დაიბადა 10 თებერვალს 1854 წელს გორის მაზრაში სოფ. თამარაშენში. საშუალო განათლება მიიღო თბილისის გიმნაზიაში, სადაც ის სწავლობდა ალექსანდრე სუმბათაშვილითან, ვასო აბაშიძესთან და სხვებთან ერთად. 1871 წელს შევიდა პეტერბურგის უნივერსიტეტში და დაასრულა ორი ფაკულტეტი — ბუნებისმეტყველების და იურიდიული. გერმანიასა და საფრანგეთში სწავლობდა აგრონომიას. 1879 წელს ივ. მაჩაბელი დაბრუნდა საქართველოში. ივანე მაჩაბელი ნიჭიერი კაცი იყო, დიდად განათლებული და უცხო ენის მცოდნე. მან საქართველოში დაბრუნებისას ფიცი. დასლო, რომ უნაგაროთ და ერთგულად ემსახურებოდა ხალხს. ივანე მაჩაბელმა დიდი მასშაბური გაუწია ქართულ თეატრს. შექსპირის ნაწარმოებთა უმეტესი ნაწილი ნათარგმნია ი. მაჩაბელის მიერ. შექსპირის ტრადიციები თარგმნილია თითქოს ყველა ერის ენაზე, მაგრამ სპეციალისტების აზრით ყველა თარგმანზე მალა დვას ივ. მაჩაბლის ნათარგმნი. მაჩაბლის ენა ახლაც საერთო განცვიფრებას იწვევს. 1898 წელს ივ. მაჩაბელი გავიდა თავის ბინიდან და შემდეგ შინ არ დაბრუნებულა. ძეხნა უნაყოფო აღმოჩნდა: ივ. მაჩაბელი უგზო-უკვლოდ დაიკარგა.

საქ. სახომსებაჲსთჳან არსებულ ხელოვნების
საქმეთა სამმართველოს

ორგანოს

— ქ უ რ ნ ა ლ —

„საგჳოთა ხელოვნება“-ს

თანამუროლაბათ
მონეულნი არიან

პროფ. ი. აბულაძე, პროფ. ლ. ანდრონიკაშვილი, პროფ. გ. ახვლედიანი, პროფ. შ. ამირანიშვილი, დ. არაყიშვილი, შ. აფხაიძე, შ. ასლანიშვილი, ლ. ასათიანი, შ. აღმაშვილი, დ. ანთაძე, მ. ბახტაძე, პროფ. ვ. ბერიძე, დ. ბენაშვილი, პროფ. ალ. ბარამიძე, გ. ბუხნიკაშვილი, შ. ბუაჩიძე, ვ. გაფრინდაშვილი, კ. გამახურდია, ბ. გოგუა პროფ. ლ. გუდიაშვილი, აკ. გაწერელია, ა. გიგოშვილი, ი. გრიშაშვილი, ბ. გორდენაიანი, შ. დადიანი, პროფ. ს. დანელია, ვ. დევაძე, ვ. ეგნატაშვილი, აკ. ვასაძე, ი. ჭურაბიშვილი, პროფ. მ. თოიძე, პროფ. გ. თავიშვილი, რ. თავაძე, ლ. კანდელაკი, პ. კანდელაკი, გ. კილაძე, ა. კოგანი, გ. კოკელაძე, პროფ. დ. კაკაბაძე, ს. კლდიაშვილი, გ. მდივანი, კ. მიქაბერიძე, პროფ. შ. ნუცუბიძე, პროფ. ი. ნიკოლაძე, გ. ნატროშვილი, დ. რონდელი, შ. რადიანი, მ. საფაროვა-აბაშიძისა, პ. სამსონიძე, ალ. სიგუა, ა. სულავა, ა. ფაღვა, პროფ. ა. შანიძე, პროფ. პ. შარია, ს. შანშიაშვილი, გ. შველიძე, ნ. შენგელია, პროფ. გ. წერეთელი, ვ. წულუკიძე, ა. წუწუნავა, მ. ქიაურელი, ბ. ულენტი, დ. ჯანელიძე, დ. ჯავრიშვილი, პროფ. ივ. ჯავახიშვილი, ა. ხორავა, ვ. ხმალაძე, ვ. ხუროძე, შ. ლამაშიძე, ა. ღვინიაშვილი, ნ. ჩაჩავა, კ. ჩარკვიანი, ს. ჩიქვანი, გ. ქიქოძე, ლ. ქიანელი, ა. ქუთათელი, ლ. ქიქოძე, ი. ტღსკია და სხვ.

ხელის მონეა მიიღება ჟჳრნალ-გაზეთების გამაჳკხადებელ
ორგანიზაციების და საჳოსგო განყოფილებების მეჳეჳოგით

ქართული
საბჭოთაო

გიიღებუა

შელების მოწვევა

1938 წლისათვის

ხელოვნებისა და ლიტერატურის
კავშირების კავშირების ორ-
თვიური ჟურნალზე

ს ა ბ უ ლ თ ა ხელოვნება

ხელის მოწვევის პირობები:

1 წლით — 6 ნომერი — 36 მანეთი

6 თვით 3 " 18 " "



კვლევის მისამართი:

თბილისი, რუსთაველის პრესბუქვა № 23

ტელ. 3-09-64